



Estátua e espelho: considerações sobre o filme *Morte em Veneza*, de Lucchino Visconti, baseado em novela de Thomas Mann

*Paulo Fonseca**, Porto Alegre



* Membro Efetivo da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre.

Revista de Psicanálise, Vol. X, Nº 1, abril 2003 □ 147





Paulo Fonseca

“Meu filme descreve uma aventura intelectual equilibrando verdade e imaginação, em um padrão totalmente realístico e completamente fantástico”.

Luchino Visconti (*Tonetti, 1997, p.143*)

É reconhecido que o filme *Morte em Veneza* resulta da conjugação de três gigantes: Thomas Mann, Gustav Mahler e Luchino Visconti. Falarei algo sobre cada um deles, assinalando certos aspectos que julgo pertinentes para a composição e articulação de meus comentários.

Thomas Mann

A persistência com que Mann escrevia sobre si mesmo, apesar de seus textos parecerem impessoais, aponta para a dupla e antagônica necessidade que sentia: a de confessar e a de manter sua privacidade. Ele mesmo admite segundo Lehmann que *Morte em Veneza* se originou sob a influência imediata de Freud: “*Sem Freud eu não teria pensado em lidar com esse motivo erótico, ou certamente eu o teria tratado de forma diferente*” (Lehmann, 1970, p.198-214).

Morte em Veneza, escrita em 1911, aos trinta e seis anos, constituiu-se na primeira expressão explícita, apesar de indireta, utilizando-se de um personagem, de sua inclinação homoerótica e pedofílica. E também pode-se dizer que se constituiu no máximo de sua confidencialidade a respeito do tema em suas obras. Ante as reações escandalizadas de alguns, Mann reiteradas vezes se manifestou enfatizando a moralidade essencial da novela, até hoje considerada um de seus melhores textos.

Ao mesmo tempo, com frequência, ele era o primeiro a alertar seus leitores de que não deveriam levá-lo muito a sério e, talvez por isso, ficou a dúvida, ante o registro em seus diários, se suas anotações confessionais não se constituem em exageros, à semelhança de suas freqüentes preocupações hipocondríacas e com a morte.

A intenção inicial de Mann fora de escrever um conto que abordasse a perda de dignidade sofrida por um artista maduro por sentir-se apaixonado por alguém bem mais jovem. Pretendia escrever sobre o ocorrido com Goethe que, aos setenta e cinco anos de idade, se envolvera com uma jovem de dezessete anos, a quem inclusive pedira em casamento. Para Mann, esse fato ilustrava, de forma muito evidente, sua fascinação para com a expressão “apaixonar-se” (*to fall in love*), pela noção, aí explicitada, de o amor ser algo em que se cai. Nesses termos, chegou a afirmar que o assunto principal da novela consistia em considerar a paixão como distúrbio e degradação. E pode-se assinalar que Luchino Visconti, que dizia que, de uma maneira ou





outra, todos os seus filmes estavam embebidos em Mann, também, ou talvez por isso, descreveu, em quase todos, a destrutividade do amor.

A novela

Em linhas gerais, versa sobre um escritor de meia idade, viúvo, com uma filha única, casada, que vem sentindo inibição para o trabalho.

Numa de suas caminhadas, vê-se diante de um cemitério, onde um estranho o mira com hostilidade, “*como um tigre à espreita*”. Nesse exato momento, sente vontade de viajar. Na ida para Veneza, no navio, encontra um velho maquiado para passar-se por jovem, um *dandy* decadente, e sente repulsa por ele. Chegando em Veneza, numa gôndola negra como um esquife, o gondoleiro, também descrito como um estranho muito semelhante ao da capela funerária do cemitério, quer levá-lo para outro trajeto. No *Grand Hotel des Bains*, encontra uma família polonesa e chama-lhe a atenção a figura da mãe, mas fixa-se no menino, Tadzio, por sua beleza. Nos dias que seguem, encontra-se com este muitas vezes, todavia só se comunicam através do olhar. Resolve partir de Veneza, mas sua mala é extraviada e tem que permanecer mais algum tempo. Sentindo-se cada vez mais atraído pelo adolescente, começa a segui-lo.

Percebe, então, que algo estranho está ocorrendo na cidade, o que todos negam, dizendo que não há do que se preocupar. Quando alguém confirma sua suspeita da vigência de uma epidemia de cólera, defronta-se com um dilema moral de avisar ou não a família polonesa. Decide calar e busca o barbeiro do hotel para remoçar suas feições. É contaminado pela peste e, ao saber que a família de Tadzio partiria naquele dia, vai para a praia e lá morre.

Circunstâncias da novela

Sabe-se, pelo próprio Mann, que, na história, estão relatados uma série de fatos que realmente lhe aconteceram – “*A história não precisou ser escrita*”- (Prater, 1995, p.125]: uma recente viagem a Veneza, acompanhado de sua esposa e de seu irmão, o encontro no barco com um velho maquiado como jovem, um gondoleiro estranho e sem licença para navegar, boatos de uma epidemia de cólera em Palermo, a bagagem extraviada (do irmão)... e o encontro no hotel com uma família polonesa, com um jovem de onze anos (e não catorze, como na novela e no filme), chamado Adzio (de Wladislau, e não Tadzio, de Tadeu) que lhe chamou a atenção pela beleza.





Paulo Fonseca

A própria descoberta de sentir-se mobilizado a fazer apreciações de teor homossexual e pedofílico, também, de certa forma o encantou por lhe permitir um certo “mergulho psicanalítico” na abordagem artística do tema a que se propusera: o amor levando à degradação e à morte.

Quando estava escrevendo a novela, em 1911, faleceu Gustav Mahler, o compositor e maestro, a quem não conhecia pessoalmente. Mann, então, como usualmente fazia, utilizou características fisionômicas e posturais de Mahler para a composição de seu personagem, que chamou de Gustav Aschenbach, o nome significando, literalmente, “córrego de cinzas”, o que evoca o rio dos mortos da mitologia grega.

Quanto à frequência com que utilizava esse recurso de empregar dados biográficos, características e peculiaridades de pessoas e de si próprio na descrição de seus personagens e na montagem dos eventos da trama, Mann certa vez declarou: “*Não é você, fique tranqüilo. Sou sempre eu, sempre eu*” (Prater, 1995, p.105).

Contudo, provavelmente o que mais o influenciou na feitura de *Morte em Veneza* consistiu em um dramático acontecimento: o suicídio de sua irmã Carla, de vinte e nove anos, por ingestão de cianureto, em 1910. Isso muito o perturbou e considerou como uma fraqueza e uma deslealdade tal acontecer com “*um dos nossos*”, referindo-se a um membro da família. Já estava escrevendo a novela, mas esse fator intensificou a urgência em lidar com o tema da morte. Ainda mais porque o gesto suicida de Carla havia sido acionado por uma desilusão amorosa, como ele queria demonstrar. Alguns anos após a morte de sua outra irmã, Júlia, também por suicídio, Mann comentou que ele e seus dois irmãos teriam recebido uma maior proteção por parte da mãe-natureza do que as irmãs.

Na novela, a trajetória de Aschenbach é a de um suicídio mal disfarçado, o que pode ser depreendido, ao final, pela ingestão de morangos maduros contaminados pela peste. No filme não fica claro se a morte do personagem decorre de sua condição cardíaca, como é sugerido já por ocasião do primeiro *flashback*. Mas a esse respeito pode-se observar no filme que, quando Aschenbach, na praia, visualiza Tadzio em traje de banho, cruza por ele um vendedor de morangos. Morangos são símbolos clássicos de satisfação sexual e, na presente história, assumem um símbolo de morte.

Luchino Visconti

Morte em Veneza (1971) é o segundo filme da trilogia alemã de Visconti, iniciada com *Os Deuses Malditos* (1967) e completada com *Ludwig* (1973). Nessa trilogia, o tema da morte passou a ocupar o lugar central na obra de Visconti – morte, perversão, solidão, apresentadas com luxo e requinte estético.





Por muitos considerado o “narrador” da decadência, ele, em geral, expressa em seus filmes, empregando uma expressão de Mann, a “volúpia da perdição”. Talvez ninguém como ele soube recriar a suntuosidade de épocas passadas, ao mesmo tempo que efetua uma crítica aos valores das sociedades com a exposição de sua desagregação. Tais características ilustrando a noção de que o artista está inserido em e participa de uma sociedade, ao mesmo tempo que deve se colocar como um seu observador crítico.

Muitas contradições presentes em seus filmes ilustram as do próprio Visconti. Assim, vejamos, ele era um aristocrata, nascido de uma família riquíssima da nobreza de Milão, o pai, Giuseppe Visconti, duque de Modrone, e a mãe, a condessa Carla Erba, filha de Carlo Erba, fundador da poderosa indústria farmacêutica que leva o seu nome.

Em um documentário recente, aparecem fotos de alguns dos palácios da família Visconti e é dito, inclusive, que é quase impossível conceber o mundo de conto de fadas que Visconti habitou desde o nascimento. Assim, os cinco irmãos Visconti dispunham, por exemplo, de um teatro particular para encenar peças com seus primos e convidados...

Quando adulto, declarou-se um comunista atuante, inclusive tendo sido preso e torturado durante a II Guerra ... ao mesmo tempo que exigia ser chamado de conde nos *sets* de filmagem, onde também se tornou famoso por suas explosões temperamentais. Esteta, logo ficou conhecido como o diretor de mais requintado apuro do cinema europeu e mesmo mundial. É lendário seu perfeccionismo, seu preciosismo nos detalhes. Por exemplo, nos seus cenários suntuosos, exigia que tudo fosse autêntico, mesmo os objetos não vistos na tela, como o conteúdo das gavetas. Dizia ele: “*As gavetas vazias são sentidas*” (Tonetti, 1997, p.12).

Dotado de uma prodigiosa cultura e grande familiaridade com a História, de forma consciente procurava recriar em seus filmes cenários e situações de sua própria juventude. Em *Morte em Veneza*, por exemplo, a mãe de Tadzio, interpretada por Silvana Mangano, é calcada nos mínimos detalhes em sua mãe, Carla. Assinalando para a atriz como concebia a personagem, ele intercalava descrições da postura e gestos de Carla: “*A mãe da beleza, a mãe da morte, lembra muito a minha mãe*” (Lizzani, 1999/documentário).

As influências dos pais em sua formação apontam de maneira bastante esclarecedora para as suas criações, ambigüidades e conflitos. Assim, a chamativa abordagem melodramática decorrente de seu amor pela ópera, o que sempre foi encorajado por aqueles, para os quais o Teatro Scalla de Milão era uma segunda casa. É dito que, quando Visconti era jovem, seu pai lhe avisava, por exemplo, que teriam quarenta convidados para jantar no fim-de-semana e a ele, Luchino, cabia cuidar de tudo: a





Paulo Fonseca

apresentação das mesas, quais cores deveria privilegiar na composição dos ambientes, as flores...

Da mãe, diz ter herdado o gosto pelo violoncelo, que aprendera a tocar, a disciplina e o nível de exigência. Contam que ela obrigava os cinco filhos a utilizarem revólveres de verdade para fazerem pontaria uns nos outros e que atrasassem, errando por pouco, é claro, para exercitá-los contra o medo e inculcá-los com coragem.

Muito apegado a essa mãe, imperial e fálica, afastou-se do pai quando eles se separaram. Uma biografia de Visconti faz alusões a possíveis relacionamentos homossexuais da parte de seu pai. Tem sido apontado que (com uma única exceção, em *Belíssima*) a figura do pai está ausente na filmografia de Visconti, que já era adulto quando assumiu sua homossexualidade. Em suas identificações e história fica evidente sua problemática de teor edípico.

Em quase todos os seus filmes, descreve, repito, a destrutividade do amor. “*Amar é se destruir e perder a possibilidade de amar*”, dizia (Tonetti, 1997, p.5) e compartilhava com Thomas Mann a noção de que o amor homossexual é incapaz de realização e conduz invariavelmente à tragédia. Mas, no filme, propõe, por intermédio do personagem por ele criado, Phillip, a tese de que certos objetivos são alcançáveis somente através de Eros e que dogmas e disciplina aprisionam a criatividade, que exige liberdade. De certa forma, ele propõe transformar os impulsos (homossexuais) em criatividade artística: “*O mal é necessário. É o que alimenta a genialidade*” (Visconti, 1971).

Gustav Mahler

Devido ao fato de, na novela, Aschenbach ter sido “desenhado” como Mahler e ter o mesmo prenome, Visconti ampliou essa identificação na transposição cinematográfica, transformando o escritor em um compositor-maestro, passando a empregar, na nova construção do personagem, a situação de luto pela morte da filha de Mahler, Maria, que de fato havia ocorrido há pouco tempo. Tal recurso, por sua vez, justificou que fosse dramatizado um quadro depressivo com conotação suicida como reverberações da morte da irmã de Mann, Carla (observa-se, novamente, que os nomes se repetem – Gustav em Mahler e em Aschenbach e Carla em Mann e em Visconti, mãe do cineasta). Tal inserção permitiu ao ator Dirk Bogarde um de seus melhores momentos no filme, quando o personagem relembra a filha morta e indaga, em sua visão já perturbada da realidade: “*Que caminhos escolhi?*”

De forma genérica, em termos psicanalíticos, pode afirmar-se que, na obra de Mann, sempre está presente o conflito entre a libido sexual e a sublimada. Os perso-





nagens encontram-se sempre ameaçados pela desintegração e é enfatizado o papel da sublimação no ajustamento humano e na serenidade. Torna-se recorrente em sua obra a descrição do precário ajustamento psicológico dos personagens e a luta contra a regressão narcisística e preocupações hipocondríacas como expressões daqueles conflitos internos que não puderam ser manejados pela criatividade artística. Esta tese fica sublinhada, no filme, pela música, o *adagietto* da 5ª sinfonia de Mahler expressando, de maneira brilhante, o anseio por essa união entre a serenidade e a sensualidade.

E Visconti nos faz escutá-lo como um convite a que consideremos o seu filme por sua qualidade de espetáculo audiovisual, como um tema importante e por seus próprios méritos. Os maiores elogios foram dirigidos à música, considerando-a como se tivesse sido criada diretamente para o filme – trechos da 3ª e 5ª sinfonias de Mahler –, principalmente às longas seqüências em que, sem diálogos, o andamento da história fica sob a responsabilidade das imagens e da trilha sonora “coreografando” as expressões dos atores. (Uma ressalva pode ser feita: dificilmente a música de Mahler poderia ser criticada como “cerebral” e sem sentimentos, conforme é dito por Phillip no filme.)

O filme e a crítica

Visconti, por considerar que uma adaptação cinematográfica deve alcançar um tipo de autonomia estética, de forma a ser digna do original, buscou reproduzir a especificidade do original literário na especificidade da linguagem do cinema em uma espécie de “comunhão cultural”. Em outras palavras, transformou uma obra essencialmente verbal em um espetáculo audiovisual baseado em uma novela de Mann e não em uma transcrição literal, o que ocorreria, por exemplo, caso utilizasse uma voz que, fora de cena, relatasse as considerações introspectivas de Aschenbach e suas reflexões filosóficas.

A substituição do escritor por um compositor presta-se melhor à linguagem cinematográfica, quando utiliza a música para expressar os sentimentos dos personagens. As suas digressões e cogitações são substituídas por debates em *flashback*, com um personagem (Phillip) criado por Visconti, que, segundo ele declarou em entrevista, é um alter-ego de Aschenbach e não uma referência ao compositor Arnold Schönberg.

Este é o aspecto vantajoso da transposição da novela para o cinema. Mas tal passagem implica também em prejuízos, pois, sem o recurso verbal, se torna mais difícil a construção de algo mais que uma mera história linear que relate a atração





Paulo Fonseca

homossexual de um senhor de meia idade por um jovem bonito. A manifestação artística fica um tanto empobrecida, caso proponha ao espectador apenas um olhar estético da parte do personagem, como se estivesse admirando uma estátua.

É um filme deliberadamente lento e com pouca ação. O próprio título informa o desenlace, cabendo aos espectadores acompanhar a derrocada do personagem até a morte. Visconti e sua equipe de fotógrafo, figurinista e cenógrafo empregam seu detalhado rigor e usual requinte na reconstituição de uma época. Assim, os personagens com suas vestimentas e posturas na praia e nos ricos ambientes do hotel, bem como as dos funcionários, sempre tão solícitos, compõem um painel que coloca em relevo o retrato de uma sociedade alienada, do início do século XX, tal reconstituição muito próxima, aliás, da que viria a ser apresentada, três décadas após, no filme sobre o naufrágio do Titanic. Essa descrição cênica é empregada pelo cineasta para pôr em destaque o contraste com uma outra realidade, de tensões subjacentes, à medida que acompanhamos a deterioração progressiva de Aschenbach e tomamos conhecimento de que algo perturbador está acontecendo em Veneza e que pode pôr em risco de extinção esse estilo de vida “despreocupado”.

O trabalho de filmagem é feito em tomadas longas que constantemente retratam e mesmo criam relações entre pessoas olhando e sendo olhadas. O poder do olhar é enfatizado por Visconti – os olhares tendo o poder de acionar a música e de conduzir a *flashbacks* que, de forma intencional, não são claros se estão revelando acontecimentos passados na vida de Aschenbach, se são lembranças distorcidas, ou se frutos da imaginação do personagem, como, quando na agência de viagens, ao confirmar a existência de uma epidemia de cólera, aparece inicialmente avisando a família de Tazio.

A crítica mundial, a partir de Cannes, mostrou-se dividida como de hábito no que diz respeito aos filmes de Visconti. Alguns o saudaram como uma obra-prima, enquanto outros o tacharam de “quase insuportável em sua auto-importância” (Morley, 1996, p.142).

A mais danosa crítica diz respeito exatamente aos *flashbacks*, que foram considerados tediosos e um tanto pretensiosos e também aos olhares “provocantes” de Tazio, como se o jovem estivesse sistematicamente flertando com Aschenbach, ao descer do elevador, ao se cruzarem na rua, na praia... A cena vista como “mais embaraçosa” pelos críticos é a inventada por Visconti, quando Aschenbach escuta Tazio ao piano, dedilhando *Für Elise* e lembra sua ida a um prostíbulo, quando fica com uma prostituta com traços fisionômicos semelhantes aos de Tazio, também ela ao piano tocando a mesma música. Tal passagem, que não consta na novela, enfatiza e quase explicita o significado de uma relação sexual entre os dois personagens. Mas





entendo que isto também constitui mais um prenúncio de sua trajetória para a morte: Esmeralda é tanto o nome da prostituta como o do barco que o trouxe a Veneza.

Entendimento dinâmico

É um filme sobre a beleza e a morte construído pelo olhar. Para tanto, a câmera de Pasquale de Santis, por meio de *zooms*, traduz o olhar de Aschenbach que procura e acarícia o seu objeto de desejo. Pensando a respeito das modalidades de olhar, na página 137 da novela, encontramos, um tanto solto, um comentário de Thomas Mann, que penso esclarecedor e que utilizarei como um guia para o entendimento: “*Estátua e espelho! ... assim também o deus, para nos fazer visível o espiritual, gostava de servir-se do corpo e das cores da juventude humana que, como instrumento de lembrança, ele enfeitava com todo o reflexo da beleza e, na contemplação dela, nós certamente nos incendiávamos em dor e esperança*” (Mann, 1971).

Se nas discussões em *flashback*, o personagem Phillip criado por Visconti funciona como um alter-ego de Aschenbach, sua consciência crítica, seu superego, o mais das vezes acusatório e mesmo sádico, por que não entender o jovem Tadzio também como um alter-ego de Aschenbach? Existem muitos indicativos para isso na novela e no filme. Exatamente à semelhança do que acontece nos sonhos, pois sabemos que os vários personagens que povoam seus conteúdos manifestos são variados aspectos do próprio sonhador – seus pensamentos, desejos, temores. Proponho que examinemos algumas implicações a que nos conduz tal enfoque.

Podemos visualizar Tadzio como *instrumento de lembranças* mais do que uma estátua a ser contemplada, constituindo-se para Aschenbach como um espelho da memória, de vivências e ilusões, de dor e de esperanças. Como receptáculo e veículo de suas expectativas, de suas projeções e de suas identificações projetivas.

Encontramos à página 144 da novela: “*Tadzio (...) sorriu para ele, falando, íntimo, gracioso e sem rodeios (...) Era o sorriso de Narciso que se debruça sobre o espelho d’água, aquele sorriso profundo, encantador, prolongado, com o qual estende os braços para o reflexo da própria beleza*” (Mann, 1971). São palavras ditas em 1911, três anos antes de Freud ter escrito seu clássico trabalho sobre o narcisismo, que forneceu, desde então, condições para o entendimento analítico sobre a questão.

Na novela, Tadzio é sempre visto pelo olhar de Aschenbach. Não se tocam, não se comunicam a não ser pelo olhar. No filme, o movimento da câmera e o enquadramento fornecem uma existência concreta ao menino, o que se constituiu em motivo para críticas que diziam que Visconti, ao corporificar a sexualidade de Tadzio, defletiu a ênfase do campo espiritual para o físico e, ao assim fazer, teria deixado de



Paulo Fonseca

ser fiel às intenções de Mann. Pode-se dizer que isso constitui o problema básico, não somente na ótica dos críticos – por se tratar de um filme, Tadzio necessariamente precisa ser visualizado, ao invés de, como ocorre na novela, aparecer como uma espécie de projeção da mente de Aschenbach. Para autores como Kohut (1957) e Slochower, o menino é o “duplo” de Aschenbach: “*Entender Tadzio não tendo uma existência independente, e que Aschenbach está criando o menino e sua beleza a partir de sua fantasia, fornece à história um caráter trágico-mítico*” (Slochower, 1969, p.107).

Relembrando, em linhas gerais o filme trata de um músico com desejo de morrer e a morte aparece para ele sob a forma de um amor escandaloso. No início, seu interesse pelo jovem é puramente estético, Aschenbach atraído não só pela beleza de Tadzio, mas também por sua posição na constelação familiar. Mas o impulso erótico vai se infiltrando, provocando nele uma erosão e dele vai tomando conta – a ressexualização do sublimado. Ao assim ocorrer, vão sendo realizados acontecimentos que haviam sido prenunciados por alguns personagens misteriosos ao longo da novela e do filme: o velho tentando ser jovem, o gondoleiro que quer levá-lo para longe de seu destino em uma gôndola preta que lembra um ataúde (como Charon, da mitologia grega, que conduz os mortos através do rio infernal) e ainda um cantor de um grupo popular semelhante a muitas representações medievais da morte, que invade o ambiente sofisticado do hotel e se impõe aos hóspedes, apresentando-lhes uma outra realidade, vulgar e iconoclasta.

Aspectos da atividade criativa

A atividade criativa, o mais das vezes, é enfocada por seu aspecto *expressivo*, deixando de ser examinado o aspecto *reflexivo* que exerce sobre o próprio artista como um beneficiário de sua própria criação, a qual utiliza para corrigir ou anular um estado de tensão que o esteja afligindo. Na novela, Mann lida com temas que sempre o preocupavam: a doença e a morte. Ele considerava, à época, a morte como uma negação aristocrática da vida e a doença como um pré-requisito para a criação artística. Mas agora lida sob a pressão de fatores angustiantes, acionados pelo suicídio recente da irmã.

O efeito expressivo de sua obra propõe o olhar que observa a beleza construída pelo olhar de quem olha, como uma forma de incorporação e de identificações e projeções e que serve para dar vasão (Tadzio olhado como “estátua”) a Aschenbach, a Mann e a Visconti, a fim de poderem lidar com suas inclinações homoeróticas e impulsos pedofílicos, empregando, para sua sublimação artística, os dados da reali-





dade e os acontecimentos recentes com os quais desenvolvem a trama da novela e do filme.

Para o autor, o efeito reflexivo devolve o olhar para aquele que olha. É o olhar que reflete a si próprio e que, por sua vez, almeja o exorcismo de suas angústias e da própria morte e a elaboração da perda da irmã Carla. Assume um papel reassegurador de que não tem por que morrer, já que faz um personagem morrer por ele. Morre um velho, enquanto ele tem apenas trinta e sete anos à época; morre um solitário, ele tem uma família com esposa e filhos. E se ressegura, por meio de uma identificação narcisística com Tadzio, de ser o preferido da mãe e por ela protegido. Inclusive é, então, o único filho varão. Nessa condição, não teria por que se angustiar com a rivalidade com seus irmãos (Heinrich, o mais velho e também um escritor, e o mais moço, Carl Viktor), tema que irá abordar em *José e seus irmãos*, e Visconti em *Rocco e seus irmãos*. No filme, as irmãs de Tadzio são mostradas sem beleza e sem atrativos, tal apontando para ser ele o predileto, o que representa a sua confirmação narcisística por parte da mãe. Assim fica recuperada a proximidade que tivera com ela e à qual atribui essa proteção contra a morte.

E mais, com o olhar de espelho, Aschenbach e também Mann e Visconti vêm na figura andrógina de Tadzio um reflexo de suas infâncias idealizadas. Então Tadzio representa para Aschenbach uma parte sua, um seu reflexo, seu ideal de ego narcisístico que aponta para a regressão última da fusão simbiótica com a mãe idealizada. A morte, agora como um retorno ao útero, ao líquido amniótico (o mar...), recuperando o sentimento oceânico, aquele de paz e harmonia e beleza e perfeição. Ao assim fazer, a própria morte assume agora um significado liberador, de redenção, de retorno à infância, à mãe ... o que, com frequência, pode ser observado nos casos de suicídio em quadros clínicos melancólicos. Com tais mecanismos, é dado um sentido liberador ao recente suicídio de Carla (no filme, à morte da criança, filha de Aschenbach.). Desse modo, o autor pode recuperar seu narcisismo abalado com o suicídio “de um dos nossos”, como dizia. (Não fica claro, no filme, se a esposa do personagem também teria morrido. Isso é sugerido no início, quando, preparando-se para ir ao refatório, despede-se com um beijo nas fotos de ambas, a esposa e a filha).

Com esse entendimento, as três figuras prenunciadoras da morte assinaladas no filme (quatro, na novela) também podem ser entendidas como a outra parte da dissociação da figura masculina, a parte persecutória, a outra parte da idealização (“*Sou sempre eu...*”), essas figuras expressando a ansiedade de castração ante a figura do pai rival que ameaça por saber de seus desejos e suas culpas. O que tem expressão nas palavras acusatórias de seu superego representado por Phillip. Heinz Kohut (1957), no trabalho clássico sobre *Morte em Veneza*, apresenta a tese de que as figuras proféticas são expressão da ansiedade de castração, ligada à observação de uma





Paulo Fonseca

cena primária sádica.

Para Mann, a descrição do destino trágico de Aschenbach também exerce a função defensiva de reforçar seu controle, constituir-se em um “espantalho” que reitera a necessidade de manter à distância os perigos que poderiam advir, caso viesse a gratificar as fantasias de teor homossexual, até que, uma vez “domados”, tais impulsos possam resultar em criação artística, como julgava ocorrer.

Com a deterioração de Aschenbach, Tadzio passa a assumir uma expressão de seriedade, como um reflexo de sua dor e para dar a entender que ambos têm consciência do movimento da areia na ampulheta anunciando a passagem do tempo e a erosão que ela provoca. Nesses termos, a própria Veneza pode também ser considerada um outro personagem importante do filme. “A Sereníssima”, “*a mais improvável de todas as cidades*” (Mann, 1971: 109), por ela ser uma cidade sensual, cheia de mistérios e perigos, torna-se uma metáfora adequada para o personagem e sua degradação e, de forma mais abrangente, da trajetória da consciência para os meandros do inconsciente. Veneza mostra-se como um monumento e uma metáfora do esplendor do passado e ruína inevitável, com a continuada erosão do tempo e também como expressão narcisística da arrogância derradeira do humano ante a natureza. Em linhas gerais, a herança romântica de Veneza está ligada à morte – o mar aberto é sempre repousante, mas, na medida em que a água é canalizada, ficam criadas tanto a beleza como a decadência e a pestilência. Com palavras sarcásticas, Jean Cocteau compara Veneza “(...) a uma negra caída morta em sua banheira, usando todas as suas jóias espalhafatosas” (Adair, 2001, p.97). Inclusive este comentário mordaz e preconceitoso pode ser utilizado para descrever a figura grotesca de *clown* do personagem, em seu aspecto tragicômico, na praia, com a tintura dos cabelos escorrendo-lhe pela face, demonstrando que a beleza é efêmera e a aparência não é nada.

Queda

Pode-se acompanhar no filme que, a partir de Aschenbach ter a bagagem extravariada (também sua bagagem cultural), ele perde o seu referencial e sente-se liberado para permanecer em Veneza, agora livre para realizar suas fantasias. Durante algum tempo, tal estado lhe traz grande satisfação, uma “libertação” de teor hipomaniaco. Isso é mostrado por meio de imagens e música – sai do escuro, da sombra para o sol e ergue-se satisfeito... abre a janela do quarto para um dia de claridade... É então que, vendo Tadzio com a mãe e a governanta na praia, sorri e relembra momentos felizes de sua vida com a esposa e a filha. Com esse estado de espírito, movimenta-se para voltar a compor. Mas Visconti também apresenta Aschenbach, desde logo, ainda





na estação de trens, assistindo a um doente moribundo cair à sua frente, a primeira explicitação da morte prenunciada pelos profetas, uma morte que alerta e começa a denunciar-lhe que algo perturbador – e que ignora o que é – está ocorrendo, como uma consciência, um superego sabedor das impurezas presentes em seus sentimentos e desejos ainda ocultos para si próprio, por trás da roupagem de seus interesses estéticos. Desde aí, à medida que ocorre sua regressão, vai nele se avolumando uma sensação de ameaça, de que algo perigoso estaria ocorrendo em Veneza (“*Por que desinfetam Veneza?*”), ou nele próprio, e passa a procurar uma explicação que o acalme – a de que se trataria de algo externo, que seria a causa explicativa do seu mal-estar.

A informação confirmatória de que uma epidemia estaria ocorrendo, no entanto, após provocar uma momentânea tranquilização, faz com ele atinja o mais baixo índice de degradação moral, em sua auto-apreciação, ao optar por não avisar a família de Tadzio para salvá-los da epidemia e, assim, de certa forma, decretar-lhes a morte. Aschenbach compreende que o código ético e moral dentro do qual sempre vivera está destruído. Que agora se tornou cúmplice da autoridade corrupta da cidade que, para não afugentar os turistas, cala sobre o perigo que os estava ameaçando. Com tal desconsideração pelos objetos, seu comportamento expressa, de forma inequívoca, seu narcisismo. Ante seus próprios olhos, quão corrupto e mesmo insano ele se tornara! Arriscar suas vidas só para continuar tendo a oportunidade de olhar o jovem por mais algum tempo... Na cena seguinte, Aschenbach relaciona tal degradação pessoal com culpas pela morte da filha (“*Que caminhos escolhi...?*”).

Final

Caso admitirmos estar ocorrendo um estado de regressão em um quadro depressivo severo causado por lutos e culpas, com ideação suicida, em um homem que passa por uma crise de meia idade, sendo esse homem um artista com questionamentos sobre a sua visão do mundo e como o viveu, alguém que construiu sua estrutura cultural e que visualizou sempre a beleza e a serenidade como atingíveis pela disciplina e organização... é coerente e é um desenvolvimento lógico que a beleza e a vida sejam vistas agora como só podendo ser alcançadas através dos impulsos da juventude (“*No mundo não existe nada mais impuro do que a velhice*”). Sai ele então em “busca do tempo perdido”, ainda que por meio de uma juventude cosmética.

Em meu entendimento, o componente homossexual, embora o superficialmente mais aparente, não penso que seja o essencial. Seria um empobrecimento visualizar *Morte em Veneza* como a história linear de um caso de homossexualidade.





Paulo Fonseca

Psicologicamente, a história fica mais inteligível caso pensemos que ele se olha no espelho e se vê *em* Tadzio com catorze anos. Ele se vê com catorze anos *como* Tadzio. O autor Thomas Mann, com essa idade, havia sentido uma paixão platônica por um colega de escola – tema que, a seu feitio, viria a utilizar para escrever uma outra novela, *Tonio Kroeger*. E é com tal idade, nesta época de vida e com essa visão do mundo que alguém como Von Aschenbach (“*Sou sempre eu*”, diz-nos Mann) poderia revivenciar tais sentimentos e permitir-se conscientizá-los. Daí a busca da juventude com a ida ao barbeiro que lhe diz, após maquiá-lo, captando a sua ilusão de pensar que agora, como Tadzio, também é jovem: “*Agora poderá se apaixonar como quiser*”.

A partir de então, cabe a outros a parte observadora de Aschenbach, a visão crítica de si que ele não se sente mais em condições de exercer, em tal quadro de confusão mental e de despersonalização (despersonalização entendida aqui como uma sensação afetiva de irreabilidade e estranhamento ante o mundo circundante, ou estranhamento de si mesmo, ou de partes de si na percepção deste mundo).

Em uma realidade febril e perturbadora, em que não sabe distinguir as verdades ocultas, prestes a emergirem, e mentiras repetidas de forma sistemática (“*A desinfecção é por mera formalidade (...)*”, “*(...) doença? (...) que doença? É o sirocco uma doença?...*”) é que ele passa a vagar em uma busca compulsiva, de forma progressivamente decomposta e patética, pelos labirintos sombrios de Veneza, movido pela procura de algo inatingível: encontrar no rapaz a beleza, a juventude, a vida.

Em tais cenas, é mostrada uma Veneza brumosa, sem cores, sombria, com vielas sujas e cartazes com avisos enganosos colados nas paredes. Em um desses momentos, exausto e doente, sucumbe arfante e senta-se ao chão, junto a uma fonte. Acende-se uma luz quando um homem, de avental branco e fumando, chega à porta e o olha indiferente, não fazendo nenhum gesto para ajudá-lo ou mesmo saber o que se passa. Esse homem, nesse instante, o representa, já que ele próprio, Aschenbach, não acudiu Tadzio e sua família para salvá-los do perigo de contaminação pela epidemia da qual ele agora também é sabedor. Constrangido, estabelece um distanciamento crítico de si e de suas atitudes egoístas. Nesse momento de *insight*, auto-avalia-se e visualiza-se ridículo, patético e risível. Lamentável e lamentosamente risível. E ele, ali, completado seu desmoronamento psicológico, numa risada quase histérica, ri seu desespero. É o seu choro de desistência.

A visita ao barbeiro já havia ultimado sua deterioração, prenunciada pelo velho-passando-se-por-jovem, no barco, rumo a Veneza e pelo desconforto e desprezo sentidos por ele ante o ridículo da situação. Essa visita traduz bem a queda regressiva do personagem, (“*to fall in love*”), ao mesmo tempo que ele, com intenção suicida, está, agora, vestido para o seu funeral. Em seqüência, vem-lhe à lembrança uma





situação em que é vaiado como maestro e compositor e flagela-se por intermédio de Phillip: “*Você é um trapaceiro*” (...) “*O homem e o artista tocaram juntos o fundo*” (...) “*Agora não há razão para que você não vá para o túmulo com sua música.*” Acorda angustiado: é um pesadelo.

No livro, o sonho é outro, com imagens de um rito primitivo de iniciação, com componentes canibalísticos. Visconti inclusive já havia filmado tais cenas, mas decidiu substituí-las, por julgá-las de mau gosto.

A morte em Veneza

Sabedor de que Tadzio vai embora em poucas horas, cambaleante, Aschenbach vai para a praia, agora desolada, e assiste a um misto de luta e brincadeira de Tadzio e o amigo Jaschui, que termina com o segundo pressionando a face do jovem na areia. Essa cena propõe alguns entendimentos. Em um nível, constitui-se em uma alusão plástica a uma relação sexual, com a emergência, com poucos disfarces, de uma cena primária sádica, o que se alinharia com a formulação proposta por Kohut. Em outro, em uma metáfora de uma luta de classes com a submissão e queda da nobreza, renunciando a Revolução Russa e a I Guerra Mundial. Inclusive, com sua visão política, Visconti pretende evidenciar, mais do que uma morte individual, a de uma sociedade aristocrática, o fim da *Belle Époque* (lembramos que o filme foi realizado em 1971, décadas após tais acontecimentos). Ou ainda seria uma representação da impotência e morte de Aschenbach, parecendo evocar a citação bíblica “*Tu és pó (...)*”, a areia significando, com o movimento mais rápido e agora perceptível com que escoia na ampulheta, que chegou a sua hora.

Mas penso que o entendimento mais conseqüente é o que aponta para a desidealização de Tadzio. Assim como, reduzindo-se o temor ante a morte, reduz-se *ipso facto* a idealização, por não mais ser ela necessária para contrabalançar um perigo, agora sentido como menos assustador. Por conseqüência, também podemos dizer que, reduzida a idealização, a própria morte pode vir a tornar-se menos assustadora e até bem-vinda. Enquanto levado a incorporá-lo visualmente, Aschenbach permanecia vivo. Desidealizando-o, é capaz de suportar o abandono de Tadzio. E aceita a morte, sentida agora como um descanso e uma bênção.

Explicando melhor, embora ainda de uma forma esquemática, Tadzio e os personagens estranhos são todos eles anunciadores da morte – os “profetas” representando a sua face persecutória, enquanto que Tadzio a sua contraparte, a face idealizada. Podemos, pois, pensar que Tadzio, uma vez olhado como estátua de beleza, se apresenta como forma sedutora, e a morte é então sentida como ameaça, uma vez que





Paulo Fonseca

coloca em risco sua perda, a perda da visão da beleza. Nesse caso, o que é proposto é a dor que se antecipa à falta, à ausência. E Aschenbach se incendeia de dor.

Por outra parte, Tazio, olhado como espelho, traz de volta a Aschenbach memórias de juventude, de infância e de contato com uma mãe amorosa. Nesses termos, a morte passa a ser sentida não mais como ameaça, mas, sim, como uma via de acesso para recuperar “o tempo perdido” e a proteção aquela, tranquilizadora, de épocas passadas. E esse olhar propõe esperança.

Relembro as palavras de Mann (1971, p.37): “*Estátua e espelho!*” (...) *assim também o deus, para nos fazer visível o espiritual, gostava de servir-se do corpo e das cores da juventude humana que, como instrumento de lembrança, ele enfeitava com todo o reflexo da beleza e, na contemplação dela nós certamente nos incendiávamos em dor e esperança*”. Aschenbach, vencendo o medo das ameaças e o da perda, pode morrer.

Nessas últimas cenas do filme, na praia, é mostrada uma máquina fotográfica em seu tripé, vendada com um pano preto não mais esvoaçando ao vento, a calmaria anunciando que acabou o *sirocco*. Isso tanto aponta para um elemento de contraste, ao retratar a decomposição do personagem em uma manhã de sol, como também assinala uma nota de esperança: a instalação de um dia ensolarado saudando a volta das cores a Veneza e o fim das dores para Aschenbach. A câmera fotográfica, por sua vez, faz referência à passagem implacável do tempo, como mais uma representação do movimento mais rápido da areia na ampulheta, mas também como um registro, no presente, de momentos gravados do passado (Seria mais uma alusão a uma cena primária assistida na infância?).

Ao final, na praia, o olhar de Aschenbach passa a ser uma observação à distância, como em um adormecimento, com a retirada progressiva de suas catexias do mundo e do ego. O olhar agora não mais precisando cumprir seu papel de incorporação, tanto da beleza da estátua como dos reflexos de si próprio ao espelho.

Tazio, à semelhança de um anjo da morte, tendo ao fundo do recorte de sua silhueta a fusão do céu e do mar, volta-se, à distância, para Aschenbach e aponta para as ondas e o infinito. Aschenbach ainda tenta erguer-se para acompanhá-lo, mas não consegue. Para ele é um aceno de partida, de libertação e de reencontro, rumo ao silêncio e à inocência recuperada.

Tendo em mente esta cena final, cito aqui uma frase de Mann, de muitos anos depois, na oportunidade de uma avaliação de sua obra e que penso aludir, em parte, ao entendimento aqui proposto. Diz ele: “*Se o colorido de minha obra tem sido considerado pálido e pouco luminoso, a razão pode estar em certos lampejos de um mar e de um céu em cores pastéis, a paisagem de quando eu era criança e era feliz*” (Prater, 1995, p.25). □





Estátua e espelho: considerações sobre o filme *Morte em Veneza*, de Lucchino Visconti, baseado ...

Referências

- ADAIR, G.(2001). *The real Tadzio*. London: Short books.
KOHUT, H. (1957). Death in Venice by Thomas Mann. *The Psychoanalytic Quarterly*, v.26, p.206-228.
LEHMANN, H. (1970). Sigmundo Freud and Thomas Mann. *The Psychoanalytic Quarterly*. v. 39, p. 198-214.
MANN, T. (1971) *Morte em Veneza*. São Paulo: Abril Cultural.
MORLEY, S. (1996). *Dirk Bogarde. Rank outsider*. London: Bloomsbury.
PRATER, D. (1995). *Thomas Mann. Uma Biografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
SLOCHOWER, H.(1969). Thomas Mann's Dath in Venice. *American Imago*.v.26, p.99-122.
TONETTI, C. M. (1997). *Luchino Visconti*. New York: Twayne Publishers.

Referências filmicas

- LIZZANI, C. (1999). *Luchino Visconti. A Portrait*. Documentário. DVD
VISCANTI, L. (1971). *Morte em Veneza*. VHS

Recebido em 18/09/2002

Aceito em 19/03/2003

Paulo Fonseca

Av. Carlos Gomes, 281/603
90480-003 – Porto Alegre – RS – Brasil
E-mail: rsf4206@pro.via-rs.com.br

© Revista de Psicanálise – SPPA