

**Adaptação literária no cinema como processo dialógico: o caso de Morte em Veneza/ *Literary adaptation in the cinema as a dialogical process: the case of Death in Venice***

*Leonardo Gonçalves Silva*<sup>\*</sup>  
*Luiz Antonio Mousinho*<sup>\*\*</sup>

**RESUMO**

Este trabalho pretende empreender uma análise e interpretação da adaptação fílmica de *Morte em Veneza* (1971), de Luchino Visconti, a partir da novela homônima de Thomas Mann (1912). Assim, num primeiro momento, tomaremos por base formulações de André Bazin (1991), Robert Stam (2008, 2009), Umberto Eco (1989), Gérard Genette (s/d), entre outros estudiosos, para problematizar questões como “originalidade”, “intertextualidade”, “dialogismo” e “fidelidade”, presentes nas discussões acerca das transposições fílmicas. O intuito dessa contextualização inicial é estabelecer as bases para análise do diálogo entre o filme e a obra literária *Morte em Veneza*, na qual será dada especial atenção aos desafios estilísticos e narrativos enfrentados na adaptação fílmica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação; Morte em Veneza; Intertextualidade.

**ABSTRACT**

*This work discusses the problems of the adaptation of the film Death in Venice (1971) by the filmmaker Luchino Visconti which is an adaptation from the homonymous novel of Thomas Mann. Thus, in a first moment, the theoretical contribution of André Bazin is used, as well as the Robert Stam, Umberto Eco, Gerard Genette, among other scholars to work questions about originality, intertextuality, dialogism and fidelity inserted in the discussion of the filmic transpositions. The purpose of this initial contextualization is to lay the foundations on which our analysis and interpretation of Death in Venice, where we will be concerned with the stylistic and narrative challenges of adaptation, will be supported.*

**KEYWORDS:** *Adaptation; Death in Venice; Intertextuality.*

**1 Introdução**

Das indagações acerca do processo de adaptação literária, que podem ser debatidas em variadas dimensões, a fidelidade à obra original (texto verbal) tende a concentrar-se como principal alvo de refutações contra a obra adaptada (filme). A retórica padrão nesses casos é ressaltar o que foi “perdido” na transição do romance para o cinema e “com demasiada frequência, o discurso sobre a adaptação sutilmente reinscreve a superioridade axiomática da

---

\* Estudante de Graduação do curso de Cinema & Audiovisual, no Centro de Comunicação, Turismo e Artes, pela Universidade Federal da Paraíba. Aluno do mestrado do Programa de pós-graduação em Letras da UFPB. goncalves.silvaleonardo@gmail.com

\*\* Professor adjunto IV do Departamento de Comunicação da UFPB e do programa de pós-graduação em Letras da mesma instituição – PPGL/ UFPB. Doutorado em Teoria e história literária na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. É bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq-PQ. luizantoniomousinho@gmail.com

literatura sobre o cinema” (STAM, 2009, p. 20). Contudo, em outra perspectiva, houve aqueles que adotaram uma postura rígida em prol da supremacia do “cinema puro”, em que se buscava ressaltar a singularidade desta arte em detrimento das outras. Em 1921 Germaine Dulac, cineasta alemã, publica um artigo intitulado *Chez DW Griffith*, no qual apresentou dois temas recorrentes que surgem em muitos dos seus filmes: primeiro, a autonomia do cinema como uma forma de arte independente, livre das influências da pintura e da literatura; segundo, a importância do cineasta como uma força artística e criativa individual.

Muitos contemporâneos de Dulac, como Jean Epstein, Abel Gance, entre outros cineastas e teóricos, compartilhavam do mesmo desejo de difundir o cinema como uma arte singular, e, assim, desenvolveram “uma série de teorias vanguardistas que procuravam legitimar o cinema enquanto meio artístico, independente do teatro e da literatura” (CASTELLO BRANCO, 2017, p. 10). Para Dziga Vertov, de modo mais enérgico, era preciso abster-se até da ficção, mesmo partindo de um roteiro original, pois esta comprometeria o cinema como arte radicalmente autônoma. Postulou-se, portanto, que “todo cinema verdadeiro estava sob a divisa do cine-olho e do *kinopravda*; todo outro cinema continuou sendo um prolongamento de romances e peças.”(VERTOV *apud* NICHOLS, 2005, p. 184).

Atualmente, a ideia vigente consiste em entender o fenômeno da adaptação através das noções de intertextualidade e dialogismo. Esta postura deve-se aos aportes teóricos de pensadores que assumiram posturas céticas quanto à suposta “pureza” do cinema, considerando natural que este como “uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis e temas” (BAZIN, 1991, p. 65). Neste sentido, emergem posições favoráveis em relação às transposições filmicas e às questões relacionadas à influência de artes consagradas no cinema, tendo o diálogo com a literatura expressiva ênfase devido ao caráter narrativo de ambos. André Bazin, teórico realista do cinema e fundador da revista *Cahier du Cinéma*, em seu artigo. Por um cinema impuro: defesa da adaptação<sup>1</sup> leva-nos ao cerne da questão com sua perspicaz observação:

Será que o cinema, ou o que resta dele, é hoje incapaz de sobreviver sem as muletas da literatura e do teatro? [...] O problema apresentado à nossa reflexão não é, no fundo, tão novo assim: é, a princípio, o da influência recíproca das artes e da adaptação em geral (BAZIN, 1991, p. 84).

<sup>1</sup> Escrito nos anos 50 -- anterior, pois, à emergência da semiótica estruturalista dos anos de 1960 e 1970 -- e publicado posteriormente no livro *O cinema: ensaios*, em 1985.

O autor francês recusa a ideia de consagração do cinema como uma arte “pura” em favor ao diálogo do mesmo com a literatura e outras artes clássicas, apontando que não se trata de resistir às influências, mas de aceitar as semelhanças. O que contrariava a posição dominante da crítica de sua época, que ansiava pela outorga do título de “arte legítima” a um cinema que não derivasse de qualquer outra arte.

De fato, a relação intersemiótica entre cinema e literatura ainda desperta muitas questões referentes à originalidade, à hierarquia de uma arte sobre a outra, à fidelidade ao texto-fonte, e, geralmente, esses aspectos enveredam-se para uma crítica mais moralista, em que se almeja identificar o que afinal está “certo” ou “errado” em determinada adaptação literária.

Neste artigo, para questionar esses velhos centramentos que ainda têm lugar no debate entre adaptação literária e cinema, e pontuar outras características mais relevantes que norteiam o processo de adaptação, recorreu-se às considerações teóricas de alguns autores que colocam a questão em perspectiva, como Gérard Genette (s/d), Umberto Eco (1989), André Bazin (1991), Robert Stam (2009), Marcos Rey (1989). Na sequência, abordaremos nosso objeto, o filme *Morte em Veneza*, dirigido por Luchino Visconti, lançado em 1971, procurando alcançar uma leitura crítica mais apurada a respeito da adaptação, observando as operações adaptativas utilizadas buscando, ao mesmo tempo, avançar na leitura de aspectos das duas obras, em especial o filme de Visconti. Portanto, além desta contextualização inicial servir de base para nossa investida analítica, consideramos os conceitos nietzschianos de *apolíneo* e *dionisíaco* fundamentais para interpretação de ambas as obras ficcionais; também faremos uso das contribuições de João Batista Brito (2006), Genette (s/d), entre outros, para tratarmos sobre as principais operações adaptativas e algumas categorias narrativas como personagem, focalização, Leitmotiv, entre outros desafios estilísticos e narrativos que a novela literária oferece à adaptação fílmica.

## **2 Dialogismo e intertextualidade**

As teorias dos pensadores estruturalistas<sup>2</sup> – e, posteriormente, pós- estruturalistas --

---

<sup>2</sup> A corrente estruturalista navegou por diversos campos, envolvendo antropologia, economia, filosofia, dentre outros. Alguns textos que tomamos por base no artigo se originaram do estruturalismo literário, em especial dos estudos da narrativa.

pretenderam inverter a posição que o Homem ocupava dentro do universo, como um ser livre, emancipado e consciente. Tais estudos acentuaram a percepção de que o ser humano é condicionado “por meio de complexas estruturas linguísticas, econômicas, sociais, inconsciente-psicológica, física-químico-biológicas, valorativas, culturais, que o guiam e escapam totalmente ao seu controle racional e consciente” (INCONTRI & BIGHETO, p. 181. 2008). Nesse caso, o ser humano como sujeito, capaz e produtor da sua história, entra em crise. Como, afinal, o artista poderia criar uma obra “original”, livre desta complexidade estrutural que o dirige e o afeta?

Como afirma Todorov (2009, p. 220): “Cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam, segundo as épocas, diferentes hierarquias.” Assim sendo, cada obra de arte, produzida num determinado período, faz referências aos procedimentos estilísticos, culturais e estéticos que o artista compartilhou em seu tempo. Nesse raciocínio, a concepção de “originalidade” e autoria, que atingiu seu apogeu no Romantismo, mas ainda hoje domina o discurso popular, sofreu críticas pelos Estruturalistas. Umberto Eco (1989), por exemplo, rejeita por definitivo qualquer suposição de originalidade absoluta inserida no campo da arte, mesmo tratando-se das artes clássicas, e propõe a ideia de *serialidade*, que diz respeito a uma repetição estética, em maior ou menor grau, que os artistas vão imprimindo através das gerações. Como esclarece o autor,

muita arte, portanto, foi e é serial; o conceito de originalidade absoluta, em relação a obras anteriores e as próprias regras do gênero, é um conceito contemporâneo, nascido com o romantismo; a arte clássica era amplamente serial e as vanguardas históricas, de vários modos, deixaram em crise a ideia romântica da criação como estreia no absoluto. (ECO, 1989, p. 133).

Um dos teóricos que definitivamente abriu caminho para uma possível abordagem não-originária para as artes, cujo trabalho intelectual serviu como importante base para os estruturalistas literários, foi o linguista russo Mikhail Bakhtin. Através de sua teoria do dialogismo, o autor russo explica o processo no qual um texto revela a existência de outras obras em seu interior. Para Bakhtin, um texto não subsiste sem o outro, quer como forma de rejeição ou atração, permitindo, por sua vez, o diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos.

Estas relações dialógicas foram estudadas por ele apenas em linguística e literatura, analisando obras de François Rabelais e Dostoiévski, e permitiu que outros teóricos como Robert Stam e Julia Kristeva aplicassem tais relações em outras mídias como as artes plásticas

e o cinema; no caso de Kristeva isso foi feito, sobretudo, a partir da noção de intertextualidade.

A noção de dialogismo – escrita em que se lê o outro, o discurso do outro – remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a ideia de intertextualidade. (BARROS; FIORIN, 1999, p. 50)

Partindo do “dialogismo” de Bakhtin e da “intertextualidade” de Kristeva, o teórico francês Gérard Genette propõe a noção transtextualidade como sendo mais abrangente, e a subdivide em cinco categorias específicas para os níveis de “dialogismos” presentes no texto. Esta teoria da transtextualidade é anunciada em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2006), e Robert Stam (2009) sugere a possibilidade de extrapolar as noções de tal teorização para o campo do audiovisual dando ênfase às adaptações cinematográficas. Todavia, dentre as cinco categorias transtextuais de Genette, a hipertextualidade causa uma relação mais pertinente ao nosso foco: a adaptação.

Embora todas as categorias de Genette sejam sugestivas, seu quinto tipo, a “hipertextualidade”, é talvez o tipo mais claramente relevante para a “adaptação”. A “hipertextualidade” se refere à relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, com um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. (STAM, 2009, p. 33)

Portanto, seguindo tal raciocínio, o filme *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti, é o hipertexto derivado da novela de mesmo título de Thomas Mann que, em sua forma adaptada, pode ser transformada de variadas maneiras e dimensões. Principalmente porque, além de se tratarem de duas linguagens distintas em que a expressividade de uma dá-se no verbal e a outra na imagem, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis e ações dramáticas das personagens, ainda há de se ressaltar as complexas operações nas quais o hipotexto pode ser transformado: “seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização” (STAM, 2009, p. 50). Muitos fatores estão em jogo para a construção de uma obra adaptada e o cineasta/adaptador possui uma gama de possibilidades que estão além das séries discursivas distintas. A preocupação em expor uma estética, conceitos e relações simbólicas pré-existentes podem ser ignorados no processo de transposição, dando margem para uma interpretação livre.

Nesse sentido, as adaptações não são peças de mera imitação do anterior estado de sentidos representado no romance original. Dessa maneira, “poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal [...]. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos.” (STAM, 2009, p. 26)

Este ato que implica a liberdade de alterar a obra original, isto é, de moldar novos mundos a partir do processo de adaptação, é demasiadamente discutido por roteiristas de cinema e televisão. Vale mencionar que, para o roteirista Marcos Rey (1989), as adaptações exigem mais esforço criativo, ao contrário dos quem consideram a “adaptação de romances como um exercício preguiçoso com qual o verdadeiro cinema, o cinema ‘puro’, não teria nada a ganhar [...]” (BAZIN, 1998, p. 96); e, sobretudo, as adaptações não devem, necessariamente, ser uma tradução fidedigna, até porque é discutível esta possibilidade.

A adaptação não precisa necessariamente conter tudo que está no livro. [...] O que importa é que ela seja [...] inteiriça, redonda, completa, sem evidenciar amputações, cortes por falta de tempo, saltos desconcertantes e buracos entre as sequências. A adaptação requer uma planificação mais exigente do que a criação porque implica numa responsabilidade maior, principalmente quando se trata duma obra conhecida, passível de confrontos. (REY, 1989, p. 59).

Esta “responsabilidade maior” mencionada por Rey com a obra de terceiros é o que ainda provoca várias discussões no campo. O próprio André Bazin afirma:

[...] no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente ligada à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito. (BAZIN, 1991, p. 95-96)

É notório, portanto, que o essencial para crítica e público é que, ao menos, os realizadores tomem o que é “específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, forma) e procurem sua tradução no que é específico ao cinema [...]” (XAVIER, 2003 p. 63).

É quase um senso comum esta exigência de transpor um texto verbal para outro contexto semiótico (cinema) que explore as mesmas cadeias de associação, causalidade e relações simbólicas, mas nem sempre isto é “respeitado”. Há inúmeros exemplos de obras cinematográficas que ousaram recriar novas relações causais e temporais a partir do texto primevo. Outras obras adaptadas, por exemplo, apontam tão bruscas modificações ideológicas, técnicas e interpretativas, de tal forma que nos apresentam uma nova camada de

valores e significações que não haveriam de estar presentes no hipotexto. Pode-se pensar o caso das paródias como exemplo, pois possuem um caráter de “imitar” hipotextos pré-existentes, ou procedimentos estilísticos, com objetivo de satirizá-los. Diversos filmes conseguem remeter a outros filmes quando parodiam gêneros cinematográficos, tais como terror, *western*, melodrama, etc.

Diferente, portanto, como veremos na análise sobre a adaptação de *Morte Veneza*, onde, a nosso ver, Visconti preocupou-se em restituir “o essencial do texto e do espírito” (BAZIN, p. 95) – ainda que possamos entender tais termos como sendo um tanto subjetivos. Na análise a seguir, notaremos uma preocupação de Visconti em “respeitar” certos signos oriundos da novela ao mesmo tempo em que usufrui de liberdade para alterar o que lhe convém, imprimindo sua “marca autoral”. Afinal, da mesma forma que texto e filme estão distantes um do outro, o mesmo vale para Thomas Mann e Luchino Visconti que possuem sensibilidades e perspectivas diferentes, sendo, portanto, imprescindível que o cineasta italiano dialogasse com seu próprio contexto histórico e visão de mundo (e aqui vale ressaltar que a novela foi publicada em 1912 e a obra cinematográfica lançada em 1971).

Analisar, pois, um filme centrado na sua fidelidade absoluta, cai no risco de atribuir à obra valores puramente hierárquicos e morais, conforme expusemos anteriormente. Como salienta Robert Stam (2009, p. 19), “a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura”.

O objetivo almejado aqui está longe de julgar a adaptação - *Morte em Veneza* (1971) - utilizando uma constelação de preconceitos que ferem o *status* de cinema “puro” ou de cunho iconofóbico, desprezando as artes visuais em detrimento à “superioridade” da escrita, tendo em vista, inclusive, que isso ignora as recentes transformações no campo das artes e dos estudos sobre adaptação. Resume-nos, Robert Stam:

A concepção bakhtiniana pós-estruturalista do autor como um orquestrador de discursos pré-existentes, junto com a desvalorização realizada por Foucault do autor em favor de uma ‘anonimidade penetrante do discurso’, abriu caminho para uma abordagem não-originária para todas as artes (STAM, 2009, p. 23)

Assim, o desenvolvimento dos estudos estruturalistas, pós-estruturalistas e os ensaios de André Bazin lançam dúvidas sobre ideias de pureza, essência e originalidade, provocando impacto acerca da discussão sobre adaptação. Conforme assinala Stam,

A teoria da intertextualidade de Kristeva, com raízes no ‘dialogismo’ de Bakhtin, enfatizou a interminável permutação de traços textuais, e não a ‘fidelidade’ de um texto posterior em relação a um anterior, o que facilitou uma abordagem menos discriminatória. (STAM, 2008, p.20-21)

Isso não quer dizer que ao “adotarmos uma abordagem ampla, intertextual, em vez de uma postura restrita, discriminatória, não abandonamos com isso as noções de julgamento e avaliação” (STAM, 2008, p. 22). Ainda podemos falar de adaptações bem-sucedidas ou não, mas nossos critérios não serão orientados por noções de “fidelidade” e sim por meio de análises que invariavelmente levam em consideração as inevitáveis transformações e lacunas na passagem de uma mídia à outra muito diferente, para falar ainda com Stam (2008, p. 51). O proposto, logo, é identificar os elementos narratológicos de ambas as obras – instância narrativa, focalização, conceito de espaço – e os procedimentos adaptativos do texto audiovisual que dialogam com a novela, ora preocupando-se em emanar signos comuns, ora investindo na possibilidade do autor sobressair-se de quaisquer “amarras” com o texto primevo. Partilhando, sobretudo, da concepção de que a adaptação deve ser vista como um processo intersemiótico independente, “capaz de recriar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado.” (CORSEUIL, 2009, p. 372).

### **3 Morte em Veneza**

Ao voltar da casa de Lísias, Fédon encontra Sócrates, o mestre da retórica, e comenta sobre a impressão que um discurso que Lísias proferiu em casa causou a ele. Ambos, então, debruçaram-se numa complexa discussão acerca da paixão – *Eros* – do amor – *Philia* – e da contemplação da beleza em seu estado mais puro capaz de elevar o espírito humano. “Porque a beleza, Fédon – tome bem nota disso – só a beleza é divina e visível ao mesmo tempo e assim é também o caminho do sensual, é o caminho do artista para o espírito, pequeno Fédon.” (MANN, 2011, p. 169)

O que seria esta beleza? Que forma teria? Thomas Mann, escritor alemão, em 1911, aos 36 anos, concebe a obra *Morte em Veneza*, a qual atribui ao personagem Tadzio o estado da beleza perfeita como se esta não pudesse ser feita de carne e osso, mas de pura idealização do belo. Rosenfeld (1994, p. 183) declara que Tadzio é “o reflexo temporal da beleza eterna, do ideal sempre perseguido [...]”.

Para além de haver um rio, chamado linguagem, que separa as obras homônimas, o cineasta italiano Visconti teve que lidar com uma obra rebuscada muito devido à ascendência de Mann pela tradição romântica alemã, com extrema densidade filosófica, cuja intertextualidade – uma delas está no diálogo entre Fédon e Sócrates, mencionado acima – é fundamental para compreensão da obra.

À vista disso, mais proveitoso seria tentar identificar, brevemente, alguns elementos que Thomas Mann ativa no livro, antes de focar na adaptação cinematográfica. A história é narrada em terceira pessoa, cujo narrador onisciente acompanha o drama psicológico do escritor Gustav Von Aschenbach. Este foi recentemente nobilitado, fazendo jus à nomenclatura ‘Von’, título atribuído, fazendo dele um aristocrata.

É-nos narrado um grave declínio na vida de Aschenbach, após seus 50 anos, responsável por sua crise de criatividade; e a presença exótica de um homem que o observara no cemitério, resulta num impulso repentino de fuga o qual o conduzirá à Veneza: cidade onde o escritor de meia idade surpreende-se com a jovial figura de Tadzio. Sem muitos incidentes do enredo, sem maiores lances na esfera da ação, o investimento narrativo mais denso está nas entrelinhas e na complexa crise existencial do protagonista que possui uma personalidade ambivalente em constante confronto. A obra está repleta de elementos antitéticos que dialogam entre si, variando entre belo e feio, morte e vida, jovem e velho. Essas forças conflitantes constantemente exploradas não são acidentais, e fazem alusões diretas aos conceitos *apolíneo* e *dionisíaco*, derivadas dos deuses gregos Apolo e Dionísio, elaborados por Nietzsche em *O nascimento da Tragédia*, caracterizados como impulsos estéticos.

Grosso modo, enquanto o primeiro, também denominado de *socratismo* por Nietzsche, enfatiza o racionalismo, a forma, a bela arte ou aparência, a harmonia intelectual, a ordem; o segundo representa o espírito da vontade de viver, da música, da embriaguez, da quebra das barreiras impostas pela sociedade. Para o filósofo alemão, o desenvolvimento da arte está ligado “à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (NIETZSCHE, 1997, p. 27). Ambos os impulsos caminham lado a lado, muitas vezes em aberta discórdia e “incitando-se mutuamente a produções sempre novas”. (*idem*, p.27)

E o meticuloso Aschenbach é a personificação do elemento apolíneo, caracterizado como um homem prudente, racional e disciplinado, um autêntico representante da compostura

burguesa-eurocêntrica, que se vê tentado pelo elemento dionisíaco representado pelo personagem Tazio. Mais adiante abordaremos as relações dos impulsos apolíneos e dionisíacos encarnados nestes seres ficcionais.

Outro fator pertinente, que explicita mais uma relação ambivalente e paradoxal dentro da obra, é a morte anunciada logo no título. O autor associa esta palavra a uma cidade tradicionalmente bela, que vive do turismo. E, realmente, por um lado Veneza é apresentada nas obras como cidade belíssima e aconchegante mas, por outro, é tida como uma cidade podre, com seus rios poluídos, odores pútridos e coberta pela epidemia da cólera. O filme explora esta dicotomia especialmente nas cenas finais, quando Aschenbach, com seu terno branco e fino, cai enfermo numa Veneza horrenda, escura e assolada pelo terror da peste.

Assim, a cidade de Veneza suscita um conflito entre duas experiências opostas: ora encarada como a solução para as crises de Aschenbach, um refúgio paradisíaco, ora como a causadora de suas enfermidades. Trata-se de uma cidade que guiará Aschenbach do mais suave deleite ao angustiante sabor da morte, esta também constantemente sugerida ao leitor durante a narrativa. Além do mecanismo da prolepse (ou *flashforward*), configurado nas antecipações narrativas, podemos entender esse recurso de gradual repetição de sentidos como um *leitmotiv*<sup>3</sup>, que se anuncia como verdadeiro “mensageiro da morte”, sempre a serviço de intensificar e insinuar ao leitor o iminente destino trágico do protagonista, como o próprio título induz. Lembrando que o sentido etimológico de seu segundo nome – Aschenbach - significa “rio de cinzas”, o que confere um entre muitos elementos dentro da narrativa que fazem alusão à morte.

Quanto à adaptação, Visconti, consciente da linguagem com a qual opera, ao seu modo e estilo, fez escolhas astutas para transpor a essência literária contida na novela para o campo discursivo desta arte predominantemente visual e sonora. Uma delas foi de transformar Aschenbach num músico, cujo ator que o interpreta é fisicamente parecido com o compositor Gustav Muhler. Na época “o cineasta italiano foi criticado e alegou que a intenção era aludir a um dos fatores que influenciaram a literatura de Mann naquele período: a morte de Gustav Mahler”<sup>4</sup>. Além disto, o fato do protagonista ser um músico e não um escritor nos indica uma aproximação a um dos aspectos formais que compõem o cinema – a trilha sonora. Sobre

---

<sup>3</sup> Termo alemão (pl. *Leitmotive*) da autoria de Hans von Wolzogen (1848-1938) e que em português poderá traduzir-se por “motivo condutor”. No caso de textos narrativos, é utilizado para fazer referência a todos aqueles motivos recorrentes que, no seio de uma narrativa, se encontram intimamente associados a determinadas personagens, objetos, situações ou conceitos abstratos.

<sup>4</sup> Portal Resenha no Divã, Morte em Veneza: uma história sobre o efeito arrebatador da paixão. Disponível em <<http://resenhanodiva.blogspot.com.br/2012/01/morte-em-veneza-uma-historia-sobre-o.html>>, Acesso em 13 de out. de 2015.

Mahler, suas músicas são introduzidas como parte da trilha musical e, por conseguinte, são partes do *leitmotiv*, conferindo sentido dramático sofisticado, acima de apenas embalar ritmicamente a narrativa fílmica. Um exemplo bastante significativo consiste nas cenas finais onde é executada a 3ª Sinfonia de Gustav Muhler, referenciando a *Canção da meia noite (Mitternachtslied)*, texto incluído na obra *Assim Falou Zaratrusta*, de Nietzsche. Portanto, como será exposto adiante, Visconti estava muito afinado com as referências reproduzidas na obra literária, inclusive no que tange à filosofia nietzschiana, porém suas intenções eram de transpô-las ao seu modo, explorando as especificidades do seu campo artístico – o audiovisual.

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2009, p. 20).

Dessa maneira, reiteramos que a tradução literal é um equívoco a ser evitado, e que mais rico seria o cinema utilizar outros recursos próprios de seu campo para efetuar esta migração transmídia. Migração esta que exige, inevitavelmente, passar por critérios de seleção e enquadramento do texto-fonte, conforme refletimos anteriormente. Sobre o prólogo do filme, este se dá no momento em que Aschenbach está a bordo de um barco a caminho de uma Veneza banhada por um fascinante tom impressionista. Essas imagens de Visconti não são apenas belas. Como descreve Alain Badiou, a magistral sequência é muito mais do que isso: “É uma espécie de poema mortal, uma travessia melancólica e grandiosa” (2004, p. 43, tradução livre)



Fig. 1: Barco chegando à cidade de Veneza

Notório, pois, a opção de ocultar toda a passagem inicial transcorrida em Munique. Conforme os estudos proferidos pelo crítico de cinema e literatura, João Batista de Brito (1996), que por sua vez se apoia na teorização de Francis Vannoye para sua tipologia em torno dos procedimentos de adaptação, essa operação é classificada como *redução*, isto é, elementos de enredo da história original ficam ausentes na adaptação por escolha do autor.

Seguindo este mesmo embasamento, o filme, também, adiciona dados de diegese inexistentes na obra original. O principal deles é o aparecimento do amigo Alfred por meio de constantes *analepses mistas*<sup>5</sup> durante o transcorrer da trama. Visconti, como seria previsível devido à narrativa reflexiva e intimista do livro centrada num único personagem, optou por uma focalização interna fixa<sup>6</sup>, ou seja, os fatos são mostrados a partir da consciência do protagonista, sem que haja variação do ponto de vista. O espectador é, portanto, guiado por Aschenbach, percebendo os eventos narrativos pelo filtro da percepção do personagem que os vivencia. O cineasta não introduz o recurso da *voz over* (locutor invisível) para dar alusão aos pensamentos do protagonista no tempo presente da diegese, como solução mais fácil a alcançar a subjetividade complexa de Aschenbach. Há, sim, sutis transições sonoras com o intuito de transportar o espectador às memórias do protagonista, onde o mesmo trava diálogos acirrados com seu amigo Alfred sobre a arte e sua função. Através deste confronto de ideias, emerge a *persona* apolínea de Aschenbach, o que justifica a introdução do coadjuvante Alfred, responsável por revelar a natureza ambivalente do amigo músico. Em certa altura diz

<sup>5</sup> Analepse é genericamente chamada de flashback no cinema. Segundo Robert Stam, “analepses misturadas começam num ponto anterior, mas flexionam ou invadem o ‘presente’ da narrativa principal”.(STAM, 2009, p. 37).

<sup>6</sup> O termo *focalização* foi proposto por Gérard Genette e consiste num dos modos de regulação da informação na ficção. À respeito da focalização interna, Gérard Genette (s/ 187-188) ressalta que esta corresponde à “instituição de ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem”.

o protagonista: “a realidade só nos distrai e degrada”; e, mais adiante, “a criação de beleza e pureza é um ato espiritual” enquanto seu amigo opositor reluta, dizendo que “a beleza é só para os sentidos e com impetuosidade: o mal é necessário! É o alimento da genialidade”.

Na cena em que ocorre este diálogo, Alfred para comprovar a ambiguidade da arte – onde, no caso da música, uma única nota pode suscitar-nos diversas sensações dependendo da intensidade e maneira com a qual é executada --, toca uma composição de autoria do próprio personagem Aschenbach. Já a novela traz alguns trechos de textos como sendo de autoria do protagonista, que, no caso da obra literária, lembramos, é escritor. Assim sendo, Visconti usa o mesmo recurso de citar a obra do personagem, porém de modo diferenciado. Este tipo de estratégia adaptativa, ainda de acordo com o trabalho de Francis Vannoye e a interpretação de João Batista de Brito, é chamado de transformação ou deslocamento. Para melhor elucidação destas operações já mencionadas e abordadas no filme, Brito (1996, p. 6) diz:

Com efeito, de um modo geral, há coisas que estavam no romance e não estão mais no filme (redução), há coisas que estão no filme e que não estavam no romance (adição), e finalmente, há coisas que estão nos dois, porém, de modo diferente (deslocamento, transformação). O que complica, porém, a relativa simplicidade do esquema é que essas reduções, adições e transformações acontecem em vários níveis que precisam ser distinguidos.

A despeito de questões relacionadas à forma fílmica e estilo, como enquadramentos, posição de câmera etc., o cineasta italiano procurou traduzir aspectos de descrição literária do ambiente luxuoso do hotel e dos peculiares comportamentos da burguesia privilegiando o recurso do plano-sequência onde a câmera perpassa seja o *hall* do hotel ou outras ambiências, num jogo primoroso de *zoom in*<sup>7</sup> - aproximando a câmera para os objetos e personagens que compõem a cena - e *zoom out*, afastando-a, vagarosamente, revelando-nos esplêndidos planos gerais que por vezes denotam o estado de solidão do protagonista.

Da mesma forma que o livro utiliza elementos e deixas que sugerem a morte iminente do protagonista, como referido antes, o filme também constrói esta aflição. Alguns “mensageiros da morte” - conforme denominamos - ou *leitmotive* são traduzidos com doses de fidelidade, enquanto outros são recriados ou evitados. Volto ao exemplo de Aschenbach no

---

<sup>7</sup> Zoom [zum] (do inglês "zoom lens") é um tipo de lente fotográfica e cinematográfica de distância focal variável, permitindo, assim, uma mudança do enquadramento das imagens sem a necessidade de reposicionamento do fotógrafo ou a troca das lentes. Disponível em <[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Zoom\\_\(lente\)](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Zoom_(lente))>. Acesso em: 13 de set. de 2016

cemitério em Munique, onde é descrita a aparição de um homem exótico com feições estranhas, que remetem a uma caveira. Na novela esta passagem, quase onírica e que desperta asco em Aschenbach, é importante para a emergência de seu desejo de buscar um refúgio. Contudo, entre as situações que insinuam o trágico destino de Aschenbach presentes no filme, podemos citar a cena na gôndola de veludo preto, onde ocorre o diálogo tenso com o gondoleiro na qual Aschenbach, insatisfeito com a rudeza e o serviço, diz que não pagará nada, e a resposta do outro vem de pronto: “você pagará”.

Simbolicamente, o gondoleiro assemelha-se à personificação de Caronte, figura da mitologia grega encarregada de levar as almas ao reino de Hades, em troca de uma moeda, e nessa ocasião encarrega-se de transportar Aschenbach a caminho da já anunciada morte. A romã também é um símbolo utilizado no livro, onde Aschenbach saboreia o suco da fruta que Perséfone ofereceu a Caronte como pagamento para poder entrar no Submundo. Já no filme esta passagem é sugerida e não explicitada. Isto ocorre na cena em que os músicos venezianos encantam a plateia burguesa acomodada entre o jardim e a varanda do hotel, e sob a mesa de Aschenbach está um copo cujo líquido vermelho aparenta ser suco de romã.

O músico napolitano, ruivo de dentes estragados, também é um mensageiro em ambas as obras, em que compartilha um pouco para o protagonista sobre a situação de calamidade pela qual passa Veneza, que é cuidadosamente ocultada pelos funcionários do Hotel e pelas autoridades estatais com o objetivo de não afastarem a principal renda da cidade: o turismo. Poderíamos enumerar outros, como a morte da filha de Aschenbach, vez ou outra, surgindo ao espectador em *analepses*, ora em forma de reminiscências, ora em sonhos. Essas aparições oníricas são um tanto perturbadoras, e pouco a pouco, revelam no protagonista o que há de mais obscuro na sua mente; é quando seu inconsciente dissemina o que seu corpo não nega: seu honesto desejo por Tadzio.

Em seu segundo sonho dionisíaco, este somente na novela, descrito no último capítulo, são relatadas orgias, rituais oriundos da mitologia grega e descrições fálicas. “Com as batidas dos timbales seu coração retumbava, seu cérebro girava, acometido de raiva, de desvario, de atordoante voluptuosidade, e sua alma desejou unir-se à dança de roda do deus” (MANN, 2011, p. 164). Após este atribulado sonho, Aschenbach decide entregar-se ao lado

dionisíaco, desejando a eterna juventude. Então ele parte ao barbeiro para dar início a este processo<sup>8</sup>.

No filme ocorre o mesmo de modo diverso, o que configuraria noutra transformação. O sonho revelador é traduzido de modo diferenciado. Ocorre num concerto em que Aschenbach, ao finalizar sua regência, é cruelmente vaiado e seu amigo, Alfred, o confronta com autoridade, impugnando o amigo a um vexame por defender a ideia de pureza da arte. É o mesmo processo de epifania, agora sem alusão à atmosfera pré-socrática somada com orgias e rituais dionisíacos. A relação dionisíaca que se faz é com a música executada em cena, já que para Nietzsche esta arte sonora é dionisíaca em essência, trazendo a “comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia”. (NIETZSCHE, 1992, p. 34)

Na sequência, Aschenbach está na barbearia, e lá ocorre o auge do conflito interno do personagem, em que não há mais alternativa a não ser reconhecer a paixão que o doma por inteiro. Pretende, pois, cuidar da sua imagem, mascarar sua velhice e apresentar-se mais belo. É possível interpretar, diante de tanta referência intertextual à cultura da Grécia antiga, a maquiagem como metáfora da máscara cênica, sendo a partir desta ação que o personagem não é mais o mesmo. Neste momento, o amor apolíneo, casto e sagrado principia a desvanecer-se e a ser, em contrapartida, somado pela influência dionisíaca.



**Fig. 2: Aschenbach na barbearia.**

Ele principia a encontrar Tadzio, a tentar tocá-lo ou, simplesmente, dirigir-lhe uma palavra, mas não consegue. O filme, então, chega ao seu momento final: a morte. Visconti

---

<sup>8</sup> Esta ação dramática imediatamente nos faz refletir sobre o profundo asco que Aschenbach sentiu ao desembarcar em Veneza e deparar-se com um velho maquiado, com personalidade extravagante e querendo estar entre os jovens.

utiliza amplamente o plano geral para dar-nos sensação de solidão do personagem, limitado ao seu desmesurado voyeurismo, talvez por opção própria. O *voyeur* acredita que a relação entre pessoas que se conhecem somente de vista é a mais provocante de todas, trata-se de universo unicamente visual e silencioso, permanentemente revigorado pela fantasia. E Aschenbach, como tal *voyeur*, deleita-se, mesmo enfermo, ao contemplar o “pálido e gracioso psicagogo” (MANN, 2011, p. 172) distante pela última vez.

Tadzio, ao horizonte sob um banco de areia numa bela *mise-en-scène* em tom impressionista, aponta para o horizonte como a indicar um caminho. Tanto no livro quanto no filme, ambos, remetem à figura de Hermes, o mensageiro, símbolo da transição, porque a própria morte é a metáfora da renovação para outra vida. Não por acaso, esta comunicação é feita ao mar, outro símbolo de transição muito explorado em ambas as obras.

#### **4 Considerações finais**

Torna-se evidente o quão complexo é o processo de adaptação e o quanto a leitura crítica fica mais rica com o apuramento das estratégias narrativas e estéticas feitas pelo adaptador fílmico. Uma obra como *Morte em Veneza* permite-nos debruçar sobre nossa própria natureza humana, nosso constante confronto entre o que se deseja e os limites condicionados pela moral, além de, também, fazer-nos refletir sobre o papel da arte e do artista. Assim, Luchino Visconti, no nosso entender e com base em nossa abordagem, faz uma adaptação produtiva do texto fonte, preservando muito da feição estética e de referências intertextuais do texto-fonte, sem privar-se de buscar estratégias audiovisuais autênticas para conceber sua versão da obra de Thomas Mann.

Convém aqui ressaltar que devido às múltiplas referências de *Morte em Veneza* se exige maior esforço cognitivo do espectador. Por esta razão, devem-se evitar estereótipos simplificadores ao interpretar a obra. Quando Aschenbach diz *eu te amo* ao Tadzio, ancorando-se aos conceitos nietzscheanos aqui considerados, é como se dissesse *eu amo essa parte que falta em mim que é a contraposição ao apolíneo*. Não se trata de uma sobreposição de um impulso sobre o outro, mas sim a união, pois, como defende Nietzsche (1992), juntos eles promovem a máxima afirmação da vida, mesmo em face de seu caráter caótico.

O protagonista não consegue tocar ou simplesmente dirigir uma palavra ao seu objeto de adoração, ao intuir que uma relação mais próxima, tátil, que quebrasse o silêncio,

também romperia com seu incomensurável delírio. O uso abundante de *zoom* em Tadzio, nos planos subjetivos de Aschenbach, simula comunicar que ele não pode se aproximar de Tadzio a não ser pelo olhar e pelo espírito. Se isto fosse violentado, Aschenbach não expressaria a surpresa ante esse novo homem que nascia dentro de si momentos antes de morrer, cuja origem deve-se a Tadzio.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Ed. 2ª. São Paulo: Papirus, 2006.
- BADIOU, Alain. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, Gerardo (Org.). *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- BARROS, Diana; FIORIN, José Luiz. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo, SP: Edusp, 1999.
- BAZIN, A. Por um cinema impuro - defesa da adaptação. In: *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema: narrativas em conflito*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- CASTELLO BRANCO, P. S. Cinema Abstracto: da vanguarda europeia às primeiras manipulações digitais da imagem. BOCC: Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. Covilhã: Universidade de Beira Interior, 2010. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-cinema-patricia.pdf>>. Acesso em 13 de maio de 2017.
- CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.
- D'ONOFRIO, Salvatori. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.
- ECO, Umberto. A inovação no seriado. In: *Sobre espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Pessoa de; *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bahktin Mikhail*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, s/d.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. 2ª Ed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2006.

INCONTRI, Dora; BIGHETO, Alessandro Cesar. *Filosofia Construindo o pensar*. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. São Paulo: Saraiva, 2011 (Col. Saraiva de bolso).

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*; tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NIETZSCHE, F. W., 1844-1900. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*; tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. - São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

REY, M. *O roteirista profissional: tv e cinema*. São Paulo: Ática, 1989.

ROSENFELD, A. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva; Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In *Revista Ilha do Desterro. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, América do Sul, 2009.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 218-264.

VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Nathan, 1989. In: *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris: Nathan, 1991.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo, SENAC, 2003. p. 61-89.

### **Referência Audiovisual**

VISCHONTI, Luchino. *Morte em Veneza*. Direção: Luchino Visconti. Intérpretes: Dirk Bogarde, Björn Andréson, Silvana Magano, Marisa Berenson. 1971. WARNER HOME VIDEO. DVD, son., color. 130 min.

Recebimento: 13/08/2017

Aceite: 27/08/2017