

Em busca do filme perdido: presença proustiana na *Morte em Veneza* de Luchino Visconti

Marcelo da Rocha Lima Diego*

Veneza sempre fascinou Marcel Proust, tanto na vida real quanto nas páginas de *Em busca do tempo perdido*.** Biograficamente, a visita do escritor à cidade teve de ser adiada seguidas vezes devido à fragilidade de sua saúde; no livro, o narrador-protagonista sofre problemas semelhantes e conhece a cidade já quase no fim do romance. Não obstante, Veneza revela-se presença constante ao longo dos sete volumes que compõem a *Recherche* e desempenha papel fundamental no processo de descoberta da memória involuntária – o "efeito madeleine" que caracteriza as noções proustianas de tempo e de memória e que estrutura narrativamente a obra –, pois é justamente a lembrança fortuita de uma pedra em falso em que pisara na basílica de São Marcos que ocorre ao narrador quando pisa em outra pedra em falso na biblioteca do príncipe de Guermantes, anos depois, em *O tempo redescoberto*.

Por sua vez, a *Recherche* sempre fascinou o cineasta italiano Luchino Visconti, que a leu pela primeira vez ainda jovem, quase contemporaneamente ao lançamento dos sucessivos livros. Pessoalmente, o conde Luchino Visconti di Modrone, cujos antepassados governaram Milão entre os séculos XIII e XV, se identificava com o ambiente da alta nobreza em que se situa a obra, e, mais ainda, com o olhar nostálgico sobre essa realidade, a qual, já então, existia apenas como lembrança e reminiscência. A criação de Proust se afinava, ainda, com a nota geral que Visconti perseguiu em seus filmes, os quais tematizam, todos, em alguma instância, a decadência; e os quais, em sua quase totalidade, possuem inspiração em obras literárias.

* Mestrando em Literatura Comparada no Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, sob a orientação da Prof^a Ana Alencar.

** Devido à extensão do título "*Em busca do tempo perdido*", o romance será, neste trabalho, referido apenas como "*Recherche*", em alusão ao título original, "*À la recherche du temps perdu*", seguindo uso internacionalmente difundido; os volumes que o compõem intitulam-se *No caminho de Swann* (1917), *À sombra das raparigas em flor* (1918), *O caminho de Guermantes* (1921), *Sodoma e Gomorra* (1921), *A prisioneira* (1924), *A fugitiva* (1926) e *O tempo redescoberto* (1928).

Visconti acalentou durante anos a ideia de filmar a *Recherche* e em 1971 resolveu levar a termo seu projeto. Encomendou o roteiro a Suso Cecchi d'Amico, captou recursos, escolheu as locações – em boa parte, as filmagens seriam na cidade belga de Liège – e selecionou o elenco: Alain Delon faria o narrador-protagonista; Marlon Brando, o barão de Charlus; Helmut Berger, Morel; Silvana Mangano, Oriana de Guermantes; e Greta Garbo (aposentada havia 35 anos) acenou com a possibilidade de fazer uma ponta como a rainha de Nápoles. No entanto, quando todos esses preparativos estavam providenciados, o diretor subitamente desistiu de realizar o filme, sem deixar para a posteridade maiores explicações quanto à motivação para tal atitude.

A *Recherche* se tornou, assim, um fantasma para a história do cinema, após a desistência daquele que, talvez, fosse o único diretor capaz de adaptar para as telas esse romance tão complexo e tão intrinsecamente ligado ao próprio processo de escritura que é chamado por muitos de "inadaptável". Contudo, a história do cinema é repleta desses filmes-fantasmas, conforme aponta Florence Colombani na introdução de *Proust-Visconti: histoire d'une affinité élective*: Marilyn Monroe ambicionava encarnar nas telas a Grouchenka dos *Irmãos Karamazov*; Louis Malle sonhava fazer um filme sobre a vida de Marlene Dietrich; e David Lynch deseja, ainda hoje, realizar uma versão cinematográfica da *Metamorfose* de Kafka. Todavia, essas intenções frustradas, longe de se tornarem mera letra morta, ressurgem aqui e ali em outros projetos dos cineastas: o Napoleão que Kubrick tanto sonhara em filmar acabou por se fazer presente quer nas batalhas de *Barry Lyndon*, quer na sensualidade angustiada de *De olhos bem fechados*.

Para compreender essa presença subreptícia de certas obras literárias em filmes que não as anunciam (e é o anúncio da presença que configura, para Linda Hutcheon, a adaptação propriamente dita, pois é ele que permite a leitura da adaptação como palimpsesto), é interessante seguir o caminho de Robert Stam, em *A literatura através do cinema*, que traz para o universo do cinema algumas importantes reflexões da teoria da literatura. Stam pontua que "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 caracterizaria o autor como "harmonizador de discursos preexistentes" (Stam, 2008, p. 20-21). A partir das contribuições de Bakhtin e Kristeva, coube a Gérard Genette propor o termo abrangente de "transtextualidade" para se referir a "tudo aquilo que coloca um texto, manifesta ou secretamente, em relação com outros textos" (Genette, 2006, p.7), e dentro do qual se distingue a "hipertextualidade", relação transtextual específica na qual um texto

segundo (hipertexto) surge de um texto primeiro (hipotexto), de forma que não é a do comentário. O hipertexto – que o teórico chama de "texto de segunda mão" – concomitantemente imita e transforma o hipotexto; na transposição – categoria dentro da qual se inclui a da adaptação e que é uma das principais práticas hipertextuais –, a nova obra costuma imitar da original aspectos como o enredo, por exemplo, mas transforma outros, como os formais, posto que opera em diferente linguagem ou gênero.

Assim, é possível compreender esses fantasmas literários que nunca chegaram a vir à tela como hipotextos silenciosos, os quais, na impossibilidade de formalizarem propriamente uma adaptação, permanecem latentes no imaginário dos cineastas e emprestam alguns de seus traços a outros filmes. Stam conclui: "Grande parte da obra de Alan Resnais pode ser vista como um prolongamento cinemático da obra romanesca de Proust; no entanto, Resnais nunca *adaptou Em busca do tempo perdido*"; do mesmo modo, "Glauber Rocha encarnou o 'realismo mágico' latino-americano em *Terra em transe*, mas ele nunca *adaptou* Márquez ou Carpentier" (Stam, 2008, p. 34). Reduzir a discussão sobre as relações entre a literatura e o cinema somente ao plano das adaptações, e das adaptações de fato levadas a cabo, oblitera uma concepção mais ampla do processo de criação artística individual e do processo de transformação e contaminação das linguagens artísticas.

Voltando, agora, à relação entre Visconti e Proust, não há motivo para não se resgatar a presença proustiana como um dos hipotextos silenciosos que perpassam os filmes viscontianos, mesmo aqueles que são adaptações de outras obras literárias. Se em *Senso* (1954), adaptado do livro homônimo de Camillo Boito (1882), estão presentes os luxuosos camarotes dos teatros e o tema da humilhação amorosa, que tanto fazem eco a trechos da *Recherche*; e se em *O leopardo* (1963), adaptado do livro de mesmo nome de Tomaso di Lampedusa (1957), é encenada, bem como em Proust, a união entre a nobreza empobrecida e a burguesia economicamente ascendente; é no filme em que Visconti adapta uma novela de 1911 de Thomans Mann que um livro da *Recherche* parece ter contaminado sobremaneira a sua leitura. As páginas a seguir abordarão a relação entre Proust e Visconti tentando, além de apontar algumas interseções no macropiano da literatura de um e do cinema de outro, investigar de maneira mais específica os matizes com os quais *À sombra das raparigas em flor*, do primeiro, coloriu a *Morte em Veneza* do segundo.

O crítico italiano de cinema Lino Micciché oferece algumas pistas para se pensar em como a *Morte em Veneza* de Visconti se afasta da *Morte em Veneza* de Mann: o

cineasta substitui a referência abstrata a um literato exemplar por uma alusão literal a um músico, Gustav Mahler, que ressurge no filme não apenas através de algumas remissões biográficas, mas também da trilha sonora, que funciona como chave diegética. Visconti inclui ainda o plano da lembrança, por meio dos *flashbacks* nos quais o protagonista discute com seu amigo Alfried e que dão conta da discussão teórica sobre a arte presente no texto do alemão. O cineasta altera, amplamente, algumas implicações simbólicas e alegóricas do livro, em que Aschenbach representa o auge e o fim do artista romântico, em que o belo se sobrepõe ao verdadeiro, em que a arte se sobrepõe à vida; no filme essa polaridade é abolida e dá lugar a uma ambiguidade de sentimentos e sensações, o que contribuiu imensamente para a atemporalidade do filme. Deste modo, o tom irônico-dramático do livro cede a vez, no filme, ao nostálgico, na encenação de um encontro com forte carga autoprojativa em que Tadzio é transformado "de Fedro socrático aludido na página manniana, em um dulcíssimo anjo da morte, mais símbolo de apaixonante nostalgia, de irrealizável quietude, de impossível serenidade contemplativa, que de desejo carnal e apagamento erótico" (Micciché, 2006, p. 65, tradução nossa).

Em todos esses aspectos em que se distancia de Mann, Visconti se aproxima de Proust. O narrador-protagonista da *Recherche* também tem por base traços de uma personagem real – o próprio autor –; o romance igualmente possui chaves diegéticas musicais, como, por exemplo, a sonata de Vinteuil; e o plano da lembrança é peça fundamental na escrita de Proust, sendo essa a instância em que se apresentam e problematizam as noções de tempo e de memória, as quais concorrem para a perspectiva proustiana sobre a criação artística. Finalmente, à diferença da personagem de Mann, o narrador-protagonista de Proust é caracteristicamente pós-romântico: na *Recherche* é retratada justamente a passagem de uma busca idealizada da arte para um encontro desiludido com a arte, que ocorre com a ressignificação da realidade ensinada pelo jogo da memória. Obra seminal, na história da literatura, em que as experiências da vida e da arte se tornam porosas, parece ser a *Recherche* quem sussura para Visconti o tom melancólico, mais que heroico, da sua *Morte em Veneza*, na qual Aschenbach face a Tadzio, tal qual o narrador-protagonista proustiano face ao tempo perdido, contempla encantado a beleza da vida – no outro – que se esvai – em si.

Embora tanto *Veneza* quanto as características e os elementos proustianos presentes na obra de Visconti remetam à *Recherche* como um todo, o segundo romance do ciclo, lançado em 1918, é aquele ao qual melhor se sobrepõem alguns desenhos de

figura e de fundo do filme. *À sombra das raparigas em flor* revela-se, assim, como fonte mais provável de inspiração para Visconti na composição de cenários e de personagens. Nesse livro, o narrador-protagonista não vai a Veneza, mas a Balbec, balneário fictício do norte da França, inspirado grande parte na Cabourg verídica; o motivo da viagem, além de férias, era cuidar da saúde, razão esta pela qual não se dirige a Veneza, cujo trajeto lhe seria exaustivo. Balbec não possui a tradição histórica e artística de Veneza, não é tão estrangeira para a personagem, nem carrega nenhuma pestilência, mas no livro e no filme as duas cidades se aproximam, ao compartilharem ambas de uma atmosfera de balneário luxuoso na Europa do início do século XX, para o qual afluíam a aristocracia e a alta burguesia de todo o continente. Compartilham dos mesmos códigos requintados de estação de banhos, de comportamento à praia, de sociabilidade de hotel.

A descrição – de locais, pessoas, situações – é elemento de enorme valia para o cineasta que se propõem a adaptar uma obra literária; é ela que subsidia a criação de uma visualidade para além da simples *mise-en-scène* das ações narradas. Na prosa enxuta de Thomas Mann não há muito espaço para as descrições, tanto da cidade de Veneza quanto do *Hôtel des Bains*, motivo pelo qual Visconti vai buscá-las na escrita caudalosa de Proust. A movimentada recepção do hotel, retratada na cena da chegada de Aschenbach, e a cena no saguão à espera do jantar, quando ele pela primeira vez se depara com Tadzio e na qual os vitrais, os vasos, as flores, os vestidos das senhoras formam um magnífico *tableau vivant*, ultrapassam em largo a seca descrição de Mann e encontram suporte na cena de *À sombra das raparigas em flor* em que o narrador-protagonista e sua avó chegam ao *Grand Hôtel*, dirigem-se ao refeitório para o primeiro jantar da estação e se deparam com uma exuberante fauna social: o senhor e a senhorita de Stermaria, os de Cambremer, a senhora de Villeparisis, grupos de jovens excitados, autoridades de província.



Imagem 1: *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti.
No saguão do *Hôtel des Bains*, os hóspedes aguardam o jantar.

Entretanto, uma cena ainda anterior, no filme, evoca um momento também anterior da *Recherche*. Na cena de abertura, na tela negra em que se haviam projetado os créditos iniciais vão aos poucos sobressaindo-se sutilmente cores e formas, até enfim poder-se delinear um barco sobre o mar, no nascer do sol. Acresce à plasticidade da cena o fato de ela ser filmada a partir de outro barco, cujo suave balanço é perceptível na discreta oscilação da câmera. A chegada a Veneza é retratada igualmente desde o barco, de onde se vê a cidade aos poucos, em partes, em ralentada aproximação. A hora crepuscular, a perspectiva de dentro de um veículo em movimento e a mudança da paisagem conforme esse movimento fazem com que a cena inaugural do filme se assemelhe ao momento inaugural da escrita na *Recherche*, em *O caminho de Swann*, quando o narrador-protagonista volta, de carro, de Martinville para Combray e vê os campanários da igreja mudarem de lugar na paisagem de acordo com o seu movimento; tal experiência lhe serve como inspiração para a realização do seu primeiro exercício de escrita:

Solitários, elevando-se do nível da planície e como perdidos no campo liso, escalavam o céu os dois campanários de Martinville.

Logo estávamos avistando três: vindo se colocar diante dos outros dois num anel petulante, um campanário retardatário, o de Vieuxvicq, juntara-se a ambos. [...]

Faziam-me assim pensar nas três moças de uma lenda, abandonadas na solidão em que já caíam as trevas; e enquanto nos afastávamos a galope eu os vi timidamente buscarem seu caminho e, depois de alguns titubeios de suas nobres silhuetas, cerrarem-se uns contra os outros, deslizarem no céu ainda rósea senão uma única

forma negra, encantadora e resignada, e se apagam na noite. (Proust, 1960a, p. 156-157)



Imagem 2: *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti.
A chegada a Veneza do *vaporetto*.

Passagens de Proust como a acima dão mostra de uma prosa impressionista e cinematográfica. Impressionista no contorno fugaz das formas, percebidas como pontos de luz, e no registro de momentos, situações fugidias que, ao serem miradas novamente, já mudaram de aparência. Cinematográfica no deslocamento da perspectiva, antecipando possibilidades de movimentos de câmera que o cinema ainda viria a descobrir, e no recorte de uma cena em que os protagonistas são precisamente o movimento e o tempo. Visconti, por sua vez, realiza um cinema impressionista e prosaico. Impressionista na visualidade que cria, inspirada claramente no repertório pictórico e em que a apreensão de sensações se sobrepõe ao representativismo naturalista. Prosaico devido ao preciso encadeamento narrativo; à presença marcante de um agenciador que conduz a história recorrendo minimamente à fala dos personagens; e à continuidade das cenas, que nunca terminam em cortes abruptos ou saltos ousados, que não admitem cesuras nem *enjambments*.

As referências pictóricas que Visconti resgata em *Morte em Veneza* são não apenas caras a Proust, mas também usadas pelo escritor para descrever a paisagem de Balbec; este se vale, inclusive, do recurso metasemiótico de referir-se a elas inscrevendo no romance uma personagem pintor, Elstir, cujo ateliê o narrador-protagonista frequenta. A contiguidade entre mar e céu, recriada pelo cineasta na cena

de abertura do filme, é apontada em *À sombra das raparigas em flor* como recorrente nas telas de Elstir:

Uma das metáforas mais frequentes nas marinhas que tinha consigo naquele momento era justamente a que, comparando a terra ao mar, suprimia qualquer demarcação entre ambos. (Proust, 1960b, p.327)

Na cena de abertura do filme, essa difusão da linha do horizonte e a pouca discernibilidade do contorno do barco, cuja fumaça se mistura com as primeiras luzes do dia, lembram de imediato as telas do último romantismo e do impressionismo ingleses, em especial de William Turner e James Whistler. Este último é expressamente mencionado por Proust em diversas passagens, entre as quais destaca-se a seguinte, em que o espetáculo da natureza é apreendido através de comparação com a criação artística:

E se, sob a minha janela, o vôo infatigável e brando dos ferreiros e das andorinhas não subisse como um repuxo, [...] poderia eu acreditar que não era mais que uma seleção, diariamente renovada, de pinturas expostas arbitrariamente no local em que me achava e sem que tivessem relação necessária com este. Às vezes era uma exposição de estampas japonesas [...]. Mais me agradavam as tardes em que aparecia, como em tela impressionista, um barco absorvido e fluidificado pelo horizonte, de uma cor tão crepuscular que parecia da mesma matéria, como se a sua proa e enxárcias não fossem mais que recortes abertos no azul vaporoso do céu, que neles se fazia ainda mais sutil e filigranado. Vezes havia em que sobre mar e céu, uniformemente cinzentos, pousava com delicado refinamento um leve tom rosado, e uma borboleta adormecida na parte baixa da janela, ali ao pé daquela "harmonia em gris e rosa", à maneira das de Whistler, parecia apor com as suas asas a assinatura favorita do mestre de Chelsea. Tudo ia desaparecendo, até a tonalidade rósea, e nada mais restava que olhar. (Proust, 1960b, p. 302-303)



Imagem 3: *Veneza ao pôr do sol* (1879), de James Whistler.
Portland Art Museum, Portland, EUA.

Seja na observação direta da paisagem natural, seja na do *promenade*; seja no relato do conteúdo de uma tela de Elstir, de Turner ou de Whistler, surgem frequentemente na *Recherche* imagens de marinhas e de cenas pitorescas de balneário elegante: o mar com barcos, pequenas embarcações emborcadas à beira-mar, grupos de jovens brincando na areia, adultos descansando sob os toldos, música no coreto do passeio. Visconti explora abundantemente essas imagens em sua caracterização do Lido, onde tudo é belo e sensual – o diretor até mesmo restringe a peste, intrínseca à trama, ao centro histórico, poupando a zona dos banhos. Esse vínculo entre sensualidade e um imaginário ligado à água e ao recreio, aliás, não era algo novo para Visconti, cuja primeira participação em uma produção cinematográfica foi como assistente de Jean Renoir em *Um dia no campo* (*Une partie de campagne*), em 1936. Nesse filme, em que uma visualidade impressionista também é marcante (lembre-se que o diretor era filho do pintor Auguste Renoir), é com o convite para um passeio de barco que os dois amigos conquistadores conseguem afastar as duas mulheres, mãe e filha, do marido e do noivo, respectivamente; e é nos barcos que cada um deles as seduz e possui. A linguagem utilizada por eles para designar as mulheres e o jogo de sedução é de cunho bastante popular – beirando o vulgar – e estabelece uma linha semântica toda ligada à pesca, na qual as mulheres são comparadas a peixes a serem físgados.

A presença proustiana na *Morte em Veneza* de Visconti não se reduz ao desenho de fundo, mas grassa amplamente no delineamento das figuras. Aschenbach, que no livro de Mann decide viajar inspirado pela visão de um andarilho no cemitério de Munique, no filme de Visconti dirige-se a Veneza para repousar e recuperar a saúde –

aparecem, em *flashback*, cenas em que desfalece e é atendido por um médico, em sua cidade natal –, razões estas iguais às que motivam o narrador-protagonista de Proust a ir para Balbec. Tadzio, que na composição manniana possui aparência doentia, em sua versão viscontiana é saudável e ensolarado, da mesma forma que as "raparigas em flor" proustianas.

A leitura que Visconti faz da obra de Mann opera uma inversão de sinais no que toca ao estado de saúde das duas grandes personagens e, deste modo, se aproxima da concepção engendrada por Proust. Toda a doença é concentrada naquele de quem parte o olhar – posto que no filme, na maior parte do tempo, a câmera se identifica com a perspectiva de Aschenbach –, o que reforça uma visão autocontemplativa, e, portanto, melancólica, do processo de decrepitude física. A vitalidade, por sua vez, comparece sem reservas naquele que é mirado, o que enfatiza o sentimento nostálgico no observador, o qual identifica no outro uma experiência que já conhecera em outros tempos. Com esse rearranjo de sinais, Visconti desloca a busca pela beleza, originalmente situada por Mann na oposição entre arte e vida – a beleza como algo ideal, impossível no real, daí Tadzio, sua encarnação, estar fadado à fugacidade, à morte próxima –, para a relação de confronto entre experiência e memória, a mesma em que Proust a situa.

O Tadzio das telas difere do literário em outros dois aspectos: na troca de olhares que estabelece com Aschenbach e na sua constante representação dentro de um conjunto. O Tadzio da novela de Mann é praticamente uma escultura, intocável e imóvel, não dialoga com o olhar *voyeur* de Aschenbach, o qual apenas em dois momentos percebe algum tipo de resposta por parte de seu ídolo: o primeiro é no final do quarto capítulo, quando, entrando subitamente no salão e deparando-se com seu admirador, o jovem brinda-o com um sorriso, mas um "sorriso de Narciso debruçado sobre o espelho d'água, aquele sorriso profundo, enfeitiçado, prolongado, com que estende os braços ao reflexo da própria beleza" (Mann, 2003, p.65); o segundo momento é na cena final, quando, já em *delirio tremens*, o escritor pensa ver "o adorável psicagogo" lhe acenar de longe, no mar. Não bastasse a escassez de tais momentos, Thomas Mann forja-os habilmente de modo que entre o gesto de Tadzio e a recepção de Aschenbach haja sempre uma barreira – um espelho d'água, de Narciso ou do mar –; Tadzio é solitário em seu pedestal, destina seu gesto para si mesmo, e Aschenbach se identificar como destinatário é tão somente fruto de sua própria expectativa. Esse caráter de intangibilidade de Tadzio é reiterado por Mann ao

apresentá-lo constantemente isolado de seu grupo: não que as irmãs e os amigos não sejam mencionados, ou que Tazio não apareça junto a eles; mas ele parece não pertencer ao conjunto, não interage com seus pares, os quais não ganham nenhum relevo.

Visconti modifica significativamente essas circunstâncias. Desde a primeira cena, o belo polaco encara diversas vezes a câmera – identificada com o olhar de Aschenbach, frise-se novamente – e há vezes em que se vê, de fora (como que em uma espécie de "terceira pessoa" do discurso cinematográfico), cruzarem-se os olhares de ambos. Paradigmática desse flerte é a cena, no filme, em que Aschenbach caminha pelo acesso à praia e Tazio, que vai à sua frente, brinca de movimentar-se circularmente em torno das pilastras, ora à direita, ora à esquerda do músico, e a cada volta do rapaz, no instante em que ele passa pelo centro da passarela, seus trajetos se tangenciam e seus olhares se tocam. Assim inserido no mundo, desprovido das barreiras que, no texto de Mann, o encapsulavam, o Tazio de Visconti desce do pedestal e convive com suas irmãs e seus amigos; sua figura ainda se destaca imensamente, mas como um *primus inter pares*, para cujo destaque colabora, inclusive, a presença dos iguais. O realce dado por Visconti à mãe – uma soberba Silvana Mangano – e ao amigo mais próximo de Tazio cria um espelhamento e uma complementaridade em torno do rapaz, cujo efeito é uma crescente sensualidade.



Imagem 4: *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti.
Os olhares de Tazio e Aschenbach se cruzam na passarela de acesso à área de banhos.

Também aqui, em sua composição de Tadzio, Visconti revela alguma inspiração proustiana. Ambientadas em um mesmo cenário, a descrição de Tadzio, por Mann, e a das "raparigas em flor", por Proust, afinam-se na nota clássica:

Aschenbach notou com espanto que o rapaz era de uma beleza perfeita. Seu rosto pálido, graciosamente reservado, emoldurado por cabelos anelados cor de mel, o nariz reto, a boca adorável, a expressão de seriedade afável, digna de um deus, lembravam uma escultura grega do período áureo, sendo que à mais pura perfeição da forma aliava-se um encanto pessoal tão exclusivo que o observador acreditava jamais ter encontrado, quer na natureza, quer nas artes plásticas, algo que se aproximasse de um acabamento tão feliz. (Mann, 2003, p. 34)

[...] semelhante às harmoniosas e fecundas escolas de escultura, que, não buscando ainda a expressão torturada, [o meio] produz naturalmente, e em abundância, belos corpos de belas pernas, de belas ancas, de rostos sadios e repousados, com um ar de agilidade e atilamento. E acaso não eram nobres e calmos modelos de beleza humana que eu via ali diante do mar, como estátuas expostas ao sol numa costa da Grécia? (Proust, 1960b, p.291)

Assim, é a partir de Proust que o universo ao redor de Tadzio é retomado por Visconti como parabólica que reflete e cataliza para seu centro o poder de encantamento sobre Aschenbach. A relação de Tadzio com seu "primeiro vassalo e amigo", indicada por Mann, é enriquecida, em Visconti, pelo sentido de réplica e cumplicidade enfatizado por Proust ao reportar-se à simbiose entre as "raparigas em flor":

Um deles, também polonês, a quem chamavam "Jaschu", ou algo assim, rapaz robusto de cabelos pretos untados de brilhantina e traje de linho acinturado, parecia ser seu primeiro vassalo e amigo. Quando deram por encerrado o trabalho do dia na construção, afastaram-se os dois, caminhando abraçados pela areia, e aquele a quem chamavam "Jaschu" beijou o belo. (Mann, 2003, p.42)

[...] a réplica que davam umas às outras com os olhares, animados por um espírito de suficiência e camaradagem [...], criava entre seus corpos separados e independentes, à medida que avançavam pelo passeio, um elo invisível, mas harmonioso [...]. (Proust, 1960b, p. 293)

E enquanto Mann privilegia a doença como ponto de contato entre Tadzio e Veneza – o aspecto franzino de um, os eflúvios pestilentos da outra –, em Visconti o Lido contamina Tadzio com sua languidez, sua leveza, seu torpor, assim como em Proust o

ambiente de praia parece emprestar a Saint Loup e às raparigas seu frescor, sua coloração e até o movimento de suas aves marítimas:

Numa tarde muito quente, achava-me eu no refeitório do hotel; tinham-no deixado na penumbra, para protegê-lo do calor, baixando as cortinas que o sol amarelava, e por entre os seus interstícios deixavam passar o azulado pestanejo do mar; nisto vi, pelo passeio central, que vai da praia à estrada, um rapaz alto, magro, fino de pescoço, cabeça orgulhosamente lançada para trás, de olhar penetrante, pele dourada e cabelo tão loiro como se houvesse absorvido todo o ouro do sol. Usava um traje de tecido muito fino, esbranquiçado, como nunca imaginei que se atrevesse a vesti-lo um homem, e que evocava por sua leveza o frescor do refeitório [...]. Tinha os olhos cor do mar [...]. (Proust, 1960b, p.240)

Sozinho, fiquei simplesmente diante do Grande Hotel, aguardando o momento de ir ter com minha avó, quando, quase ainda na extremidade do dique, onde faziam mover-se uma estranha mancha, vi que se aproximavam cinco ou seis mocinhas, tão diferentes, no aspecto e maneiras, de todas as pessoas com quem estávamos acostumados em Balbec, como o seria, chegado não se sabe de onde, um bando de gaivotas que executa na praia a passos medidos – as retardatárias alcançando as outras num vôo – um passeio cuja finalidade se antolha tão obscura aos banhistas, a quem elas não parecem ver, quão claramente determinado por seu espírito de pássaros. (Proust, 1960b, p. 289).

Há ainda, em *Morte em Veneza*, outra personagem de fundamental importância, cuja função é servir de índice para aquilo que Aschenbach irá se tornar: o velho maquiado que o saúda, ainda embarcado, logo que chega a Veneza. Aschenbach se enoja com o velho tanto por causa da afetação deste, quanto pelo seu simulacro de juventude – que surte algum efeito junto aos seus amigos jovens, já que estes o aceitam –, o qual julga inaceitável. Também é de estranhamento e desconforto a sensação do narrador-protagonista proustiano quando vê, pela primeira vez, o barão de Charlus, em *À sombra das raparigas em flor*:

Mas, assim que seus olhos se fixavam nele, Aschenbach percebeu com uma espécie de horror que era um jovem postiço. Era um velho, não havia dúvida. Rugas rodeavam-lhe os olhos e a boca, o carmesim baço das faces era ruído, o cabelo castanho sob o panamá de fita colorida, uma peruca, o pescoço, flácido, com os tendões à mostra, o bigodinho revirado e a mosca no queixo, tingidos, a dentadura completa e amarela, que exibia rindo, não passava de uma prótese barata. E suas mãos, com anel de sinete em cada indicador, eram as de um ancião. Aschenbach observava enojado aquela personagem e suas relações com os amigos. Será que não sabiam, não viam que era um velho, que

não tinha direito a usar roupas como as deles, janotas e coloridas, que não tinha direito a se fazer passar por um deles? (Mann, 2003, p. 24)

[...] Voltei a cabeça e vi um homem de uns quarenta anos, muito alto e corpulento, de bigodes muito negros; aquele senhor dava nervosas pancadinhas nas calças com uma vara e cravava em mim uns olhos dilatados pela atenção. [...] Lançou-me um derradeiro olhar, atrevido, prudente, rápido e profundo, tudo ao mesmo tempo, como a última estocada antes de empreender a fuga e, depois de olhar em derredor, adotou uma atitude de homem distraído e altaneiro, e voltando-se nessa tarefa enquanto trauteava uma canção e compunha a rosa da botoeira. Tirou do bolso uma caderneta e fez como se tomasse nota do espetáculo anunciado; olhou o relógio duas ou três vezes e baixou mais um pouco o chapéu de palha negra, prolongando-lhe a aba com a mão, à guisa de viseira, como se quisesse ver se vinha alguma pessoa a quem estivesse esperando; fez um gesto de enfado, como esses com que se dá a entender que já estamos cansados de esperar, e depois, puxando o chapéu para a nuca, com o que deixou a descoberto um corte à escovinha, mas com aletas onduladas de cada lado, soltou o suspiro que exalam, não as pessoas questão com muito calor, mas as que querem aparentar que estão com muito calor. [...] Empertigava-se com ar de bravata, apertava os lábios, torcia o bigode e infundia a seu olhar uma nota de indiferença, de dureza quase insultantes. (Proust, 1960b, p. 259-260)

Assim como o velho de Mann, Charlus demonstra clara afetação e tenta disfarçar o efeito dos anos; a quebra de expectativa, na cena em que Proust o dá a conhecer a seus leitores, é grande, pois é antecedida por um relato de sua beleza, de sua virilidade e de seus feitos de juventude. Essa quebra de expectativa quanto a Charlus é, na *Recherche*, igualmente um índice do que virá a acontecer, antecipando, em pequena escala, as decepções do narrador em *O tempo redescoberto*, quando são reveladas outras faces, menos idealizadas, da maioria das personagens.

Para além dos desenhos de figura e de fundo, cumpre ressaltar um último plano em que a leitura de Proust se faz presente na *Morte em Veneza* de Visconti: o da metalinguagem. A reflexão metalinguística é marcante já na novela de Thomas Mann, que tem um escritor como protagonista; o livro dedica longos períodos ao relato do processo de escrita de Aschenbach, seus sucessos e insucessos, suas angústias criativas – embora sem o aspecto demoníaco de Adrian Leverkühn, o atormentado compositor do *Doutor Fausto* de Mann, do qual há fortes traços no Aschenbach de Visconti. Porém a discussão não fica restrita a esses trechos, nem apenas à literatura: Mann encena a busca de um artista, na vida real, por uma bela beleza ideal, tornando a metalinguagem elemento estruturante da narrativa; nos pensamentos de Aschenbach misturam-se reflexões teóricas sobre a essência do belo, o fascínio por um objeto concreto e os

referenciais, para nomeá-lo, da tradição artística, como o das esculturas gregas, por exemplo. A obsessão de Aschenbach, portanto, apresenta algo de quixotesco, no sentido de que foi sua profunda imersão em determinado repertório artístico que ocasionou sua confusão entre os limites do real e do irreal, a ponto de a própria personagem, ao criar um simulacro de sua juventude – ao maquiar-se caricatamente –, tornar-se uma ficção de si mesma.

Para representar também estruturalmente, em seu filme, o debate metalinguístico posto em pauta por Mann, Visconti não se limita a transpor para as telas as circunstâncias do romance, mas cria expedientes próprios para a autorreferência artística no campo de possibilidades dilatado da linguagem cinematográfica – e o debate se torna, então, metassemiótico. Se na novela o protagonista era um escritor, Visconti faz dele um músico, em um filme deliberadamente orquestrado; a discussão teórica sobre a criação artística que o Aschenbach do livro tinha consigo mesmo, o cineasta a projeta em diálogos, em *flashback*, com outra personagem, o amigo Alfried; e o repertório escultórico e mitológico posto em uso por Aschenbach para caracterizar o jovem polaco é aludido não através da nomeação, mas da movimentação coreografada que Visconti imprime ao seu Tadzio, que abandona uma pretensão realista em favor de um deslocamento artificial, de pose em pose. Outro recurso que insinua a permeabilidade entre arte e vida é o requinte, beirando o artificial, da composição dos ambientes: na já citada cena do salão, à espera do jantar, quando Aschenbach vê Tadzio pela primeira vez, as flores, o mobiliário, os vitrais, as *toilettes*, todos os itens visuais são arranjados de modo a estabelecer uma composição de cores e formas cuja harmonia ultrapassa, em largo, a possível na vida real, em que trabalha o aleatório: entre outros exemplos, vejam-se os aparadores azul-turquesa encimados por hortênsias cor-de-rosa (cores complementares no círculo cromático) e os grupos familiares uniformemente vestidos e dispostos em composições clássicas na história da arte (como a piramidal).

Visconti utiliza, também, como mecanismo de projeção metassemiótica, a alusão à fotografia, e nessa utilização ecoa procedimentos e construções celebrizadas por Proust. Na *Morte em Veneza* viscontiana, Aschenbach, ao desfazer suas malas no *Hôtel des Bains*, põe em lugares de honra do quarto dois grandes retratos que trouxera consigo, o da filha (falecida, conforme revelado em retrospecto) e o da mulher (cujo paradeiro não é mencionado), que beija antes de descer para o jantar, quando encontrará Tadzio. Essa cena, inexistente na *Morte em Veneza* manniana, é similar a uma cena fulcral de *No caminho de Swann*, aquela em que o narrador-protagonista diz ter

aprendido o conceito de sadismo: quando observa, pela janela, a senhorita Vinteuil, uma "invertida" – expressão usada por Proust para se referir aos homossexuais –, deixar exposto o retrato do pai morto ao receber sua amante e excitar-se quando esta ameaça cuspir nele. O sentido de profanação é o mesmo nas cenas de Proust e de Visconti: a memória e a dignidade da família, representadas nas fotografias quer de Vinteuil, quer da senhora e da senhorita von Aschenbach, são lembradas apenas para serem em seguida sobrepujadas por um encontro erótico proscrito.



Imagem 5: *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti.
Aschenbach beija os retratos da esposa e da filha.

É ainda com uma sinalização da fotografia que Visconti encerra seu filme, introduzindo uma máquina fotográfica sobre um tripé – o tradicional "lambe-lambe" – na cena final em que Tadzio, do mar, parece acenar para Aschenbach. Não obstante item verossímil naquele cenário, essa máquina fotográfica – que, devido ao seu tamanho e formato, se assemelha bastante a uma câmera cinematográfica –, situada à direita no quadro que encerra o filme, tem por efeito assumir o instrumento de manufatura do próprio filme e circunscrever a história no âmbito da realização artística. O filme situa-se, assim, para além do exame de personagens concretas, um Aschenbach que morre na praia ou um Tadzio que se dissipa no mar: ele é memória da busca pela beleza na lanterna mágica que resta entre as duas personagens – assim como é a lanterna mágica que, em Proust, alivia a tristeza do jovem narrador-protagonista, quando ele tem de se afastar de sua mãe, e que lhe ensina a redescobrir, na ficção, um tempo perdido.



Imagem 6: *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti.
Tadzio acena para Aschenbach na praia, com uma câmera fotográfica em primeiro plano.

Este trabalho tentou criar algumas hipóteses de leitura da influência proustiana na *Morte em Veneza* de Visconti, observando com particular atenção as interseções entre o filme e o segundo volume da *Recherche*, *À sombra das raparigas em flor*. Visconti e Proust vivenciaram um mesmo universo de nobreza e decadência, também conhecido por outros artistas, como, por exemplo, o próprio Mann de *Os Buddenbrock*; natural, portanto, a coincidência de temas e referências. Mas as modificações que Visconti promove na perspectiva original da novela do alemão sobre a arte indicam, mais que coincidências, um diálogo criativo entre o cineasta italiano e o escritor francês. Procurou-se demonstrá-lo através do exame textual/visual das convergências no desenho de fundo e de figuras, bem como no autodesnudamento poético; e espera-se ter conseguido realizar, em sua medida menos ambiciosa e, obrigatoriamente, mais fantasiosa, a crítica do filme-fantasma de Visconti.

Referências:

BRASSÄI. *Proust e a fotografia*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

COLOMBANI, Florence. *Proust-Visconti: histoire d'une affinité élektive*. Paris: Philippe Rey, 2006.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literature de segunda mão*. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE / UFMG, 2006.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. London; New York: 2006.

MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Tradução de Eloisa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

MICCICHÉ, Lino. *Luchino Visconti: un profilo critico*. Venezia: Marsilio, 2006.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Globo, 1960a.

_____. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Globo, 1960b.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

VISCONTI, Luchino. *Death in Venice*. Burbank, California: Warner Bros. Entertainment Inc. distributed by Warner Home Video Inc., 2004.