

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

DIRK BOGARDE – ATOR DAS SOMBRAS

2 de Outubro de 2020

MORTE A VENEZIA / 1970

MORTE EM VENEZA

um filme de LUCHINO VISCONTI

Realização: Luchino Visconti *Argumento:* Luchino Visconti, Nicola Badalucco a partir da novela de Thomas Mann *Fotografia:* Pasqualino De Santis *Música Não Original:* Gustav Mahler (excertos da 3ª e 5ª Sinfonias), Franz Lehár (ária "Viljas Lied - Es lebt eine Vilja" da opereta "Die lustige Witwe"), Modest Mussorgsky, Ludwig van Beethoven *Montagem:* Ruggero Mastroianni *Direcção Artística:* Ferdinando Scarfiotti *Guarda-Roupa:* Piero Tosi *Som:* Giuseppe Muratori, Vittorio Trentino, Renato Cadueri *Interpretação:* Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach), Romolo Valli (gerente do hotel), Mark Burns (Alfred), Nora Ricci (governanta), Marisa Berenson (Frau von Aschenbach), Carole André (Esmeralda), Bjorn Andresen (Tadzio), Silvana Mangano (mãe de Tadzio), Leslie French (agente de viagens), Franco Fabrizi (barbeiro), António Appicella, Sergio Garfagnoli (Jaschu), Ciro Cristoforetti (empregado do hotel), Luigi Battaglia, Dominique Darel, Masha Predit.

Produção: Alfa Cinematografica (Itália, 1971) *Produtor:* Luchino Visconti *Produtores Associados:* Robert Gordon Edwards, Mario Gallo *Produtor Executivo:* Mario Gallo *Cópia:* 35mm, cor, Scope, legendada em espanhol e eletronicamente em português, 129 minutos *Estreia em Portugal:* 14 de Setembro de 1971 no cinema Monumental *Reposição Comercial:* 18 de Março de 1977 no cinema Satélite (Lisboa).

Quando no princípio de MORTE EM VENEZA o azul nocturno nublado do céu e da água ocupa toda a largura do plano que a seguir dá a ver um barco a navegar em mar alto ao som da música de Mahler, a atmosfera do filme de Visconti fica dada. Logo depois, de dia, o semblante vago do professor Gustav (como Mahler) von Aschenbach, sentado numa cadeira de lona no convés com uma manta sobre as pernas, caracteriza também de imediato a personagem de Dirk Bogarde na sua chegada a Veneza para uma temporada no luxuoso Grande Hotel do Lido. É um homem atormentado e não apaziguado como o tom de voz alterado em que se dirige ao gondoleiro do vaporeto pouco depois também depressa faz notar, mostrando que à chegada a Veneza guarda ainda uma capacidade de ira que a pouco e pouco se vai transformando noutra coisa. Essa atmosfera é de um fim de romantismo profundo e, a partir de Thomas Mann, a "Morte em Veneza" de Visconti constrói-se como um filme de olhares. É por eles que as personagens se "tocam" (sobretudo Aschenbach e o jovem Tadzio, que a história é sobretudo a deles), dispensando as palavras. É centrando-se neles que Visconti as filma.

A adaptação do texto de Mann foi um projecto longamente acalentado por Visconti que pelo menos desde OS MALDITOS sabia que o seu professor von Aschenbach seria Dirk Bogarde e é impossível imaginar outro actor para o papel do velho músico (não um escritor como em Mann porque, disse Visconti, a caracterização de um músico e da sua obra oferecia mais possibilidades cinematográficas, ou de tradução cinematográfica, do que as da caracterização de um escritor e da sua escrita) a quem o argumento de Visconti e Nicola Badalucco deram traços de Mahler (cuja morte em 1911 teria efectivamente marcado e inspirado o escritor na sua novela). Numa longa análise do filme publicada nos *Cahiers du Cinéma* ("Le Nom de l'Auteur (à propos de la 'place' de Mort à Venise)", Serge Daney e Jean-Pierre Oudart começam por notar que a prática cinematográfica de Visconti se inscreve na mesma tradição do "realismo crítico" a que Thomas Mann pertence, "esse realismo burguês 'clássico' cuja temática se repete e insiste sobre os mitos da decadência, das contradições, do declínio das classes dominantes (...)". Participando também do "realismo" Viscontiano que, para além, por exemplo, do rigor da reconstituição histórica (cenários, ambientes), se encontra acima de tudo nos pequenos detalhes (a poeira em IL GATTOPARDO; a lama em que as personagens de SENSO rojam os seus belos trajes; os morangos na praia ou o desinfectante lançado a regador nas paredes e no chão de Veneza neste filme), o princípio que MORTE EM VENEZA está assombrado pela decadência e pela

doença. É também um filme do tempo que passou e nesse sentido se pode defender, como há quem defenda, que MORTE EM VENEZA equivale no fundo à adaptação da obra de Proust em que por essa altura Visconti pensava como projecto seguinte mas nunca chegou a filmar. E como os pormenores são importantes, evoque-se a presença de uma ampulheta no quarto de hotel de Aschenbach quando este lá chega (um dos objectos por ele trazidos nos baús da bagagem à semelhança dos retratos?) e da câmara fotográfica de tripé na praia num dos últimos planos do filme (a sinalização do registo no momento em que o filme se aproxima do fim?).

Quando chega ao Lido, Aschenbach está doente (sofre de perturbações cardíacas). Esse estado de fim anunciado vai cruzar-se com a epidemia de cólera que assolará a cidade, ainda que longe, muito longe, dos olhares dos turistas (há o primeiro sinal do homem prostrado na estação de comboios; depois a observação do lançamento do desinfectante e a alusão ao cheiro putrefacto que invadiu a cidade; a “confissão” do homem da bolsa perante a insistência de Aschenbach; as ruelas e praças sujas e sinalizadas pelas fogueiras depois, mas sobrevém o alheamento da vida dos turistas do Grande Hotel do Lido e a obstinação dos venezianos em fazê-los passar ao lado dos trágicos acontecimentos que afligem a população). E o que está decisivamente tangente a todo este cenário de agonia, que a elegância dos ambientes tende a sublimar, é a doença espiritual de Aschenbach. Vindo para uma temporada de repouso num momento posterior a desgostos pessoais e decepções artísticas, descobre-se capaz de uma pulsão amorosa por um jovem adolescente, Tadzio, que lhe suscita toda uma outra série de interrogações no plano da ética. É para o que apontam os cinco *flashbacks* (que curiosamente começam pelo som, em *off*) do filme que sem esclarecerem propriamente grande coisa, vão ancorando no passado o que serão as grandes questões existencialistas de Aschenbach. A primeira delas é o sentido último da beleza. Criação espiritual ou pertença dos sentidos, como nos termos da recordação da sua discussão com Alfred?

Angelical e Botecceliana, a visão de Tadzio é avassaladora para Aschenbach e que tudo se passe através do olhar em nada diminui esse avassalamento. O único momento de proximidade física acontece em “sonhos”, num *flashforward* abrupto que começa no momento em que Aschenbach é posto ao corrente da epidemia e dá por si a anunciá-la à família de Tadzio, suplicando-lhes que partam de Veneza, em que a sequência termina com uma festa com que levemente Aschenbach toca os cabelos do rapaz. De resto, a cena física do filme acontece por interposta pessoa: na volta ao Lido depois de uma tentativa de fuga gorada pela expedição errada de um baú (recebida com uma indisfarçada alegria pelo professor), Aschenbach procura um bordel. O *raccord* entre Tadzio e Esmeralda (o nome da prostituta é o mesmo do barco que o faz chegar a Veneza) faz-se pelo som, através da música e por uma alguma leve parecença entre um e outro. Mas de Tadzio, Aschenbach guarda o olhar e as visões, num mais que consentido entendimento dele. “*You must never smile like that. You must never smile like that to anyone. I love you*”, a crueza da frase dita a si mesmo é seguida pelo plano etéreo de Tadzio na igreja iluminado à luz das velas. No fim, na praia, ao som da canção polaca, as imagens de Tadzio na areia na direcção do mar e da luz amarela de fim de dia evocam-na também.

A imagem última da decadência de Aschenbach começa com a ida ao barbeiro (extraordinária sequência da sua metamorfose em máscara). A velhice e falta de vigor de Aschenbach (“*a velhice é a impureza mais impura*”, conforme as palavras de Alfred por ele recordadas no *flashback* mais parecido a um pesadelo) está nos antípodas da beleza e juventude de Tadzio. Aschenbach sai de cena levado em braços pelos banheiros do Lido. A agonia, como máscara e como máscara que vai derretendo ao sol, é de uma crueldade que a doçura da luz, no entanto, desarma. Mas como também não é difícil esquecer esses planos mais vale ficar com eles e determo-nos aqui.

Maria João Madeira