

MORTE EM VENEZA: REFLEXÕES SÓCIO-POLÍTICO-CULTURAIS SOB O VIÉS DA GERONTOLOGIA SOCIAL NA OBRA LITERÁRIA E FÍLMICA

Cristiana Maria da Silva¹
 Leandro Bernardo Guimarães²

Resumo: A crítica e a teoria literárias, ancoradas, por vezes, em uma visão conservadora, tendem a julgar a transposição de linguagem do texto escrito para o filme, buscando neste a representação fidedigna daquele, ignorando a riqueza semiótica dessa intersecção entre cinema e literatura. Portanto, este artigo aborda o texto literário *Morte em Veneza* (1971), de Thomas Mann, em diálogo com sua versão fílmica homônima, dirigida por Luchino Visconti, sem que haja uma hierarquização entre essas obras. Levando-se em conta os procedimentos estruturais mobilizados na articulação intersemiótica entre literatura e cinema, objetiva-se, também, refletir sobre os aspectos sócio-político-culturais que permeiam esses objetos artísticos. Subsidiados, principalmente, pelos estudos culturais, pretende-se analisar a configuração das personagens sob o viés da Gerontologia Social, área do conhecimento contemporânea que estuda o processo de envelhecimento em suas múltiplas dimensões.

Palavras-chave: Cinema; Literatura; Homoerotismo; Literatura; Sexualidade.

DEATH IN VENICE: SOCIO-POLITICAL-CULTURAL THOUGHTS UNDER THE BIAS OF SOCIAL GERONTOLOGY IN LITERARY AND FILM WORK

Abstract: Literary criticism and theory, anchored sometimes in a conservative view, tend to make judgments on the language transposition of the written text to the film, looking

¹ Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Goiás, UEG, Brasil. Título: Os Sons das Vogais da Língua Inglesa. Orientador: Alley Cândido Júnior. 2001 – 2005. Especialização em Gestão e Organização da Escola. (Carga Horária: 390h) pela Universidade Norte do Paraná, UNOPAR, Brasil. Título: A importância da avaliação no processo ensino aprendizagem. 2007 – 2008. Especialização em Especialização em Gestão da Educação Pública. (Carga Horária: 522h) pela Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, Brasil. Título: Evasão na Educação de Jovens e Adultos. 2012 – 2013. Professora efetiva da rede estadual de ensino á 21 anos, experiência na área de Educação, com ênfase em Administração Educacional com formação continuada em diversas vertentes na educação. Atualmente atua como Coordenadora Pedagógica e Professora Regente do Ensino Fundamental e Médio na Escola Estadual Professor Esmeraldo Monteiro. E-MAIL: crismariaprof@gmail.com. Link do currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/2302328974876841>, ID:230232897487684.

² Mestre em Letras e Linguística pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, graduou-se no Bacharelado em Estudos Literários e na Licenciatura em Língua Portuguesa nessa mesma instituição de ensino. Atua no ensino de Língua Portuguesa no Colégio Agostiniano Nossa Senhora de Fátima e produz conteúdo para sites nacionais, como o site Brasil Escola. E-mail: leandro.bguimaraes@hotmail.com do currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/0753298455017406>, ID Lattes: 0753298455017406

for the film's reliable representation, ignoring the semiotic richness of this intersection between cinema and literature. Therefore, this article addresses the literary text *Death in Venice* (1971), by Thomas Mann, in dialogue with its homonymous film version, directed by Luchino Visconti, without a prioritization between these works. Taking into account the structural procedures mobilized in the intersemiotic articulation between literature and cinema, it also aims to reflect on the socio-political-cultural aspects that permeate these artistic objects. Subsidized mainly by cultural studies, it is intended to analyze the configuration of the characters under the bias of Social Gerontology, an area of contemporary knowledge that studies the aging process in its multiple dimensions.

Keywords: Cinema; Literature; Homoeroticism; Literature; Sexuality.

INTRODUÇÃO

Trata-se de algo corriqueiro, não só em meios acadêmicos, mas, sobretudo, no plano da recepção não acadêmica, afirmações negativas em torno de adaptações fílmicas de obras literárias: é comum, por exemplo, cobrar do diretor de cinema uma transposição literal, fidedigna, rechaçando, portanto, qualquer cena, ação, personagem que não esteja de acordo com o texto escrito, principalmente quando este é um texto canônico. Essa postura, ainda em voga, vem perdendo terreno, porque, conforme pondera Ismail Xavier, na contemporaneidade “há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a ideia de “diálogo” para pensar a criação das obras, adaptações ou não” (XAVIER, 2003, p. 61). Essa concepção dialógica entre semioses diferentes, quando relacionada aos aspectos socioculturais que permeiam os contextos de produção e de recepção, potencializam positivamente a leitura dos objetos artísticos, seja fílmico ou literário.

Nesse sentido, deslocando a ideia de fidelidade ao original para uma compreensão que perceba, valore e aprecie a obra cinematográfica como artefato independente, construto do diálogo interpretativo que o diretor possa estabelecer com o texto literário, é importante refletir sobre os processos de transposição do livro *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, para sua versão fílmica, dirigida por Luchino Visconti, sem que haja uma hierarquização entre essas artes.

Além da análise intrínseca à mudança de semiose, é fundamental refletirmos sobre as implicações culturais subjacentes ao enredo das obras que perpassam não só as

configurações das subjetividades das personagens, mas estabelece relação com o tempo contemporâneo. Diante desse diálogo entre o tempo narrado, o tempo da narrativa e a contemporaneidade, propomos pensar a manifestação da velhice, do amor, da sexualidade e da morte nas referidas obras, tendo como suporte os conceitos pensados pela Gerontologia Social acerca do processo de envelhecimento. Essa área do conhecimento propõe analisar “os impactos das condições socioculturais e ambientais no processo de envelhecimento” (Fernández-Ballesteros citado por Paúl e Fonseca, 2005, p.25). Nesse contexto, que elementos sócio-histórico-culturais podem ser levados em consideração para compreendermos os sentidos de *Morte e Veneza*, de Thomas Mann e sua respectiva versão audiovisual, dirigida por Luchino Visconti?

MORTE EM VENEZA: UM OLHAR SOBRE A OBRA DE THOMAS MANN

A obra *Morte em Veneza*, do alemão Thomas Mann, publicada em 1912, apresenta-nos a história de Gustav Aschenbach, importante escritor e professor alemão, cujo reconhecimento se estende por toda a Europa. Já viúvo, pai de uma filha casada, Aschenbach, em um de seus passeios por Munique “procura o ar livre, na esperança de que ar e movimento o restabelecessem e o auxiliassem a passar uma noite benéfica” (MANN, 1971, p.51), pois os trabalhos matutinos parecem o exaurir, demandando muita energia criativa.

Após caminhar pelo parque da cidade, já se sentindo cansado, ficou à espera do bonde em frente ao cemitério, se distraíndo com esse cenário fúnebre. Sua atenção é deslocada, porém, para um homem que avista na entrada do cemitério. Essa figura, assemelhando-se a um viajante, parece-lhe de alguém “corajoso ou mesmo selvagem” (p. 52), o que lhe desperta “uma espécie de vago desassossego, um desejo juvenil e sedento para a distância” (1971, p. 52). Aschenbach, movido por esse estado de espírito, sente-se lançado a empreender viagem para além das fronteiras alemãs.

Antes, porém, da narrativa se deter no relato de sua viagem, o narrador contextualiza sumariamente o passado do protagonista, comentando sobre sua infância, adolescência, chegando à sua fase adulta, mostrando que a disciplina para os estudos e o pendor para as artes sempre fora cultivadas por ele desde muito cedo.

Após essa analepse, a narração retorna ao ponto em que Aschenbach decide partir para sua casa de campo, mas uma inquietação interior levou-o a embarcar em um navio com destino a Veneza. Nessa cidade, hospedando-se em um luxuoso hotel a beira mar, o protagonista apaixonou-se, à primeira vista, por um hóspede polonês chamado Tadzio. Esse adolescente, de “rosto pálido e graciosamente fechado, circundado por cabelos cacheados, louros cor de mel, com o nariz reto, a boca suave [...]”, (1971, p. 69), provocou os impulsos homoeróticos de Aschenbach.

Ao contrário do teor idealista que permeia as análises literárias tradicionais que percebem um encantamento platônico nesse interesse entre o velho escritor alemão e o jovem polonês, na medida em que o primeiro veria no segundo a materialização do ideal de beleza e juventude, o olhar contemporâneo, ancorado, principalmente nos Estudos Culturais, percebe na obra a materialização de um desejo carnal regendo os sentimentos do protagonista.

A contemporaneidade possibilita-nos entendermos essa obra não como uma alegoria que reflete sobre os conceitos universais de beleza, juventude, morte, mas também, sobre a sexualidade na velhice. Berger e Luckmann (2003, p. 73) afirmam a este respeito que

Toda a cultura tem uma configuração sexual distinta, com os seus próprios padrões especializados de conduta sexual e os seus pressupostos ‘antropológicos’ na área sexual. A relatividade empírica dessas configurações, sua imensa variedade e exuberante inventividade indicam que são produtos das formações socioculturais próprias do homem e não de uma natureza humana biologicamente fixa.

Sendo, portanto, a sexualidade uma construção, configurada aos moldes do contexto sócio-político-cultural, podemos perceber na configuração da personagem Aschenbach um sujeito que se sente impulsionado a vivenciar – na velhice – sua sexualidade, diferentemente de como a experienciara no passado. Afetado pela juventude e beleza de Tadzio, passa a observá-lo constantemente, seguindo os seus passos não só no espaço do hotel, mas também pelas vielas de Veneza. A narrativa literária, porém, envolta pela moralidade da época, não concretiza o encontro entre esses personagens; nem ao menos dialogam.

No entanto, a pulsão homoerótica está presente, determinando as ações de Aschenbach. Ele, inclusive, procura se rejuvenescer no salão de beleza, pitando os

cabelos embranquecidos, aparando a barba, sendo maquiado. Esses procedimentos estéticos, ironicamente, ocorrerão em um ponto da narrativa próximo ao *clímax*.

O protagonista, mesmo temeroso do surto de cólera que se espalha pela cidade, continua em Veneza, esperançoso por travar contato com o jovem polonês. O trágico é que Veneza, contraditoriamente bela e insalubre, impõe-lhe um destino fatal. Contaminado pela cólera, o famoso escritor morre subitamente, observando, na praia privativa do hotel, seu objeto de desejo, o belo Tazio.

A OBRA DE THOMAS MANN NA PERSPECTIVA DA FILMOGRAFIA

Quando transposto para outra semiose, o diretor aproxima-se bastante do texto clássico, mas parece revestir-lhe de um teor menos sublimado. Principalmente em relação ao personagem Tazio. No filme ele aparenta não ser tão ingênuo e alheio às investidas do velho Aschenbach. Pelo contrário, seus olhares, gestos sugerem sua participação no jogo sedutor entre ambos. Talvez ele visse no famoso músico, na medida em que na obra fílmica Aschenbach não é retratado como escritor, um capital cultural/intelectual interessante. Poderia estar se sentindo envaidecido por se perceber objeto de desejo de alguém respeitado e conhecido em toda a Europa.

Produzido e dirigido por Luchino Visconti, *A Morte em Veneza* é baseado na novela homônima de Thomas Mann. Se em outros filmes como *O Leopardo* (1963) e *O Estrangeiro* (1967), Luchino Visconti trabalhou de perto com a perspectiva do texto literário, já em *Morte em Veneza* (1971), sua relação muda e ele escolhe omitir, modificar e/ou adicionar elementos que não constavam na narrativa alemã.

O ator Dirk Bogarde dá vida ao velho e cansado compositor, Gustav Von Aschenbach. Sua *performance* é propositalmente repleta de gestos comedidos: um caminhar preciso, os sorrisos contidos, as mãos que cobrem o rosto embaraçado, e finalmente, a fragilidade que marca a submissão do compositor alemão diante de sua paixão pelo jovem polonês. São os gestos que simbolizam o homem velho desejando alcançar não um ideal de beleza, mas a própria beleza carnal.

O filme, diferentemente do texto em prosa, inicia-se no momento em que Gustav Von Aschenbach está chegando à cidade de Veneza. Trata-se de uma significativa escolha, pois ao eleger determinadas cenas em detrimento de outras, a obra fílmica reivindica sua autonomia em relação à semiose de Thomas Mann. As mudanças que Luchino Visconti deram destaque à densidade psicológica, enriquecendo o enredo clássico.

Outra mudança diz respeito ao fato de que Gustav Von Aschenbach não é retratado como escritor, mas como músico. Essa modificação do diretor italiano mostra sua intenção de aludir a um dos fatores que influenciaram a literatura de Thomas Mann naquele período: a morte de Gustav Mahler em Viena, em 1911, amigo íntimo do escritor alemão. A música desse compositor, o *adagietto* da 5ª sinfonia, está presente na trilha sonora ao longo da sequência cinematográfica.

Luchino Visconti supriu a narração dos dilemas internos de Gustav Von Aschenbach que na novela se manifestam nos primeiros capítulos. A sequência com as considerações iniciais presentes no texto em prosa não daria conta da complexidade psicológica do personagem, sendo ao mesmo tempo quase incompatível com a dinâmica própria do cinema. Por isso, o filme já começa com o músico chegando à cidade de Veneza, e as alusões mais diretas à primeira parte do livro se fazem em forma de *flashbacks*, como por exemplo, na cena em que Gustav conversa com um colega músico, inexistente no enredo do livro.

Pode-se afirmar também que o diretor e sua equipe intensificam a carga homoerótica que permeia a relação entre o velho compositor e o jovem polonês. Provavelmente essa escolha seria uma espécie de tensão inevitável, pois as descrições apaixonadas que o narrador faz do jovem Tadzio no livro teriam que ser traduzidas em imagens. As poucas trocas de olhares entre os dois assumem um caráter mais carnal no cinema, perdendo um pouco da sublimação presente na literatura de Thomas Mann; consequência do contexto sócio-político-cultural em que a história está sendo narrada.

Ainda no vapor, ao se aproximar de Veneza, o compositor alemão trava contato – ainda que bastante indesejável da parte dele – com um janota, um homem como ele, também velho, mas que tenta disfarçar de modo bastante grotesco os sinais de sua verdadeira idade. Este parece bastante embriagado, causando incômodo em Gustav Von Aschenbach que tem de passar por ele uma vez mais no desembarque em Veneza. No

suporte fílmico essa cena ganha um realce especial, na medida em que constituirá um *leitmotiv* que será evidenciado no final do filme.

O velho janota, tentando dissimular a própria idade com cosméticos para desfrutar da companhia de homens mais jovens, causa repulsa no músico. No entanto, quando o próprio Aschenbach está entregue à paixão pelo jovem polonês, esse *pathos* atinge o grau máximo e ele engendra uma tentativa desesperada de chamar a atenção de seu amado: pinta o cabelo, passa maquiagem no rosto e, assim como o velho do vapor, tenta esconder as marcas de sua decadência. O domínio total da paixão, que suprime totalmente o poder que antes era destinada à razão, acaba fazendo-o vítima daquilo que ele tanto desprezava.

Tadzio é vivido por Bjorn Andressen. O belo adolescente polonês, ao longo do filme, parece corresponder aos olhares de Aschebach, dando a impressão de que está ciente do jogo de sedução, contrariando a versão escrita, na qual é retratado de modo a parecer ingênuo, alheio às investidas do quinquagenário. A câmera de Luchino Visconti centra-se no jovem Tadzio quase tanto quanto em Aschenbach, detalhe que dá ao filme ênfase à atração homoerótica, detalhe que não se apresenta de modo tão evidente na novela de Thomas Mann. Tanto a trilha sonora quanto a fotografia enfatizam a atração sexual entre os dois protagonistas, confirmada na precisão dos gestos e expressões dos personagens.

Há várias sequências que revelam a escolha do diretor pela tensão entre a juventude e a velhice, a decadência e a beleza. O filme se aproxima da obra em prosa, ao mesmo tempo em que estabelece sua própria percepção – leitura – do texto clássico, construindo, sequência por sequência, sua identidade cinematográfica.

Quando Aschenbach encontra, pela primeira vez, o jovem Tadzio fica evidente a pulsão erótica problematizada no filme. A cena em que o maestro encontra o adolescente em seu primeiro jantar no salão do hotel escapa da mera transposição da escrita de Thomas Mann para a tela. Na sequência, ouvem-se ruídos no ambiente, mas nenhum diálogo perceptível ou que não seja passageiro. A câmera se desloca num *travelling* (representando o ponto de vista do personagem de Dirk Bogarde), observa cada um dos grupos ali reunidos, alcança a figura de Tadzio, passa por ele, mas como uma atração irresistível, volta e se fixa nele. O artista, um homem velho e cansado, encontrou uma

nova fonte de vida, de beleza e de atração física. Nesse momento ele cava a sua perdição. Gustav Aschenbach sente que não pode escapar do fato de que está apaixonado pelo jovem estrangeiro.

É importante frisar o destaque que Luchino Visconti dá ao tema da velhice vista como uma forma de decadência grotesca. Junto a esse tema, há toda uma gama de questões sociais que se mostram como problemáticas. Primeiramente, a postura erudita que desaba cena após cena, a partir do momento em que os dois se encontram pela primeira vez. Há também a fraqueza de um discurso de sobriedade e recatamento de classe social e, principalmente, um problema que se reflete diretamente na vida do solitário compositor, a atração sexual e o desejo na velhice. Todas essas problemáticas são potencializadas na versão semiótica do diretor italiano.

Luchino Visconti dá ênfase também ao fato de que Aschenbach não apenas sabe dos perigos de uma contaminação advinda da cólera asiática através do vento mediterrâneo, mas, principalmente, ao contrário da novela de Thomas Mann, deixa explícito que está se deixando ficar naquele ambiente irrespirável por conta de seu amor arrebatador pelo jovem. O seu fascínio sexual leva-o à destruição em ambas as obras, mas no filme, esse mote é bastante explicitado. O resultado de todos os esforços, a busca pelo rejuvenescimento de um modo artificial, converte-o, enfim, numa figura fantasmagórica, tornando-o uma caricatura, da figura respeitável de equilíbrio e força que fora um dia.

O percurso de Gustav Von Aschenbach na praia de Veneza, somado aos *flashbacks* que rememoram as discussões filosóficas com um amigo (que mais representam os embates de sua consciência) e as lembranças da filha morta e da esposa, conferem uma dimensão completa do seu fracasso como artista e como homem. Como artista, perdera a função; como apreciador, não poderia admirar o objeto de fascínio. Não havia nada mais a fazer nesse mundo, melhor deixar-se ir, o que culmina numa das cenas finais mais intensas e melancólicas da história do cinema. E que corrobora *Morte em Veneza* como uma experiência sensorial suprema.

Morte em Veneza (1971) se ajusta à sinfonia de Gustav Mahler com precisão. Durante todo o filme, o problema do desejo na velhice, do amor entre um homem mais velho e um belo adolescente são temas tratados de forma poética e profunda. Trata-se de uma análise psicológica de extremo requinte, na qual o estilo de Luchino Visconti escapa

da ideia de que a obra cinematográfica deve ser fiel à obra literária. Na transposição de semioses, em sua leitura, o diretor italiano exprime o caráter de adaptação e não de reprodução da novela de Thomas Mann, sem se preocupar que seu pragmatismo seja fiel ou infiel ao texto original. Nesse sentido, segundo o estudioso Ismail Xavier:

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (...) O lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada (XAVIER, 2003, p.62).

A atualização das pautas propostas por Ismail Xavier nos parece pertinente se pensarmos no método de diretores como Luchino Visconti que, como neste filme, busca omitir e alterar partes da obra de Thomas Mann; as primeiras dezesseis páginas, por exemplo, são omitidas. Isso porque, provavelmente, não acredita que o monólogo interior dessas páginas iniciais teria a mesma forma de precisão dentro dos parâmetros que são próprios da linguagem fílmica. Utilizando o recurso do *flashback*, Luchino Visconti incorpora novos elementos na narrativa para explicar a motivação atrás da atração sexual de Aschenbach. Ao contrário do livro, entretanto, o filme não delimita a presença de Tazio dentro do campo de interesses criativos de Gustav Von Aschenbach. O modo como eles são identificados com os valores postos a serviço da visão de Luchino Visconti, sugere um relacionamento visceral e menos ambíguo entre os dois.

A paixão de Aschenbach pelo jovem polonês significou para ele um paradoxo no qual seu corpo senil o impede de ter a vitalidade juvenil, mas, por outro lado ele vive o despertar de uma paixão que o enche de forças e motivação. Grande parte das pessoas quando ficam idosas sente dificuldades em relação à sexualidade.

Tais dificuldades são frutos das diferentes maneiras como as pessoas encaram a velhice. Muitas a veem como um período de incapacitações ou de enfretamento das diferentes doenças comuns nessa idade. Martins e Rodrigues (2004) ao discutirem o assunto afirmam que existem vários estereótipos relacionados a esse grupo etário:

[...] os mitos e os estereótipos relativos aos idosos estão muitas vezes associados ao desconhecimento do processo de envelhecimento, e podem influenciar a forma como os indivíduos interagem com a pessoa idosa (MARTINS e RODRIGUES, 2004, p. 30).

Ressalta-se que o próprio idoso atribui a si mesmo esses estereótipos. Na contra mão daqueles que pensam assim, existem outros que assumem a idade e procuram fazer dela seu melhor momento, inclusive em relação à sexualidade.

No conto “Ruído de Passos”, Clarice Lispector (1988) retrata a forma como uma mulher idosa encara sua sexualidade não como uma consequência da vida, mas como uma “vergonha”. Já na primeira linha do conto a autora deixa evidente a idade da personagem “Tinha oitenta anos de idade. Chamava-se dona Cândida Raposo”.

O fato de dona Cândida sentir vergonha do desejo sexual que nunca morrera, revela seu autoconceito quanto à sexualidade na velhice:

Pois foi com dona Cândida Raposo que o desejo de prazer não passava. Teve enfim a grande coragem de ir a um ginecologista. E perguntou-lhe envergonhada, de cabeça baixa:

- Quando é que passa?
- Passa o quê, minha senhora?
- A coisa.
- Que coisa?
- A coisa repetiu. O desejo de prazer, disse enfim.
- Minha senhora, lamento lhe dizer que não passa nunca (LISPECTOR, 1988, p.55).

Essa auto avaliação sinaliza o que a maioria dos idosos sente quando chega à determinada idade, sendo que muitos se privam de sentir prazer, mesmo quando são impelidos a senti-lo de uma maneira ou de outra.

O que acontece com dona Cândida pode ser resultado dos estereótipos postos pela sociedade sobre a mulher idosa. Simone Beauvoir afirma que “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1970, n.p.), o que faz da sociedade a determinante da condição feminina, ou seja, a sociedade é quem determina o papel de mulher conforme os preceitos patriarcais.

Ao procurar o ginecologista dona Cândida acha um absurdo que seu desejo sexual não esteja acompanhando a morte lenta e gradual do corpo. O próprio processo de envelhecimento lhe causa angústia. Essa angústia, guardada as devidas proporções, será experienciada por Aschenbach.

O olhar que esse personagem apresenta em relação ao velho janota que tenta dissimular a própria idade com cosméticos para desfrutar da companhia de homens mais jovens, causando-lhe repulsa, exemplifica sua percepção negativa em relação ao processo de envelhecimento que foge ao padrão comedido, recatado. Não aceita os disfarces usados pelo outro para se parecer mais jovem. Contudo, ele próprio se verá numa situação semelhante ao encontrar o jovem Tadzio. A aversão que ele sentia em relação ao processo de rejuvenescimento do velho embriagado não será empecilho para que ele próprio tente maneiras de se parecer mais jovem, a fim de impressionar seu objeto de desejo.

Nesse sentido é importante recorrer a Bataille (1998), o qual afirma que o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso muitas pessoas se enganam uma vez que ele procura fora de si um objeto de desejo. No entanto esse objeto se refere à interioridade do desejo. Isso porque de acordo com esse estudioso, a escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do indivíduo. Nota-se nas duas semioses de *Morte em Veneza* que Aschenbach foi movido para além de seus próprios preconceitos, pois, nem mesmo a ameaça de uma doença que poderia culminar em sua morte o afastou de seu intento homoerótico: “A atmosfera da cidade, este leve cheiro pútrido de mar e lama, do qual se sentira tão impelido a fugir, respirou-o agora em fôlegos profundos, dolorosamente afetuosos” (MANN, 1971, p. 78).

Em vários momentos das narrativas – fílmica e textual - nota-se que a velhice é metaforizada nos espaços em que os personagens circulam. A decadência do corpo advinda da força do tempo é perceptível na própria cidade de Veneza que é descrita em seus aspectos grotescos, insalubres, fétidos, contrastando com o charme de sua arquitetura imponente.

Essas questões problematizadas nas obras vão ao encontro dos conflitos vividos, ainda na contemporaneidade, pelas pessoas idosas. Além dos problemas físicos relacionados à debilidade da saúde, permeiam a realidade deles questões sociais, como o abandono por parte de seus familiares; questões psicológicas, como a perda da autoestima; questões políticas, como a ausência de políticas públicas específicas para essa fase. A essas questões tão recorrentes, soma-se a dificuldade de vivenciar, sem o peso da tradição conservadora, o que é inerente ao ser humano: a sexualidade.

Fábio Tibur (2015), citando John Lechte (2006) ressalta que

O erotismo, como violação da descontinuidade, não deixa de ser uma fonte de angústia para o homem, pois implica na transgressão de tabus e proibições que a cultural ocidental ao longo dos séculos foi construindo em torno da sexualidade humana, o que resulta em lamentável equívoco, uma vez que o erotismo deve ser encarado como uma abertura para a alteridade humana, uma vez que seria ele sua própria fundação (TIBUR, 2015, n.p.).

Nesse sentido, a paixão que surge repentinamente na vida de Aschenbach o coloca numa situação em que o discurso tradicional de que o idoso é impotente e improdutivo e que por isso a sexualidade seria vista como uma última opção se opõe ao próprio desejo. Ressalta-se que não se trata de uma paixão por uma mulher, mas por uma pessoa do mesmo sexo e com incompatibilidade de idade, algo considerado absurdo para a época vivida pelos personagens e até para a moralidade cristã atual.

Seguindo esse raciocínio, Fábio (2015, n.p.) lembra que

A manutenção dessa “ciência sexual”, legitimada por um discurso produzido e alicerçado em tabus e outros interditos, tem embaraçado, senão impedido o homem de viver sua sexualidade com liberdade e plenitude. A “coisa” quando proibida impõe ao homem um saber e não um prazer, impedindo-o de novas descobertas e outros fascínios; não se vive uma *ars* erótica, mas a prática de uma sexualidade mecânica, alicerçada em repressão, culpa e outros horrores (TIBUR, 2015, n.p.).

Acerca dessas colocações é importante ressaltar que ao mesmo tempo em que o motor que move Aschenbach é a paixão por Tadzio, esse sentimento também o envolve em dor e sofrimento de vários matizes. O primeiro seria o pesar por não gozar da mesma idade e também porque seu tempo está se esgotando, na medida em que na Europa do início do século XX a expectativa de vida era menor que no presente, e o segundo seria a não aceitação de sua condição senil, pois, ele se propõe a disfarçar sua idade para chamar a atenção do jovem.

Isso fica claro também na última cena, quando Aschenbach agoniza sentado numa cadeira admirando Tadzio, numa certeza que seria a última vez. Percebe-se nesse momento o sofrimento de uma pessoa que está prestes a morrer e que nada mais tem a fazer senão render-se ao próprio fim.

No século XIX, em razão do fenômeno constante do envelhecimento populacional, cada vez mais é dado destaque ao modo como se envelhece. Nesse sentido, a Gerontologia, área do conhecimento que procura estudar os processos biológicos,

sociais e psicológicos associados ao processo do envelhecimento tem se expandido no mundo e nas universidades brasileiras. Uma das vertentes desse estudo é a Gerontologia Social, cuja finalidade é estudar os impactos dos fatores sócio-político-culturais sobre o processo de envelhecimento.

À luz da gerontologia social, podemos pensar os dilemas enfrentados pelo personagem Aschenbach – expressos no amor e no desejo sexual por alguém do mesmo sexo e bem mais jovem que ele – como questões inerentes à subjetividade humana, independentemente da idade, do gênero, da classe social, podendo ser vivenciadas sem o peso da moralidade histórica cultural e social. Nem Aschenbach, nem qualquer outra pessoa idosa, com a compreensão que se tem hoje sobre a sexualidade e o processo de envelhecimento, podem ser privados ou se privar de seus desejos, condição indispensável para a qualidade de vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos culturais, na contemporaneidade, contribuem para lançar luz e reflexão sobre clássicos da literatura universal como *Morte em Veneza* e seu homônimo fílmico, deixando de lado visões estereotipadas e tradicionais sobre a velhice. De uma perspectiva retrógrada de “a quem é permitido” para uma que perceba a naturalidade da sexualidade, há um caminho a ser construído constantemente e perpassa o estudo dos artefatos culturais do passado e do presente.

Nesse sentido, é de suma importância o diálogo entre literatura e cinema sem hierarquia entre essas duas semioses. O cinema potencializa e enriquece a literatura, ampliando as reflexões estéticas, políticas, culturais e sociais subjacentes ao enredo das obras envolvidas. Além disso, os Estudos Culturais que subsidiam esse diálogo contribuem para repensarmos os paradigmas do passado e os desafios da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, George Albert Maurice Victor. **O erotismo**. São Paulo: L&PM, 1987.

BERGER, P. e LUCKMANN, T. **A construção social da realidade: Tratado de sociologia do conhecimento** (23ª ed.). Petrópolis: Vozes, 2003.

BEAUVOIR, Simone Lucie Ernestine Marie Bertrhand de. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

GONÇALVES, Lucia Hisako Takase. **“O campo da gerontologia e seus desafios”**. Revista Saúde.Com, 2007. Disponível em: <
<http://www.uesb.br/revista/rsc/v3/v3n1a02.pdf>>. Acessado em 15 de abr. 2016.

LEITE, Ana Paula Matias. **Representações Sociais de estudantes de Gerontologia Social acerca da Sexualidade na Velhice**. Dissertação de mestrado. Instituto de Serviço Social do Porto. Porto, Portugal, 2014. Disponível em: <
comum.rcaap.pt/handle/10400.26/6500> Acesso em 16 abr. 2016.

LISPECTOR, Clarice Chaya Pink Hasovna. “Ruído de passos”. In: _____. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MANN, Thomas Paul. **Morte em Veneza e Tonio Kroger**. Trad. DELING, Maria. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

PAÚL, Thomas Mann. e FONSECA, Antônio Manuel. **Envelhecer em Portugal**. Lisboa: Climepsi Editores, 2005.

TIBUR, Fábio. **“A eternidade do proibido: sexualidade e erotismo no conto ‘Ruído de Passos’, de Clarice Lispector”**. Disponível em <
<https://litteradenutata.wordpress.com/2015/06/02/a-eternidade-do-probido-sexualidade-e-erotismo-no-conto-ruído-de-passos-de-clarice-lispector>> Acesso em 15 abr. 2016.

Recebido: 15 de janeiro de 2021

Aceito: 20 de abril de 2021