MORTE EM VENEZA DE VISCONTI COMO ADAPTAÇÃO *QUEER* DE MANN

DEATH IN VENICE AS VISCONTI'S QUEER ADAPTATION OF MANN

RESUMO

Este artigo analisa a tradução cinematográfica da novela *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann, dirigida por Luchino Visconti (1971), com foco na transposição de aspectos *queer* das páginas para as telas. A novela de Mann retrata a fascinação de Gustav Von Aschenbach pelo jovem Tadzio, oscilando entre a admiração estética e o desejo homoerótico. Em geral considerado uma adaptação bem-sucedida do ponto de vista artístico, o filme do cineasta italiano introduz algumas mudanças significativas, como a profissão de Aschebach (de escritor para compositor) e uma expansão de seu passado, em especial de seu casamento com uma mulher. Dialogando com as teorias da adaptação e da tradução intersemiótica, e baseando-se principalmente nos conceitos de tradução *queer* de Marc Démont, o estudo explora de que maneiras o filme recria a natureza *queer* do texto de partida. O resultado da análise aponta que o filme de Visconti oscila entre representações subversivas e normativas, tendendo, em última instância, a uma tradução minoritária dos aspectos *queer* do texto, ou seja, diminuindo o potencial transgressor presente na novela de Mann.

Palavras-chave: Tradução *queer*. Tradução Intersemiótica. Teoria da Adaptação. *Morte em Veneza*.

ABSTRACT

This article analyzes the film translation of the novella *Death in Venice* (1912), written by Thomas Mann, directed by Luchino Visconti (1971), focusing on the transposition of queer aspects from the pages to the screen. Mann's novella depicts Gustav von Aschenbach and his fascination with a young boy called Tadzio, oscillating between aesthetic admiration and homoerotic desire. Generally considered a successful adaptation from an artistic point of view, the film by the Italian director introduces some significant changes, including Aschenbach's profession (from writer to composer) and an expansion of his past, especially his marriage to a woman. Engaging with theories of adaptation and intersemiotic translation, and using primarily Marc Démont's concepts of queer

Ana Luisa Barbosa Rodrigues
Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (PPGELIT/UFU). Bacharel em Tradução pela mesma universidade. Orcid: 0000-0002-6080-0937 E-mail: ana.luisa@ufu.br
Gustavo Matheus Pires
Mestrando em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (PPGELIT/UFU). Bacharel em Tradução pela mesma universidade. Orcid: 0000-0002-0450-9467 E-mail: gustavo.pires@ufu.br
Cynthia Beatrice Costa
Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora do Bacharelado em Tradução da UFU, da Pós-Graduação em Estudos Literários da mesma universidade (PPGELIT/UFU) e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC (PGET/UFSC). Orcid: 0000-0002-3063-0121 E-mail: cynthia.costa@ufu.br

translation, this study explores whether the film enhances or diminishes the queer nature of the source text. The analysis indicates that Visconti's film fluctuates between subversive and normative representations, ultimately tending towards a minoritizing translation of the original text's queer aspects, that is, diminishing the transgressive potential present in Mann's novella.

Keywords: Queer Translation. Intersemiotic Translation. Theory of Adaptation. *Death in Venice*.

Introdução

Morte em Veneza (*Der Tod in Venedig*, 1912) é uma novela escrita pelo autor Thomas Mann (1875-1955), publicada pela primeira vez em 1912 e considerada uma das principais obras em língua alemã do século XX. A história acompanha um escritor, Gustav von Aschenbach, que viaja até Veneza e, durante sua estada na cidade, desenvolve uma forte fascinação por um jovem garoto polonês chamado Tadzio. Durante todo o enredo, a atração platônica do protagonista pelo jovem nunca é consumada e, no pano de fundo, uma epidemia de cólera avança pela cidade italiana, que por fim leva à morte de Aschenbach sem que ele tenha trocado sequer uma palavra com Tadzio.

A novela logo se popularizou e ganhou traduções em pelo menos vinte e três línguas (Prinzl, 2016), tornando-se um dos trabalhos mais importantes do autor alemão. Em 1971, sua tradução para o cinema dirigida pelo italiano Luchino Visconti (1906-1976) foi estrelada por Dirk Bogarde no papel de Aschenbach e o novato Björn Andrésen no papel de Tadzio. Entre as mudanças mais aparentes operadas na transposição para o cinema, está o fato de o protagonista ser retratado como um maestro, e não como um escritor, como na novela de Mann. Além da figura de um maestro encontrar um habitat ideal no meio audiovisual, a mudança justifica-se por uma possível inspiração de Mann no compositor tcheco-austríaco Gustav Mahler para a criação do protagonista; o filme de Visconti tem Mahler em sua trilha sonora.

Outros detalhes são expandidos na tradução fílmica, como, por exemplo, a esposa de Aschenbach, apenas mencionada no livro, cuja participação é ampliada, aparecendo em *flashbacks* ao longo do filme. A princípio, essas mudanças não parecem alterar drasticamente a recepção do público em relação à sua contraparte literária, porém, somadas a outras pequenas alterações, podem levar a uma percepção diferente das personagens e da história. Um dos principais elementos do livro, por exemplo, é a ambiguidade na natureza dos sentimentos de Aschenbach por Tadzio, que oscilam entre uma admiração estética pela beleza idealizada do jovem e uma atração homoerótica, como se pode perceber no seguinte trecho:

> Com alguma surpresa Aschenbach constatou a perfeita beleza desse rapazinho. O rosto pálido, fino, fechado, os cabelos ondulados cor de mel que o emolduravam, a boca meiga, o nariz reto, a expressão

> de suave e divina dignidade — tudo isso lembrava esculturas gregas dos melhores tempos e, ao lado da pureza ideal das formas, tinha um encanto tão raro, tão pessoal que o observador julgava jamais ter visto, nem na natureza nem nas artes plásticas, alguma obra igualmente perfeita. (Mann, 2015, p. 37-38)

Tal oscilação é de difícil transposição no processo de tradução para outro meio, pois a literatura, devido à sua natureza, nos permite adentrar a cabeça do protagonista – no trecho citado, por meio do discurso indireto livre, pois o narrador acessa seus pensamentos e sentimentos –, enquanto o cinema, a princípio, foca-se naquilo que é externo às personagens.

Na literatura, o homoerotismo é um *motif* recorrente que atravessa séculos, manifestando-se de maneiras sutis ou explícitas, a depender do contexto histórico e cultural. Existem múltiplas definições para homoerotismo, e nem todas se referem, especificamente, à atividade sexual em si, mas, de forma geral, ao tema homossexual em um nível mais amplo. Jurandir Freire Costa (1992, p. 77), com base no pensamento de Sándor Ferenczi, ressalta que "o grupo das práticas homoeróticas ultrapassa a extensão e a significação habituais do conceito de homossexualidade". Martin Green, ao abordar a homossexualidade na literatura, também se refere a algo mais amplo:

> Quero dizer livros cujo valor principal é a beleza, a virtude, o charme de homens jovens, jovens por autodefinição e pouco dispostos a amadurecer; embora tal beleza, virtude etc., muitas vezes se expressem por meio de um estilo, uma sagacidade insolente, um desafio à realidade, que parece não ter nada a ver com sexo. Em uma palavra, quero dizer dandismo.[1] (Green, 1982, p. 393)

Em *Morte em Veneza*, o cerne da fascinação de Aschenbach por Tadzio está na juventude aflorada do garoto, e em sua beleza "perfeita", quase "irreal", o que, em consonância com Green, revela seu caráter homoerótico. Entretanto, para a discussão proposta neste artigo, iremos nos ater ao sentido de homoerotismo que remete ao desejo erótico por indivíduos do mesmo sexo, em que erótico remete ao campo do implícito, pois "o homoerotismo tende a enfatizar a atração libidinal sem expressão sexual, às vezes até no nível da imaginação e do sentimento"[2] (Dyer, 2002, p. 3).

Uma outra leitura da novela pode ser feita pelo viés da teoria *queer*, campo interdisciplinar que emergiu com mais força no início dos anos 1990 e passou a desafiar e subverter as categorias tradicionais de gênero e sexualidade. Analisando a (des) construção de gênero em *Morte em Veneza*, Bellin e Gomes (2020, p. 1065) comentam

1 Esta e outras traduções foram feitas por nós. Original em inglês: "I mean books whose main value is the beauty, virtue, charm, of young men, young by self-definition and unwilling to mature; though such beauty, virtue, etc., often express themselves by the means of a style, an insolent wit, a defiance of reality, which seems to have nothing to do with sex. In a word, I mean dandyism".

2 Original em inglês: "Homo-eroticism tends to stress libidinal attraction without sexual expression, sometimes even at the level of imagination and feeling".

o fato de Tadzio desempenhar um papel de "musa inspiradora", comumente atribuído a figuras femininas. Os autores comentam, ainda, que há "uma configuração de gênero que associa masculinidade e intelecto, e que percebe o feminino enquanto objeto de inspiração artística, o que irá se materializar na representação da paixão arrebatadora de Aschenbach por Tadzio".

Essa (des)construção do gênero na obra, que podemos interpretar como a natureza *queer* do livro, nos permite lê-la como uma literatura *queer*. Costa, Pires e Alves, ao comentarem análises de textos definidos como literatura *queer*, apontam para o caráter disruptivo do *queer* na literatura:

> Podemos concluir que, para ser definida como *queer*, uma obra literária deve incluir não apenas personagens lésbicos, gays ou transsexuais, mas também concepções múltiplas sobre a sexualidade e o gênero, cuja ruptura com as normas tradicionais de sexualidade, gênero e família destacam-se por meio de artifícios literários a natureza *queer* do texto. Da mesma forma que a palavra "*queer*" foi ressignificada em inglês por meio de sua apropriação pela comunidade LGBTQIAP+, a própria literatura *queer* encena personagens que, por meio do diálogo com as representações socialmente desprestigiadas de si mesmas, subvertem as normas sociais, sexuais e de gênero predominantes em determinado contexto sociocultural. (Costa, Pires e Alves, 2023, p. 6)

Na tradução para o cinema, a relação entre Aschenbach e Tadzio passa por algumas modificações. Enquanto o narrador da novela é onisciente seletivo, ou seja, acompanha constantemente os pensamentos de Aschenbach, o que nos permite saber inteiramente da natureza da atração do protagonista por Tadzio, o filme, como mencionado, tem de tirar proveito do que é expresso externamente, do visual e do audível. Filmes transmitem sua mensagem por meio da expressividade dos atores e das poucas falas, como observa Linda Hutcheon (2013, p. 92): "Não se espera do cinema que ele desvende o personagem internamente, pois ele somente é capaz de mostrar a exterioridade, sem nunca realmente dizer o que se passa sob a superfície visível". Além disso, a dinâmica da relação entre as personagens é construída por meio de montagens de cenas e elementos visuais sutis.

A mudança de mídia – literatura para cinema – pode ser entendida como um processo de tradução da narrativa. Como se espera de processos tradutórios, essa é uma operação que envolve perdas e ganhos, de modo que as duas obras mantêm uma forte relação entre si, mas não deixam de ser, cada qual, autônoma (Hutcheon, 2013). A relação entre a obra traduzida e sua tradução, mesmo que em um meio diferente, pode ser entendida como uma "tradução intersemiótica", à maneira de Roman Jakobson, que a definiu como a "interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais" (Jakobson, 1969, p. 65).

Em nossa discussão sobre *Morte em Veneza,* graças à sutileza e complexidade do texto de Mann e do filme de Visconti, propomos a noção de uma tradução intersemiótica

queer, por nos parecer adequada para abordar a relação entre esse par de obras homoeróticas. Para tanto, utilizaremos noções tanto da tradução intersemiótica quanto da tradução *queer*, especificamente os conceitos de *Minoritizing translation* e *Queering translation*, de Marc Démont.

Uma tradução intersemiótica *queer*

Como mencionado, os estudos *queer* emergiram mais fortemente no início dos anos 1990. Desde então, esse campo se tornou cada vez mais interdisciplinar, criando uma aproximação não só com os estudos sociológicos, mas com os estudos da linguagem, preocupados, por exemplo, com a abordagem da literatura *queer* e com uma concepção de tradução *queer*. A tradução *queer* pode ser definida de várias formas, mas, a princípio, diz respeito à tradução de textos *queer*, e/ou que contenham personagens *queer* (Lewis, 2010). Outras vertentes se apegam à autoria do texto, sobretudo na tradução da literatura *queer*, em que "existe uma classificação que considera literatura LGBT apenas quando há uma união inseparável entre autoria e temática" (Silva-Reis, 2024, p. 113).

Marc Démont (2018) categorizou três modos de tradução *queer*, sendo eles: a *misrecognizing translation*, a *minoritizing translation* e a *queering translation*. Tais termos foram sugeridos pelo próprio autor, e ainda não possuem traduções em língua portuguesa.

A *misrecognizing translation*, que poderíamos chamar de tradução invisibilizadora, ignora os aspectos *queer* do texto. Em traduções que Démont categoriza como *misrecognizing*, a natureza *queer* da obra é apagada ou até mesmo substituída por elementos que reforcem uma natureza heteronormativa, extinguindo assim o valor subversivo do texto.

A *minoritizing translation*, que poderíamos chamar de tradução redutora, reduz a natureza *queer* do texto. Há uma tentativa de manter certas características *queer* do texto, mas a intenção principal é domesticar essas características, em uma tentativa de tornar o *queer* mais palatável, o que muitas vezes leva à sua descaracterização, uma vez que o *queer*, por sua natureza, já seria dificilmente palatável – "o *queer* é um momento, um movimento e um motivo contínuo, ousado, perturbador. A palavra em si tem o sentido de 'atravessar' e vem da raiz indo-europeia '*twerkw*', que também remete ao alemão '*quer*' (atravessar), ao latim '*torquere*' (torcer), ao inglês '*athwart*' [através]"[3] (Sedgwick, 1994, p. 12).

A *queering translation* difere-se das anteriores por não assumir uma posição hegemônica, nem descaracterizar a natureza multifacetada *queer*, mas se esforçar para transmitir não apenas o conteúdo semântico como preservar "a série de associações

3 Original em inglês: "Queer is a continuing moment, movement, motive-recurrent, eddying, troublant. The word "queer" itself means across-it comes from the Indo-European root -twerkw, which also yields the German quer (transverse), Latin torquere (to twist), English athwart."

conotativas" e o conteúdo potencialmente disruptivo à hegemonia heterocisgênero, sendo este o modo o qual Démont considera ideal.

Em seu texto, o autor propõe os três modos com a tradução literária em mente. Para esta análise, estamos estendendo a tradução *queer* à tradução intersemiótica. Uma adaptação cinematográfica pode ser entendida como uma forma de tradução intersemiótica porque transforma signos verbais (como os de um romance) em signos visuais e sonoros próprios do cinema, reinterpretando o material original em outro sistema semiótico. Segundo Marcel Alvaro de Amorim, a tradução intersemiótica é uma

> corrente crítica iniciada por Roman Jakobson (1969) e desenvolvida por, entre outros, Julio Plaza (2008), George Bluestone (2003) e Brian McFarlane (1996); e 2) a teoria da adaptação, que, atualmente, tem como seus principais expoentes Robert Stam (2000, 2005a, 2005b e 2008), Linda Hutcheon (2006) e Julie Sanders (2006). No entanto, cada uma dessas correntes se afilia a diferentes epistemologias, e, além disso, torna possível, em seu interior, a construção de caminhos metodológicos diversos. (Amorim, 2013, p. 15)

Assim, observa-se que a tradução intersemiótica não é necessariamente um sinônimo de adaptação, mas um ramo teórico que enxerga a adaptação como um processo tradutório. A tradução, nesse sentido, é tida como um conceito amplo que muito se assemelha ao conceito de transcodificação, tal qual apresentado por Hutcheon (2013). A autora afirma que:

> [...] em primeiro lugar, vista como uma entidade ou produto formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa "transcodificação" pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. (Hutcheon, 2013, p. 29)

É essa interpretação que nos interessa para a análise da adaptação de *Morte em Veneza*, entendida como um processo tradutório e, especialmente, um processo de tradução *queer*.

Traduzir Mann para o cinema não é tarefa fácil, e Visconti, embora considerado em vida e postumamente um dos grandes cineastas italianos, certamente foi desafiado em sua tradução para as telas de uma narrativa curta e quase sem enredo. Pouco acontece na novela de Mann, que pode ser vista mais como um estudo de personagens – Aschenbach e a própria Veneza – do que uma sequência de peripécias. Na transposição cinematográfica, parte do que está implícito ou discreto na obra escrita torna-se concreto e vívido na tela, como o retrato da decadência da aristocracia europeia no

pré-Primeira Guerra Mundial e cenas relacionadas à epidemia de cólera que está tomando a cidade.

O filme também materializa Tadzio, objeto da obsessão de Aschenbach, o que por si só altera significativamente a narrativa: ler sobre o interesse do protagonista pelo menino é diferente de vê-lo palpavelmente, na força da imagem, agindo de maneira autônoma. Uma vez materializado, Tadzio ganha vida fora do ponto de vista de Aschenbach, portanto, passa a existir de forma independente, assim confirmando ou não o que nos é informado pelo narrador da novela e pela nossa própria imaginação de leitor (Costa, 2023). Ademais, como aponta Paula M. Cohen (2001), tendemos a acreditar mais no que vemos nos rostos capturados pela câmera de cinema do que nas palavras pronunciadas pelas personagens – ou seja, há um potencial mais impactante no que a câmera mostra, destacando detalhes e até mesmo o que antes poderia passar despercebido.

Argumenta Hans Rudolf Vaget em seu estudo sobre o filme de Visconti:

> Tudo isso é recriado com efeitos visuais impactantes que conferem concretude ao que na novela de Mann existe por alusão e sugestão. A linguagem está implícita e não restringe a imaginação do leitor tanto quanto uma imagem o faz. As imagens em movimento, por outro lado, são instâncias explícitas, de uma pessoa particular e de um ambiente específico, e, assim, mudam a nossa percepção, mesmo quando se baseiam em um material prévio. Que leitor, por exemplo, poderia ter imaginado a beleza misteriosa de Sylvana Mangano como a mãe de Tadzio? Sua presença física na tela é muito mais imponente do que na história escrita, embora ela não faça ou diga nada de diferente. Isso fortalece nossas impressões sobre a atração de Aschenbach pela beleza e riqueza.[4] (Vaget, 1980, p. 164)

Baseando-nos nesse conjunto de reflexões, para a análise a seguir, elencamos alguns momentos específicos de acréscimo à narrativa, isto é, momentos criados para o filme que não se encontram presentes dessa forma na novela de Mann, a fim de verificar quais seriam os modos de tradução *queer* conforme a categorização de Démont.

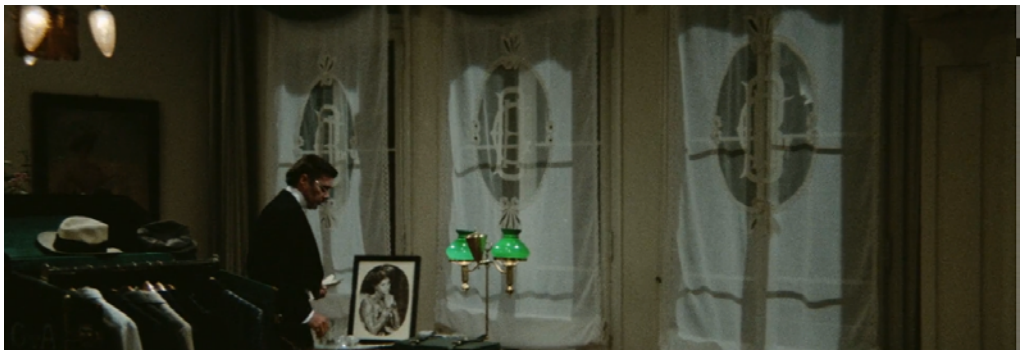
4 Original em inglês: "All this is recreated with striking visual effects which impart concreteness to what in Mann's novella exists by allusion and suggestion. Language is implicit and does not restrict the reader's imagination to the degree a picture does. Moving pictures, on the other hand, are explicit instance, a particular person and a specific hotel. It follows that film by the requirements of its medium narrows down and thus changes our perception even where it strives for the utmost fidelity to the literary model. What reader, for instance, could have imagined the mysterious beauty of Sylvana Mangano as Tadzio's on the screen is much more imposing does not do anything or say anything different. What this does it to strengthen our impressions of Aschenbach's attraction to beauty and wealth."

Homoerotismo em duas mortes em Veneza

Morte em Veneza, tanto na novela de Mann quanto na tradução empreendida por Visconti, acompanha a viagem à cidade italiana do protagonista Aschenbach, que morre ali semanas depois. Em ambas as mídias, livro e filme, sabemos que Aschenbach já foi casado. No livro, o casamento é comentado pelo narrador em uma breve passagem nas páginas iniciais: "O matrimônio que contraíra ainda jovem com a filha de uma família erudita foi desfeito pela morte, depois de um breve lapso de felicidade. Restava-lhe uma filha já casada. Nunca teve um filho homem" (Mann, 2015, p. 21). Seu casamento não ganha atenção ao longo da narrativa de Mann, não sendo mais mencionado. Além disso, o trecho deixa claro que se trata de um casamento antigo, afirmando que Aschenbach ainda era jovem, e que a filha fruto desse casamento, inclusive, já estava casada.

No filme, o casamento recebe maior relevância. No início do filme, é estabelecido que Aschenbach é viúvo, o que se dá através de uma cena em que o mesmo interage com dois retratos – um de sua filha e um de sua esposa – beijados por ele, de forma pesarosa, evidenciando o luto, como visto nas Figura 1 e 2. Além disso, ao longo de todo o filme, são incluídos *flashbacks* dessa esposa, que são apresentados de forma idealizada, mostrando a felicidade conjugal de Aschenbach (Figura 3 e 4). O retrato permanece presente em seu quarto de hotel em Veneza, indicando que ele ainda sofre por essa perda.

Figura 1. Gustav von Aschenbach e a foto de sua esposa.



Fonte: VISCONTI, L. Morte em Veneza. [Filme]. Itália: Alfa Cinematográfica, 1971. 130 min. Captura de tela feita pelos autores na minutagem 23:11.

Figura 2. Aschenbach beijando a foto da esposa.

Fonte: VISCONTI, L. Morte em Veneza. [Filme]. Itália: Alfa Cinematográfica, 1971. 130 min. Captura de tela feita pelos autores na minutagem 23:17.

Figura 3. A família Aschenbach

Fonte: VISCONTI, L. Morte em Veneza. [Filme]. Itália: Alfa Cinematográfica, 1971. 130 min. Captura de tela feita pelos autores na minutagem 01:06:15.

ISSN: 1807 - 8214
Revista Ártemis, vol. XXXIX nº 1; jan-jun, 2025. pp. 191-207

Figura 4. Aschenbach sendo consolado pela esposa.

Fonte: VISCONTI, L. Morte em Veneza. [Filme]. Itália: Alfa Cinematográfica, 1971. 130 min. Captura de tela feita pelos autores na minutagem 01:55:54.

Enquanto a forma com que o casamento é citado no livro lança luz sobre o fato de ele nunca ter se casado novamente e de sua curta felicidade matrimonial não ter passado de um "lapso", gerando possíveis incertezas quanto à sua sexualidade, a relevância dada ao casamento no filme acaba por tendenciar outra percepção sobre a sexualidade de Aschenbach.

Ainda sobre essa oscilação da representação da sexualidade do protagonista no filme, observamos outra cena em que Aschenbach vai a um bordel em Veneza (Figura 8), cena essa que não existe no livro.

Figura 5. Aschenbach e a prostituta de Veneza.

Fonte: VISCONTI, L. Morte em Veneza. [Filme]. Itália: Alfa Cinematográfica, 1971. 130 min. Captura de tela feita pelos autores na minutagem 01:18:31.

Apesar de contratar os serviços de uma prostituta, Aschenbach sai do bordel aparentemente aflito. Podemos interpretar a sequência como indicativa do desejo da personagem de permanecer em relacionamentos heteronormativos,[5] mas, ao mesmo tempo, de sua inabilidade de negar a atração que sente por Tadzio e, consequentemente, sua natureza homoerótica.

O filme acaba por sugerir que, pela importância dada por Aschenbach a seu relacionamento heteronormativo, o mais provável é que ele seja heterossexual, ou que pelo menos acredite que seja. Assim, abre-se a possibilidade de leitura de que sua paixão por Tadzio possa ser uma mera corrupção sexual de seu "estado natural", o que remete a uma concepção particular de homoerotismo. À luz das ideias de André Gide, Freire Costa comenta tal concepção:

> O homoerotismo, em tais versões, não é uma variação da conduta sexual humana que cumpre respeitar ou tolerar. É um potencial comum a todos os homens. Melhor dito, faz parte do repertório possível do comportamento do sujeito, mas a título de estágio, em sua evolução psíquica e moral. Na vida adulta, o homoerotismo é uma excrescência. Um resíduo da experiência sexual infantil que, sem controle ou domesticação, virá perturbar o bom funcionamento do adulto e da sociedade. (Freire Costa, 1992, p. 51)

Assim, ao dar ênfase ao passado heteronormativo do protagonista, o filme de Visconti parece aderir a essa concepção de homoerotismo; como uma "excrescência" ou um desvio advindo de uma infantilidade, de um trauma ou, o que também pode ser argumentado, de uma nostalgia paterna – já que o Aschenbach do filme, diferentemente do protagonista da novela, demonstra carinho e saudade pela filha pequena.

Outra diferença na abordagem do homoerotismo pode ser relacionada às mudanças na aparência de Tadzio. As descrições do menino no livro evidenciam sua natureza masculina, ainda que ele seja muito jovem, e não seja extremamente másculo, como no trecho: "Ver aquele vulto cheio de vitalidade, ainda não viril, na sua graça áspera, com a cabeleira gotejante, ver aquele vulto formoso como uma divindade esbelta [...]" (Mann, 2015, p. 49). O filme, ao materializar Tadzio, enfatiza sua aparência andrógina. Isso pode ser observado na própria escalação do ator Björn Andrésen, que possui traços suaves, muitas vezes tidos como femininos, em seu rosto. Além disso, suas roupas e seus cabelos cortados até os ombros também acentuam uma aura andrógina. Por fim, observa-se uma tendência de colocar o personagem, em cena,

5 O uso da palavra "heteronormativo", em vez de simplesmente "heterossexual", deve-se à necessidade de destacar a ideia de norma, isto é, a imposição de um modelo de sexualidade e gênero que privilegia a heterossexualidade como única possibilidade legítima e natural. A heteronormatividade não se refere apenas à orientação sexual, mas a um regime discursivo e social que estabelece o casamento e a família nuclear como instituições sagradas e o ideal de vida dentro da ordem sexual e de gênero dominante. Como pontua Judith Butler (2017), a heteronormatividade opera como um conjunto de práticas regulatórias que produzem e sustentam a ilusão de um sexo e de um desejo "naturais", marginalizando tudo o que escapa a essa estrutura.

junto a outro personagem apresentado com características tidas como masculinas mais evidenciadas.

Figura 6. Tadzio e seu amigo na praia.

Fonte: VISCONTI, L. Morte em Veneza. [Filme]. Itália: Alfa Cinematográfica, 1971. 130 min. Captura de tela feita pelos autores na minutagem 44:48.

Na Figura 6, observamos que o personagem posado à esquerda forma um contraste com Tadzio, posado à direita. Enquanto o da esquerda possui características tipicamente masculinas mais afloradas, evidenciadas em seus ombros largos, seus braços dotados de músculos e um volume protuberante na virilha, Tadzio mostra-se esguio, com braços finos e cabelos mais longos. Apesar da própria concepção de androginia ser potencialmente subversiva, esse contraste pode ser interpretado como uma forma de heteronormatizar a paixão de Aschenbach, sugerindo-a como enraizada no fato de que Tadzio pouco lembra um homem e, portanto, não necessariamente coloca em questão a orientação sexual de Aschenbach.

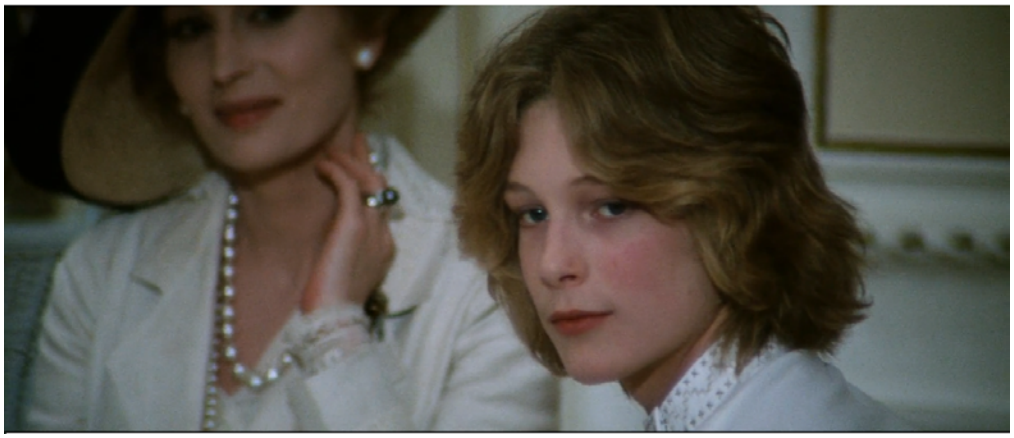
Por outro lado, também podemos observar algumas diferenças quanto às interações entre Aschenbach e Tadzio que podem acabar por acentuar, potencialmente, a natureza *queer* do filme – um possível ganho que pode compensar, em certo grau, a perda homoerótica descrita até o momento. As interações entre as personagens que ocorrem na novela são mais sutis em relação ao filme, pois o processo de tradução afeta a quantidade e a intensidade das cenas em que o protagonista e o objeto de sua obsessão aparecem juntos. No livro, temos acesso ao monólogo de Aschenbach, por meio do qual podemos perceber a atração, enquanto não sabemos nada sobre o desejo de Tadzio, ou se ele sequer está ciente do interesse de Aschenbach. Já no filme, parece haver uma intenção não só de resgatar esse desejo com olhares e ações sutis, mas que podem sugerir que o sentimento de atração pode ser recíproco, ou que o menino está ciente do interesse que desperta no homem mais velho.

Figura 7. Tadzio e Aschenbach.

Fonte: VISCONTI, L. Morte em Veneza. [Filme]. Itália: Alfa Cinematográfica, 1971. 130 min. Captura de tela feita pelos autores na minutagem 01:12:28

Aschenbach e Tadzio têm algumas interações durante o filme, que se dão através de olhares e que, especialmente do ponto de vista do menino, são mais acentuadas do que no livro. A exemplo, temos, na Figura 7, uma cena em que os dois se aproximam na praia e trocam olhares estando muito próximos um ao outro, uma cena que não existe no livro.

Figura 8. Tadzio.



Fonte: VISCONTI, L. Morte em Veneza. [Filme]. Itália: Alfa Cinematográfica, 1971. 130 min. Captura de tela feita pelos autores na minutagem 41:50.

Na Figura 8, observamos mais uma cena de troca de olhares, em que Tadzio até mesmo chega a sorrir pelo canto da boca, o que pode sugerir um contexto de sedução. Esses momentos, bem mais presentes no filme do que no livro, parecem acentuar uma tensão homoerótica.

Esse último contraponto nos leva a concluir que há uma oscilação em relação à natureza *queer* do filme. Recorrendo ao contexto de recepção do filme e, especificamente, de seu subtexto *queer*, é possível verificar essa relativa variação na percepção de diferentes críticos. Uma parte da crítica interpretou o filme como uma história de "amor homossexual", como foi o caso do crítico estadunidense Roger Ebert, que afirmou que "Visconti decidiu abandonar as sutilezas do romance de Thomas Mann e nos apresentou uma história direta de amor homossexual e, [...] acho que perdeu a grandeza da obra de Mann em algum ponto do caminho"[6] (Ebert, 1971). Outros viram menos da natureza transgressora no subtexto homoerótico do livro, como foi o caso do crítico brasileiro Inácio Araújo, da *Folha de S. Paulo*, que comentou que "[...] o maestro parece um morto-vivo, pelo menos até ser tocado pela beleza do adolescente Tadzio [...]. Beleza perturbadora, já que Tadzio é, na aparência, um andrógino, não conseguimos vê-lo nem como homem nem como mulher" (Araújo, 1971). É possível notar que o comentário do crítico aponta para uma diminuição da carga homoerótica, já que se atém à aparência âmbigua em termos de gênero do jovem Tadzio e, inclusive, a qualifica como perturbadora.

Esse contraste entre as duas críticas pode ser visto como uma consequência da flutuação do próprio filme em relação à sua natureza *queer*, ora transgressora (quando insinua troca de olhares e uma possível reciprocidade entre o protagonista e o menino pelo qual ele é fascinado), ora normatizadora (quando apresenta Tadzio como andrógino, mas, sobretudo, quando enfatiza o passado heteronormativo do protagonista). Com isso, entende-se que, no balanço geral, a propensão contraventora do texto de Mann é mais atenuada do que realçada no filme, o que podemos qualificar como aquilo que Démont categorizou como *minoritizing translation*.

Considerações finais

A análise da adaptação de *Morte em Veneza* enquanto processo evidencia a complexidade da representação do desejo e da identidade. A obra literária de Mann fornece uma abordagem mais ambígua sobre a atração de Aschenbach por Tadzio e sobre a trajetória solitária de Aschenbach, o que permite interpretar essa atração em algum lugar entre uma obsessão estética pela beleza do jovem e um desejo homoerótico. No entanto, a adaptação para o cinema de Visconti oferece uma versão da história que parece atenuar, ainda que levemente, a natureza *queer* da narrativa original.

O entendimento do processo de tradução intersemiótica como transformador, aliado à concepção de tradução *queer*, revela as dificuldades, as perdas e os ganhos que ocorrem quando uma obra é transposta de um meio para outro, com particular ênfase às mudanças da dinâmica de gênero e desejo. Seguindo a categorização de Démont, foi possível verificar que o processo de transposição do livro para as telas teve

6 Original em inglês: "Visconti has chosen to abandon the subtleties of the Thomas Mann novel and present us with a straightforward story of homosexual love, [...] I think he has missed the greatness of Mann's work somewhere along the way."

como consequência uma *minoritizing translation*, quando os aspectos que enfatizam a natureza *queer* de um texto são atenuados.

Podemos enxergar esse modo de tradução *queer* como uma consequência do próprio processo de transcodificação, não necessariamente uma estratégia consciente do diretor, o que nos permite cogitar uma possível natureza atenuante das traduções fílmicas em relação à natureza *queer* de suas contrapartes literárias. Isso pode se dar devido à falta de acesso aos pensamentos da personagem desejante, como ocorre em *Morte em Veneza*, ou a motivos comerciais, como sugere Hutcheon (2013).

Verificamos, ainda, que a recepção do filme também é um forte indicador da oscilação – entre o *queer* e o não *queer* – que permeia a adaptação de *Morte em Veneza*. Críticos como Roger Ebert interpretaram a obra como uma história explícita de amor homossexual, enquanto outros, como Inácio Araújo, observaram a natureza andrógina de Tadzio como se o relacionamento dos dois fosse algo além do gênero e da sexualidade, o que entendemos que atenua o subtexto homoerótico da obra. Essa alternância nas interpretações reflete também a dificuldade do cinema de recriar sutilezas da obra literária, que, por sua natureza, desafia as definições rígidas de sexualidade e identidade.

Morte em Veneza ainda se revela uma obra relevante que, seja na forma de novela, seja na forma de filme, mantém sua capacidade de provocar discussões sobre desejo, beleza e sexualidade.

Referências

AMORIM, M. A. D. Da Tradução Intersemiótica à Teoria da Adaptação Intercultural: Estado da Arte e Perspectivas Futuras. **Itinerários - Revista de Literatura**, Araraquara, 36, 2013. 15-36. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5652. Acesso em: 06 dez. 2024.

ARAÚJO, I. Folha de S. Paulo - "Morte em Veneza": Dois seres, dois corpos e seus sonhos. **Folha de S. Paulo - Ilustrada**, 1999. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2412199916.htm. Acesso em: 29 nov. 2024.

BELLIN, G. P.; GOMES, J. T. Gênero e Produção de Presença Homoerótica na Construção do Masculino em Morte em Veneza, de Thomas Mann. **Fólio – Revista de Letras**, Vitória da Conquista, 12, 02 jul. 2020. 1057-1081. Acesso em: 04 dez. 2024.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 15. ed. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 2017.

COHEN, P. M. **Silent Film and the Triumph of the American Myth**. Nova York: Oxford University Press, 2001.

COSTA, C.B. O problema adaptativo do narrador não confiável. In COSTA, C.B.; PISETTA, L.M.R. (org.) **Tradução e narrativa**. Campinas: Mercado das Letras, 2023. p. 8-35.

COSTA, D. P. P. da; PIRES, G. M.; ALVES, R. G. O texto queer: Socioleto, dialogismo e ênfase. DOXA: **Revista Brasileira de Psicologia e Educação**, Araraquara, v. 24, n. esp.1, p. e023008, 2023. DOI: 10.30715/doxa.v24iesp.1.18043. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br/doxa/article/view/18043. Acesso em: 16 mar. 2025.

DÉMONT, M. On Three Modes of Translating Queer Literary Texts. In: BAER, B. J.; KAINDL, K. **Queering Translation, Translating the Queer**. Nova York: Routledge, 2018. Cap. 11, p. 242.

DYER, R. **The Culture Of Queers**. Londres: Routledge, 2002.

EBERT, R. Death in Venice movie review & film summary (1971). **RogerEbert.com**, 1971. Disponível em: https://www.rogerebert.com/reviews/death-in-venice-1971. Acesso em: 02 dez. 2024.

FREIRE COSTA, J. **A inocência e o vício:** estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

GREEN, M. "Homosexuality In Literature." **Salmagundi,** n. 58/59, 1982, p. 393–405.

HUTCHEON, L. **Teoria da Adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2ª. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1969. p. 109. Disponível em: https://www.professorjailton.com.br/novo/biblioteca/Roman_Jakobson_Linguistica_e_Comunicacao.pdf. Acesso em: 05 dez. 2024.

LEWIS, E. S. "This is My Girlfriend Linda" Translating Queer Relationships in Film: A Case Study of Subtitles for Gia and a Proposal for Developing the Field of Queer Translation Studies. In: TRANSLATORS, T. J. F. L. **In Other Words - Winter 2010/ No. 36**. Winter 2010. ed. Norwich: British Centre for Literary Translation, v. 36, 2010. Cap. 1, p. 1-23. Disponivel em: https://www.academia.edu/1982270/_This_is_My_Girlfriend_Linda_Translating_Queer_Relationships_in_Film_a_Case_Study_of_the_Subtitles_for_Gia_and_a_Proposal_for_Developing_the_Field_of_Queer_Translation_Studies. Acesso em: 03 dez. 2024.

MANN, T. **Morte em Veneza**. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Kindle.

PRINZL, M. G. Death to Neologisms : Domestication in the English Retranslations of Thomas Mann's *Der Tod in Venedig*. **Literary Linguistics**, v. 5, n. 3, p. 1-30, 2016.

VISCONTI, L. **Morte em Veneza**. [Filme]. Itália: Alfa Cinematográfica, 1971. 130 min. Cor.

SEDGWICK, E. **Tendencies**. Londres: Routledge, 1994.

SILVA-REIS, D. Literatura LGBT em língua francesa no Brasil. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, Belo Horizonte, 29, n. 2, 03 abr. 2024. 110-125. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/53945. Acesso em: 06 dez. 2024.

VAGET, H. R. "Film and Literature. The Case of 'Death in Venice': Luchino Visconti and Thomas Mann." **The German Quarterly**, vol. 53, no. 2, 1980, pp. 159–75.

ISSN: 1807 - 8214
Revista Ártemis, vol. XXXIX nº 1; jan-jun, 2025. pp. 191-207