

Cinema shakespeariano

Roberto Ferreira da Rocha

William Shakespeare (1564-1616) tem sido, dos grandes autores dramáticos, o mais adaptado para o cinema. Uma recente filmografia shakespeariana (1994), de autoria de Graham Holderness e Christopher McCullough, arrola mais de trezentos títulos de diretores não só ingleses e americanos, mas também italianos, espanhóis, franceses, alemães, dinamarqueses, holandeses, suíços, suecos e russos.

Para se ter uma ideia de como esta simbiose do cinema com Shakespeare é prematura, basta lembrar que, entre 1908 e 1910, a produtora norte-americana Vitagraph realizou 10 filmes baseados em algumas das mais populares peças de Shakespeare: *Julio César*, *Romeu e Julieta*, *Rei Lear*, *Macbeth*, *O mercador de Veneza*, *Otelo* e *Sonho de uma noite de verão*. Curiosamente, a Vitagraph não produziu nenhum *Hamlet*, talvez porque, por volta de 1910, oito adaptações da peça já haviam sido produzidas na Europa.

As versões da Vitagraph eram uma estratégia para dotar o cinema de maior “respeitabilidade”, buscando atrair para as salas de cinema espectadores de classe média que ainda o consideravam como uma curiosidade destinada aos espectadores de classe trabalhadora. Nos anos seguintes, Shakespeare atraiu produtores e diretores pela sua popularidade, pelo seu *status* de autor canônico, pela relevância de seus temas para a contemporaneidade¹ e pelo elo que alguns cineastas bastante influentes artisticamente estabeleceram entre a escritura dramática shakespeariana e a cinematográfica.

Laurence Olivier, no prefácio que escreveu para a edição do roteiro de seu filme *Henrique V*, afirma que “Shakespeare, de certa forma, escreveu para o cine-

¹ A respeito desta relevância, cito um trecho do *William Shakespeare* (1986), no qual seu autor, Terry Eagleton, ironicamente observa: “[embora] evidências conclusivas certamente jamais serão descobertas, é difícil ler Shakespeare sem o sentimento de que ele muito provavelmente estava familiarizado com os escritos de Hegel, Marx, Nietzsche, Freud, Wittgenstein e Derrida” (EAGLETON, Terry. *William Shakespeare*. Oxford & New York: Basil Blackwell, 1986. p. IX).

ma”.² Olivier argumenta que, mais do que qualquer outra forma de escritura dramática, o teatro shakespeariano se prestaria, pelas suas próprias características formais, ao tratamento cinematográfico. Que características seriam essas? A unidade do drama elisabetano em geral e do shakespeariano em particular não é o ato, como na Grécia Antiga, no classicismo francês e mesmo no drama realista moderno de Henrik Ibsen, mas a cena. A ação das peças de Shakespeare se desenvolve por uma série de cenas mais ou menos independentes, como resalta Olivier em seu texto. Dessa forma, tempo e espaço tornam-se descontínuos, podendo ser bastante estendidos. Em *Antônio e Cleópatra* (1608), por exemplo, a ação transcorre num vaivém constante entre Roma, o Egito e outras partes do Mediterrâneo. O que Olivier sugere é que a descontinuidade espaço-temporal da escritura dramática elisabetana teria afinidades profundas com a sintaxe cinematográfica, baseada na montagem e na constante mudança de planos.

Além disso, a afirmação de Olivier de que “mais de uma de suas peças parecem rebelar-se contra as limitantes restrições do palco”³ parece implicar que o teatro não seria o meio mais eficaz para a encenação de Shakespeare. É óbvio que Olivier tem em mente o teatro burguês do século XIX e do começo do XX, cultor da quarta parede e de um realismo minucioso, e que tinha como objetivo principal abolir a diferença entre o teatro e a vida pelo emprego de poderosas técnicas de identificação. Nada disso se aplica, no entanto, ao teatro elisabetano que celebrava a teatralidade tanto formalmente quanto nos temas tratados. O ator elisabetano não incorpora um personagem, mas o torna visível para a plateia. A consciência histórica, por outro lado, tão cara ao teatro burguês, é muito tênue ainda nos séculos XVI e XVII. Cleópatra, vivida por um ator-menino, veste-se como uma dama da corte de James I. Uma lança e um escudo bastam para significar Roma. O cenário não é construído no palco, e sim descrito no diálogo. Os atores muitas vezes abandonam por momentos seus personagens para se dirigirem à plateia, durante os solilóquios. Se o drama shakespeariano sempre teve que ser reescrito para se adaptar ao teatro burguês, é simplesmente porque suas convenções eram outras.

² “Shakespeare, in a way, wrote for the film.” (OLIVIER, Laurence. *The making of Henry V*. In: SINCLAIR, Andrew (Ed.). *Masterworks of the British cinema: Brief encounter, Henry V, The lady vanishes*. London: Faber & Faber, 1990. p. 193.)

³ “More than one of his plays seems to chafe against the cramping restrictions of the stage.” (Ibid., p. 193.)

Em *Film adaptation*, James Naremore aponta para o fato de que um dos principais usos da adaptação tem sido o de ser um modo de reverenciar as obras literárias por outros meios.⁴ De fato, estudos sobre as adaptações de Shakespeare para o cinema tendem a privilegiar a autoridade da obra literária sobre o filme que nela se baseia. O valor da adaptação estaria em relação direta com a “fidelidade” à letra do texto. O diretor seria então um mero servidor do texto, e sua função, encontrar as imagens e sons que melhor reproduzissem a ideia do texto que certa tradição nos legou. Se, para alguns, esta é a atitude correta, ela tem muito pouco de criativo, nada acrescentando ao entendimento da obra ou sua relevância para o presente. Uma adaptação criativa será, no meu entender, uma transcrição intersemiótica que não meramente reproduz sentidos já solidificados, mas se lança na produção de sentidos novos. Na verdade, qualquer adaptação, por mais fiel que pretenda ser, pelo simples fato de ser uma transposição para um novo meio e para um novo contexto enunciativo, já causa uma modificação no original. Dessa forma, entende-se que os autores da filmografia citada no início sejam incapazes de realizar cabalmente a promessa de oferecer uma lista de “versões diretas e completas das peças de Shakespeare”. Pois como pode um filme mudo de um só rolo conter toda a gama linguística de uma peça de Shakespeare? E por que *Falstaff*, de Orson Welles, por exemplo, está incluído na lista, quando se sabe dos inúmeros remanejamentos e cortes efetuados pelo diretor na sua adaptação? Portanto, uma versão direta e completa não passa de um mito, pois toda tradução, encenação ou adaptação de uma dramática invariavelmente corta, rearranja e mesmo reescreve o texto original no qual se baseia. Toda versão ou adaptação “traí” seu original; algumas, poucas, constituem verdadeiras transcrições.

Adaptações remetem às relações transtextuais, ou seja, como conceitua Gerard Genette em seu livro *Palimpsestes: la littérature au second degré*,⁵ “tudo o que coloca um texto em relação manifesta ou secreta com outros textos”.⁶ É claro que estou aqui utilizando um conceito ampliado de texto, todo sistema organi-

⁴ NAREMORE, James (Ed.). *Film adaptation*. New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 4.

⁵ Apesar de existir uma tradução em processo desta obra de Genette para o português, ela ainda não foi publicada em livro.

⁶ “Tout ce qui met [le texte] en relation manifeste ou secrète, avec d’autres textes” (GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. p. 7).

zado de signos. Assim, tanto peças de teatro quanto filmes são textos. São cinco os modos de relação transtextuais arrolados por Genette: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade. É esta última que Genette define como “toda relação que une um texto B (chamado hipertexto) a um texto anterior A (chamado hipotexto)”,⁷ que tem interesse aos teóricos recentes da adaptação fílmica. A adaptação é toda relação explícita entre dois textos, sendo um deles anterior, na qual o hipotexto assume uma “dívida” com o hipertexto. A dívida com o predecessor pode ser reconhecida através de elementos paratextuais (título, textos informativos, como orelhas de livros, créditos dos filmes, contracapas das embalagens dos DVD ou extras). Muito do prazer de uma adaptação está em ser reconhecida como tal.

Porém nem toda relação hipertextual é uma adaptação. Há, por exemplo, cineastas que, na elaboração de roteiros originais, reelaboram as obras de escritores de dramaturgos consagrados: é o que se chama modernamente de “apropriação”. Personagens e mesmo enredos são mantidos. Porém muitas vezes é modificada a época e mesmo o local onde se passa a história original. No caso de Shakespeare, o diálogo da forma como ele o escreveu é rejeitado completamente, sendo totalmente reescrito pelos roteiristas, tendo em vista a sua atualização.

Há uma observação de Genette em *Palimpsestes* que é importante para o que estou tentando desenvolver aqui. Segundo ele, “não há obra literária que, em alguma instância e segundo as leituras, não invoque alguma outra, e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais”.⁸ A literatura, sob esse ponto de vista, descarta completamente a noção oitocentista de gênio criador, totalmente deslocada de qualquer noção de série literária, e coloca na base da criação das obras o diálogo entre textos. Já em 1971, Gilda de Mello e Souza, numa perspectiva diversa do teórico francês, afirmava que “é de [...] empréstimos que a criação artística se nutre, e o mistério da obra de arte consiste em oferecer, magicamente, através de um corpo velho, retalhado, cosido, a sua face sempre nova”.⁹

⁷ “Toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai *hypotexte*)” (Ibid.).

⁸ Ibid., p. 16.

⁹ SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 169-170.

O que tem sido menos observado é uma possível influência da dramaturgia shakespeariana na elaboração de filmes de alguns cineastas. Dentre eles, escolhi três – Orson Welles, Akira Kurosawa e Luchino Visconti. Os dois primeiros tiveram com a obra de Shakespeare uma aproximação bastante íntima. Suas adaptações das obras do dramaturgo inglês não só têm sido consideradas muito “fiéis” como tiveram seu valor estético reconhecido. Mas aqui não vou tratar nem de *Macbeth* (1948), *Otelo* (1952) ou *Falstaff* (1965), de Welles, nem de *O trono manchado de sangue* (a partir de *Macbeth*, 1957), *Homem mal dorme bem* (*Hamlet*, 1960) e *Ran* (*Lear*, 1985), de Kurosawa, mas sim de dois filmes que, me parece, incorporam à sua fatura procedimentos narrativos e temas caros à escrita dramática shakespeariana: *A marca da maldade* (1958), de Welles, e *Kagemusha, a sombra do samurai* (1980), de Kurosawa.

O caso de Luchino Visconti é um pouco mais complexo e exige uma argumentação mais longa. Visconti nunca dirigiu um filme baseado em uma peça de Shakespeare, embora o tenha feito no teatro: *Como gostais* (1948) e *Troilo e Crésida* (1948). Porém, em *Os deuses malditos*, seu filme de 1969, ele recorre à tragédia shakespeariana para a estrutura dramática de sua tragédia familiar.

O filme de Welles, ambientado numa cidade de fronteira entre os Estados Unidos e o México, trata do embate entre dois homens: o procurador mexicano Vargas (vivido por Charlton Heston) e o delegado norte-americano Hank Quinlan (o próprio Welles). O filme se inicia quando um milionário local é morto na explosão de seu carro na fronteira entre os EUA e o México. Vargas, que se encontra na cidade fronteiriça de Los Robles em lua de mel, se envolve imediatamente na investigação. Descobrendo, por acaso, que Quinlan, homem com alta reputação entre os poderosos locais, plantou uma prova na casa do principal suspeito, Vargas resolve desmascará-lo. Ao mesmo tempo, um pequeno marginal local, Joe Grandi (Akim Tamiroff) procura por seu lado destruir a reputação de Vargas, pois ele é o responsável pela prisão de seu irmão, o chefe do tráfico local. Quinlan se alia, então, a Grandi contra Vargas. Ao se aliar a um criminoso para tentar salvar sua reputação, Quinlan envereda por um caminho que o levará à destruição.

Este resumo do enredo já deixa entrever que o filme trata da queda de um homem, considerado um herói pela comunidade. A queda do herói de uma posição de poder é a concepção de tragédia que Shakespeare herdou e desenvol-

veu. Além disso, a tragédia elisabetana cuja forma já está definida nas peças de Christopher Marlowe (1564-1593), o precursor mais importante de Shakespeare, tem como pano fundo o desenvolvimento do individualismo moderno. A afirmação radical deste individualismo, que leva o herói a desafiar radicalmente costumes, convenções e regras sociais, desemboca inevitavelmente na aniquilação física do sujeito trágico.

Welles concentra sua narrativa na decadência física e moral de Quinlan. A fim de dotar o filme de uma alta tensão dramática, a história se passa em 24 horas. O enredo se desenvolve segundo um esquema bastante semelhante ao desenvolvimento da tragédia shakespeariana descrito por Bradley, no clássico *Shakespearean tragedy*, publicado pela primeira vez em 1904, e marco da crítica moderna de Shakespeare. Num famoso parágrafo, Bradley escreve:

Como uma tragédia shakespeariana representa um conflito que termina numa catástrofe, qualquer tragédia deste tipo pode em linhas gerais ser dividida em três partes. A primeira delas apresenta ou expõe a situação, ou estado de coisas, da qual o conflito aparece; sendo chamada, portanto, de exposição. A segunda trata do começo definitivo, crescimento e vicissitudes do conflito. Ela constitui, assim, a maior parte da peça, compreendendo o segundo, terceiro e quarto atos, e normalmente partes do primeiro e quinto atos. A parte final da tragédia mostra a conclusão da tragédia numa catástrofe.¹⁰

Se voltarmos nossa atenção para *A marca da maldade*, com este parágrafo em mente, encontramos no enredo do filme de Welles a estrutura tripartite descrita por Bradley. A exposição conteria, assim, a chegada de Vargas e da esposa à cidade, a explosão do carro e, principalmente, a aparição de Quinlan, precedida e anunciada pela explosão. A ambiguidade do personagem de Welles é precisa e economicamente colocada em cena pelos comentários discordantes com relação ao seu caráter feitos por políticos e investigadores locais antes de sua entrada em cena. O detalhe do chafariz em chamas, uma imagem aparentemente antinatural, por outro lado, indica uma desordem nas leis do universo físico e social (pro-

¹⁰ BRADLEY, A. C. *Shakespearean tragedy*. London: Penguin Books, 1991. p. 52-53. (Tradução minha.)

cedimento este muito usado por Shakespeare para a criação de uma atmosfera trágica). Também fazem parte da exposição a cena em que Joe Grandi ameaça a esposa de Vargas, e as cenas da investigação até o momento em que Vargas descobre que a principal prova de acusação foi plantada.

O cerne do filme lida com o confronto entre Vargas e Quinlan. O primeiro, tentando juntar provas contra os métodos de Quinlan, e o segundo, aliando-se a Joe Grandi para destruir a reputação de Vargas com a falsa acusação de que ele e a mulher são viciados em drogas. Quinlan é finalmente vencido quando Vargas, usando métodos pouco ortodoxos, consegue que confesse que ele sempre plantara falsas evidências para resolver seus casos. Ironicamente, Quinlan é abatido não por Vargas, mas pelo homem cuja vida salvara anos antes, ato que lhe dera a reputação de herói.

Joseph McBride, analisando a dívida de Welles para com Shakespeare, observa que ele, “como Shakespeare, a cada momento deixa clara a precisa estrutura moral sob a qual seus personagens vivem”.¹¹ Ou seja, como Welles esclarece na entrevista que concedeu ao *Cahiers du Cinéma*, na época do lançamento de *A marca da maldade* em Paris, em 1958, na qual as inúmeras menções a Shakespeare são, no mínimo, sintomáticas, o cerne da sua concepção do personagem é o caráter no sentido de, como Welles esclarece, “não só a maneira como somos feitos, [mas] também o que decidimos ser”.¹² Individualismo e reputação, dois temas caros a Shakespeare, governam o universo do herói wellésiano.

Em *Kagemusha, a sombra do samurai* (1980), Akira Kurosawa volta ao Japão feudal para contar a história da queda e do desaparecimento do clã Takeda após a morte do Shogun Shingen Takeda. Antes de morrer, Shingen encontra um sócia, um ladrão que havia sido condenado à morte, para substituí-lo em público, enquanto ele se retira para um de seus castelos. Depois da morte do general, os outros membros do clã usam o sócia para esconder o fato de seus inimigos por três anos. Porém, com a descoberta da farsa, o herdeiro, filho de Shingen, na tentativa de ultrapassar a fama do pai como guerreiro, precipita a destruição do clã. Apesar de os personagens principais, com exceção do sócia,

¹¹ MCBRIDE, Joseph. *Orson Welles*. New York: The Viking Press, 1972. p. 107.

¹² BAZIN, André et al. *A política dos autores*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1976. p. 272.

serem históricos, a principal intenção de Kurosawa não é a reconstituição do passado, mas sim uma reflexão sobre o poder.

O título do filme em japonês já deixa claro o propósito do diretor. A palavra *kagemusha* significa sombra, duplo, mas também o ponto do teatro. E é justamente o tema do poder como espetáculo, ou da teatralidade que o envolve, que Kurosawa, mais do que em qualquer outro de seus filmes históricos, desenvolve em *Kagemusha*.

Numa passagem do início de *Macbeth*, peça que Kurosawa e Welles levaram às telas, o protagonista ao receber a notícia do que fora feito pelo rei Duncan, Tane de Cawdor, como as bruxas há poucos minutos profetizaram, exclama: “E por que me vestis, se vivo é o Tane, / Com roupas emprestadas?”.¹³ Se o legítimo ocupante de um posto de poder, dentro de um regime feudal ou monárquico, ainda está vivo, qualquer outro que pretenda possuir o mesmo título sem que para isso possua o mesmo direito, é como se vestisse roupas que não lhe pertencem. Para que o sentido teatral desta fala seja entendido, é preciso saber que no teatro elisabetano os atores usavam em cena roupas contemporâneas bastantes luxuosas que eram compradas dos nobres. Cada classe social, na época, possuía seus próprios tecidos, cores e materiais que a distinguiam das outras. Assim, se uma criada ganhasse de sua senhora um vestido, a única coisa que poderia fazer com ele era vendê-lo. Se o usasse poderia ser acusada de hipocrisia e ser presa, pois estaria fingindo ser alguém que não é. As únicas pessoas que podiam usar roupas que não estavam de acordo com sua própria classe eram os atores, e apenas durante a representação.¹⁴

Em suas peças históricas, Shakespeare confronta ideal do rei como representante de Deus com a realidade das lutas intestinas de poder dentro da elite dominante. Em outro lugar¹⁵ tentei analisar estas peças em termos de teatralidade, procurando ler o modo como cada monarca shakespeariano vivia seu papel e as razões de seu sucesso ou fracasso como monarca. Ao ser coroado, o novo rei assumia um papel cujas características não podia mudar e do qual

¹³ SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Trad. Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. p. 9.

¹⁴ RIGHTER, Anne. *Shakespeare and the idea of the play*. Harmondsworth: Penguin Books, 1967. p. 117-119.

¹⁵ ROCHA, Roberto Ferreira da. *O herói no drama histórico shakespeariano*. Rio de Janeiro, 1992. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

só por violência poderia ser desligado. Ser rei, em Shakespeare, é identificar-se de tal maneira com este papel que o ator que o encarna torna-se o próprio papel, pois o poder só existe enquanto se mostra em rituais, cerimônias, batalhas e vitórias. Em *Kagemusha* a presença de Shingen, mesmo que através de um sócia, é fundamental para que o clã não seja destruído. No desenrolar do filme, o ladrão, sócia do general morto, vai se despidendo de sua identidade enquanto se identifica totalmente com a figura que representa. Ter sido salvo da crucificação para servir como sócia de um homem poderoso, ironicamente, não o traz de volta à vida. Como diz Nobukado, o irmão de Shingen, que por anos serviu como sócia, numa das falas mais marcantes do filme:

Sei que é difícil. Fui por muitos anos o duplo do senhor. Era uma tortura. Não é fácil anular-se a si mesmo para se tornar um outro. Muitas vezes quis ser eu mesmo e livre. Mas hoje penso que teria sido egoísmo. A sombra de um homem não pode abandonar este homem. Fui a sombra de meu irmão. Agora que o perdi, é como se não fosse nada.

Ao que, no meu entender, Welles e Kurosawa apontam, tanto nos seus filmes que são uma versão direta de peças de Shakespeare, quanto naqueles em que a presença do dramaturgo é mais sutil e difusa, é para uma nova concepção da adaptação cinematográfica de obras clássicas, que questiona a autoridade das obras adaptadas sobre a adaptação. Welles e Kurosawa não apenas encenam a obra de Shakespeare, eles citam o texto shakespeariano para estabelecer com ele um diálogo no qual o texto dramático e o texto cinematográfico se confrontam e enriquecem-se mutuamente.

Com relação a *Os deuses malditos* (1969), meu propósito é discernir os ecos shakespearianos no filme de Luchino Visconti. A relação do filme com as peças *Macbeth* e *Hamlet*, de William Shakespeare, é muito especial. Não se trata de uma adaptação, nem de apropriação. A obra shakespeariana ecoa no filme de Visconti, ou melhor, o cineasta retrabalha alguns temas presentes nas peças para criar sua história da decadência de uma poderosa família alemã durante o período de afirmação do regime nazista na Alemanha. Visconti se aproxima de Shakespeare quando constrói uma tragédia centrada na destruição de uma família poderosa o suficiente para que sua derrocada esteja diretamente ligada aos conflitos históricos da Alemanha nazista.

Em *Os deuses malditos* são desenvolvidos temas similares aos das peças – a luta fratricida pelo poder que não se detém nem ante o crime mais horrendo e a dominação psicológica como forma de dominação. No caso de *Macbeth*, Visconti reelabora o assassinato do rei Duncan, através do qual o casal Macbeth e Lady Macbeth tomam o poder na Escócia, e o aparecimento do fantasma de Banquo, que traz a revelação do crime cometido.

Quanto a *Hamlet*, ele afasta-se consideravelmente do enredo da peça conforme construído por Shakespeare, reelaborando o tema da influência psicológica da rainha Gertrude sobre seu filho, o príncipe Hamlet, e dando a ela cunho político explícito. Não há em Shakespeare a poderosa ascendência que a baronesa Von Essenbeck tem sobre seu filho Martin. Visconti está mais interessado em encenar de forma idiossincrática o embate extremamente violento entre Hamlet e sua mãe, na cena nos aposentos da rainha Gertrude em *Hamlet* (ato 3, cena 4), retirando dela, porém, qualquer indício de uma possível reconciliação entre os dois. Ao contrário, é a partir daí que se inicia a destruição completa da família Von Essenbeck.

A primeira sequência do filme se passa no interior da mansão da família Von Essenbeck, ricos e poderosos donos de usinas de aço e fábricas de armamentos. É noite do aniversário do patriarca Joachim von Essenbeck (Albrecht Schönhals), cujo filho fora herói na Primeira Guerra Mundial, onde viera a falecer. Na casa estão a baronesa Sofia von Essenbeck (Ingrid Thulin), sua nora e viúva do herói, seu irmão mais novo Konstantin von Essenbeck (René Koldehoff), membro da SA, e um dos dirigentes principais das empresas da família.

Mais tarde juntam-se a eles Friederich Bruckmann, um dos principais gerentes das empresas Von Essenbeck e amante de Sofia von Essenbeck, e Aschenbach, membro da SS e do Partido Nacional Socialista. Friederich confessa a Aschenbach sua ambição em se tornar o presidente das empresas e casar-se com Sofia, mas teme que isso desagrade ao velho Joachim e que ele acabe sendo demitido. Aschenbach afirma que são os nazistas que detêm o poder e querem que Friederich continue exatamente onde está, pois poderá ser muito útil a seus intentos. Aschenbach deixa transparecer para Friedrich os ganhos de poder que ele poderá auferir com esta aliança. Em meio às comemorações é anunciado o incêndio do Reichstag, o parlamento alemão. A história interrompe bruscamente a pequena comédia

familiar. Trata-se da noite da madrugada de 28 de fevereiro de 1933, o momento da ascensão de Hitler ao poder.

Durante o jantar Joachim anuncia que, devido aos novos tempos políticos, as empresas necessitam ser capitaneadas por alguém ligado ao regime no poder. Escolhe seu irmão mais novo Konstantin, o que força a retirada da direção das empresas de Herman Thalmann, o único membro da família a afrontar o poder nazista.

Mais tarde, a sós com Sofia, Friedrich lhe confia que Aschenbach deixou transparecer que os nazistas esperam que ele se livre de Joachim. Sofia incentiva Friedrich a agir. O único problema é quem vai controlar Martin. Sofia diz: “Deixe Martin por minha conta”.¹⁶

O velho Joachim é assassinado. Herbert é acusado do crime porque Friedrich conseguiu se apoderar de sua pistola no momento em que Herbert se preparava para fugir, sabendo que não tem chance de se defender, devido a suas ideias liberais.

Depois da fuga de Herbert, Friedrich, Sofia, Konstantin e Martin se encontram na biblioteca da mansão. Martin anuncia que, como maior acionista da companhia, passará todo o poder a Friedrich. Konstantin percebe que se trata de uma manobra do casal, e anuncia o início da guerra entre eles. Assim termina a primeira parte do filme.

Nota-se nesta primeira enorme sequência de quase cinquenta minutos de duração a busca consciente de uma marcante teatralidade. Em entrevista a Stefano Roncoroni, Visconti afirma que chegou a prever “a divisão do filme em quatro blocos, em quatro atos da tragédia clássica”.¹⁷ Esta primeira sequência do filme se passa num único espaço e possui uma unidade temporal rígida. Há pouquíssimos saltos no tempo, mas o ritmo é extremamente dinâmico, pela variação de ações e personagens, e pelos cômodos da mansão dos Von Essenbeck devassados pela câmera. Visconti capta, nos diferentes quartos dos personagens, suas intimidades e tramas, e encena a luta de cada um deles pelo poder sobre as empresas da família na grande sala de jantar.

¹⁶ VISCONTI, Luchino. *Os deuses malditos*. Trad. Joel Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 94 e 198.

¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

As outras três partes do filme tratam da perseguição de Konstantin a Martin, o assassinato de Konstantin por Friedrich na Noite das Longas Facas (30 de junho para 1º de julho de 1934), e a libertação de Martin do jugo de Friedrich e Sofia, com a consequente destruição dos dois. Sofia enlouquece depois de ser violada pelo filho; e Friedrich é levado ao suicídio junto com Sofia, ao perder o controle das usinas. Martin, por sua vez, se torna membro da SS, permitindo que a produção de armamentos passe ao controle direto dos nazistas.

Como nas grandes tragédias de Shakespeare, esta é a história da derrocada de uma poderosa família, que se destrói, tanto por causa das lutas intestinas que alimenta em seu seio, quanto pela marcha inexorável da história, da mesma forma que em *Hamlet* e *O rei Lear*. Como em Shakespeare, é uma tragédia em que o pessoal, o individual, o psicológico e o histórico-político se misturam, explicando-se mutuamente. Pode-se ainda tecer a aproximação entre o regime absolutista no qual Shakespeare viveu, e o regime totalitário retratado por Visconti.

Segundo Laurence Schifano, em 1968, um ano antes de realizar *Os deuses malditos*, Visconti estava trabalhando numa adaptação de *Macbeth*.¹⁸ Com relação a *Macbeth*, podemos notar três eixos principais sobre o qual se alicerça a ação da peça. Em primeiro lugar, a ambição do herói; em seguida, o pacto feito com as forças maléficas para alcançar o poder que almeja; e, finalmente, a destruição do herói pelas mesmas forças que o ajudaram a alcançar seu objetivo.

As bruxas são a encarnação do mal metafísico em seres sobrenaturais. No entanto, a peça também permite uma leitura do mal como parte integrante do sistema de poder da sociedade representada no texto: a Escócia dos *taners*, na qual o poder real é constantemente ameaçado pela violência dos exércitos rebeldes.¹⁹ Para se manter tem o rei que utilizar a mesma violência que é usada contra ele. Da mesma forma, na Alemanha de *Os deuses malditos*, a família que domina a produção do aço deve aliar-se ao regime nazista, que acabará por destruí-la. Tanto em Shakespeare quanto em Visconti, os heróis aliam-se a um poder maléfico que pensam controlar, mas que na verdade os controla. Daí o patético da cena do jantar em que Frederick Bruckman, sentado à cabeceira

¹⁸ SCHIFANO, Laurence. *Luchino Visconti: o fogo da paixão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 376.

¹⁹ A respeito dessa questão, conferir o ensaio de: SINFIELD, Alan. *Macbeth: history, ideology and intellectuals*. In: MACCABE, Colin (Ed.). *Futures for English*. Oxford: Manchester University, 1988.

da mesa dos Essenbeck, imita o gesto do patriarca morto de bater com a mão sobre a mesa para ordenar silêncio e atenção a sua fala. No entanto, Friedrich não consegue dotá-lo do valor e da força que ele originariamente possuía. Ainda nesta mesma cena há uma paródia de *Macbeth*. Na peça de Shakespeare, o primeiro banquete que Macbeth oferece a seus súditos como rei é destruído pelo aparecimento do fantasma de Banquo, que desestabiliza o equilíbrio psicológico do monarca e revela a ilegitimidade da coroa. No filme de Visconti, quando Friedrich assume o posto do patriarca, surge Herbert, que era tido como morto, e que voltara para tentar salvar as filhas dos campos de concentração.

Outrossim, Friedrich carrega em si características não de um, mas de dois reis vilões shakespearianos: Macbeth e Cláudio. Tanto Macbeth quanto Friedrich são homens extremamente importantes para a manutenção do sistema. O primeiro é apresentado, primeiramente, na peça de Shakespeare como um general de valor, pelas suas qualidades de guerreiro e pela crueldade com que trata os inimigos do regime, sendo extremamente necessário para manter o rei Duncan livre daqueles que querem tirar-lhe o poder. Da mesma forma, em Visconti, o capitão de indústria sabe muito bem que a economia, a área produtiva da sociedade depende em muito da política e ele se alia aos poderosos para conseguir o poder que almeja. Macbeth, tentado por forças malignas, persegue sua ambição até as últimas consequências. Em Shakespeare, as forças malignas são as feiticeiras; no filme, Aschenbach, o membro do partido e da SS. Macbeth e Friedrich acreditam dominar as forças que os levaram ao poder, mas são estas mesmas forças que irão destruí-los. No filme de Visconti, Aschenbach, que apoiara e incentivara Friedrich a cometer seus crimes para alcançar a presidência das empresas Von Essenbeck, notando que Friedrich se considera seguro em seu posto e pronto para tomar o lugar de patriarca da família Von Essenbeck, comenta:

Friedrich imagina que se tornou insubstituível... Engana-se... Somente aquele que se conforma em perder de um dia para o outro tudo que conquistou com o nosso apoio... Esse sim, esse é um amigo em que se pode confiar. Mas quem quer ser o dono de tudo, inclusive de si próprio... quem tem ilusão de imaginar que pode sozinho tomar uma decisão, ou pensar com a própria cabeça, esse não. [...] Imaginam que podem usar o

nacional-socialismo para satisfazer suas próprias ambições. Realmente, ainda não compreenderam o que é o nacional-socialismo.²⁰

Só muito tarde, Friedrich irá compreender, como Macbeth também o faz, que as promessas do mal são equívocos que levam à perdição:

Ninguém mais fie agora
 Desses dúbios demônios, que se riem
 De nós com seus equívocos; que sopram
 A palavra aliciante ao nosso ouvido
 E não a cumprem.²¹

Como Cláudio, Friedrich se casa com a mãe do herdeiro da família para tomar-lhe o poder. E, como ele, aprofunda a atmosfera de decadência moral e política que se segue à morte do herói positivo, que se vai junto com os valores de justiça e concórdia que representa. No caso da peça de Shakespeare, o herói positivo, cuja morte desencadeia uma decadência desenfreada, é o rei Hamlet, pai do príncipe herdeiro. No caso do filme de Visconti, é o pai de Martin, o herói de guerra destruído pelas próprias forças bélicas que sua família em grande parte ajudou a criar.

Visconti faz uma referência ao *Hamlet*, na entrevista a Rocoroni:

Pediram-me um detalhe para exame, e lhes dei a sequência que vai do derradeiro encontro entre Martin e Sofia até o fim do filme; esta cena foi chamada de incestuosa. Ora, se aceitássemos tal critério, também o que houve entre Hamlet e a mãe foi incesto.²²

Visconti tem em mente, sem dúvida, o ensaio do psicanalista inglês Ernest Jones (1879-1958) sobre Hamlet e o complexo de Édipo. As ideias de Jones foram desenvolvidas por um período de quase quarenta anos, e apareceram em forma

²⁰ VISCONTI, Luchino. *Os deuses malditos*, p. 164 e 217.

²¹ SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, p. 107.

²² VISCONTI, Luchino. *Os deuses malditos*, p. 26.

de livro em 1949. Jones tem influenciado encenações teatrais e cinematográficas da peça desde pelo menos os anos de 1930. Ela pode ser mais claramente discernida nos filmes dirigidos por Laurence Olivier (1948) e Franco Zeffirelli (1990).

Porém, a questão da relação de Hamlet com sua mãe é não apenas psicológica, mas também política. Gertrude, em *Hamlet*, procura, pelo menos no começo da peça, aproximar seu filho de Cláudio, tio do príncipe e com quem ela se casara imediatamente após a morte do marido. Ao assumir o trono, Cláudio interrompe a linha de sucessão direta. Ele, no entanto, tenta comprar a lealdade do sobrinho escolhendo-o como seu sucessor ao trono da Dinamarca. Para Hamlet, o casamento da mãe com o tio é signo da corrupção moral e política da Dinamarca.

Martin, porém, não tem a grandeza moral de Hamlet, nem mesmo sua inteligência. Em sua primeira aparição no filme, como já foi dito acima, ele assume o gênero da mãe. Dominado por Sofia, pelo tio e, finalmente, por Aschenbach, ele não passa de um instrumento que levará à morte os membros mais poderosos de sua família, permitindo, assim, que os nazistas tomem o controle das usinas de aço das quais ele é o herdeiro final.

Gilda de Mello e Souza, em seu artigo seminal sobre o filme de Visconti (escrito em colaboração com Antonio Candido e já citado acima) cobra a referência a Shakespeare, silenciada pelo cineasta, “que no entanto lhe forneceu o tom dramático da narrativa”. Gilda fala em *Macbeth*, mas a epígrafe de seu artigo foi tirada da *Tragédia do rei Ricardo III*: “From forth the kennel of thy womb hath crept/A hell-hound that doth Hunt us all to death”.²³ A escolha desse trecho me deu o que pensar. Em *Hamlet*, há a recusa explícita ao matricídio. Em *Os deuses malditos*, o matricídio está ritualisticamente encenado. É o ato final que sela a passagem do controle das empresas dos Essenbeck pelos nazistas.

Em Visconti, Sofia é uma personagem possuída pelo desejo de poder. Sob esse aspecto, ela está bastante próxima de Lady Macbeth. Por outro, como em pelo menos duas das três versões de *Hamlet* que a tradição nos legou, Gertrude mantém uma atitude ambígua, dividida que está entre a fidelidade ao marido ou ao filho. Em Sofia, estas características estão presentes, tornando-a uma mescla das duas personagens shakespearianas.

²³ Ana Amélia Carneiro de Mendonça traduz assim esse trecho: “Do canil do teu ventre apareceu / Um cão danado que dá caça a todos / Até a morte” (SHAKESPEARE, William. *Ricardo III e Henrique V*. Trad. Ana Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993. p. 116).

O casamento de Gertrudes com Cláudio, irmão do primeiro marido dela, o pai de Hamlet, barra o caminho de Hamlet para a sucessão do trono. Cláudio usa a influência de Gertrude sobre Hamlet para dominar o príncipe, que constitui para ele, Cláudio, uma perpétua ameaça, já que Cláudio assassinara o próprio irmão. No filme de Visconti, Sofia procura controlar Martin a fim de garantir o poder para ela e Friedrich. No início do filme, Martin é completamente dominado por sua mãe, ao ponto de não conseguir definir sua própria identidade sexual. Sua primeira aparição do filme é travestido de Marlene Dietrich. Essa cena é ao mesmo tempo a concretização visual do poder de Sofia sobre ele e uma paródia da loucura transgressora de Hamlet, e talvez dos traços femininos que uma parte da crítica vê no personagem de Shakespeare.

Porém, Aschenbach, o principal artífice do mal, convence Martin a mudar o jogo. O enfiamento de Martin e Sofia, ao contrário do de Hamlet e Gertrudes, não culminará num acordo pelo menos parcial, mas na destruição psicológica de Sofia. Martin diz a Sofia no momento de enfrentamento dos dois (que curiosamente Visconti encena no antigo quarto do avô e não nos aposentos da mãe como em Shakespeare):

Ouçã você, mamãe. Não é Aschenbach quem me mete medo... Nem de Friedrich... É você, mamãe... Para mim, você sempre foi um pesadelo... Com sua opressão, com a sua obsessão em querer me subjugar a todo custo, de todos os modos, com as suas ridículas perucas e os seus batons!... Você nunca me amou, nunca... Sempre preferiu ele... Foi a ele que você deu tudo que me pertencia... A minha fábrica, o meu dinheiro, a minha casa... Até o meu nome!... e o seu amor... Você é a pior de todos, e é você que eu odeio! Não pode imaginar o mal que lhe quero!...
Eu a destruirei... mamãe!...²⁴

Tendo levado a mãe e o padrasto ao suicídio, Martin passará o controle total das indústrias de aço e armamentos aos nazistas, o que permitiu o enorme poderio bélico que lançou os alemães na aventura trágica da Segunda Guerra Mundial.

²⁴ VISCONTI, Luchino. *Os deuses malditos*, p. 176 e 221-222.

A trajetória de Martin o aproxima de Ricardo III. Eles são os responsáveis pela destruição final de suas famílias. Os dois não podem, porém, ser entendidos apenas por suas características psicológicas individuais. Eles são o produto de seu meio, o ovo da serpente, a consequência inevitável de um processo fratricida de luta pelo poder, onde todos os envolvidos são finalmente destruídos.

Martin, em *Os deuses malditos*, é o elemento de decomposição de uma família aristocrática e extremamente poderosa. Ricardo de York, o rei Ricardo III, por seu lado, termina o processo de decomposição de sua família, cuja ascensão se deu com sua vitória na luta fratricida contra os Lancasters, dramatizada na primeira tetralogia histórica de Shakespeare. Uma crítica mais conservadora quis ver no teatro de Shakespeare a dramatização da influência da Providência dentro dos assuntos políticos humanos. Com a morte de Ricardo III, a ordem volta a imperar. Porém, essa interpretação deixa de lado o fato de que a ascensão de Henrique VII tem origem em um processo de invasão do reino e rebelião contra o monarca no poder. Aqui não se trata mais da influência da Providência, mas da marcha da história. Como diz Deleuze nas belas páginas que escreveu sobre o cinema de Visconti, “dentro ou fora do campo, a história não é nunca pano de fundo”.²⁵

Visconti confessou que não pretendia fazer uma obra histórica, no sentido de um filme que falasse do passado. Seu objetivo era usar a história para falar de nosso presente. “O filme não é [...] um filme histórico, mas alguma coisa mais”, revelou Visconti a Roncoroni.²⁶ E Schifano, em sua biografia, revela que Visconti procurava, acima de tudo, em *Os deuses malditos*, que nasce de um projeto, posteriormente abandonado, “de um *Macbeth* moderno, situado no ambiente da grande burguesia industrial de Milão”,²⁷ principalmente a relevância dessas obras para os dias atuais.

A seu ver, escreve Schifano, o fascismo não morreu, e, em 1968, no momento em que ele retorna a um antigo projeto de adaptação de *Macbeth*, sente que “a história de violência, de sangue e de bestial sede de poder”, que começara a 28

²⁵ No original, “Mais, présente ou hors champ, l’Histoire n’est jamais décor”. (Tradução minha.) DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: l’image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. p. 126.

²⁶ VISCONTI, Luchino. *Os deuses malditos*, p. 12.

²⁷ SCHIFANO, Laurence. *Luchino Visconti: o fogo da paixão*, p. 464.

de fevereiro de 1933, “no momento em que o nazismo se impõe na Alemanha”, pode servir de “testemunho e de documento para uma realidade ainda atual”.²⁸

Ao adaptar o universo shakespeariano para seus próprios objetivos, ele reviveu essas duas obras, fazendo-as vivas e significativas para nós mais uma vez. Sua apropriação de Shakespeare deixa claro que *Hamlet* e *Macbeth* (como também a peça histórica *Ricardo III*) são fundamentalmente tragédias políticas. Ou melhor, obras cuja temática trata das complexas relações entre desejo e poder.

²⁸ *Ibid.*, p. 376.