

Morte em Veneza: a redenção pela morte

Milton Cardoso (UNEB)

RESUMO: A relação do artista com a obra de arte tem conotações sociais e psíquicas. Na novela de Thomas Mann, *Morte em Veneza*, essa relação é analisada a partir da concepção da obra de arte platônica como objeto imperfeito, reminiscência do perfeito do Mundo das Idéias platônico. A paixão do escritor Gustav Aschenbach por um garoto belo segue essa premissa, considerando o conceito de perversão desenvolvido por Freud e retomado por Herbert Marcuse em *Eros e a Civilização*, ao mesmo tempo em que se discute o conceito de duplo exposto por Freud em seu artigo *O Estranho* como o reconhecimento de nós mesmos.

Palavras-chave: Thomas Mann; arte; Platão; Freud; Herbert Marcuse.

ABSTRACT: *The relationship between the artist and the work of art has social and psychological connotations. In the novel by Thomas Mann, Death in Venice, this relationship is analyzed from the concept of the Platonic artwork as an imperfect object, reminiscent of the perfect world of Platonic ideas. Writer Gustav Aschenbach's passion for a handsome boy follows this premise, establishing the concept of perversion developed by Freud and resumed by Herbert Marcuse in Eros and Civilization, while discussing the concept of double exposed by Freud in his paper The Stranger as the recognition of ourselves.*

Keywords: *Thomas Mann; art; Plato; Freud; Herbert Marcuse.*

1. Introdução

Este artigo analisa a relação do artista com a obra de arte a partir da paixão de Gustav Aschenbach, personagem da novela *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, pelo garoto polonês Tadzio, relacionando os vínculos da *estranheza* presentes nos elementos narrativos da novela com o conceito do duplo elaborado por Sigmund Freud, retomando o conceito da perversão como uma digressão social que restabelece a ordem social através da pulsão da morte, e que, ao mesmo tempo, permite o retorno da fantasia como obra de arte.

Busca-se, pela *estranheza*, discorrer sobre a peregrinação de Gustav Aschenbach rumo à decadência e à morte, impossibilitado, como se encontrava, de possuir o objeto de seu desejo, o garoto Tadzio, de extrema beleza. A paixão desesperada de Gustav Aschenbach o torna presa fácil de um garoto que atua como um *leit motiv* para sua derrocada final, embora se perceba que em Tadzio não há maldade ou bondade nesse jogo de sedução, que leva o poeta a almejar ser jovem para conquistar o objeto do seu desejo.

Toda a estrutura da novela parece indicar o longo percurso que a arte realizou desde o advento da sociedade humana, que, na visão de Gustav Aschenbach, é um produto da inteligência, distanciado da emoção; uma perspectiva que ganhará um novo foco a partir do momento em que Tadzio se adentra no salão de jantar do hotel Lido e, por alguns segundos, relanceia o olhar em torno, à procura da mesa onde se encontravam a mãe e as irmãs.

O garoto Tadzio, tanto no romance como no filme homônimo do cineasta italiano Luchino Visconti, é antevisto como um objeto kantiano, passível de ser conhecido no tempo, mas nunca alcançado pelo poeta no espaço, mesmo nos momentos em que os dois estão próximos um do outro. Como a retomar o Mundo das Idéias platônico, cuja ressonância perpassa toda a narrativa da novela, Tadzio parece dizer o tempo todo a Gustav Aschenbach que a beleza em si mesma nunca é alcançada, sob pena de o artista perecer, porque o que ele vê assemelha-se mais a uma miragem, que ofusca os sentidos, mas nunca os completa.

É assim que o dilema de Gustav Aschenbach transforma-se em um alegre canto de cisne, não obstante o clima de decadência e morte que o rodeia. A morte será, enfim, sua redenção.

2. Gustav Achenbach: o estranho que se revela a si mesmo

Numa tarde de primavera, na cidade de Munique, que, durante meses, testemunhara uma Europa dilacerada por conflitos, o escritor Gustav Aschenbach saíra a passeio pelos arredores da cidade, buscando um paliativo para a excitação que se apoderara dele logo após o trabalho literário das horas matinais.

Quando decidiu voltar para casa, esperou a chegada do bonde em frente ao cemitério, de onde pôde observar todo o cemitério, com todas as suas características de lugar destinado aos mortos. Enquanto meditava sobre esses pormenores, viu, de repente, um homem cuja aparência incomum o levou a novos pensamentos.

O escritor notou que, enquanto observava o estranho homem, este o olhava também, com um olhar que ele julgou *belicoso*. Disposto a ignorá-lo, o escritor recomeçou o seu caminho, ciente, porém, de que o seu íntimo alargara-se numa sensação de estranheza.

Segundo Sigmund Freud, um analista só se volta para o estético a fim de construir “a teoria das qualidades do sentir” (1925). E o sentir de Gustav Aschenbach, ao avistar o estranho que ele reconheceu como sendo viajante e diferente de sua espécie, certamente não bávaro, era contraditório. Ele foi assaltado por alguns sentimentos próprios da ansiedade: dessassossegos, desejo juvenil e sedento a distância, vigor; quase uma alucinação.

Ele evoca, em termos da estranheza, um mundo que gostaria de visitar e que, devido a associações de seus pensamentos, lembrava-lhe uma selva antediluviana, um pântano tropical, claramente definido como um lugar opressivo, vivaz, colorido, que o deixou transido de terror e desejo.

O tema do “estranho” é um ramo desse tipo. Relaciona-se com o que é assustador – com o que provoca medo e terror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como “estranhas” determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador. (FREUD, 1925).

Deste modo, o escritor, como de praxe, buscou conhecer o motivo existente por trás dessas emoções contraditórias de medo e desejo. Reconheceu nelas o ímpeto de fugir, a saudade para a distância, para a novidade, a ânsia de libertação, esquecimento, a pressão de abandonar sua obra, o exercício cotidiano rígido, frio e apaixonado que era a criação artística. Só mais tarde, quando a experiência do artista Gustav Aschenbach com o verdadeiro significado da criação artística é consumada de maneira inesperada, e todas as características formadoras da personagem ganham conotações claras e definidas, compreende-se por que ele foi envolvido por esta áurea de terror e nostalgia.

Para Freud (1925), “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. Com efeito, havia algo “adormecido” no subconsciente de Gustav Aschenbach, e que seria desperto, de forma abrupta e com todas as peculiaridades próprias da paixão, exatamente numa viagem que ele decide fazer a Veneza, na Itália. Segundo “Schelling, *unheimlich*¹, é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.” (FREUD, 1925).

¹ O que é assustador; provoca medo e horror; não-familiar; misterioso; sobrenatural; inquietante; lúgubre; suspeito; desconfortável; demoníaco; o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.

Antes desse evento, Gustav Aschenbach alimentava um conceito da arte como produto da inteligência, livre das emoções. A arte, por conseguinte, seria algo nascido da pura lógica. O estado de Gustav Aschenbach anterior à visão do estranho viajante corresponde ao que Freud denominou como “a história do homem é a história de sua repressão” (apud MARCUSE, 1978, p. 38).

No entanto, antes de terminar o seu passeio e chegar à casa, Gustav Aschenbach faz um apanhado de suas origens familiares. Seus antepassados estavam aos serviços do rei e do Estado, como oficiais, juízes, funcionários administrativos, pessoas de vida enérgica, decorosa e parca. Mais adiante, porém, o escritor revela que um sangue mais rápido, sensual juntara-se à família na geração anterior, pela mãe do poeta, filha de um maestro da Boêmia. Segundo Gustav Aschenbach, foi essa união que lhe permitiu desenvolver o talento para as artes.

Percebe-se que a personagem, por vias inconscientes, prepara-se para o que Schelling pronunciou sobre a *estranheza*, que “é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, 1925). É exatamente o que ocorre com o escritor durante sua permanência em Veneza, quando, então, movido pela paixão, se entrega a um angustiante processo de quase degeneração, que irá levá-lo à morte.

A cultura coage tanto a sua existência social como a biológica, não só partes do ser humano, mas também sua própria estrutura instintiva. Contudo, essa coação é a própria precondição do progresso. Se tivessem liberdade de perseguir seus objetivos naturais, os instintos básicos do homem seriam incompatíveis com toda a associação e preservação duradoura: destruiriam até aquilo a que se unem ou em que se conjugam. O Eros incontrolado é tão funesto quanto a sua réplica fatal, o instinto de morte. (FREUD, apud MARCUSE, 1978, p. 33).

O poeta, ao mesmo tempo que deseja o garoto, reage com horror ante à possibilidade de possuí-lo. Ele irá, à medida que a obsessão pela beleza do menino se apodera dele, justificar o sentimento de paixão por conceitos psicanalíticos da sublimação, identificação, projeção, repressão, introdução. Isso é tão certo, que, em suas exaustivas observações do garoto, ele busca restringir o próprio prazer e refugiar-se na segurança, projetando possibilidades de deformação e morte no objeto do seu desejo, tais como a palidez do menino associada à doença, os mimos excessivos que o pequeno recebe de seus entes queridos serem indícios de uma provável saúde frágil, a certeza de que o adolescente viverá pouco.

Mesmo quando Gustav Aschenbach descobre o surto do cólera em Veneza e se preocupa com a vida de Tadzio, a sua imaginação febril o leva a fantasiar um alerta sobre a

epidemia da doença à mãe do garoto como uma oportunidade de aproximar-se dele e acariciá-lo.

3. *Morte em Veneza*: um canto de cisne

A novela *Morte em Veneza* oferece possibilidades inúmeras de interpretação, e podemos afirmar que, numa dessas possibilidades, a obra trata da decadência e da morte. Morte e decadência, aliás, são elementos temáticos constantes na escrita de Thomas Mann.

Dentre as referências bibliográficas possíveis para a compreensão de *Morte em Veneza*, a mais forte e visível é a de Platão. Com efeito, num primeiro momento, justamente aquele em que se delimita o conceito de arte e a consequente relação do artista com a própria obra, o que nos parece evidente é que *Morte em Veneza* defende a arte como uma manifestação imperfeita da realidade. Nesse sentido, Platão faz eco às elucubrações de Gustav Aschenbach, a ponto de a personagem evocar um pretense diálogo à maneira socrática, para justificar o desejo que nutria por Tadzio.

A ressonância do Mundo das Idéias platônico aponta, assim, a trajetória de autodescobrimento de Gustav Aschenbach para aquilo que seria o seu *canto de cisne*.

[...] Os cisnes, quando percebem que vão morrer, cantam como jamais cantaram, felizes de irem ao encontro do deus a quem servem, mas os homens, com o medo que têm da morte, caluniam os cisnes, afirmando que esses pássaros choram a sua morte e que cantam de tristeza. (PLATÃO, 2004, p. 151)

Aschenbach pressentiu o próprio fim na tarde primaveril em que passeou agitado pelos arredores de Munique. Freud afirmou que a característica do duplo é tentar racionalizar a estranheza, mas Gustav Aschenbach não viu nada de estranho no fato de esperar o bonde em frente ao cemitério do norte. Pelo contrário, o lugar foi inspecionado nos mínimos detalhes pelo poeta, até o instante em que ele se depara com o estranho. O terror o imobiliza, e um certo júbilo que se assemelha ao que Freud descreveu como sendo o significado para a palavra em alemão *heimlich*:

Em geral, somos lembrados de que a palavra '*heimlich*' não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. (FREUD, 1925)

Sentimentos contraditórios tomaram conta do ser de Gustav Aschenbach, todos associados com *distância* e *viagem*. A *saudade* seria, por conseguinte, o pressentimento de

que ele iria ao encontro da morte. No seu caso, a morte seria uma redenção, porque, no curto espaço de tempo em que observou o estranho viajante, Aschenbach percebeu que havia um vazio em si. Numa rápida estadia em Pola, no Mar Adriático, essa ausência se lhe revelou mais forte do que nunca. “Se, de um dia para outro, desejava alcançar o incomparável, o quimérico diferente, para onde ia? [...] Que fazia aqui? Errara o caminho. Para lá desejava viajar.” (MANN, 1979, p. 101). Para Veneza, o destino dele.

No mesmo período dessas reflexões, a tendência de Aschenbach em volver ao Eros pelo instinto de seu contrário, Thanatos, evidencia-se na passagem em que ele divaga sobre o mar:

Amava o mar por motivos fortes: por um anseio pelo silêncio do artista que trabalha muito e que, perante a exigente multiplicidade das aparições, deseja acolher-se no seio do simples e imenso; por uma tendência proibida, oposta à sua tarefa e, justamente por isso, tentadora; para o desligado, desmedido, eterno, para o nada. Descansar ao lado do *perfeito* (grifo nosso) é o anseio daquele que se empenha pelo esmerado; e o nada não é uma forma do perfeito? (MANN, 1979, p. 119)

Gustav Aschenbach encontrava-se em Veneza, na praia, ao refletir sobre o mar. Tinha, então, desembarcado do navio e tomado a gôndola de um remador que lhe causou certa *repulsa*, embora fosse italiano. O que ele não notou é que o gondoleiro tinha as mesmas fisionomias do viajante estranho que vira no pórtico do cemitério, em Munique. Como tomara um caminho diferente do que seguiam as outras gôndolas, o escritor alarmou-se, e quis saber para onde iam: “O senhor vai para o Lido”, foi a resposta do gondoleiro. (MANN, 1979, p. 109). “Quanto cobra pela viagem?”, quis saber o escritor, ainda mais perplexo. (MANN, 1979, p. 110). “O senhor pagará.” (MANN, 1979, p. 110).

Tratava-se, com efeito, do preço da vida.

4. Tazio: o pálido e gracioso psicagogo

No Lido, Gustav Aschenbach depara-se com Tazio. É quando cessa todo o estranhamento. O destino do escritor estava traçado, entregue totalmente ao garoto cuja beleza atrai o escritor. A relação artista-obra se estabelece, deixando Aschenbach confuso quanto à participação desta com aquele. Ao contrário do filme homônimo de Luchino Visconti, o Aschenbach do livro não devaneia sobre a função da arte, embora a concebesse como criação da inteligência, sem a participação do artista. Todo ele mudo, apenas gestual, como a personificação da beleza suprema, o garoto polonês começa a seduzir Gustav

Aschenbach. A perspectiva de Tadzio, como ele é visto e conhecido, depende do ponto de vista de Aschenbach, o que garante a peculiaridade dessa sedução amorosa. Tadzio, aos olhos de Gustav, permanece num plano kantiano de tempo-espço, impossível de ser alcançado, o que aumenta a paixão do escritor alemão, e o seu conseqüente declínio. Estabelece-se, portanto, uma problemática que confunde o escritor e questiona o comportamento do menino: onde começa a obra, onde finda a perversão?

[...] No que concerne à extensão dada por nós à idéia de sexualidade, extensão esta que nos foi imposta pela psicanálise das crianças e por aqueles a quem chamamos perversos, respondemos aos que, de sua altivez, lançam um olhar de desprezo à psicanálise, que eles deveriam lembrar-se do quanto a idéia de uma sexualidade mais ampla se aproxima do Eros do divino Platão. (FREUD, 1987, pp. 32-33)

Resta-nos analisar de que maneira o princípio de Eros atuaria nas inclinações de Aschenbach para realizar o desejo de posse do belo menino. Para tanto, não bastaria a Aschenbach ser artista e cultivar a beleza perfeita de Tadzio como manifestação do Belo. Seria preciso, antes, uma inclinação sua para a homossexualidade.

Portanto, a sexualidade obedece, fundamentalmente, ao mesmo princípio que o instinto da morte. Mais tarde, Freud, a fim de ilustrar o caráter regressivo da sexualidade, recorda a “fantástica hipótese” de Platão, de que a substância viva, no momento em que se originou, foi fragmentada em pequenas partículas que, desde então, nunca mais deixaram de esforçar-se por se reunirem através dos instintos sexuais. (MARCUSE, 1978, p. 45)

Aschenbach, que nos remete, já pela etimologia de seu sobrenome, “riacho de cinzas”, a uma Europa dos primeiros decênios do século XX devastada pelo pós guerra, apropria-se do duplo ao avistar o estrangeiro viajante no pórtico do cemitério, em Munique. As reflexões em torno de sua vida ocupam a maior parte do seu tempo à medida em que amadurece a idéia de viagem, deixando resquícios para uma personalidade aberta às experiências, embora tal tendência seja camuflada pela educação da família. É de importância fundamental notar que a lembrança da esposa morta e de sua filha adulta não vai além do comentário de que não teve filho homem. Em contrapartida, o escritor responsabiliza sua inclinação para a sensualidade e o amor às artes ao ingresso de uma jovem de “sangue quente” (alusão autobiográfica de Mann à sua mãe, uma brasileira chamada Júlia da Silva Bruhns Mann, descendentes de alemães e negros, dotada de extrema sensibilidade para as artes).

Ao colecionar fama, fortuna e prestígio desde cedo, por sua obra literária, cultuado no mundo todo, Gustav Aschenbach foi, aos poucos, reprimindo seus instintos para o

prazer, em favor de suas atividades sociais. A violação dessa lei desencadearia o impulso de Thanatos, o que exacerba a intensa vigilância moral que o artista impunha a si mesmo.

Tadzio, ao contrário, atuava sobre os sentimentos do escritor com visível curiosidade, nem boa, nem má, porém impassível quanto à força destrutiva que exercia sobre o artista. O jogo de sedução conduzido pelo belo menino tem grande força poética na transposição filmica realizada pelo cineasta italiano Luchino Visconti. No filme, Tadzio é todo olhar, sorriso leve e andar gracioso, arrastando atrás de si um senhor exaurido pela paixão e pelo desespero do desejo.

A possibilidade da posse do menino pela sexualidade não é descartada. Um dos trechos mais profundos e belos da novela trata desse assunto, quando Aschenbach retoma, mentalmente, um possível diálogo de Sócrates com Fédon, num tom um tanto enganoso:

Sócrates esclarecia Fédon sobre o anseio e a virtude. Falava-lhe sobre o susto ardente que o sensível sofre quando seus olhos vêem uma alegoria da beleza eterna; falava dos desejos do ignóbil e mau que não pode pensar na beleza quando vê sua imagem, e não é capaz de veneração; falava do medo sagrado que domina o nobre, quando lhe aparece um rosto divino, um corpo perfeito, como então treme e fica fora de si e quase não se atreve a olhar e adora aquele que tem a beleza. [...] Pois a beleza, meu Fédon, só ela é gentil e visível ao mesmo tempo: ela é, preste bem atenção! a única forma do espiritual que podemos receber sensualmente, suportar sensualmente. [...] Assim, a beleza é o caminho do homem sensível ao espírito [...]: pois o amante é mais divino que o amado, porque naquele está o deus, e no outro não – [...]. (MANN, 1979, p. 136)

O caráter homoerótico da relação de Tadzio com Aschenbach manifesta-se em toda a sua força na noite em que o escritor deu por falta do menino e sua família, e ficou desesperado. Lá fora, viu o garoto chegar com a família e a governanta, e sentiu-se comovido. Sem o perceber, feliz com a visão do objeto de seu amor, Aschenbach deixa transparecer no rosto a alegria e o alívio pela chegada de Tadzio. Este, sorri-lhe pela primeira vez. Era o sorriso de Narciso. O escritor desejou que o garoto não sorrisse assim para mais ninguém. “[...], dominado e sentindo-se percorrido por arrepios, murmurou a eterna fórmula de anseio – aqui impossível, absurdo, abjeto, ridículo e, no entanto, sagrado, digno mesmo, ainda aqui: ‘Eu te amo!’” (MANN, 1979, p. 143.)

Na adaptação de *Morte em Veneza* levada a cabo pelo cineasta italiano Luchino Visconti, a obra manniana sofre algumas transformações. Temos um músico no lugar do escritor, homenagem declarada do cineasta ao músico impressionista inglês, Gustav Mahler. Homossexual mal resolvido, Mahler morreu de um colapso nervoso. A viagem de Aschenbach na transposição foi recomendação médica depois de este sofrer uma síncope.

Acresce-se à homenagem de Luchino Visconti a participação impressionante de Dirk Bogarde, que, além de inglês, tinha grande semelhança com o compositor.

É a música de Mahler, as sinfonias de números 3 e 5, respectivamente, de grande apelo íntimo e trágico, que acompanham o funesto trajeto de Gustav Aschenbach, como uma versão masculina de *Tristão e Isolda*, ópera de Wagner, na gôndola do sinistro remador, rumo ao Lido – o suplício.

Com efeito, desde o lançamento da novela, considerada como uma das mais perfeitas obras de Mann, que a personagem principal carrega nos ombros o fardo de ter desafiado as convenções impostas à Civilização pela sexualidade:

Originalmente, o instinto do sexo não tem limitações extrínsecas, temporais, e espaciais, ao seu sujeito e objeto; a sexualidade é, por natureza, “polifórmicamente perversa”. A organização social do instinto sexual *interdita* como *perversões* praticamente todas as manifestações que não servem ou preparam a função procriadora. [...] A Freud deu que pensar por que o tabu sobre as perversões é sustentado com uma extraordinária rigidez. [...] Freud salientou o caráter “exclusivo” dos desvios da normalidade, sua rejeição do ato sexual de procriação. [...] expressam a rebelião contra a subjugação da sexualidade à ordem de procriação e contra as instituições que garantem essa ordem. (MARCUSE, 1978, p. 61)

Desde a noite em que sentiu a ausência de Tadzio, e, ao assistir a chegada dele de um passeio com a família, e de quem recebeu um sorriso enigmático por demonstrar o anseio de sua ausência, levando o artista a sussurrar um “Eu te amo!” com a certeza absoluta de que nunca o teria, sob pena de pagar caro pela *desobediência* às normas de uma sociedade marcada pelo declínio moral, Gustav Aschenbach já se encontrava com a moeda devida a Caronte sob a língua.

“Em que caminhos!”, pensava então, consternado. “Em que caminhos!” Como todo homem ao qual merecimentos naturais inspiram interesses aristocráticos por sua origem, estava habituado, nas realizações e sucessos de sua vida, a lembrar-se de seus antepassados e a assegurar-se de sua aprovação, de sua satisfação e do seu forçoso respeito espiritual. Também agora e aqui, pensou neles; envolvido numa experiência tão ilícita, contido em tão exóticas extravagâncias do sentimento, pensou na severidade de seus caracteres, e sorriu melancólico. Que diriam? (MANN, 1979, p. 148)

E, não sem ironia, completou:

Mas, na verdade, que teriam dito de toda a sua vida, que se afastara da deles até a degeneração, desta vida sob o fascínio o fascínio da arte, da qual ele mesmo, no sentido burguês dos pais, divulgara tão irônicos conhecimentos de jovem, e que, no fundo, fora tão parecida com a deles! Também servira, fora soldado e batalhador, como alguns deles – pois a arte é uma guerra, uma batalha extenuante, para a qual hoje não serviria por muito tempo. Uma vida de

autodomínio e do “pesar”, uma vida áspera, constante e sóbria, que ele formara como símbolo para um delicado e oportuno heroísmo – bem podia chamá-la de máscula, de corajosa, e queria parecer-lhe que o Eros que se assenhorava dele era, de uma maneira qualquer, especialmente favorável e inclinado a uma vida assim. Eros não merecera o respeito dos povos mais corajosos, não diziam que, devido à coragem, ele florira em suas cidades? (MANN, 1979, pp. 148-149)

Achenbach, visivelmente extenuado e decaído pela paixão avassaladora pelo garoto polonês, é percebido, agora, pelo foco narrativo na terceira pessoa do singular, com adjetivos que o encaminhavam para o fim. Ele era, agora, “o solitário”. Após o angustiante sonho orgíaco, o artista recobra o ânimo, alimenta-se de esperança e, tal como o velho maquiado que desprezou durante sua viagem de navio para Veneza, procurou uma barbearia e, com os truques do barbeiro maquiador, travestiu-se de homem jovem. Ele queria servir a Eros.

As verdades da imaginação são vislumbradas, pela primeira vez, quando a própria fantasia ganha forma, quando cria um universo de percepção e compreensão – um universo subjetivo e, ao mesmo tempo, objetivo. Isso ocorre na *arte*. A análise da função cognitiva da fantasia, conduz-nos assim à estética como “ciência da beleza”: subentendida na forma estética situa-se a harmonia reprimida do sensualismo e da razão – eterno protesto contra a organização da vida pela lógica da dominação, a crítica do princípio do desempenho. (MARCUSE, 1978, pp. 134-135)

Herbert Marcuse (1978, p. 135) concebe a arte como o “retorno do reprimido”, não só no indivíduo, mas também no nível historicogenérico. A imaginação artística modela a “memória inconsciente” da libertação que fracassou, da promessa que foi traída. É assim que, sob o domínio do princípio de desempenho, a arte opõe à repressão institucionalizada a “imagem do homem como sujeito livre; mas num estado de não-liberdade, a arte só pode sustentar a imagem da liberdade na negação da não-liberdade”. (ADORNO, apud MARCUSE, 1978, p. 135).

Uma tarde, Aschenbach desceu para o mar, maquiado como um homem maduro ainda atraente. Sentado na cadeira de praia, observou o Belo brincar com três ou quatro amigos. Uma briga estabeleceu-se entre Tadzio e o seu companheiro, cujo nome o poeta entendia como “Jachu”. Para defender-se, Tadzio joga areia nos olhos do amigo, que o derruba de bruço e o subjuga. O escritor tentou levantar-se, a maquiagem desfazendo-se do seu rosto sob o calor. O vencedor vai embora satisfeito, e Tadzio anda em direção ao mar amplo. Com a água na cintura, põe uma mão no quadril e, erguendo o outro braço, aponta para o infinito.

Como ocorreu durante toda a sua estadia em Veneza, Aschenbach tenta erguer-se e, como tantas vezes, levantou-se para segui-lo.

Na mesma tarde, a notícia de sua morte espalhou-se pelo mundo.

5. Considerações finais

A arte é uma necessidade humana, associada com os elementos de expressão e conservação civilizatórios. O artista cria em função de elementos exteriores, como também interiores. No caso dos elementos exteriores, o artista é motivado pela apreensão da realidade, e, neste contexto, pode-se perquirir sobre suas motivações a partir do psíquico. Em *Morte em Veneza*, o escritor alemão Thomas Mann traça bem o paralelo entre as necessidades psíquicas do autor e o processo histórico em andamento.

Neste sentido, a novela *Morte em Veneza* é uma síntese das impressões interiores de seu autor, Thomas Mann, atento às transformações de uma Europa atribulada pelos conflitos de ordem social e econômica do pós guerra, condição que o impulsiona a um desejo de libertação, tal o que move a personagem principal da novela, Gustav Aschenbach, também escritor, um seu possível alter ego. A maior referência entre os dois é a mulher que marca a geração anterior com “os sinais de uma raça estranha”. Tais sinais, “sangue mais rápido e sensual”, quebram a imposição de uma formação tipicamente protestante, favorecendo o desenvolvimento artístico de Gustav Aschenbach.

No entanto, a escolha do sobrenome Aschenbach, cuja etimologia traduz-se em “riacho de cinzas”, não é mera gratuidade; o reconhecimento e a fortuna cuidaram para que o artista acatasse as forças repressoras de sua genealogia, regrada de formalismo e contenção. É assim que, como produto da fantasia, sua obra desponta bela e profunda, destinada a manter a ordem necessária da sociedade, que, em troca, o aclama e o reconhece como um dos seus maiores expoentes criadores.

Essa percepção se lhe abre num momento singular, e que parece ser bastante comum às pessoas; na súbita “estranheza” que um estranho lhe proporciona, despertando-lhe o desejo de distância, que tanto pode ser traduzido como fuga ou como viagem. A impressão que o estranho causa ao artista é tão profunda, que, em continuidade ao seu passeio, toda a história de sua vida vem à tona, como uma espécie de “chamado”. Percebe-se o “estranho” como algo inerente à personalidade de Gustav Aschenbach, e a sensação de

“chamado”, vontade de amplidão e viagem, nada mais é que o desejo de esse “algo” manifestar-se.

Às inúmeras possibilidades de interpretação da novela de Thomas Mann, vimos a da personagem Gustav Aschenbach com “vontade” de assumir suas reais “inclinações”. Ao mesmo tempo, essas “inclinações” relacionam-se com a manifestação artística e sua necessidade como fator mesmo da sociedade. Ao nascer súbito do desejo homossexual de Gustav corresponde a clara oposição do seu momento histórico, vislumbrado no que é velho, decadente, feio.

Por outro lado, essa vontade de digressão do artista representa um novo nascimento, justamente no fato de o escritor seguir o rumo que o “estranho” lhe indicou: a viagem. Num primeiro momento, ele se confunde, aportando numa cidadezinha do Mar Adriático. Com uma percepção de que ali ele não encontraria o que buscava, decidiu-se por Veneza como a mais feliz das escolhas.

Em Veneza, Gustav Aschenbach depara-se, numa manhã, com o garoto Tadzio, de origem polonesa. Num primeiro momento, ele reconhece a beleza singular do menino com a satisfação típica da sensibilidade de artista; mas, no momento seguinte, sua satisfação transforma-se em profunda admiração pela beleza quase perfeita do adolescente. Como se querendo confirmar que a beleza perfeita não é acessível aos sentidos, o escritor vai notando imperfeições em Tadzio, como os dentes pequenos e falhos, a cor pálida, a suposição racionalizada de que o garoto morreria cedo.

Uma vez apaixonado, Gustav Aschenbach não vive para outra coisa que não seja observar o garoto. De início, sente-se feliz em segui-lo, atender ao que ele interpretava como o chamado de Tadzio. Como o desenvolvimento do Mundo das Idéias de Platão, Tadzio parecia atuar como se fosse uma obra de arte, atraindo o seu criador. Mas, na noite em que Aschenbach teme a sua ausência e, mais tarde, quando demonstra alívio ao vê-lo chegar, recebe do menino o primeiro sorriso, a partir do qual Gustav Aschenbach torna-se o “solitário” a perseguir o objeto do seu desejo.

O garoto no mar, com a mão na cintura, o rosto virado para um lado, o braço erguido como a apontar algo no horizonte, eis como Gustav Aschenbach se apossa definitivamente de Tadzio e, nessa ordem, de sua beleza. Morrendo.

Referências Bibliográficas

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. Disponível em <www.uesb.br/labedisco/horror/.../Apresenta%C3%A7%C3%A3o_sobre_O_estranho.ppt> acessado em 5 de outubro de 2011.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: NASIO, J. D. **O prazer de ler Freud**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1999.

MARCUSE, Herbert. **Eros e a civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Tradução de Álvaro Cabral. 7ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1978.

PLATÃO: **Fédon ou da alma**. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Nova Cultural, 2004, 115-190.

MANN, Thomas. **Morte em Veneza**. Tradução de Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

VISCONTI, Luchino. **Morte em Veneza**. Filme. Duração: 130 minutos. Ano de lançamento: 1971. País: Itália/França.

Milton Cardoso é estudante do Curso de Licenciatura em Letras e Língua Portuguesa da Universidade Estadual da Bahia, com interesses em Crítica e Teoria Literária, com ênfase na obra do escritor mineiro João Guimarães Rosa. (sistemaestelar@gmail.com).