

Os Mensageiros do Augúrio em *A Morte em Veneza*: Uma Vitória Dionisiaca

Helano Jader Cavalcante Ribeiro*

Resumo: Este artigo pretende traçar uma análise do personagem Gustav von Aschenbach da novela *A morte em Veneza*, do escritor alemão Thomas Mann, baseada na ação sofrida pelo protagonista através dos mensageiros da morte que se pronuncia desde o título. Nosso estudo apóia-se na concepção do trágico nietzschiano, segundo a qual a tragédia se constitui a partir da fusão de duas forças opostas, mas complementares: Apolo e Dioniso. O que temos é a decadência do artista burguês na modernidade, em nome de Eros.

Palavras-chave: *Morte em Veneza*; Apolo; Dionísio; mensageiros da morte.

Abstract: This article aims to outline an analysis of the character Gustav von Aschenbach's novel *Death in Venice* by Thomas Mann based on action suffered by the protagonist through the messengers of death pronounced since the title. Our study is based on Nietzsche's conception of the tragic, according to which tragedy is from the fusion of two opposite forces, but complementary: Apollo and Dionysus. What we have is the decadence of the bourgeois artist in modernity, in the name of Eros.

Keywords: *Death in Venice*; Apollo; Dionysus; emissary of death.

Na novela *A Morte em Veneza*¹ (1912) do escritor alemão Thomas Mann temos o protagonista, Gustav von Aschenbach, homem

* Mestre em Teoria da Literatura pela UFSC.

¹ Thomas Mann começou a trabalhar em *A morte em Veneza* na primavera de 1911, durante uma estada no Lido, perto de Veneza, e teve sua primeira história como um trabalho desprezioso e planejado para ser realizado rapidamente. No entanto, desenvolveu a novela, em torno de um ano, logo após sua origem.

dominado pelo dever kantiano de trabalhar, produzir literatura, não obstante encontra-se em meio a uma crise criativa. O que Thomas Mann desenvolve nessa novela, um dos seus primeiros trabalhos literários, é a relação do artista da arte moderna² e toda a crise de sua subjetividade. Mas o artista manniano além de um trágico é também um irônico; o irônico, nesse sentido, é aquele que mesmo conhecendo os augúrios da vida, ama-a em forma de arte. Além disso, essa ironia é erótica.

Esta ironia erótica é um dos maiores encantos da obra de Mann. Ela é expressão pura de um espírito que despreza a grandiloquência, o *pathos* que ferve ao foguinho de um isqueiro, o sentimentalismo que se adquire por dois cruzeiros, a poltrona de cinema ou teatro (ROSENFELD, 1994, p.105)

O caráter “esclarecedor” de Aschenbach encaixa-se nos princípios do iluminismo alemão ao que diz respeito às chamadas *Deutsche* ou *Preußische Tugenden*³. O Gustav von Aschenbach que é apresentado ao leitor nos primeiros capítulos da novela é representado quase sem emoção, o que parece ser paradoxal para um artista.

² A imagem do homem criado como uma máquina, sob as impressões da industrialização e do avanço da mecanização: o homem cria a máquina, aperfeiçoa a técnica e a técnica se volta contra ele. Era assim que entendia Benjamin em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Para ele, as novas técnicas de reprodução alteram o caráter da obra de arte. A possibilidade de reproduzir infinitamente uma obra, como desde o início dos processos de cópia com a xilogravura, passando pela fotografia, chegando até o cinema, torna a ideia de cópia ultrapassada. A reprodutibilidade seria o fim da arte aurática, do culto ao objeto único e da autenticidade: “no momento em que o critério de autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma”. (BENJAMIN, 1996, p.171)

³ Podemos entender por “virtudes prussianas” o cânone adquirido pela ética protestante calvinista e as virtudes do Iluminismo. Em termos cotidianos, se traduziriam em valores como pontualidade, honestidade, empenho, coragem, determinação, lealdade, dedicação, entre outras.

Desde jovem, por ter uma constituição física pouco robusta, foi sujeito a vários tratamentos médicos que o privaram de contatos sociais. Aschenbach aprendeu desde cedo o significado da palavra “disciplina” e incorporou-a naturalmente com uma parte inerente a sua vida. A novela é uma crítica à ética da burguesia. O escritor Aschenbach, autor de um trabalho sobre o rei prussiano Frederico, o Grande, tem a palavra “perseverança” como seu lema de vida. Para ele, “atitude” é ferramenta essencial para a existência. Essa atitude da sociedade convencional contribui para que ele não se renda à arte anárquica. A partir de seu nome faz-se visível sua posição aristocrática, através da preposição alemã “von”, que indica origem nobre. É um homem dedicado a sua arte, disciplinado ao extremo.

Gustav von Aschenbach, ou von Aschenbach, como era oficialmente seu nome desde seu quinquagésimo aniversário, fizera um longo passeio sozinho, de sua residência na *Prinzregentenstrasse*, em Munique, numa tarde primaveril de 19..., que, durante meses mostrara ao nosso continente uma figura anunciadora de conflitos. Sobreexcitado pelo difícil e perigoso trabalho das horas matinais, que exigia, justamente agora, extrema cautela, prudência energia e precisão da vontade, o literato não conseguira deter o movimento do mecanismo produtivo no seu interior, aquele *inotus animi continuus*, no qual, de acordo com Cícero, consiste a natureza da eloquência; tampouco conseguira detê-lo depois do almoço, não encontrando o sono reparador, que lhe era tão necessário durante o dia, quando suas forças se desgastavam. (MANN, 1971, p.89)

O primeiro capítulo é importante para a função interpretativa da novela e narra o passeio de Gustav von Aschenbach, que sai de casa na esperança de ganhar um novo élan para sua produção escrita. No cemitério, ele conhece um andarilho. É um homem de aspecto

estranho e misterioso⁴ que sai de uma capela mortuária. Por alguma analogia de ideias do momento, resolve viajar no verão, para o sul, de modo que decide ir a Veneza. O cemitério surge claramente como um dos primeiros indícios de morte e decadência como o *Leitmotiv* da novela, que também se revela, especialmente, através do cansaço de Aschenbach, do tempo e atmosfera lúgubres: “Era o princípio de maio e, depois de semanas úmidas e frias, aparecera um falso verão” (MANN, 1971, p.89). A arquitetura bizantina da capela mortuária é mais uma referência à morte. Ela representa antecipadamente a cultura clássica que permeia o resto da novela e encarna a antecipação da Basílica de São Marcos em Veneza. A capela também pode ser lida como um ícone da arquitetura ao levarmos em conta a questão da forma na arte. A referência à Antiguidade se une à questão da beleza na arte clássica. A capela funerária carrega o símbolo duplo: sua função interna representa a morte e sua função externa diz respeito à beleza e à aparência.

Aschenbach mostra desde início seu caráter saturnino⁵ e, segundo o narrador, ainda na passagem no cemitério

Ficou cômico de uma estranha expansão de seu íntimo, uma espécie de vago desassossego, um desejo juvenil e sedento para a distância, um sentimento tão vivo, tão novo ou há tanto tempo desacostumado e desaprendido, que ele, com as mãos nas costas e o olhar para o chão, parou cativado, para examinar a natureza e o objetivo da emoção. (MANN, 1971, p.92)

Não podemos esquecer que o olhar vago, voltado para o chão é uma característica marcante do saturnino, melancólico. O homem

⁴ Aschenbach é um servo da morte e por ela é acompanhado durante toda a narrativa. O desconhecido no cemitério, com sua bengala encostada obliquamente no chão, sua muleta inclinada, as pernas cruzadas sobre o quadril e os dentes visíveis são uma referência à morte.

⁵ Como regente da melancolia encontramos o planeta Saturno, considerado o planeta da melancolia.

do cemitério é apenas o primeiro de vários outros personagens que povoam a novela como um anúncio da morte, que se faz presente a partir do título. O funcionário do cemitério em Munique, o gondoleiro, o velho, o músico, entre outros, provocam em Aschenbach desconforto e representam o prelúdio de um iminente desastre, que passa pelo protagonista despercebido.

Já a caminho de Veneza Aschenbach vê um idoso acompanhado por um grupo de jovens, que se esforça para criar a ilusão da juventude com uma peruca, dentes falsos, maquiagem e trajes exuberantes, típicos da juventude, que podem ser lidos como traços de decadência. O escritor repudia com asco aquele homem

Mal, porém, Aschenbach o observara melhor, notou, com uma espécie de horror, que o jovem era falso. Era velho, não havia dúvida. Rugas rodeavam seus olhos e sua boca. O leve carmesim era rouge, o cabelo castanho sob o chapéu de palha com fita colorida era uma cabeleira, seu pescoço flácido e nervudo, seu bigodinho e a mosca no queixo eram pintados, sua dentadura amarela e completa, que mostrava rindo, um serviço barato de prótese, e suas mãos, com anéis brasões em ambos os indicadores, eram as de um ancião. (MANN, 1971, p.05)

Seu asco pelo velho é desencadeado pela falsa maquiagem e os artifícios que mascaram sua verdadeira idade, julgando-o decadente. O que tanto lhe incomoda será incorporado por ele mesmo algum tempo depois, já que Aschenbach, posteriormente no barbeiro, vale-se dos mesmos subterfúgios para maquiar os efeitos do tempo em seu rosto. Para José Miguel Rasia, o velho com aparência juvenil é o contraponto entre o racional e a indisciplina ou a morte.

O falso jovem, desde o momento em que seus companheiros perceberam que o que estava representando ali era a velhice disfarçada em juventude, permanecera como metáfora da sexualidade indisciplinada e da morte. O falso jovem

seria, daí pra frente, o companheiro de viagem que não abandonaria Aschenbach. (RASIA, 2001, p.62)

Sua chegada a Veneza se mostra diferente do que ele havia esperado: a cidade lhe parece rodeada por uma atmosfera escura, deprimente, não obstante havia uma beleza milenar. Não é sua primeira visita, a última vez que ele teve que deixar a cidade, por não ter se sentido bem devido ao clima. Interessante é a atração que a cidade exerce em Aschenbach, através da atmosfera misteriosa. Ao chegar, depara-se com um dos símbolos da cidade: uma gôndola veneziana, outro argumento importante que se junta ao aspecto de decadência presente na novela. É interessante lembrar que o nome de Aschenbach traduzido para o português significa “rio de cinzas”. Temos assim a marca da obscuridade e do sombrio já em seu nome. Da morte vêm as cinzas.

A primeira grande má impressão de sua viagem a Veneza surge a partir de um estranho gondoleiro que não cumpre o percurso que lhe é exigido. Ele faz Aschenbach sentir-se impotente na gôndola; sujeito mesmo a ser assassinado pelo homem que parece ter más intenções. Interessante lembrar, que para Gustav von Aschenbach, a gôndola é um meio de transporte cuja forma lhe sugere imediatamente à imagem de um caixão.

Como um símbolo de Veneza, a gôndola remete-nos, dessa forma, à morte. As gôndolas nos apontam, portanto, para a morte de Aschenbach e são lidas por nós como um símbolo de decadência.

Quem não teria de combater um ligeiro arrepió, um secreto medo e opressão quando, pela primeira vez ou depois de longo desábito, tivesse que subir para uma gôndola veneziana? A estranha embarcação de tempos baladescos, tradicionalmente inalterada e tão singularmente preta como entre todas as coisas só os são os ataúdes – cãibra, caladas e criminosas aventuras em noites murmurantes, lembra

mais ainda a própria morte, macas e execuções sombrias e a última silenciosa viagem; (MANN, 1971, p.109-110)

O sentido de decadência para as gôndolas funciona como um lembrete da ameaçadora morte que passeia pela cidade disfarçada pela doença; enquanto o povo ignorante aprecia a beleza de Veneza: “*Whereas ships and boats generally represent a voyage through life, in Aschenbach’s case, the ship and the gondola do not carry him to the harbour of eternal life [...], but rather to the realm of the dead*”. (EUCHNER, 2005, p.199)⁶

Veneza parece ser caracterizada por dois aspectos que estão unidos sob o signo da decadência: a doença que está sempre presente, e o outro, a opacidade da cidade que existe em virtude da arquitetura característica. Anatol Rosenfeld, grande estudioso da obra de Thomas Mann analisa o tema em seu livro *Thomas Mann* em um capítulo especial intitulado: *A doença na obra de Thomas Mann*. Para ele, Thomas Mann compartilha as grandes influências de Nietzsche, Schopenhauer e Wagner, tendo com eles em comum a predileção por temas como a decadência, a doença, o sofrimento e a morte. A presença de tais motivos em *Morte em Veneza*, também pode ser encontrada em outras obras do autor alemão como em *Doutor Fausto* (1947)⁷,

⁶ “Considerando que os navios e barcos geralmente representam uma viagem através da vida, no caso de Aschenbach, o navio e a gôndola não irão levá-lo ao porto da vida eterna (...), mas sim para o reino dos mortos” (tradução livre). Pode-se fazer aqui uma referência a barca de Caronte, figura mitológica do mundo inferior grego ou Hades, que transportava os recém-mortos na sua barca através do Aqueronte, até o local no Hades que lhes era destinado.

⁷ Um dos símbolos da modernidade, Fausto é um poema que relata a história do Dr. Fausto, homem das ciências que, desiludido com o conhecimento de seu tempo, faz um pacto com o demônio Mefistófeles, que o corrompe ao lhe mostrar as maravilhas da técnica e do progresso. A escolha deste entre outros aspectos fazem de Thomas Mann um legítimo representante da modernidade, assim como Baudelaire, o autor das *Flores do mal* citado por Benjamin em seu livro *A modernidade e os modernos*: “A imagem do artista de Baudelaire aproxima-se da imagem do herói” (BENJAMIN, 2000, p.7), ou seja, o herói da modernidade.

cujo protagonista, o músico Adrian Leverkühn padece em virtude da sífilis. A doença também se revela significativamente através do romance de formação *A montanha mágica* (1924). Nele, Mann constrói a história do jovem engenheiro Hans Castorp que, ao visitar o primo Joachim Ziemssen num sanatório destinado ao tratamento de doenças respiratórias, acaba ficando doente e permanece lá. Segundo Anatol Rosenfeld:

A atmosfera da deterioração e putrefação, fixada de modo magnífico na novela *Morte em Veneza*, era, aliás, um dos temas prediletos na época da publicação dessa obra. Não resta a menor dúvida de que nos livros de Mann se percebe uma simpatia acentuada pela doença, pelo caos, pela morte – equilibrada, contudo, pela ordem e pela vida. A doença tem, na obra de Mann, um valor funcional extremamente ambíguo, representando simbolicamente o espírito especulativo, marginal afastado da vida e oposto a ela. (ROSENFELD, 1994, p.149)

A doença ameaçadora em *A Morte em Veneza* se faz pressentir através do mau cheiro que a cidade exala e que se propaga através do sirocco. A cólera só se faz presente através do cheiro, ela é invisível. O olfato de Aschenbach a capta, mas não consegue interpretar de forma racional: “Quando Aschenbach abriu sua janela, acreditou sentir o cheiro podre da laguna (MANN, 1971, p.118). Veneza é uma cidade ambígua “*eine Mischung von Glanz und Sorditüt*”⁸ (REED, 1983, p.153). Essa ambiguidade seduz Aschenbach, que se deixa levar por seus labirintos, perde-se neles e tira sua máscara, pois na cidade do carnaval europeu, onde as pessoas põem suas máscaras, os alemães tiram as suas⁹:

⁸ Um mistura de brilho e sordidez (tradução livre).

⁹ A Itália costuma ser o país escolhido por intelectuais alemães que, à procura de novas experiências, entregam-se à ensolarada Itália, livres das amarras da severa cultura alemã. Podemos citar os nomes de Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, Arthur Schopenhauer e Goethe, entre outros.

Isto era Veneza, a bela, adulara e suspeita – esta cidade meio conto de fadas, meio armadilha para forasteiros, em cujo ar pútrido a arte outrora pululara luxuriosamente, e que inspirava sons aos músicos, que embalavam e arrumavam, solícitos. Ao aventureiro parecia que os seus olhos bebiam semelhante exuberância, que os seus ouvidos eram cortejados por tais melodias; lembrou-se também de que a cidade estava doente e o ocultava por ganância. (MANN, 1971, p.149)

A novela é construída sobre um contexto de referências à mitologia grega. A paixão amalgamada por imagens da mitologia grega dissolve lentamente a racionalidade de Aschenbach

E, do êxtase do mar e do brilho do sol, formou-se no seu íntimo um lindo quadro. Era o velho plátano perto dos muros de Atenas – era aquele sagrado sombreado lugar, cheio do perfume das flores do agnocasáto, enfeitado por ex-votos e dádivas piedosas em homenagem às ninfas e ao Aquelôo. (MANN, 1971, p.137)

Para entender essa relação da cultura grega com a narrativa bem como com sua relação com a modernidade, nos valem de Friedrich Nietzsche e seu estudo sobre a tragédia grega. Ele estabelece a diferença entre o apolíneo e o dionisíaco em seu primeiro livro *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*, escrito em 1871. Nietzsche aponta para a tragédia grega como o auge da perfeição cultural grega, após ter juntado a embriaguez dionisíaca e a forma apolínea. Depois desse apogeu, temos o declínio da cultura grega que se deu através da entrada do racionalismo crescente. Apolo é apresentado por Nietzsche como o deus do sonho, das formas, das regras, das medidas, dos limites individuais. O apolíneo é a aparência, a individualidade, o jogo das figuras bem delineadas. Ele é a representação da força da imagem, da metáfora, isto é, da dissimulação. Apolo incorpora também o equilíbrio, a moderação

dos sentidos. Dioniso, por sua vez, é apresentado como o gênio ou impulso do exagero, da fruição da vida, da embriaguez extática, do sentido místico que existe no mundo, da libertação dos instintos. É o deus do vinho, da dança, da música para quem as representações das tragédias eram dedicadas. Para o autor de *Ecce Homo* (1908), Apolo não é o contrário de Dionísio, mas sim um complemento, em que um é uma parte distinta do outro. Nietzsche vê essas duas forças num constante combate, mas que se fundem.

De acordo com a mitologia, Apolo é o deus do dia, revela-se através do sol. Zeus, seu pai, era o céu de onde nos vem a luz, e sua mãe. Apolo é o ser absoluto da luz é o deus que aquece a terra, é considerado o deus da poesia e da *intelligentia*. Como deus da música, Apolo tornou-se, conseqüentemente, o deus da dança. A serenidade apolínea representa para o homem grego o símbolo da perfeição espiritual.

Dionísio por sua vez simboliza as forças obscuras que surgem do inconsciente, pois se trata de um deus que preside a liberação provocada pela embriaguez, por todas as formas de embriaguez, a que se apossa dos que bebem, daqueles que se entregam à dança e à música. Pune aqueles que, insolentemente, desprezam seu culto. De acordo com Fernanda Gontijo,

Retirar Apolo ou Dionísio da tragédia significa condenar-lhe ao acaso. Sem Apolo ela perde seu caráter mimético - ilusório e deixa de ser arte, pois sem a medida apolínea ela retorna ao seu estado primitivo de ritual Dionisíaco, no qual os instintos vitais eram vivamente celebrados. Por outro lado, sem Dionísio (e sem música) a tragédia perde seu vigor e deixa de ser uma expressão da vida, pois torna-se expressão da forma, da métrica e, conseqüentemente, da supremacia da razão, o que, para Nietzsche, faz com que a tragédia perca seu *status* de arte. (GONTIJO, 2006, p.6)

Nietzsche afirma que a relação conflituosa entre Apolo e Dionísio será de criação, pois a eterna luta entre eles cria sempre coisas novas, eis o ponto no qual a arte se insere. Segundo o filósofo alemão, só a arte é capaz de levar o homem ao encontro do seu nirvana. Dessa forma, o apolíneo e o dionisiaco são avaliados como saídas estéticas.

Aschenbach surge como um mero mortal que segue seu destino cruel entre os deuses Apolo e Dionísio. Ao dedicar-se a Apolo, o deus da razão, ele negou o poder de Dionísio, o deus da irracionalidade e da paixão. Sua arte era apolínea, baseada na harmonia, disciplina, que possibilitam aos estetas da forma e do conteúdo a ascensão ao mundo do ideal de perfeição grega. Segundo a leitura de Nietzsche, a arte precisa de ambas as forças para sua completude. Em Aschenbach vemos a falta da embriaguez orgiaca do deus Dionísio. O deus da dança parece ter enviado Aschenbach a Veneza com a intenção de destruí-lo, de castigá-lo, pois "Aschenbach não amava o prazer". (MANN, 1971, p.134)

Já em seu hotel, Gustav von Aschenbach observa durante o jantar uma família aristocrática de estrangeiros em uma mesa próxima. Entre eles há um adolescente em traje de marinheiro. Aschenbach, atônito, encanta-se por sua beleza. Na quinquagésima primavera do artista, o escritor conhece o poder de Eros, descobre no jovem seu objeto de desejo, fica obcecado por ele.

Sua ida em direção ao mar pode ser lida como uma busca por sua relação primitiva consigo e livre da modernidade e de sua disciplina iluminista; ao optar pelo mar em vez do campo e ter conhecido Tadzio, sabia que sua escolha tinha sido bem sucedida, pois em Veneza ele encontrara o objeto que o satisfazia.

Se fizermos uma leitura freudiana sobre o princípio do prazer, podemos afirmar que ele seria a satisfação imediata do desejo. Tal desejo leva o indivíduo a buscar o prazer e evitar a dor. O princípio de prazer opõe-se ao princípio de realidade, o qual se caracteriza pelo adiamento da satisfação. Em relação à novela temos que

A narrativa, nesse ponto, deixa clara a relação entre Aschenbach e o princípio do prazer, enunciado por Freud em 1920. Neste texto Freud completa sua teoria das pulsões, abandona as pulsões parciais e estabelece a dualidade pulsional: Pulsão de Vida e Pulsão de Morte. O princípio do prazer se põe a serviço da pulsão de morte, não reconhecendo nenhum obstáculo à satisfação. Como contraponto a esse princípio, Freud estabelece o princípio da realidade, que tem como função barrar o excesso de prazer, que poderá levar à morte. (RASIA, 2001, p.67)

O encontro com Tadzio não se baseia somente em puro voyeurismo conformado, de um artista que se contenta com sua obra acabada, mas representa, na obra, o encontro com a pulsão de morte. Possuir Eros, satisfazer a pulsão, significa uma entrega a Thânatos. Para Aschenbach, Tadzio é a representação de vitalidade, de rejuvenescimento, pois ele lhe devolve a jovialidade presa na razão; processo desenvolvido através de uma identificação narcísica do escritor: “Encontrar Tadzio é superar o horror da morte, identificado no falso jovem, por um lado, e, por outro, recriar, pela via narcísica, a possibilidade de outra morte, representada pela paixão devotada ao amado” (RASIA, 2001, p.68). Aschenbach deseja Tadzio de tal maneira que a pulsão consegue triunfar sobre a razão. Tadzio representa o objeto passivo graças à perspectiva narrativa, ao modo de enunciar do narrador.

O sol que ilumina a cidade como símbolo da razão (o sol ilumina, esclarece) é ao mesmo tempo o elemento paradoxal que alegra a alma e confunde os sentidos¹⁰ ao lado do deus Apolo:

¹⁰ Lembremos aqui do personagem do escritor Albert Camus, Meursault, do livro *O estrangeiro*. Meursault em um episódio na praia e, em um delírio induzido pelo calor e pela luz forte do sol, mata um árabe. Posteriormente, essa seria sua defesa no tribunal ao afirmar que o sol o teria incomodado ao ponto de cometer o assassinato.

Não estava escrito que o sol desviava nossa atenção do intelectual para as coisas sensuais? Dizem que ele atordoa e encanta o intelecto e a memória de tal maneira, que a alma, de alegria, esquece completamente sua verdadeira condição e, com espantada admiração, fica presa no mais belo dos objetos banhados pelo sol e só com o auxílio de um corpo ela consegue elevar-se para uma contemplação ainda mais alta. (MANN, 1971, p.137)

Tadzio pode ser lido também como esse sol que encanta e ao mesmo tempo confunde os sentidos do artista alemão. O jovem polonês é uma espécie de Lúcifer: um anjo banido do céu, ou aquele que porta a luz. Tadzio parece-nos corresponder à explanação de Giorgio Agamben sobre o fantasma de Eros, os demônios do meridiano. Gustav von Aschenbach perde-se em momentos acidiosos através da perturbadora figura de Tadzio: “a acídia é o vertiginoso e o assustado retrair-se (*recessus*) frente ao compromisso da estação do homem diante de Deus” (AGAMBEN, 2007, p.24). Tadzio é a luz que é razão, mas ao mesmo tempo cega e confunde os sentidos. O menino também carrega consigo, não obstante sua beleza, o signo da decadência:

“Beleza faz ser pudico”, pensou Aschenbach, e refletiu penetrado, porque notara que os dentes de Tadzio não eram muito bons: um tanto pontudos e pálidos, sem aquele esmalte da saúde e de singular transparência que têm, às vezes, os dos anêmicos. “ele é muito delicado, ele é doentio”, pensou Aschenbach. (MANN, 1971, p.125)

Dessa forma, a descrição de Tadzio parece-nos aproximar a de Veneza, que leva consigo o signo paradoxal da beleza e da decadência ao mesmo tempo. Segundo Vera Lúcia Borges, “Tadzio é assim, paradoxalmente angelical e voluptuoso, é de uma imagem assexuada e inspira desejos sexuais adormecidos, instiga desejos de vida e causa morte” (BORGES, 1999, p.102). Thomas Mann considerava o belo duvidoso. A adoração de um corpo puro da imagem de Deus

é problemática. Ele não acreditava que o homem pudesse capturar em si a forma da glória divina.

A beleza de Tadzio consegue até mesmo distrair Aschenbach de seu trabalho; o que antes tinha sido a maior prioridade da sua vida, agora passa a ser secundário. Prova maior de que Tadzio exerce uma força superior sobre o escritor. Tadzio parece ser uma das faces do deus Dionísio que o afasta de Apolo e o leva para um mundo desconhecido.

O tempo constantemente úmido começa a afetar a saúde de Aschenbach, ele decide, então, deixar Veneza mais cedo do que o planejado. Na manhã de sua partida, vê Tadzio mais uma vez e um sentimento mais forte que sua decisão apodera-se dele. Quando chega à estação, descobre ter tido problemas com sua bagagem; parece irritado, mas sente uma alegria exagerada, que ele mesmo não sabia explicar conscientemente; decide ficar em Veneza e esperar por sua bagagem perdida. Retorna ao hotel extasiado.

Com o passar de sua estadia em Veneza, o interesse de Aschenbach pelo pequeno Narciso torna-se uma necessidade vital. Presta atenção em seus passos constantemente e o segue secretamente em torno de Veneza. Em determinada ocasião, o menino lhe dirige um sorriso charmoso, pueril, ambíguo. Olhando-o, Aschenbach pensa nele como um Narciso sorrindo em sua própria reflexão. Desconcertado, apressa-se, e, no jardim vazio, sussurra: "Eu te amo!" (MANN, 1971, 145).

Em outro episódio há o saltimbanco de aparência lúgubre e miserável, em contraste com a alegria fingida das melodias vulgares que canta e que desagradam Aschenbach. Também podemos associar o músico à doença e a decadência, ao lado de seu mau cheiro¹¹. Podemos notar que o cheiro representa o anúncio do mal que se

¹¹ Como o diabo que se faz perceptível através do seu cheiro forte de enxofre.

espalha. Sua aparência peculiar suscita em Aschenbach a ideia de sua possível origem em Nápoles, onde a cólera encontrou seu ponto de partida na Itália.

Mas o que propriamente fez o solitário concentrar sua atenção nele foi a observação de que a figura suspeita parecia trazer também sua própria atmosfera suspeita. Pois todas as vezes que o estribilho entrava, o cantor empreendia, sob caretas e saudações, agitando as mãos, uma grotesca volta ao redor, que o levava às mediações de Aschenbach, e, sempre que isto acontecia, exalava de suas roupas, de seu corpo, uma nuvem do cheiro forte de ácido fênico, para o terraço. (MANN, 1971, p.154-155)

Através de seu discurso, o cantor ilude Aschenbach sobre a doença que já se espalhara por toda a cidade. Desvirtuando-o, destarte, de uma possível saída de Veneza. Ao ser indagado por Aschenbach sobre as medidas de limpeza feitas pela polícia responde: “O senhor graceja! Um mal? Esta agora! Uma medida preventiva, compreende, meu senhor?” (MANN, 1971, p.156). Esse é outro emissário da morte. São três aparições da morte, emissários de Dionísio, como três badaladas de um sino trágico, o prelúdio do fim da existência de Aschenbach.

Aschenbach começa a se preocupar com o seu envelhecimento facial e corporal. Em uma tentativa de parecer mais atraente, ele visita a barbearia do hotel quase diariamente, onde o barbeiro finalmente consegue convencê-lo a ter seu cabelo tingido e seu rosto pintado para parecer mais jovem. O resultado é uma aproximação bastante próxima com o homem velho a bordo do navio que tinha causado tanto asco nele. Até mesmo o detalhe da gravata vermelha aproxima de Aschenbach aquele que outrora fora visto por ele como um ser decadente. Maquiado e com tintura para cobrir os cabelos brancos continua a seguir Tadzio pela cidade. Essa cena representa o pacto decisivo entre Aschenbach e sua queda.

A novela inicia-se por seu título com a palavra “morte” e finda, com o triunfo da pulsão com a palavra “morte”: “E, ainda no mesmo dia, um mundo respeitosa e comovido recebeu a notícia de sua morte” (MANN, 1971, p.172). A morte de Aschenbach é o poder da rebelião romântica de Dionísio contra a regra da mente iluminada de Apolo em um decadente, mostrando a desintegração do burguês na sociedade. Em nome de Eros.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. *A arte na era da reprodutibilidade técnica. Magia e técnica Arte e Política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet Pref. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 2000.

BORGES, Vera Lúcia de Souza. Dissertação de mestrado. *Ana em Veneza: Uma trilha literária da modernidade à pós-modernidade*. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, Outubro de 1999.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: Dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

EUCHNER, Maria. “Life, Longing und Liebestod: Richard Wagner in Thomas Mann’s ‘Tristan’ and ‘Tod in Venedig’”. In: *The Germanic Review*, 2005.

GONTIJO, F. B. “O Apolíneo e o Dionisíaco como manifestações da arte e vida”. In: *Existência e Arte*. Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano II - Número II, 2006.

MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. Tradução de Maria Deling. São Paulo, Editora Abril, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

RASIA, José. "Morte em Veneza: desejo e interdição". In: Revista Letras, Curitiba, n.º. 55, Editora da UFPR, 2001.

REED, Terence James. *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*. München/Wien, 1983.

ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo, Perspectiva, 1994.