

Ver Veneza e morrer¹: beleza e decadência sob os aspectos narrativos de *Morte em Veneza*, de Thomas Mann

Wélica Cristina Duarte de Oliveira²

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a questão do espaço em *Morte em Veneza*, de Thomas Mann. Nele, destacamos algumas passagens da obra com o objetivo de observar como a cidade, Veneza, é percebida na narrativa e quais relações são estabelecidas entre o espaço, a ambientação e sua relação com o conflito e a decadência sobrevinda ao personagem principal, Gustav von Aschenbach. Para isto, movemos alguns conceitos relacionados ao gênero romanesco, bem como refletimos sobre a configuração do monólogo interior na obra, utilizando textos-chaves de teóricos como Lukács (2000), Bakhtin (2002), Tacca (1983), entre outros. No desenvolvimento da reflexão, foi possível compreender que a ambientação e principalmente as descrições da cidade de Veneza, suas ruas, seu clima, seus becos e arquitetura, desde o início da narrativa espelha o conflito sofrido pelo personagem, anunciando seu fim.

Palavras-chave: romance; narrador; espaço; narrativa; Veneza.

Abstract: This article proposes a reflection on the novel, historical and conceptual aspects, and challenges itself to move some of these concepts to study how the elements of the narrative relate to the themes of the novel *Death in Venice* by Thomas Mann. In it, we highlight some passages of the novel with the objective of observing how the city of Venice is perceived in the narrative and what connections are made between the space, the ambiance and the conflict of the main character, Gustav von Aschenbach. For this, we reflected on some aspects of the genre, and a number of its concepts, such as the configuration of the interior monologue in the work, considering important contributions of significant theoreticians as Lukács (2000), Bakhtin (2002), Tacca (1983), among others. In the development of the reflection, we were able to note that the setting and mainly the descriptions of the city of Venice, its streets, its alleyways, its climate, and the architecture, from the very beginning of the narrative to the end, reflect the decadence imminent to the character, gradually announcing his end.

Keywords: novel; narrator; space; narrative; Venice.

1 Da expressão em inglês (tradução literal nossa) “*See Rome and die*”, originada no provérbio italiano “*Vedi Napoli e poi muori*”, significando que é uma cidade tão bela que após visitá-la, não há mais o que buscar no mundo. Adaptamos aqui essa expressão, pois no nosso entendimento, como discutiremos no desenvolvimento do texto, a visita do protagonista a Veneza tem um papel-chave na narrativa, e o conflito narrado está irremediavelmente e intrinsecamente conectado ao lugar, a cidade: Veneza.

2 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNEMAT, campus universitário de Tangará da Serra.

Introdução

Complexa, profunda e memorável, a obra *Morte em Veneza*³ (ou *A Morte em Veneza* em algumas traduções, original *Der Tod in Venedig*), do grande escritor ganhador do Nobel de Literatura de 1929, Thomas Mann, foi publicada primeiramente em 1903, e desde a sua publicação tem sido lida, relida, analisada, repensada sob diferentes prismas e contextos. É uma obra não muito extensa quanto ao número de páginas, mas bastante densa no conflito que apresenta.

Morte em Veneza traz, entre outros temas, o fascínio, encantamento, que se desenvolve em paixão descontrolada e conflituosa no peito do protagonista Gustav von Aschenbach, um escritor em meio a uma crise criativa que decide ir a Veneza de férias. Um velho escritor que ao se deparar com a beleza inatingível do jovem adolescente Tadzio, faz dele mais do que sua inspiração extraviada, mas seu fôlego de vida, sua razão de existir, perdendo-se num vale de decadência não apenas artística, mas também moral e finalmente física, até sua morte agora inevitável.

O conflito se dá na cidade italiana presente no nome do romance, e para nós, isto é muito significativo. Desta forma, discorreremos sobre as relações estabelecidas entre a questão do espaço e sua relação com o conflito e a decadência sobrevinda ao personagem principal. Também, no desenvolvimento deste trabalho, falaremos do gênero romanesco⁴, do conceito de narrativa e do monólogo interior, e para isto levaremos em conta as discussões sobre o gênero romanesco e sua estrutura, proporcionadas principalmente por Lukács (2000), Bakhtin (2002), Tacca (1983), entre outros importantes nomes da história e teoria da narrativa.

1) O gênero romanesco

Para falar de romance e de seu gênero, necessário é voltar no tempo, refletir para se compreender que enquanto narrativa, situa-se na história e é fruto de um processo dialético que perpassa outras formas num movimento de maturação. Conforme Motta (2007),

A direção evolutiva das formas narrativas estrutura-se em três partes. A primeira corresponde à história antiga da narrativa, compreendendo os tempos primordiais e a formação do período clássico greco-latino. A segunda parte realiza a passagem do núcleo clássico para a Idade Média e

3 Na tradução aqui utilizada, de Eloísa Ferreira Araújo Silva, embora tenhamos consultado a versão em inglês, traduzida por H. Lowe-Porter para retirada de algumas dúvidas.

4 Resgatando reflexões oriundas das aulas da disciplina História e Teoria da Narrativa – PPGEL (UNEMAT).

tem o seu ponto culminante no período do pós-Renascimento, com o início da formação do romance. Completado o círculo de invenção e amadurecimento do gênero, a terceira parte considera o Modernismo do século XX como um período de reinvenção, em que a ficção empreende um movimento de retorno, dialogando com obras prototípicas da tradição. (MOTTA, 2007, p. 265)

Neste sentido, é importante destacar que o conceito de narrativa não é exclusivo da literatura. É interdisciplinar: se funde à história, num contexto em que a mentira (a ficção, a criação – caráter imaginativo) se relaciona com a busca pela verdade.

Ao refletirmos sobre a designação romance, compreendemos que, conforme afirma Moisés (2006), a expressão, com o tempo, serviu para rotular as composições de contraste à linguagem dos eruditos, criações literárias de cunho popular, de caráter imaginativo e fantasista, como foram os chamados romances de cavalaria, e depois, a partir do século XVII, o termo foi se desenvolvendo para se tornar o que compreendemos hoje. A mais notável obra deste período é *Dom Quixote de la Mancha*, escrita por Miguel Cervantes e traz consigo os elementos iniciais do herói moderno, numa configuração em que a palavra não carrega mais aquela verdade ética do ser, mas uma verdade das contradições. A obra dá os primeiros sinais de uma ruptura com o modelo de representação grego, um contraste, porque temos no personagem Sancho Pança um contraponto. Enquanto os romances de cavalaria se caracterizam pela conformidade, com os valores da civilização, orientados por uma ética maior e o herói está ali para voltar ao *status quo*. Embora compreendamos que isso não significa que havia uma harmonia total, mas sim que a harmonia era possível porque alguém era excluído, já que as formas de representação eram diferentes da que tínhamos no romance, num processo que dava início ao rompimento com a coletividade.

Georg Lukács (2000) em *A Teoria do Romance* discorre sobre o gênero romanesco e olha o romance a partir da epopeia, afirmando que diferentemente do primeiro, na epopeia os caminhos do herói já estão anteriormente traçados pelos deuses, daí a passividade característica dos heróis épicos, já no romance a realidade é uma época em que a totalidade não é mais evidente. É o rompimento da consonância, é o sujeito e seu mundo. Assim, o autor apresenta quatro momentos do gênero, sendo eles: 1) o herói é um visionário; há contradição entre a realidade imaginada pelo personagem e a realidade de fato, sente-se menor que o mundo, é solitário (idealismo abstrato), como em *Dom Quixote*, há uma inaptidão para a realização do ideal; 2) romantismo da desilusão – característico do século XIX, o herói desajustado, em conflito com o mundo (por exemplo, o jovem Werther de Goethe), uma realidade interior entra em conflito com a realidade exterior, universo autônomo, declínio da

objetivação; 3) anos de aprendizado – o herói sofre, porém aprende com as experiências (romance educativo – *A Montanha Mágica*, do próprio Thomas Mann); 4) literatura da superação das formas sociais de vida – o herói atua sobre a sociedade para se ajustar a ela. Mas essa superação não consegue resolver os problemas do homem moderno (cita Tolstoi).

Lukács (2000) sinaliza ainda uma esperança para um futuro utópico, vislumbrado a partir da obra de Dostoiévski, onde existe a possibilidade de concretude da vocação para a totalidade do artista épico.

Na visão de Lukács (2000), o romance é a epopeia burguesa. E enquanto na epopeia a ação exprime/representava quem era o herói, no romance só a ação não dá conta, não há uma ação que revele a completude do ser. E no que diz respeito à estética do romance, para o autor, existe uma força estética muito grande, própria e estabelecida, enquanto que numa nova perspectiva, a bakhtiniana, o gênero romanesco se reinventa.

Para Bakhtin (2002), por meio do conceito de hibridismo é que é possível o romance absorver uma série de gêneros para assim ganhar sua forma. Esta visão contesta a do anterior, ao não concordar com seu método, já que para ele, o romance bebe de várias fontes, e não simplesmente da epopeia. E parece-nos que ele, esteticamente sutil e elegante, reconhece uma complexidade teórica no gênero que simples mudanças de nomenclatura⁵ não abarcam. Bakhtin (2002) entende o romance como uma forma híbrida: trata-se do único gênero capaz de se reinventar, trazendo às discussões um novo nível de complexidade estética. O autor, numa reflexão que propõe um alargamento, uma expansão do método, entende que o romance é o único gênero que traz a dinâmica da língua, dialogando com os estudos da linguagem.

Conforme as contribuições do teórico russo, o romance é um gênero multiforme e plurilinguista, que nasce a partir da interação de falas, gêneros e diferentes linguagens, por isso não é redutível à história dos estilos literários. Para ele, quanto mais complexas as sociedades, mais gêneros existirão. E devido o gênero romanesco ainda não estar totalmente consolidado, existem diferenças no estudo do mesmo.

E, como reforça Amaral (2000, p. 45) no decorrer da história de formação do romance, ele “sempre ocupou um lugar à parte no âmbito dos gêneros, caracterizando-se, principalmente, por apropriar-se de outras formas literárias, ora integrando-as, ora conferindo-lhes outro aspecto, ora parodiando-as”.

Para Bakhtin (2002), não há sujeito sem palavras, por isso, o dialogismo. E de acordo com ele, “o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso, sua linguagem” (p.

5 De *epopeia* para *epopeia burguesa*, de *herói* para *herói problemático*, nos estudos lukácstianos.

134), pois “o principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística, é o homem e sua palavra” (p. 135). Este sujeito, é preciso lembrar, é essencialmente social/historicamente definido, “é sempre um ideólogo e suas palavras são sempre um ideograma” (p. 135), e quando um fala, outro é silenciado, daí a necessidade de saber observar o movimento ideológico, pois as redes de relações, as esferas de poder, são cambiantes.

É importante destacar que para o estudioso, o romancista não pode ignorar as línguas múltiplas que o cerca, assim compreende-se que “o plurilinguismo é o elemento básico, essencial para Bakhtin analisar ‘a pessoa que fala no romance’. Segundo o autor, as linguagens sociais, dos gêneros, das profissões, etc., penetram no romance materializando-se nas pessoas que falam.” (JIMÉNEZ, 2005, p. 119). Assim, é essencial compreendermos que,

(...) o discurso é o instrumento adequado para a representação do mundo ideológico da personagem. Mesmo que não tome a forma do discurso direto, mas apareça integrado no discurso do narrador ou de outra personagem, a posição ideológica dessa personagem sempre se fará sentir. O discurso puro, sem a contaminação de outros discursos, só é possível no monologismo autoritário. Em suma, o que caracteriza o gênero romanesco, não é exatamente a “imagem do homem, mas a imagem de sua linguagem”. (JIMÉNEZ, 2005, p. 120)

Desta forma, a linguagem no romance, cravado pela história e pelo contexto social, abre-se para diversos discursos, propondo um diálogo, uma interação, possibilitando a criticidade no processo, pois é característica do romance ser plurivocal.

2) *Morte em Veneza*: A narrativa e o narrador

Morte em Veneza, como adiantamos, é um romance sobre o qual é possível levantar diferentes discussões sobre temas distintos. É possível discutir temas como o dilema do artista, juventude *versus* velhice, o contemplar do belo, prováveis desvios sexuais⁶, morte, decadência moral, conhecimento, entre outros. Conforme Perez (2014),

6 A pedofilia é um tema de discussão recorrente relacionado à obra de Mann.

A história de Aschenbach foi muitas vezes descrita como uma trajetória de decadência na qual se observa um grande escritor que perde a razão por causa de um amor proibido (p. ex. ROBERTSON, 2002); também foi compreendida como a discussão sobre a ruína de uma época (KOELB, 2004). Entretanto, o itinerário de Aschenbach, narrado em uma consciente estrutura novelística, também pode ser lido como uma paradoxal reflexão sobre o conhecimento: o conhecimento tornando-se um abismo, e a alternativa ao abismo, a beleza, conduz novamente à queda. (PEREZ, 2014, p. 27)

Embora tenhamos consciência de que inúmeras discussões são possíveis ao tratar da obra escolhida, aventaremos aqui observar brevemente como a narrativa da obra aborda o lugar, e de que forma ele está arrolado ao conflito narrado.

A obra é dividida em cinco capítulos e é narrada em terceira pessoa. Sobre narrar, saber e contar, Oscar Tacca (1983) afirma que o mundo do romance é um mundo *in-sólito*, “cheio de vozes, sem que uma só seja real, sem que a única voz real do romance revele uma origem” (p. 61), contudo, “qualquer pergunta que procure uma caução para os entes do romance conduz exclusivamente à única realidade de uma linguagem, de uma voz, à voz do narrador” (p. 62). E no romance, para o autor, quem decide qual será a voz é o ponto de vista.

Conforme descreve Tacca (1983), este ponto de vista, ou ângulo de enfoque assume dois modos fundamentais no romance: o narrador fora dos acontecimentos narrados – o tradicional na terceira pessoa - e o narrador que participa desses acontecimentos – podendo ser o protagonista ou não, e fala de si na primeira pessoa.

Acerca do narrador, o autor continua,

Aquele que conta (aquele que traz *informação* sobre a história que se narra) é sempre o *narrador*. A sua função é *informar*. Não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida, nem a interrogação nesta informação. Apenas varia (apenas lhe é concedida) a *quantidade* de informação. Qualquer pergunta, ainda que surja indistinta no fim do relato, não corresponde, em rigor, ao narrador. Bem vistas as coisas, pode sempre atribuir-se ao *autor*, ao *personagem* ou ao *leitor*. (TACCA, 1983, p. 64)

Como vimos, ao narrador cabe informar, e a voz dele constitui a realidade do relato, e ainda, observa o autor, que pode ser que não ouçamos a voz dos personagens ou a do autor,

mas sem a voz do narrador não há romance, pois sua missão é construí-lo, é saber para contar. E a sua visão determina a perspectiva ⁷do romance.

Quanto à perspectiva, ela pode ser de três tipos principais:

Omnisciente (o narrador possui um conhecimento maior que seus personagens); *equisciente* (o narrador possui uma soma de conhecimentos igual à dos seus personagens); *deficiente* (o narrador possui menor informação que o seu personagem – ou personagens). (TACCA, 1983, p. 68)

Na leitura da narrativa de *Morte em Veneza*, por se tratar de uma obra narrada em terceira pessoa, o impulso primário é identificar o narrador na perspectiva da onisciência, entretanto, há alguns trechos em que a distinção entre monólogo interior e intrusão irônica do narrador torna-se um desafio, e sobre isso, Said (2009) afirma que,

“Viajar – não muito longe, até os tigres” é uma daquelas passagens da narrativa que tanto poderiam ser monólogo interior de Aschenbach como intrusão do narrador irônico. Lendo-o “normalmente”, apenas passamos por ele como mero detalhe que logo fica para trás. Mas a narrativa solitária permite pausas e retornos; voltamos ao texto, fazemos distinções, avançamos, recuamos e volta e meia descobrimos esses momentos de ambiguidade ou instabilidade em que as palavras podem pertencer a um ou outro nível do discurso. A temporalidade linear da prosa escrita (e portanto lida) permite e até estimula essa espécie de atividade íntima e não linear. (SAID, 2007, p. 135)

O monólogo interior faz parte da construção da relação entre personagem e narrador, e quando presente, embora exista a sensação de onisciência, explicada pelo autor, se identifica como *equisciente*, – para o estudioso, máxima identificação possível entre o saber do narrador e do personagem - pois o narrador “não faz mais do que identificar-se com o personagem, com a sua consciência profunda, na sua pura instantaneidade” (TACCA, 1983, p. 95), e num desdobramento entre personagem e narrador, mesmo alheio à história, reproduz seu devir.

Na obra aqui em questão, há predominância de momentos em que a presença do narrador é marcada, com a utilização do pronome “ele”, o uso de aspas, travessões, ao

⁷ Relação entre narrador e personagem/personagens, do ponto de vista da informação, ou do conhecimento, conforme Tacca (1983).

sabermos o que se passa na mente do protagonista. Porém, há breves momentos em que essa marcação não é usada, entre um momento e outro, fazendo-nos sentir a experiência oportunizada por presenciar um monólogo interior, dando-nos vislumbres do que se passa no interior dos pensamentos de Aschenbach. Como podemos ver na passagem em que ele está indo embora, e devido ao “infeliz” extravio de sua bagagem, decide voltar. O protagonista não consegue conter a alegria de voltar e poder ver o jovem Tadzio, objeto de seu encantamento, novamente.

Que aventura mais estranha, incrível, humilhante, cômico-fantástica: ser virado e arremessado de volta pelo destino, como um boneco; voltar a rever em menos de uma hora lugares que há pouco se despedira pra sempre com a mais profunda melancolia! (MANN, 2011, p. 48)

Há também, minutos antes, um momento em que seu pensamento se confunde com a narrativa ao questionar-se se a lancha da companhia estaria ainda no cais, porém vemos depois que a pergunta não ficou apenas no pensamento, mas foi proferida, sem marcação, o que revela um caráter ambíguo, sobre o qual comentamos anteriormente.

Aschenbach declarou então que sem sua bagagem não partiria e que estava decidido a voltar e aguardar no Hotel dos Banhos o retorno do volume extraviado. A lancha da companhia estaria ainda no cais da estação? O homem afirmou que sim, que estava ancorada em frente à porta. (MANN, 2011, p. 48)

E ainda a passagem a seguir, em que seu pensamento se intercala com o contar do narrador.

Pensava neles também aqui e agora, enredado numa experiência tão ilícita, envolvido em extravagâncias sentimentais tão exóticas; pensava na severidade imponente e na decorosa virilidade que marcaram a conduta desses homens, e sorria melancólico. O que diriam eles? Mas na verdade, o que teriam dito de toda a sua vida, desta vida a serviço da arte... (MANN, 2011, p. 68)

Conforme Tacca (1983), é evidente que é esta relação entre personagem e narrador, sendo *omnisciência*, *equisciência* ou *deficiência*, relações de conhecimento entre eles, que dá ao romance uma de suas maiores riquezas.

3) O lugar na narrativa – Veneza

Sobre o romance, Moisés (2006) contribui, afirmando que

o romancista obedece aos limites do universo da narrativa, seja qual for a magnitude do espaço abrangido e seja qual for a técnica empregada. A verossimilhança interna, entendida como a coerência entre as partes constitutivas do romance, há de ser preservada: todo o complexo linguístico que ali se engendra é determinado pelas premissas sobre que a narrativa se monta, nas quais se inclui o emprego de expedientes vedados às demais modalidades expressivas, como o andamento desacelerado da narrativa, o monólogo interior, etc. (MOISÉS, 2006, p. 166)

Consonante a isso, para o autor, quanto ao lugar dos acontecimentos, o romancista vê-se livre em tese e limitado na prática pela escolha do tema e do modo como o desenrola. De acordo com ele, no romance, “o cenário avulta de importância, às vezes assumindo papel decisivo na configuração da personagem” (MOISÉS, 2006, p. 179).

Compreendemos, entretanto, que o cenário não se apresenta como o único fator atuante nas narrativas em geral, no entanto, é importante atentar para as informações que a ambientação revela. Há que se observar, porém, que, como salienta Mendonça (2008), que,

Espaço e ambientação são distintos e, como tal, são apresentados por Osman Lins. De acordo com a análise do autor em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, para o reconhecimento de um determinado espaço, o leitor necessita de sua experiência de mundo que lhe permite, sem maiores dificuldades, identificar, por exemplo, uma cidade, uma praça, uma igreja, uma casa. Já com a ambientação, o processo não ocorre do mesmo modo. Para identificá-la é necessário que o leitor tenha certo nível de conhecimento da arte narrativa. (MENDONÇA, 2008, p. 22)

Lins (1979) conceitua ambientação como “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (p. 77), e ao descrever um ambiente qualquer, uma rua, um saguão de hotel, uma cidade, abre caminhos para uma gama de significações novas e mais complexas, como contribui Dimas (1994).

O primeiro capítulo se inicia narrando a decisão do escritor Gustav von Aschenbach de sair para um passeio para ver se se inspira, e quando está no cemitério, ele se depara com um homem misterioso, estranho aos seus olhos e após este encontro ele decide que deve viajar. Esta figura que ele encontra é interpretada por muitos, como o primeiro mensageiro do Augúrio⁸. Observemos que já neste primeiro capítulo a narrativa do lugar nos dá indícios de algo funéreo, referências à morte que está presente no título da obra e irá se concretizar no desfecho dela.

Casualmente encontrou desertos o ponto de parada e seus arredores. Não se via um só veículo, nem na pavimentada rua Ungerer, cujos trilhos se estendiam, brilhando solitários, na direção de Schwabing, nem na estrada de Föhring. Por trás das sebes das marmorarias, onde *cruzes, lápides e mausoléus à venda configuravam um segundo cemitério, desabitado, nada se mexia, e a capela mortuária, de construção bizantina, ali defronte, repousava silenciosa, banhada pelo reflexo do dia que findava*. Sua fachada, guarnecida de cruces gregas e emblemas hieráticos em cores claras, apresentava ainda *inscrições em letras douradas, dispostas simetricamente – citações escolhidas das escrituras relativas à vida no Além, como “Eles adentrarão a morada de Deus” ou “Que a luz eterna os ilumine” -*, e, enquanto esperava Aschenbach encontrou por alguns minutos um sério entretenimento em decifrar tais fórmulas, deixando o espírito vagar contemplativo por sua mística transparente até que, ao retornar de seus devaneios, notou no pórtico, acima dos dois animais apocalípticos que vigiavam a escadaria, um homem cuja aparência não muito habitual imprimiu a seus pensamentos um rumo inteiramente diverso. (grifo nosso) (MANN, 2011, p. 8)

8 Mensageiros da morte, conforme em Ribeiro (2011, p. 195)

Antes mesmo de a narrativa apresentar o primeiro chamado mensageiro da morte⁹, esta atmosfera fúnebre é evocada com a descrição do ambiente. Aschenbach decide viajar após esse encontro.

No segundo capítulo da obra, o leitor está pronto a partir para o sul com ele, e o narrador introduz uma autobiografia densa do protagonista, um retrato do artista, que não avança o enredo, mas ajuda a entender o personagem. Quando chegamos ao terceiro capítulo, Aschenbach está ansioso por viajar, passa uma semana e meia numa ilha no Adriático, mas não era o que ele buscava.

Buscava um lugar aberto, e não o “ar pesado”¹⁰ que encontrara na ilha, queria vista para o mar, e após aprofundar-se em seus pensamentos, num monólogo interior, decidiu ir à Veneza.

(...) e eis que de repente, surpreendido pelo óbvio, tinha diante dos olhos a perseguida meta. Quando se deseja alcançar de um dia para o outro o incomparável, o excepcional, digno da magia dos contos de fada, para onde se vai? Mas Claro! O que estava fazendo ali? Tinha havido um equívoco. Era para lá que desejara ir desde o início! (MANN, 2011, p. 21)

A sua embarcação para partir para a cidade italiana é descrita como sombria, e é lá que ele encontra o segundo mensageiro da morte¹¹, um velho, “jovem postiço” (p. 23), e ao enfrentar um céu cinzento, o vento úmido, tinha a esperança de poder clarear em Veneza, mas tentava acostumar-se à ideia de que dessa vez, a cidade poderia recebê-lo de forma diferente, um prelúdio do que o futuro reservava a ele. Nota-se na passagem a seguir,

Mas céu e mar continuavam sombrios, cor de chumbo; vez por outra caía uma chuva nevoenta, e ele se conformou com a perspectiva de alcançar por via marítima uma Veneza diferente daquela que sempre encontrara quando vinha por terra. (MANN, 2011, p. 24)

Quando chega a Veneza, é recepcionado por uma atmosfera escura, deprimente, embora com sua beleza milenar, esse ar de mistério na atmosfera chama a atenção de Aschenbach.

9 Os outros são respectivamente, de acordo com Ribeiro (2011), “o gondoleiro, o velho, o músico, entre outros” que “provocam em Aschenbach desconforto e representam o prelúdio de um iminente desastre, que passa pelo protagonista despercebido.” (p. 199)

10 MANN, 2011, p. 21

11 Conforme mencionado anteriormente, com base no texto de Ribeiro (2011).

No desenvolver da narrativa, vemos que a cidade parece se unir ao tema da decadência, pois traz em seu ar o cheiro da doença, a epidemia de cólera, um mal que leva o próprio escritor ao seu fim. Parece-nos que ao descrever a cidade, o narrador está também descrevendo o estado psicológico do protagonista. A cidade que sempre o recebera com sol, brilhante, agora era cinza, relacionando-se ao próprio bloqueio criativo do nosso protagonista que é um artista em meio a uma crise criativa. Como em seu bloqueio, Aschenbach também fica preso tanto na cidade, como mais tarde, em seu desejo por Tadzio.

Um calor abafado, repugnante, se espalhava pelas ruelas; o ar era tão denso que os odores que se desprendiam das casas, lojas e tavernas — exalações de óleo, baforadas de perfume e muitos outros — pairavam, sem se dispersar. A fumaça do cigarro permanecia suspensa no mesmo lugar, só se dissipando com extrema lentidão. O fluxo de transeuntes nas vielas estreitas incomodava o caminhante, em vez de distraí-lo. Quanto mais andava, mais torturantemente se sentia dominado por aquele estado detestável que a maresia, aliada ao siroco, pode provocar, e que é um misto de excitação e abatimento. Um suor desagradável brotava-lhe dos poros. Os olhos recusavam-se a enxergar, o peito estava oprimido, tinha febre, o sangue latejava-lhe nas têmporas. Fugindo da aglomeração das ruas do comércio, atravessando pontes, foi parar nos becos dos pobres. Aí viu-se assediado por mendigos, e as emanações nauseabundas dos canais impediam-no de respirar. (MANN, 2011, p. 43)

Quando ele chega à praça, “um daqueles recantos esquecidos”, decide, pela segunda vez que tem que partir, mas fica.

A cidade que antes descrita como sombria, cinza, tem seus melhores momentos quando Tadzio está na praia, aí é quando há sol e consigo, alegria de viver, já que é quando o protagonista pode ver o jovem: na praia, ou quando o acaso favorecia, pelas ruas de Veneza. Para Wood (2012), a presença do mar é significativa, pois a praia veneziana, embora possibilite que Aschenbach veja o objeto de sua admiração, seja um espaço para descanso e liberdade, não permite que esqueçamos que o mar é também ligado à morte, e é próximo ao oceano que o nosso protagonista desfalece, observando a figura hermética ¹²de Tadzio.

Para Ribeiro (2011), Veneza é uma cidade ambígua, e “Essa ambiguidade seduz Aschenbach, que se deixa levar por seus labirintos, perde-se neles e tira sua máscara, pois na

12 Relativo à Hermes, figura mitológica; “*Hermes-like*”, no texto de Wood (2012)

cidade do carnaval europeu, onde as pessoas põem suas máscaras, os alemães tiram as suas”¹³ (RIBEIRO, 2011, p. 202). A mesma cidade que é “conto de fadas” é também, na outra metade, “armadilha para turistas” (p. 67), a mesma cidade que estimula a criatividade, a impede, é beleza e é também decadência, e este paradoxo se repete para Tadzio, símbolo de beleza mítica, que após atenta observação de Gustav, este conclui que é delicado e doentio e que provavelmente não viverá muitos anos; e assim também como o próprio protagonista, um artista em crise que chega a decadência, não só moral como também física.

Para Wood (2012), Veneza no texto de Mann reflete a decadência cultural e seu diagnóstico da Europa contemporânea, segundo ela, para o autor, a cidade inspira apatia e estagnação.

Não é a cidade que emana a força que cativa Aschenbach o convencendo a ficar, mas é ela que joga-lhe à mente o tempo todo figuras míticas vívidas¹⁴, ilusões clássicas e abstrações platônicas, essas ilusões engrandecem seus desejos e seu dilema moral.

E nesse jogo, enquanto prepara o laço que causará a queda de Aschenbach, evoca morte na narrativa. Com seus canais e suas gôndolas, como destaca Wood (2012), “suddenly the Venetian canals become the Styx of Hades, the gondoliers transfigure into Charon, boatman of the underworld, and the protagonists are borne somewhere altogether more sinister and, quite literally, hellish”¹⁵. (WOOD, 2012, p. 9)

Gustav persegue Tadzio e sua família de longe, e a cidade parece o esconder dele, com sua multidão, seus becos sujos e passagens estreitas que a transformavam em um labirinto.

Uma tarde, seguindo as pegadas do belo, Aschenbach aprofundou-se no labirinto interno da cidade doente. Perdendo o senso de orientação, pois os becos, canais, pontes e pracinhas do labirinto eram todos demasiadamente parecidos, inseguro também quanto à localização dos pontos cardeais, mantinha-se obcecado em não perder de vista a imagem ansiosamente perseguida, sendo forçado a precauções humilhantes, a colar-se às paredes, a procurar abrigo nas costas dos transeuntes à sua frente, e por muito tempo não teve consciência do cansaço, do esgotamento que o sentimento e a

13 Uma referência ao costume entre os intelectuais alemães de irem a Itália, em busca de sol e novas experiências, segundo Ribeiro (2011).

14 Eros, Fedro, Narciso, entre outros.

15 De repente, os canais venezianos se tornam o Estige de Hades, os gondoleiros se transfiguram em Caronte, barqueiro do submundo, e os protagonistas são levados a um lugar completamente mais sinistro e, literalmente, infernal. (tradução nossa)

tensão constante haviam infligido a seu corpo e a seu espírito. (MANN, 2011, p. 85)

É durante um desses passeios, que nosso escritor come alguns morangos já velhos, que comprou numa quitanda, morangos estes que poderiam estar contaminados, pois ele já tinha sido alertado da possibilidade de contaminação da comida na cidade. O fato de ele comer os morangos denota total perda de controle da situação, e esta perda de controle também se revela na forma em que ele reage ao ambiente, colando-se às paredes, procurando abrigo nas costas dos turistas que por ele transitam num esgotamento total físico, e também espiritual.

Veneza a causadora do grande mal que dará fim a vida de Aschenbach, a cólera, espelha Tadzio, pois de acordo com Wood (2012) ambos são fatalmente belos e perigosos. Elas se espelham e se completam, já que, conforme a autora, a epidemia permite que a descrição da cidade se aprofunde no decadente, que está presente na própria natureza veneziana.

4) Considerações Finais

Buscamos nesse artigo refletir sobre o romance, aspectos históricos e conceituais, e exercitar mover alguns destes conceitos ao analisar como um aspecto como o lugar se relaciona com outros aspectos na narrativa de *Morte em Veneza*.

Thomas Mann visitou Veneza no verão de 1911¹⁶ com sua esposa e cunhado, e, dias antes havia recebido a notícia da morte de Gustav Mahler, proeminente maestro e amigo de Mann. Na viagem, documentou diariamente sua experiência na cidade, e chegou a mencionar seu encantamento com um jovem de beleza notável. No romance essa admiração é acentuada, e Mann dá ao seu protagonista o nome de seu amigo falecido.

Quando pensamos em iniciar este trabalho, algumas perguntas nos vieram À mente, como “Será que o prazer daquele encanto por Tadzio teria o mesmo vigor se eles estivessem em outra cidade, em outro lugar?”, “Foi a cidade que o matou?”. No desenvolvimento da reflexão, compreendemos que a ambientação e principalmente a cidade de Veneza, espelha o conflito sofrido pelo personagem e anuncia seu fim, sinalizando decadência desde o momento em que Aschenbach desembarca no porto. Talvez o fascínio não teria sido tão idealizado se não fosse em Veneza, cidade de alusões à grandes figuras mitológicas ligadas ao belo. Talvez tenha sido sim a cidade contaminada que o tenha matado, ou apenas contribuído, mas

16 Conforme relata Wood (2012).

absolutamente concluímos que ela teve um papel inegável na queda do nosso artista quinquagenário.

Veneza, Tazio e Aschenbach estão ligados pela noção de que os três comportam beleza e decadência. É obra de arte, é inspiração e é armadilha mortal ao fim do labirinto.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Posição do Narrador no Romance Contemporâneo*. Trad.: Jorge de Almeida. In: Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

AMARAL, Maria de Fátima Carvalho do. *Bakhtin e o discurso do romance: um caminho para a releitura da narrativa brasileira*. 2000. 112f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Católica de Pelotas.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. IN: Id. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 3.ed., 1987.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1994.

MANN, Thomas. *Death in Venice*. Trans. H. Lowe-Porter. Harmondsworth: Penguin Books, 1971.

MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Trad. Eloísa Ferreira Araújo Silva. Ed. Especial - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MENDONÇA, Márcia Rejany. *Representações do espaço em narrativas ficcionais de Osman Lins*. 2008. 223f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Goiânia – Universidade Federal de Goiás.

MOISÉS, Massaud. *A Criação literária: Prosa I*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOROZ, Agata. *The impact of the urban experience on the protagonist's artistic development in James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man and Thomas Mann's Death in Venice*. Folio, 2 (15) 2016.

MOTTA, Sergio Vicente. *A árvore genealógica das principais formas narrativas: das origens ao nascimento do Romance*. Itinerários, Araraquara, n. 25, p. 265-275, 2007.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, 240p.

JIMÉNEZ, Izabel Cristina Souza. *Bakhtin e a dialética discursiva: pressupostos teóricos para uma leitura de A Hora da Estrela de Clarice Lispector*. Tempo da Ciência (12) 23 : 115-124, 1º semestre 2005

RIBEIRO, Helano Jader Cavalcante. *Os Mensageiros do Augúrio em A Morte em Veneza: Uma Vitória Dionisiaca*. Revista Rascunhos Culturais. Coxim, v. 2, n. 4, p. 195-211. Jul-Dez, 2011.

PERES, Marcos Roberto Flamínio. *A teoria do romance de Georg Lukács*. Magma, n. 2, p. 113-18, 1995.

PEREZ, Juliana Pasquarelli. *Acontecimento, beleza e conhecimento em A Morte em Veneza*. Acta Scientiarum. Language and Culture. Maringá, v. 36, n. 1, p. 21-28, Jan.-Mar., 2014.

SAID, Edward. *Estilo Tardio*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TACCA, Oscar. *As vozes do Romance*. 2. ed. corrigida e aumentada. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

WOOD, Jessica. *Eros and the Creative Process in Thomas Mann's Der Tod in Venedig and Gabriele D'Annunzio's Il fuoco*. 2012. 93f. Thesis (Master of Philosophy – B) – The University of Birmingham.