

O CORPO ARTÍSTICO – HOMOEROTISMO EM *A MORTE EM VENEZA*

Osmar Pereira Oliva-Unimontes
osmar.oliva@unimontes.br

RESUMO: Em muitas obras literárias, o homoerotismo se manifesta através de um olhar seduzido, revelado pela sensibilidade de um artista. A contemplação do corpo belo produz um efeito erótico, sob o olhar daquele que procura a perfeição na arte. A novela *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann, revela o homoerotismo como um desejo artístico, sublimado. As representações do corpo grego, apolíneo são uma metáfora da tentativa de capturar o belo artístico. Este trabalho pretende, pois, discutir o amor platônico do artista Aschenbach pelo adolescente Tadzio, sob o viés da interdição.

PALAVRAS-CHAVE: *A Morte em Veneza*, homoerotismo, sedução, interdição.

THE ARTISTIC BODY – HOMOEROTICISM IN *DEATH IN VENICE*

ABSTRACT: In many literary works, the homoeroticism emerges from a seductive look, which is revealed through the sensitiveness of an artist. The contemplation of the attractive body produces an erotic effect, through the look of someone that searches the perfection in the art. The novel *Death in Venice*, by Thomas Mann, shows up the homoeroticism as an artistic, sublime desire. The representations of the Greek body, “an apollo man”, are a metaphor of the attempt of capturing the artistic beauty. This work intends, then, to discuss the artist Aschenbach’s platonic love for the adolescent Tadzio, under the prism of the *interdiction*.

KEY-WORDS: *Death in Venice*, Homoeroticism, seduction, *interdiction*.

“A solidão acarreta o original, o ousado, o estranhamento belo, o poema. Mas a solidão também acarreta o errado, o desproporcional, o absurdo e proibido.” (Thomas Mann)

Antes de começarmos a nossa incursão pela obra *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann, buscando refletir sobre as configurações do masculino, gostaríamos de fazer uma breve referência aos estudos mais recentes sobre gays e lésbicas, na literatura, cuja maior representação encontramos nos *Queers Studies*. Esses estudos procuram resgatar do anonimato ou do silenciamento as narrativas escritas por homossexuais ou que abordam a homossexualidade de uma forma explícita, na tentativa de valorizar essas produções. A presença de homossexuais na literatura (como autores ou como personagens) é bem mais antiga do que podemos imaginar; até mesmo nas narrativas bíblicas, que condenam a homossexualidade, nós encontramos essa prática. No entanto, a preocupação com essa identidade

sexual somente ganha realce no final do século XIX, quando surgiram pesquisas médico-científicas procurando nomear e classificar as variantes sexuais, logo rotuladas como desvios ou patologias. Nessa época, teve início a tentativa de identificar o que é um verdadeiro homossexual,

a fim de que os médicos, sexólogos, psiquiatras, juristas, etc, pudessem entender-se sobre quem dentre os “homossexuais” era um “verdadeiro degenerado”, um “verdadeiro pervertido”, um “invertido simples sem outros sinais de degeneração” ou, por fim, um “vicioso”, um “obsceno” que mesmo não sendo “verdadeiramente homossexual” praticava o “homossexualismo” pelo gosto da depravação¹.

Portanto, rotular um homem de “homossexual” seria uma forma de estudá-lo e curá-lo dessa “anomalia”. No entanto, fazer uma opção sexual por um parceiro do mesmo sexo não determina definitivamente alguém como hetero ou homossexual, já que a escolha pode ser quase permanente ou fortuita, temporal. Outra dificuldade nesse “entendimento” entre especialistas refere-se ao fato de que uma pessoa pode manter relações sexuais tanto com homens quanto com mulheres sem manifestar preferência por um ou por outra. Nesse sentido, o médico húngaro Benkert

tentava combater a legislação alemã contra o homossexualismo, e Ferenczi, de modo análogo, mostrou pela primeira vez, na literatura psicanalítica, que o rótulo de homossexualidade era largamente insuficiente para descrever a diversidade das experiências psíquicas dos sujeitos homoeroticamente inclinados.²

Até os meados do século XIX, homossexualidade era um desejo sem nome mas que, em seguida a essas pesquisas, passou a ser um nome que não se ousava pronunciar; no entanto, nem por isso deixava de se manifestar tanto na vida real quanto na ficção. É por considerar, juntamente com COSTA (1992) que homossexualidade é um termo que não dá conta de abarcar todas as relações entre iguais, que preferimos o termo homoerotismo, o qual estendemos a certas narrativas do século XIX e do início do século XX, como *D. Casmurro*, *A Morte em Veneza*, *A Correspondência de Fradique Mendes*, *O Barão de Lavos*, *O Ateneu*, *Bom-Crioulo*, *O Retrato de Dorian Gray*, entre outras. Além disso, dificilmente chegaríamos a uma conclusão para poder determinar o que seja um “verdadeiro

¹ COSTA, 1992, p. 32.

² COSTA, 1992, p. 42.

homossexual”. Assim, chamaremos a essas narrativas de homoeróticas, sem receio algum de estarmos incorrendo em anacronismo ou impropriedade conceitual. Para tanto, lancemos mão da crítica de André Green, ao escrever sobre a homossexualidade na literatura, justificando a sua escolha, dizendo-nos que

lo que me interesa no son las obras sobre homosexuales, ni las obras escritas por homosexuales, sino aquellas que reflejan una sensibilidad que (de forma legítima, aunque un tanto teórica) puede calificarse de “homossexual”. Dejo de lado la literatura lesbiana, que configura un ámbito que no he estudiado. Me refiero, por consiguiente, a obras cuyo valor principal es la belleza, las cualidades, o el encanto de hombres jóvenes, que se consideran tales y que no desean dejar de serlo, aun cuando dicha belleza, cualidades, etc., se expresen frecuentemente a través de un estilo, de un humor insolente o de un desprecio hacia la realidad que aparentemente no tienen nada que ver con la sexualidad.³

Importante ressaltar que as narrativas que GREEN pretendeu analisar são aquelas que deixam de lado o autor homossexual ou as personagens homossexuais, mas que, de alguma forma, tematizam a sedução, a sensibilidade, o culto da beleza, o desejo interdito. É a esse mundo sensível que o crítico denomina de homoerótico. Nessas narrativas, “las mujeres se hallan ausentes, o cuando aparecen tienen una importancia temática secundaria. Sin embargo, creo que no hay razón para calificar de homosexuales a estos relatos. Son simplemente homoeróticos”⁴. As personagens masculinas podem revelar uma sensibilidade homoerótica e estimar a sensualidade da beleza do corpo físico do outro sem que isso possa ser considerado homossexualidade.

Jurandir Freire Costa, em consonância com essa percepção homoerótica, explica-nos que a palavra homoerotismo se refere

à possibilidade que têm certos sujeitos de sentir diversos tipos de atração erótica ou de se relacionar fisicamente de diversas maneiras com outros do mesmo sexo biológico. Em outras palavras, o homem homoeroticamente inclinado não é, como facilmente acreditamos, alguém que possui um traço ou conjunto de traços psíquicos que determinariam a inevitável e necessária expressão da sexualidade homoerótica em quem quer que os possuísse⁵.

Assim como COSTA, preferimos também o uso do termo homoerotismo a homossexual, pois sem se limitar à relação considerada no século XIX – e por

³ GREEN, 1985, p. 282.

⁴ GREEN, 1995, p. 283.

⁵ COSTA, 1992, p. 22.

muitos ainda hoje – como “a-normal”, esse conceito nos é mais útil para tratarmos de questões que remontam à Grécia Antiga, nas relações de pederastia, conforme aparecem em alguns diálogos de PLATÃO, como o *Banquete*, *Fedro* e *Lísis*. O homoerotismo é uma construção de linguagem, assim como o é, também, a identidade de gênero. Como diz COSTA,

não existe objeto sexual “instintivamente adequado ao desejo” ou vice-versa, como reitera a psicanálise. Todo objeto de desejo é produto da linguagem que aponta para o que “é digno de ser desejado” e para o que “deve ser desprezado” ou tido como indiferente, como incapaz de despertar excitação erótica⁶.

Nesse sentido, acreditamos não existir um objeto sexual anterior à escritura. Pensamos na sexualidade não como um impulso ou como uma força motora para a narrativa e, sim como um produto da escrita, como afirma Allen: “En effet, l’existence antérieure de la sexualité est précisément une illusion, une illusion engendrée par les projections des textes qui la disent antérieure, precedente et extérieure au discours même qui la constitue”⁷. Assim, a narrativa não é o lugar da incorporação de uma sexualidade exterior, mas o lugar de produção da sexualidade do corpo.

Um dos pioneiros dos estudos homoeróticos no Brasil foi José Carlos Barcellos⁸, o qual se dedicou a leituras inovadoras quanto a escritores “fora de qualquer suspeita”, como Eça de Queirós e Machado de Assis. Barcellos, comentando as possibilidades de leituras em narrativas homoeróticas, questiona se “não seria possível depreender, num contexto cultural determinado, um estilo literário *gay*, independentemente da explicitação do homoerotismo como tema.”⁹

Há algo que nos chama a atenção em autores como Eça de Queirós, Machado de Assis, Thomas Mann, Oscar Wilde, que é a forma como alguns de seus narradores olham o corpo masculino e falam excessivamente dele sem que a homossexualidade se manifeste explicitamente. Esses autores não constituiriam um *corpus* de uma literatura homoerótica?¹⁰

⁶ COSTA, 1992, p. 28.

⁷ ALLEN, 1994, p. 17.

⁸ A esse respeito, vejam o livro *Literatura e homoerotismo em questão*, pela Dialogarts (2006).

⁹ BARCELLOS, 2000, p.19.

¹⁰ Preferimos não utilizar o termo *gay*, como quer Barcellos, devido ao fato de este termo ser ainda muito recente e de a sociedade moderna ter-lhe atribuído caráter depreciativo e preconceituoso, de forma inegavelmente discriminadora. Estamos chamando de literatura homoerótica a narrativa que põe em evidência as relações entre iguais, sejam elas sociais ou sexuais, em que afloram

Mas o que caracterizaria esse tipo de literatura? Maria Ângela Toda Iglesia (1995) indica que alguns romances publicados no final do século XIX podem ser considerados “homossexuais”¹¹ porque tratam do tema de maneira mais ou menos aberta e já pressupõem uma certa cumplicidade com um possível leitor homossexual e também por apresentar uma série de *leit motifs* recorrentes nessa categoria de romance, a partir de então. Já em muitas narrativas homoeróticas, há uma insistência dos narradores em caracterizarem os corpos masculinos à semelhança das estátuas clássicas, comparando-os aos corpos dos belos deuses da mitologia greco-latina. Além disso, os narradores, quase sempre, são artistas que “pintam”, cada um ao seu modo, o modelo de homem que eles gostariam de ser ou de possuir. Nesse sentido, extremamente válida é a reflexão de TODA IGLESIA (1995), que associa arte à homossexualidade. Para ela, as personagens principais do romance homossexual são artistas amadores ou profissionais. Além disso, caracterizam-se pela beleza física, aspecto melancólico e olhos extraordinários, em suma, homens fatais. Por outro lado, os narradores descrevem tão detalhadamente esses corpos de desejo, com efeitos minúsculos e refinados, como se fossem decoradores do interior, elaborando a grande casa da ficção, tomando de empréstimo essa bela metáfora de ALLEN¹².

A solidão é o grande conflito explorado por Thomas Mann em *A Morte em Veneza*. Gustav Aschenbach é um escritor alemão reconhecido; um cinquentenário viúvo, pai de uma filha, já casada. Esse artista solitário vive uma vida monótona, entediada, sem novidades e por isso não consegue terminar a obra que está escrevendo. Em busca da inspiração para concluir esse último livro, Aschenbach viaja para uma ilha adriática. Ao chegar lá, descobre não ser possível encontrar a motivação de que precisa naquele local:

sentimentos, emoções e afeições. Mas nem toda literatura homoerótica é homossexual. A literatura homossexual deve tematizar e explicitar as relações sexuais entre iguais, sejam homens ou mulheres, mas literatura homoerótica pode simplesmente aludir a uma afeição, a um desejo não confirmado fisicamente, ficando o erótico latente apenas na linguagem.

¹¹ O conceito de romance homossexual é de Toda Iglesia, no entanto, preferimos usar a terminologia literatura homoerótica que, a nosso ver, pode dar conta de certas relações e questões mais abrangentes e complexas que o termo homossexual parece restringir.

¹² ALLEN, 1994, p. 16.

Porém, a chuva e o mormaço, um coeso grupo provinciano austríaco como companheiros de hotel e a carência daquela quieta e efusiva relação ao mar, que só uma suave praia arenosa concede, desgostaram-no, não o deixaram obter a consciência de ter acertado o lugar de seu destino; uma compulsão interior, com um objetivo que ainda não lhe era claro, deixou-o desassossegado¹³.

O que o escritor procurava nem ele o sabia, “era o estranho e o sem relação”¹⁴, o que pode muito bem ser uma alusão ao desejo sem nome, que não poderia ser manifesto publicamente. Assim, um dia foi o suficiente para descobrir que ali não encontraria o objeto de sua busca inconsciente. Veneza surge como rota alternativa de viagem – “Uma cidade de irresistível atração para o erudito, tanto por sua história como por seus encantos atuais.”¹⁵ No entanto, a Veneza com a qual Aschenbach se depara é bem diferente da que imaginava. Em Veneza, a maquiagem recobre a real aparência de uma cidade infestada de bactérias; o calor e o ar contaminado são responsáveis por várias mortes, camufladas pela vigilância sanitária e pela polícia, a fim de manter o comércio turístico.

A modernidade constrói uma realidade mascarada que poucos são capazes de perceber. Baudelaire revelou-nos o outro lado do progresso parisiense, criando sua poética a partir dos marginais, das realidades dos becos, dos esgotos e dos dejetos, ignorados pelo jogo de máscaras sociais. Durante a viagem, da ilha adriática até Veneza, um fato aparentemente sem importância prenuncia o que está por ser narrado. Aschenbach descreve o comportamento e o físico de um homem que viajava no mesmo navio que ele. Os trajes alegres e a voz do homem, de bom humor, de ar jovial, camuflavam sua real condição e estado:

Aschenbach 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 ancião¹⁶.

Como se vê, uma maquiagem completa encobria ou pretendia disfarçar a decrepitude do homem que provocava indignação e nojo em Aschenbach, não só

¹³ MANN, 1979, p. 101.

¹⁴ MANN, 1979, p.1.

¹⁵ MANN, 1979, p. 102.

¹⁶ MANN, 1979, p. 103.

pela falsa aparência mas também pela maneira esquisita e “tola” com que tratava os que dele se aproximavam. Uma noite, depois de beber e perder o controle de si, o falso jovem “segurava pelo botão do paletó cada um que se aproximava dele, balbuciava, piscava, ria, erguia seu dedo indicador com anel, em brincadeira tola, e lambia os cantos da boca de maneira abominavelmente ambígua.¹⁷”

Nessas cenas, percebe-se a homofobia de Aschenbach em relação a esse homem, talvez porque, além de maquiado, ele fosse também homossexual. Mas é essa mesma postura que o escritor vai assumir após conhecer o adolescente Tadzio, por quem se apaixona fatalmente, perdendo completamente a razão. Talvez a beleza do adolescente seja a recompensa para o artista que sempre perseguiu a perfeição e já se encontra na reta final da existência. Otávio Paz (2001) nos diz que aquele que ama busca a formosura humana. O amor nasce à vista da pessoa bela. Esse é o primeiro movimento em direção ao amado. Portanto, é possível ao amante sentir-se seduzido por qualquer um dos sexos, desde que seja belo. Isso nos faz pensar que a homossexualidade ou a heterossexualidade depende da sedução que a beleza do objeto contemplado exerce sobre nós. O amor ao belo se manifesta no plano da contemplação, do olhar seduzido que passa a acompanhar cada passo do amado, procurando captar-lhe os menores gestos, cada pose que ele ensaia:

Aschenbach notou que o menino era perfeitamente belo. Seu rosto pálido e graciosamente fechado, circundado por cabelos cacheados, louros cor de mel, com o nariz reto, a boca suave, a expressão de seriedade divina, lembrava esculturas gregas dos mais nobres tempos e da mais pura perfeição de forma; era de tão rara atração pessoal que o observador julgou nunca ter encontrado na natureza ou no mundo artístico uma obra tão bem sucedida¹⁸.

A descrição do rapaz aproxima-o de uma escultura clássica, grega e sublima a sedução que inquieta o seu observador. Ao utilizar esse recurso comparativista, o narrador afasta do leitor, pelo menos superficialmente, a desconfiança de que revela um desejo homossexual, ou seja, o que ele admira é uma beleza plástica e não um corpo masculino físico, como o seu. O adolescente polonês tinha aproximadamente 14 anos e estava com suas três irmãs, de 15 a 17 anos, todos sob os cuidados de uma governanta ou dama de companhia.

¹⁷ MANN, 1979, p. 106.

¹⁸ MANN, 1979, p. 113.

Interessante que nenhuma delas chamou a atenção do artista quanto à figura masculina. A beleza e a juventude de Tadzio deixam Aschenbach aprisionado nessa concepção de beleza virginal. O artista havia reencontrado a inspiração, pois a sua verdadeira e perfeita obra de arte se movimentava delicada e graciosamente diante de si.

O amor se apresentava aos seus olhos sem qualquer receio ou inquietação. Bastava olhar, admirar os cabelos dourados e a pele alva e macia – “a cabeça de Eros, com o brilho amarelado do mármore de Paros, com sobrancelhas finas e sérias, têmporas e orelhas cobertas pela entrada retangular dos anéis de cabelo escuro e macio.¹⁹” Seduzido por esse deus apolíneo e infantil, Aschenbach deixa-se ficar em Veneza, esquece o livro que escrevia, esquece-se de si mesmo, só tem olhos para o adolescente que simboliza a juventude perdida e, ao mesmo tempo, o amor irrealizável, contido, adormecido ao longo de sua vida e que, repentinamente, se manifesta angustiosamente: um homem de 50 anos e um menino de 14. A decrepitude e a juventude. O desejo e a inocência. O amor-contemplação:

Ver este corpo cheio de vida, prematuramente de uma graciosidade e acrimônia másculas, com os cachos molhados e belo como um deus, surgir do fundo do céu e do mar, sair e fugir do elemento: este aspecto inspirava ideias mitológicas; era como arte poética de tempos primordiais, da origem da forma e da renascença dos deuses²⁰.

De maneira barroca, o narrador contrasta os dois corpos masculinos: do artista decadente, em direção ao fim, e do rapaz belo e saudável, representando a vida. Trata-se, portanto, de uma narrativa angustiante tanto porque narra o fim do artista quanto porque põe em cena um desejo que não pode ser realizado. Em oposição à beleza extraordinária de Tadzio, Veneza, nessa época, perdia o brilho, a sedução e a vida. Revelava, a cada dia, um perigo para os moradores, turistas e, principalmente para o escritor, já adiantado na idade. O calor insuportável, o ar repugnante, carregado de cheiros pesados, os canais mal cheirosos, toda a cidade, impregnada de uma atmosfera de febre poderia matá-lo. Aschenbach resolve partir. Porém, devido a um incidente que extravia sua bagagem, é obrigado a permanecer mais um tempo em Veneza, afinal, lá estava o seu destino: “A atmosfera da cidade,

¹⁹ MANN, 1979, p. 118.

²⁰ MANN, 1979, p.22.

este leve cheiro pútrido de mar e lama, do qual se sentira tão impelido a fugir, respirou-o agora em fôlegos profundos, dolorosamente afetuosos”.²¹

Apaixonado por essa obra perfeita, que permanecia também em Veneza, Aschenbach acreditava que não seria difícil resistir ao clima áspero e ao ambiente nada ameno da cidade, já que podia contar ao menos com a presença do Belo: “Diariamente, agora, o deus de faces fogosas dirigia, nu, sua quadriga exalando brasa, pelos espaços do céu e seus cachos amarelos esvoaçavam ao sopro do vento leste.”²² Tadzio, o deus de faces fogosas, traz movimento e cor à vida do escritor. Todas as manhãs, levantava-se cedo, em “palpitante atividade” e estava na praia antes da maioria, na expectativa da chegada triunfal do amado. Logo o menino chegava, trazendo luz, encanto e sedução à existência do envelhecido artista:

Seu cabelo cor de mel aninhava-se em cachos nas têmporas e na nuca, o sol iluminava a penugem do dorso superior; o delicado desenho das costelas, a simetria do peito apareciam pela cobertura justa do tronco; suas axilas ainda eram lisas como nas estátuas; os jarretes luziam e as veias azuladas faziam seu corpo parecer ser feito de uma matéria transparente. Que disciplina, que precisão de pensamento era expresso nesse perfeito corpo rijo e juvenil!²³

O artista encontrara o que vinha buscando – o belo estético, “cuja única e pura perfeição que vive no espírito” (MANN, 1979, p. 135) tinha uma imagem e uma alegoria humana representadas em Tadzio. Por isso merecia toda a adoração do artista. A figura do menino podia ser adotada como modelo para que o escritor estilizasse e espiritualizasse sua beleza: “Eros estava assim na palavra” (MANN, 1979, p. 137). Mas o amor não se contenta em ser contemplado; há certa ânsia de ser sentido, tocado, acariciado. Aschenbach começa a sentir desejo de tocar corporalmente essa imagem da perfeição. Por isso segue os passos do adolescente, no anseio de que pudesse tocá-lo, senti-lo, mas conclui que já era tarde demais, “a palavra só consegue louvar a beleza sensual, porém não reproduzi-la.” (MANN, 1979, p. 142).

Não sendo possível a troca de carícias sexuais, o sentimento é traduzido em linguagem e é definitivamente essa passagem do sexual para o escrito que

²¹ MANN, 1979, p. 127.

²² MANN, 1979, p. 131.

²³ MANN, 1979, p. 134.

tentamos afirmar como homoerotismo. Tazio é imagem, alegoria do Belo, criação do artista. É apenas sombra, projeção que não pode ser “apanhada”:

Tazio sorriu (...) Era o sorriso de Narciso que se debruça sobre o espelho de água, aquele sorriso profundo, encantador, prolongado, com o qual estende os braços para o reflexo da própria beleza – um sorriso ligeiramente desfigurado, desfigurado pela inutilidade de seu desejo, de beijar os lindos lábios de sua sombra, galante, curioso e ligeiramente atormentado, seduzido e sedutor²⁴.

O contraste barroco se acentua na referência a Narciso, mito que simboliza o espelho, a perda, a morte. Ao mesmo tempo que é encontro com a beleza, é tragicidade ofuscante da revelação, é ver-se no outro e tentar capturá-lo, aprisioná-lo. Terrível angústia amar um homem! Mais ainda quando esse outro homem é um adolescente e o amado já passa dos 50 anos. Loucura alimentar um desejo que não pode ir além da mera contemplação ou da realização onírica.

Em 1971, Luchino Visconti adapta *Morte em Veneza* para o cinema, com música de Gustav Mahler. O filme é ambientado em uma Veneza do século XX, infestada pelo cólera, e representa como protagonista Aschenbach, um compositor decadente e em crise na produção artística. Esta é uma das principais modificações do texto original, no qual o artista é um escritor. A mudança talvez se justifique por Visconti ter acreditado que a personagem criada por Mann teria sido inspirada no compositor Gustav Mahler, motivo pelo qual a 5ª Sinfonia seja o marcador temporal e trágico da narrativa fílmica. Em ambas as narrativas, no entanto, se fazem presentes reflexões sobre a efemeridade da vida e da beleza, sobre a busca estética (na literatura e na música) de um ideal de perfeição, sobre as angústias dos artistas em seus processos criativos.

Anatol Rosenfeld, em seu livro *Thomas Mann*, ao discutir a passagem de *A morte em Veneza* para o cinema, atenta para essa imagem de Narciso, anteriormente mencionada, afirmando que

A paixão narcisista do escritor (e o homoerotismo estéril, como em outras obras o incesto reforça a situação de autismo) alude a uma constelação característica do simbolismo e da arte do *fin-de-siècle*, com sua autocontemplação (a arte se debruçando sobre a arte), com seu solipsismo esteticista e anti-social²⁵.

Inevitável não associar essa imagem à metaficcionalidade da novela, processo pelo qual o autor alemão refletiu sobre a criação literária, a perseguição

²⁴ MANN, 1979, p. 143.

²⁵ ROSENFELD, 1994, p. 188.

do belo na arte. Trabalho semelhante se encontra em *O retrato de Dorian Gray*, no qual o homoerotismo também é tema central e que foi tratado metaficcionalmente pela transposição do corpo masculino belo para uma pintura, representando a projeção do desejo interdito e, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a própria criação artística. Retornando ao conflito vivido pela personagem de Thomas Mann, vejamos em que caminhos o Amor coloca o homem:

Também agora e aqui, pensou neles [os seus antepassados]; envolvido numa experiência tão ilícita, contido em tão exóticas extravagâncias do sentimento, pensou na severidade tão cheia de garbo da decente masculinidade de seus caracteres, e sorriu melancólico. Que diriam?²⁶

Nesse momento de reflexão sobre a sua condição atual, como artista decadente, Aschenbach rememora as imagens dos seus antepassados, burgueses, guerreiros, fortes, másculos; imagens exatamente opostas ao seu estado, de uma certa maneira degenerado, por estar seduzido e apaixonado por um homem. Ecoam em sua moralidade a opinião da sociedade, as repreensões dos familiares e se torna melancólico por saber que se trata de um sentimento não permitido, uma extravagância. Mas, como vencer Eros

que se assenhorava dele (...) 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?²⁷

Rosenfeld (1994, p. 188) também presta atenção nessa concepção platônica do amor, presente na novela e ausente no filme de Visconti, segundo o crítico. Em suas apreciações, o Eros platônico é um demônio, e Aschenbach é atingido por esse ente maligno, sendo conduzido ao Hades por Hermes (simbolizado por Tadzio), aquele que guia os homens para o mundo dos mortos. A mitologia da morte também possibilita uma aproximação com Dionísio, no sentido de que a atração homoerótica do escritor, levada ao extremo, ao irracionalismo abismal, o destrói, ao mesmo tempo em que, pelo aniquilamento, se vislumbra uma promessa de sua redenção, de sua transfiguração.

O embate psicológico que se trava na personagem e nos é descrito acelera o processo de envelhecimento e decadência absoluta do artista. Por que não se

²⁶ MANN, 1979, p. 148.

²⁷ MANN, 1979, p.149.

pode amar um homem, um igual? O deus do amor não merecera o respeito de todos? Se não se pode vencer Eros, entrega-se ele. Assim, Aschenbach ignora as suspeitas e os olhares observadores dos outros moradores e turistas de Veneza: “Como qualquer amante, deseja agradar e sentia um medo amargo de que isto não se pudesse dar. Adicionou ao seu terno alegres pormenores juvenis, usou pedras preciosas e perfumes.”²⁸ Mas sentia nojo de seu corpo envelhecido.

O desejo de agradar ao amado faz com que Aschenbach perca os escrúpulos e o senso, usa a maquiagem para tentar resgatar a sua juventude e, assim, poder se aproximar do adolescente Tadzio. Tomas Mann, por meio desse personagem-artista, põe em relevo a decrepitude e a juventude, a morte e a vida, o desejo e a sua impossibilidade. A partir de então, o escritor assume a mesma imagem do “falso jovem” que viajara com ele até Veneza e que fora alvo de sua crítica e repulsa. Com o auxílio do barbeiro do hotel, Aschenbach busca na maquiagem uma mocidade para sempre perdida:

viu no espelho suas sobancelhas arquearem-se mais decisivas e simétricas, o corte de seus olhos prolongar-se, o brilho deles aumentar com uma ligeira pintura de pálpebra, viu mais abaixo, onde a pele fora de um moreno encorreado, com uma aplicação suave, aparecer um carmim delicado, seus lábios anêmicos, ainda há pouco, avolumarem-se cor de framboeza, as rugas das faces, da boca, dos olhos, desaparecerem sob creme e sopro de juventude – avistou, com o coração palpitando, um jovem florescente.²⁹

Interessante observar que Aschenbach assume a mesma imagem do velho que viajou com ele de navio e de quem sentiu nojo e repulsa, não só pela falsa aparência, mas também pelas maneiras afeminadas. No entanto, apaixonado, Aschenbach se comporta da mesma maneira que o homem de quem sentiu aversão. Depois de maquilar-se “O deslumbrado saiu, feliz como num sonho, desconcertado e medroso. Sua gravata era vermelha, seu chapéu de palha de aba larga era circundada por uma fita multicolorida.”³⁰

O seduzido perde o rumo e os sentidos. No percalço do amado, o artista se esquece do seu trabalho, da obra que estava por completar. Ignora a opinião dos outros e esquece-se de si mesmo, ao buscar reviver um tempo que não pode mais ser recuperado. Nas pegadas do Belo, Aschenbach perde-se no interior da cidade

²⁸ MANN, 1979, p. 163.

²⁹ MANN, 1979, p. 164.

³⁰ MANN, 1979, p. 165.

doente. Sufocado por uma atmosfera poluída e doentia, possuído por uma paixão irrefreável e proibida, o artista se deixa levar “embriagado por este descobrimento, [Tadzio descobre que é seguido e admirado, mas consente nesse amor-contemplação], atraído por este olhar, levado pela paixão, o enamorado perseguiu uma esperança indecorosa”.³¹

Leyla Perrone-Moisés, em seu belo ensaio sobre a sedução, intitulado “Promessas, encantos e amavios”, afirma que

a sedução é um jogo em cadeia, e o bom seduzido é sempre um bom sedutor. O seduzido consente em ser enganado, e também engana o sedutor: porque este lhe oferece algo, e o que o seduzido quer e pega está ao lado; ele é presa não da mentira do sedutor, mas da fantasia que lhe indica seu próprio desejo³².

Mesmo que Tadzio perceba o olhar seduzido que o artista lança em sua direção, e que devolva um olhar “agradecido” e contente (pois é sempre bom saber que se é amado) é tarde demais para Aschenbach, que descobriu Eros na velhice e que, ironicamente, o encontra em uma cidade doente, imprópria para sua resistência física e para os seus delírios de paixão. Resta ao amante a passividade da contemplação, o tocar e acariciar com os olhos apenas, sentindo o prazer com a alma, platonicamente, e a morte, como sublimação de um amor impossível:

O observador ali estava sentado, como em outra oportunidade estivera, quando pela primeira vez este olhar cinza-alvorada correspondera encontrando o seu. (...) Minutos passaram até virem ao auxílio do que caíra de lado na cadeira. Levaram-no para o seu quarto. E, ainda no mesmo dia, um mundo respeitosa e comovido recebeu a notícia de sua morte³³.

Ao buscar um lugar onde a inspiração pudesse lhe ajudar a encontrar o caminho de volta ao fazer literário, Aschenbach se depara com Veneza³⁴, espaço lúdico e romântico por excelência, mas que, nessa oportunidade, se acha impregnada de um ar poluído, maléfico. O artista encontra a verdadeira beleza mas

³¹ MANN, 1979, p. 165.

³² PERRONE-MOISÉS, 1997, p.19-20.

³³ MANN, 1979, p. 170.

³⁴ Segundo Anatol Rosenfeld, Veneza ocupa um simbólico e tradicional lugar na tradição cultural alemã. Goethe ali estivera e sob inspiração do lugar, escrevera os *Epigramas Venezianos*; August Von Platen escrevera os *Sonetos venezianos*. Wagner, um dos maiores inspiradores da arte simbolista morrera em Veneza. Citando Nietzsche, Rosenfeld complementa: “O alemão está familiarizado com as vias furtivas que levam ao caos”. Desse filósofo provém o moderno culto a Dionísio. (ROSENFELD, 1994, p. 186)

não pode possuí-la, traduzi-la para a arte, capturá-la pela palavra. Contenta-se mais ou menos em contemplá-la, a distância. E, como não poderia deixar de ser, segundo a repressão e a discriminação da sociedade da época, esse amor homoerótico não é lícito nem pode se manifestar. A idade avançada e a cidade poluída são disfarces para punir esse amor e aniquilar o amante imprudente, que ousou amar diferente e ignorar as “leis da natureza”.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, Dennis. Homosexualité et littérature. Franco-Itálica, serie contemporânea, Alessandria, n.6, 1994, p. 11-27.
- BARCELLOS, José Carlos. Literatura e Homoerotismo Masculino: Perspectivas Teórico-metodológicas e Práticas Críticas. In. *Caderno Seminal*, Rio de Janeiro: DIALOGARTS, 2000, ano 7, n. 8. p. 7-42.
- COSTA, Jurandir Freire. *A face e o verso - Estudos sobre o homoerotismo II*. São Paulo: Escuta, 1995.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- GREEN, André. *Narcisismo de vida- Narcisismo de morte*. São Paulo: Escuta, 1988.
- MANN, Thomas. *Tônio Kroeger / A Morte em Veneza*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- PAZ, Otávio. *A dupla chama – amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001.
- TODA IGLESIA, Maria Ángeles. That horrible, horrible fate of mine!: el héroe homosexual en el Decadentismo. *Stylistica*, Sevilha, n.4, 1995-96, p.85-91.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Promessas, encantos e amavios. In: *Flores na escrivãinha: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.13-20.
- ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1994.

Currículo abreviado do autor:

Osmar Pereira Oliva

Possui graduação em Letras Português/Francês (1993), especialização (Lato Sensu) em Língua Portuguesa e Linguística (1995) e especialização (Lato Sensu) em Filosofia, pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes); mestrado em Literatura Brasileira (1999) e doutorado em Literatura Comparada (2002), ambos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); pós-doutorado em Literatura Brasileira, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2007. Atualmente, é professor na Universidade Estadual de Montes Claros. Tem experiência no ensino e na pesquisa na área de Letras, com ênfase nas Literaturas de Língua Portuguesa, atuando principalmente na investigação dos seguintes autores e temas: Eça de Queirós, Machado de Assis, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Autran Dourado e Milton Hatoum, orientalismo, fantástico, corpo, gênero, literatura de Minas Gerais, literatura do século XIX. É autor e organizador de diversos livros de crítica literária que abarca esses temas, dentre os quais

Tradições e traduções, Editora da Unimontes, 2014 e Literatura, vazio e danação, Editora Unimontes, 2013. e-mail: osmar.oliva@pq.cnpq.br.