

Gustav von Aschenbach, Sol de Palha em Veneza

Resumo

Neste texto pretendo interpretar as consequências que tem na vida do escritor de meia idade, Gustav von Aschenbach, a estocada da paixão desferida pelo encontro com um rapaz jovem de uma beleza estonteante. *Eros* e *Belo* aparecem como manifestação do sagrado e da *desrazão*, sendo também a mistura que faz Aschenbach viver em Veneza o fulgor de um sol desconhecido que o inflama tão repentinamente como o consome.

Palavras-chave: Eros, pathos, belo, corpo, tempo, artifício

Abstract

In this text I intend to expound the consequences that provokes in the middle age writer's life, Gustav von Aschenbach, the passion's stab brandished by the encounter with a young boy owner of a stunning's beauty. *Eros* and *Beauty* emerge as manifestation of the sacred or of the *unreason*, being as well the mixture that allows Aschenbach of experiencing in Venice the fulgency of an unknown sun that inflames him so suddenly as consumes him.

Key-words: Eros, pathos, beauty, body, time, artifice.

1. O escritor sem a mesa de trabalho

As paixões revelam a condição contingente do ser humano; inquietam, desestabilizam, reproduzem no microcosmos individual as incertezas do mundo e a mudança de significados. A paixão é o sinal do outro em nós que nos descentra com as suas infinitas promessas; a paixão é um sinal da existência do perigo e do prazer. É interessante constatar como esses perigos nos são dados pela *inconsciencialização da consciência* quando fica mais mergulhada no *pathos* dos sentidos. Pela paixão somos levados para o mundo e, ao mesmo tempo, fortalecemos a nossa individualidade, porque somos tudo aquilo que sentimos e que experimentamos. A paixão confronta-nos com a diferença e com a identidade e desde Aristóteles que se identifica por contrários. É também a marca da temporalidade do ser humano e da sua liberdade: o que parecia definitivo, torna-se dispensável e o que parecia impossível, torna-se alcançável. Na consciência a paixão elucida as suas

exigências. A experiência estética enquanto excitação da sensibilidade encontra na possibilidade da reflexão, o lugar em que realiza a *consciencialização do inconsciente*. A paixão é um sinal de liberdade individual. A consciência da paixão pode parecer um paradoxo, a suspensão do encantamento devido à tomada de consciência de si. Mas, a consciência das nossas paixões não nos separa necessariamente delas; as paixões tornam-se factos da consciência, são a subjectividade, que não está separada das manifestações do corpo: pela paixão interessamo-nos pelo mundo, afastamo-nos dele, dos outros e de nós mesmos; pela paixão confrontamo-nos com os problemas da existência. E o mundo e a existência são assuntos da consciência.

Em *A Morte em Veneza*, o escritor Gustav von Aschenbach conhece pela primeira vez, já no Outono da vida e de uma forma arrebatadora a paixão. O escritor embarca numa história de amor, intensa e dolorosa, que não é correspondida, mas que o homem alimenta com a interpretação viciada pelo sentimento, de cada gesto do ente amado. O escritor fica completamente dependente de um jovem rapaz chamado Tadzio, que está hospedado com a mãe e as irmãs no mesmo hotel. Quem é Gustav von Aschenbach?

É um homem dominado pelo dever, nomeadamente pelo dever de produzir literatura. Aos artistas atribui-se o conceito de originalidade, de sensibilidade, imaginação e fantasia e o mundo da arte apresenta-se como um mundo em que eles se refugiam; o artista é um falsificador do mundo e da vida real, tornando-os irreais, mas é também um demiurgo, revelador de forças escondidas, porque a arte é um dar-se a pensar, contém qualidades que faltam na visão do mundo da experiência vulgar. A obra traz com ela o seu próprio tempo e o seu próprio espaço. A obra de arte parece mostrar qualquer coisa impossível de dizer, deixa reconhecer a existência de um resíduo que não se deixa captar facilmente. Uma atitude *metaforicamente negativa* consiste em considerar esse mistério como uma pura ilusão, ou seja considera que a obra é estruturada por um elemento não representativo, uma espécie de musicalidade que nos encanta, em que nos deixamos envolver, mas no fundo não existe nada, senão o apelo devido a uma organização através de meios puramente técnicos. Esta forma de ilusão é a arte da falsa presença, porque faz crer que nos vai dizer coisas misteriosas e preciosas que nunca nos diz verdadeiramente. A atitude *metaforicamente afirmativa*, que se opõe a esta, consiste em reconhecer a presença real de um conteúdo transcendente em

todas as grandes obras de arte. O artista é uma espécie de visionário, de mágico, de inspirado, cuja experiência mística se sente nas suas obras. Os artistas teriam um suplemento de alma capaz de captar as coisas na medula, porque as coisas estão sempre mais adiantadas que o pensamento delas.

Num ponto intermédio entre estas duas *atitudes metafóricas* talvez seja possível entender a arte como uma possibilidade de transcendência em relação a um universo que aparece por meio de um jogo de qualidades sensíveis, sustentadas por um corpo “material”; este universo tem as suas raízes no contingente, no material, no físico, na conjuntura histórica e tem uma abertura para além disto tudo. O espectador segue essa corrente, contemplando a obra e é neste sentido que a obra de arte cria esta passagem. A criação é um domínio obscuro. A transcendentalização do artista é a sua superação no objecto produzido. *Que o poeta deixe de ser para que o poema seja*, diz Eugénio de Andrade. O poeta tem de negar-se para sobreviver no poema; o poeta deixa a sua vida para apresentar aos outros uma outra vida para viver. *O artista empresta-nos os olhos para vermos o mundo*, afirma Schopenhauer.

Aschenbach empresta os seus olhos sem nunca se ter deixado atrair pelos prazeres do mundo para não se desviar da sua rota criativa, que parecia não precisar de alimentos exteriores a si. O escritor tinha do mundo um conhecimento mediado pela janela do seu confortável escritório, de onde nunca saía, mesmo quando se afastava para qualquer viagem que considerava importante mais do ponto de vista higiénico, do que por necessidade existencial ou estética. Agora que envelhecia, evitava ainda mais qualquer afastamento e, por isso, a sua vida decorria em Munique, cidade em que habitava, ou na sua casa na montanha, onde ficava durante o Verão.

Aschenbach servia o trabalho quotidianamente, em doses sérias e metódicas, numa ausência do conhecimento do mundo, numa espécie de sensação de ferida mal curada. Melhor o afirma Thomas Mann: “ele próprio, enquanto a nação o homenageava, sentia-se insatisfeito e parecia-lhe que faltavam à sua obra essas marcas de um humor ardente, resultado da alegria de quem aprecia o mundo” ¹. Desde jovem por ter uma constituição física pouco robusta, foi sujeito a vários tratamentos médicos e a permanecer em casa, com poucas oportunidades para fazer amigos. Aprendeu cedo a disciplina e assumiu-a escrupulosamente como coisa sua, de modo a levar por diante o

seu talento de escritor e a corresponder às expectativas que sobre ele foram sendo acumuladas. “Gustav Aschenbach era o poeta de todos aqueles que trabalham no limite da exaustão, dos sobrecarregados, dos já arruinados e dos que ainda resistem, de todos esses moralistas do trabalho, de constituição fraca e de poucos recursos que graças a uma prodigiosa força de vontade e a uma inteligente administração, conseguem pelo menos durante algum tempo, tirar proveito dos efeitos da grandeza. Desses há muitos, são os heróis da nossa época. E todos se reconheciam na sua obra, viam-se confirmados e celebrados, deviam-lhe agradecimentos, proclamavam o seu nome”². A obra do escritor não vinha da vadiagem pelo mundo, tinha sido conquistada na mesa de trabalho com sacrifício e dedicação praticamente exclusiva. Do casamento de Aschenbach diz Thomas Mann que cedo foi interrompido pela morte da mulher e da relação com a filha que resultou desse casamento não se sabe nada. É, portanto, a obra criada e a criar que determina o ritmo da vida deste homem, que renunciou aos prazeres mundanos, na urgência de se mostrar cedo a si próprio e ao mundo. Ao antecipar o Verão na sua casa da montanha, fechado nas paisagens de sempre, na companhia de dois criados, numa tarde de Primavera de falso estio, o escritor sentiu o capricho da ruptura com a rotina; apeteceu-lhe “um viver mais improvisado”, “outros ares e outro sangue”. Já com cinquenta anos feitos, a perspectiva desse Verão recolhido não augurava nada de produtivo. Em nome da obra era preciso viajar. Apeteceu-lhe partir e partiu. Entre meados e finais de Maio, meteu-se num combóio e viajou de noite até Trieste e depois até Pola, mas desagradado com o destino absurdo, deixou-se levar pela garantia do pensamento do lugar que oferece o “incomparável, o fantástico, o insólito”. Chegados a este ponto, é necessário perceber que Aschenbach não pretendia apenas afastar-se da tirania da mesa de trabalho em Munique, nem da imagem antecipada do Verão na casa da montanha, que aliás, mandou preparar antes de partir. Pola não lhe agradou, nem aquietou a intranquilidade do seu espírito. Apetecia-lhe outra coisa e partiu para Veneza. Começa a vida real para Aschenbach, sem que ele saiba, mantendo-se na única atitude que conhece de si mesmo, a de homem solitário e ficcionista. Aschenbach ainda não é de carne e osso e pode continuar a observar os passageiros, homens e mulheres a circular dentro do barco ou a formigar pelo cais, à volta do navio. Um dos passageiros chamou a

¹ Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, trad. Cláudia Fisher, Lisboa, Relógio d'Água, 1987, p.12.

² *id.*, *ibid.*, p.16.

atenção do escritor pela bizarraria: “usava um fato de Verão amarelo-claro excessivamente na moda, gravata vermelha e panamá com abas ousadamente dobradas para cima” ³. Esse homem “sobressaía em jovialidade entre todos os outros e era o que mais alto gritava. Porém, mal Aschenbach o observou um pouco melhor, reparou com uma espécie de horror que se tratava de um falso jovem. Era velho, não havia dúvida. Rugas rodeavam os seus olhos e boca. O carmim baço das suas faces era maquiagem, o cabelo castanho debaixo do chapéu de palha de fita colorida, uma peruca, o seu pescoço decaído e enrugado, o bigode postiço e a mosca pintada, a dentadura amarela e completa que mostrava rindo, era uma prótese barata e as mãos, com um anel de brasão em cada indicador, eram as de um velho” ⁴. O escritor pasmado, considerou aquela personagem ridícula, descabida, despropositada ao pretender fazer passar-se por um homem jovem, assim como considerou ridículos os amigos jovens que correspondiam e incentivavam aquele comportamento apalhaçado. Aschenbach não podia adivinhar que no momento em que o navio largava com destino a Veneza, se encenava à sua frente a caricatura do seu futuro. Por enquanto, nada mais ocupava o seu pensamento que não fosse aportar à cidade mágica. Numa paragem obrigatória antes do cais de chegada, o escritor reparou outra vez no velho e achou-o uma figura de papelão repugnante: “estava lastimosamente embriagado. De olhar embrutecido, um cigarro entre os dedos trémulos e dificilmente mantendo o equilíbrio, cambaleava puxado para trás e para a frente pela embriaguez. Como poderia cair ao primeiro passo, não ousava sair do mesmo sítio. Mantinha, no entanto, uma petulância deplorável, agarrava pela lapela quem quer que passasse por ele, tartamudeava, pestanejava, ria descontroladamente, erguia provocantemente o seu indicador anelado e enrugado e passava com a ponta da língua nos cantos da boca de uma forma abominavelmente ambígua” ⁵. Aschenbach sentia-se o oposto daquela incarnação do grotesco, ele sempre tão impecável no seu porte e tão ciente das medidas da ética. Ainda teve de assistir a um último acto do velho horroroso que impertinente, decide despedir-se dele, babando-se, cuspidando uma voz roufenha, acabando por cair-lhe a dentadura superior sobre o lábio inferior. Depois de uma travessia conduzida por um gondoleiro vigarista, Aschenbach

³ id., *ibid.*, p.22.

⁴ id., *ibid.*, p.22.

⁵ id., *ibid.*, p.24.

chega finalmente ao hotel, onde previamente tinha reservado um quarto. O escritor desenvolve os rituais a que está habituado, na solidão das pequenas decisões que o quotidiano o obriga a tomar. Não precisa de pensar em ninguém que não seja ele, o seu conforto, o seu repouso, no silêncio dos pensamentos que não são verbalizados, porque não há interlocutor. A satisfação que começava a sentir depois dos episódios desagradáveis da viagem, ainda não era alegria e talvez não pudesse nunca transformar-se em alegria, se acreditarmos que a alegria, estranhamente, só existe se for dividida. No *hall* do hotel, à espera da hora de jantar, Aschenbach no meio dos numerosos hóspedes e por entre os sons das diversas línguas que ali se falavam, encontra a beleza perfeita num corpo de rapaz. O escritor apercebe-se, de imediato, que está perante uma beleza divina que não é atributo de uma obra de arte criada por um artista, mas que lembra esculturas gregas dos tempos mais nobres. O primeiro estado mental perante essa beleza é o espanto e a incredulidade. Depois, o da contemplação constante, pela incapacidade de desviar não só o olhar, mas o corpo todo, porque é o corpo todo que se destempera diante de uma beleza tão desumana, tão transcendente. Para Aschenbach, a visão da figura bela desperta “imagens míticas, poesia de tempos primordiais, tempos da origem da forma e do nascimento dos deuses”⁶. A presença da figura bela transforma-se numa representação íntima constante, numa consciência interna de um fluxo musical, uma espécie de canto ininterrupto, solidário, nutriente. A sensação de estar imerso num universo de sons, de viver vozes interiores reflecte o êxtase de estar tocado pela beleza. O escritor reconhece que é habitado por um contentamento desconhecido e que esse contentamento se revela sob a forma de sons. Essa música ininterrupta sustenta-se com a visão da figura bela ou com a sua recordação. A figura bela é, ao mesmo tempo, uma realidade e uma aparição. “Os seus olhos estreitavam aquela nobre figura à beira do azul e, enlevado neste delírio, julgava envolver com o seu olhar a própria beleza, a forma enquanto pensamento divino, a perfeição una e pura, que vive no espírito e da qual uma cópia, uma parábola humana aqui estava erigida para ser idolatrada”⁷.

⁶ id., *ibid.*, p.40.

⁷ id., *ibid.*, p.52.

2. O escritor exaltado pela beleza

Ao escritor foi dado contemplar a beleza.

Schiller considera na 18ª carta que é pela beleza que “o homem sensível se vê conduzido à forma e ao pensamento (...); o homem espiritual vê-se reconduzido à matéria e ao mundo dos sentidos”⁸. Que poderes descobre Schiller na beleza de modo a enaltecer-lhe tais efeitos curativos para o indivíduo? A beleza é entendida como uma força anímica, como condição necessária para a humanidade. Há o fogo, o ar, a água, a terra... e a beleza que torna flamejante o que é telúrico e que torna etéreo o que é pesado. Difícil é conseguir definir a beleza. Com essa definição poderíamos meditar sobre o estado das coisas e sobre a condição ôntica do ser humano. Schiller não nos abandona nessa aflição e diz para buscarmos o ideal de beleza “pela mesma via, através da qual satisfazemos o nosso impulso lúdico”⁹.

Para Aschenbach, o primeiro estado perante aquela beleza tão desumana e tão perfeita é o espanto e a incredulidade. Na ausência da figura bela a música inaudível marca o lugar dessa emoção, mesmo antes da emoção ter nome. O rapaz fala uma língua desconhecida para o escritor, que chega aos seus ouvidos como música. O escritor reconhece que é habitado por um contentamento desconhecido e que esse contentamento se manifesta numa sensação íntima de musicalidade. O belo, ou melhor, a emoção do que é belo sugere algo de novo, faz sentir alguma coisa pela primeira vez. O escritor tem a impressão de que está a contemplar o arquétipo da beleza incarnada num corpo de rapaz jovem. O brilho da beleza é tão forte, tão inesperado, tão desconhecido que o estremece até à medula. E uma sensação nova deixa rasto e altera desejos. Aschenbach ama a figura bela. Eros e beleza dependem entre si para suspender a razão e exaltar a imaginação.

Platão defende que o ser humano se liberte do mundo sensível e deixe de viver no mundo das percepções para chegar ao mundo das ideias. Essas ideias que são realidades num mundo inteligível têm um ser indeterminável, porque o ser

⁸ Friedrich Schiller *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas e outros Textos*, trad. Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, INCM, 1994, p.69.

⁹ id., *ibid.*, p.64. A leitura integral das cartas sobre a educação estética do homem, atira-nos ainda mais longe: a arte como preparatória para um estado estético (*ästhetischer Staat*), para uma sociedade cultural interessada por arte e participante na formação do *homo ästheticus*. Schiller transporta do plano transcendental para o plano antropológico, a interpretação reflexivo-formal da beleza em Kant.

consiste em abolir-se no sentido por elas engendrado. A beleza é a única que resplandece; o objecto belo é o que nos envolve e emociona mais imediatamente do que qualquer outro objecto, porque é ao mesmo tempo, emoção e pensamento. O sensível é, neste caso, revelador e arrebatador. O objecto estético ao levar-nos para um mundo novo, revela um poder que só com Eros pode rivalizar. Cada mundo singular é uma manifestação do mundo real. Acerca de Eros e da beleza, Aschenbach parece seguir uma atitude platónica: a beleza é o caminho para o espírito e o corpo a sua face visível. A beleza é visível e amável ao mesmo tempo. “Pois a beleza, Fedro, não o esqueças, apenas a beleza é divina e visível a um tempo e, por isso, é o caminho do homem sensível, o caminho, pequeno Fedro, que o artista segue até ao espírito. Mas diz-me, meu querido, acreditas que aquele cujo caminho para o espírito passa pelos sentidos, possa alguma vez alcançar a sabedoria e a verdadeira dignidade de viril? Ou crês antes (és livre de o decidir) que esse é um caminho atraente e perigoso, isto é, um caminho falso e pecaminoso, que leva forçosamente à loucura? Pois deves saber que nós poetas não podemos seguir o caminho da beleza sem que Eros se nos depare e se torne nosso guia (...)” ¹⁰. A beleza é a única das formas do sagrado, entre a razão, a virtude e a verdade, que pode ser apreendida pelos sentidos, mas para depois os anular na habitação do espírito. Sócrates, conta-nos Xenofonte, ensinava a Parrísios, o pintor e a Clíton, o escultor, a maneira de representar o que há de mais agradável no modelo, traduzindo na matéria, a verdadeira beleza da alma. Sob o invólucro corpóreo trata-se de atingir a beleza essencial do espírito. O Belo não se reduz a nenhum objecto simples e diz Platão ¹¹ que na origem de toda a beleza está a beleza primeira que pela sua presença torna belas as coisas que designamos por belas. O *Banquete* apresenta-se como uma espécie de iniciação à beleza pelo amor. O *Fedon* e o *Fedro* irão comprovar a experiência do *Banquete*. Somente o amor é capaz de nos ajudar a alcançar pelo

¹⁰ id., *ibid.*, p.82.

¹¹ A filosofia da arte em Platão é o pensamento da transcendência. O belo não é uma dádiva mundana; não existe no mundo terrestre. Está acima e para além do mundo. A essência da arte está no paradigma, no padrão do belo eterno que ilumina o mundo estético, do mesmo modo que o *Nous* esclarece o entendimento humano. O belo-em-si é inatingível, mas é dele que é preciso aproximarmo-nos o mais possível. O belo é para Aristóteles o arranjo estrutural de um mundo encarado no seu melhor aspecto. Se Platão considerava a ideia do bem-em-si, um princípio transcendente ao eu e ao mundo, um arquétipo eterno, uma forma pura exterior à razão que o concebe, Aristóteles não vê a ideia de bem-em-si senão como imanência ao espírito humano, cujo objecto não pode ser procurado fora do sujeito. O ideal está no homem. A arte é uma produção criadora de formas novas e onde nenhuma foi conhecida anteriormente por aquele que a criou.

esquecimento de si tudo o que existe de eterno e de divino. O amor é uma inspiração infinita na direcção de um além que o transfigura. A ascese que permite esse acesso não é fácil. Na cúpula dessa ascensão que o sujeito amante consegue, encontra-se a visão do belo absoluto em si e por si, universal e transcendente. É em função da Ideia de belo, realidade suprema, que os artistas poderão representar as suas individualidades parciais e fraccionárias. Existem quatro etapas nitidamente demarcadas: o amor das formas sensíveis, o amor das almas, o amor pela ciência, o amor da verdade. A estas quatro fases correspondem as quatro figuras da beleza: beleza corporal, beleza moral, beleza intelectual, beleza absoluta. O espírito puro aspira a elevar-se o mais alto possível no conhecimento ideal. A procura do belo é um desejo de eternidade, uma espécie de ânsia de purificação; sem essa procura, o homem ficaria infalivelmente condenado a arrastar-se no mundo da realidade sensível.

Nada permite compreender melhor esse desejo, do que o discurso de Diótima no *Banquete*, em que revela a Sócrates o estado absoluto do apaixonado ideal: “Quem tiver chegado até este ponto no caminho de Eros, depois de ter contemplado as coisas belas numa gradação regular, quando atingir a meta suprema, em breve contemplará a beleza de uma maravilhosa natureza, a própria beleza Sócrates, que constituía o objectivo de todos os anteriores esforços: beleza eterna, que não conhece nem o nascimento nem a morte (...). Pensa então – disse – que felicidade não será para um homem poder ver o próprio belo, simples, puro, sem mistura, e contemplar, em vez de uma beleza carregada de carnes, de cores e de muitas outras superfluidades percíveis, a própria beleza divina sob a sua única aparência? Pensas que é banal a vida de um homem que, elevando os olhos para o alto, pode contemplar a beleza e viver dessa contemplação?”¹².

O entendimento da beleza como inseparável de Eros, parecendo superar qualquer sensação de culpa, porque Eros não é um fim em si mesmo, não ilibam que Aschenbach sintia o êxtase do prazer perante a figura bela. O escritor exprime o poder do amor no mais intenso pulsar que se autoriza: contemplar o belo e desejar criar coisas belas. Aschenbach sob os efeitos da beleza e do amor tem vontade de escrever: “Nunca sentira tão docemente o desejo da palavra, nunca entendera tão bem a existência de Eros na palavra

¹² Platão, *O Banquete*, trad. Pinharanda Gomes, Lisboa, Guimarães Editores, 1986, p.104-106.

como naqueles deliciosos momentos perigosos em que estava sentado à mesa sob o toldo, olhando para o ídolo, ouvindo a música da sua voz e elaborando o seu pequeno ensaio à imagem da beleza de Tadzio”¹³.

A propósito deste impulso para a criação Aschenbach reconhece que a obra artística pode surgir de inspirações que o mundo público não tem de saber. A obra artística é valorizada enquanto obra em si mesma, obra que liberta efeitos de ordem artística e estética. As razões extra-artísticas podem estar na sua origem, mas essas não têm que ser submetidas ao juízo alheio. O homem através da sua obra criativa exalta o seu poder: poder sobre o mundo exterior e sobre o mundo interior, aumentando o domínio sobre a natureza e sobre si próprio. O criador espera que alguém de fora o possa fruir e entender; espera mais secretamente ser amado do que rejeitado. O acto criativo é o sucedâneo da tragédia; o artista luta para se manifestar, modifica a matéria, repousa no que realiza e volta a inquietar-se, levando os outros a olharem para a sua obra, olhando-se. O encontro com as coisas é súbito, rápido. Tudo começa por ser impressionista; mas esse encontro já é complexo; quanto mais finito, mais se tende para o absoluto. O processo de que o homem se serve para ultrapassar a finitude e realizar coisas que o conduzam a um vislumbre de uma condição (ainda que momentânea) transhistórica e transtemporal. No objecto integra coisas, realiza algo, aspirando à sobrevivência da caducidade. O homem produz, cria ou fabrica artefactos... é um fazedor de formas e na medida em que as adequa à supressão de uma certa carência é um fazedor de formas funcionais. A interpenetração das relações entre os objectos pode conduzir a um gozo das formas que à partida não estava previsto na sua fabricação. Em toda a actividade produtiva há uma consciência entre a finitude e o desejo de transcendência, entre a domesticação do espaço e do tempo e a sua tirania.

A arte tem a sua própria linguagem e ilumina a realidade através desta outra linguagem. A arte faz parte do que existe e só como parte do que existe, fala contra o que existe. O ego, o id, os objectivos e as emoções instintivas, a racionalidade e a imaginação são removidos da sua socialização e lutam pela autonomia num mundo fictício. A arte é também a promessa de libertação que surge como ideia reguladora; na verdade só existem algumas ilhas em que nos podemos refugiar durante algum tempo. Talvez a arte não seja mais do que ilusão, uma bela ilusão. A forma estética é alteridade. O mundo significado na

¹³ Thomas, Mann, op. cit, p.54.

arte não tem nada que não exista na realidade concreta: as acções, os pensamentos, sentimentos, sonhos, têm mais verdade que a realidade de todos os dias; a realidade é mistificada nas suas instituições e relações, que fazem da necessidade uma escolha e da alienação uma auto-realização. Então, inverte-se o mundo: é a realidade concreta, o mundo vulgar que agora aparece como realidade falsa, ilusória, enganadora. Há na arte um elemento de *hybris*: a arte não pode traduzir a sua visão para a realidade; permanece um mundo fictício, embora vise a realidade.

A obra de arte é bela, na medida em que opõe a sua própria ordem à da realidade, a sua ordem não repressiva. A arte abre uma dimensão inacessível a outra experiência, uma dimensão em que os seres humanos, a natureza e as coisas deixam de se submeter à lei do princípio da realidade estabelecida. O *nomos* a que a arte obedece não é o princípio da realidade estabelecida, mas a sua negação. Eugénio de Andrade confessa que só escreve em tempos de crise. A consciência da carência e a consciência da morte são duas determinantes poderosas da actividade criativa. A angústia revela-se como “existencial”, porque o *Dasein* tem de reconhecer que *sendo aí* não tem a plenitude que o Ser possui. Quem tem a consciência da finitude, instala-se numa situação de tensão quase contínua; é um *ser-aí* que se sabe não ser pleno. A morte manifesta-o. Toda a crise do homem é a consciência da finitude e impotência para aceder à realização dos desejos. A obra de arte é a actualização dessa consciência; é a manifestação privilegiada do *ser-aí*, da fragilidade, da temporalidade. A consciência de ser é a consciência de não ser bastante; a consciência do tempo é a consciência do ser que se quer realizar e que se realiza pelos objectos que o mostram, que tem a necessidade de criar formas. Aschenbach coloca na obra que cria no seu estado de arrebatamento erótico a actualização do poder que exerce sobre si a contemplação da *obra* bela. O escritor tem a leve consciência de que a página e meia de prosa que acabou de escrever ao gravitar à volta desse corpo belo, nasce de uma intimidade tão pessoal e singular, que raramente seria compreendida se fosse sequer explicável. Ele sabe que há qualquer coisa de condenável no seu desejo, porque é pecado desejar alcançar a beleza dos deuses. A beleza não se intelectualiza, sente-se. A palavra pode aflorar o brilho da beleza e quando muito louvá-la sob a forma de arte. Mas que importa a Aschenbach a opinião daqueles que não sabem nem podem compreender que o enlevo que sente, o enche de alegria e de poder criativo? “Quem poderá desvendar o ser da

natureza artística! Quem entenderá a íntima fusão instintiva de disciplina e desenfreamento? Pois não desejar o salubre desengano, é isso precisamente o desenfreamento”¹⁴.

O único sentimento que o perturba negativamente não é de natureza ética, é um sentimento que começa a instalar-se e a crescer e a minar a felicidade: o medo de perder o rapaz, a obra bela que cobre de esplendor a sua existência, o medo que o desejado abandone o seu redor. Para contrariar esse pensamento penoso segue a obra bela frequentemente, longamente por todos os lugares em que se move e respira. Aschenbach observa Tazio no hotel, na rua, na praia. Pensa nele, procura-o, segue-o.

3. O escritor e o segredo de Veneza

A evolução do estado mental e afectivo de Aschenbach pode perceber-se seguindo as metamorfoses do clima e os indícios dos elementos. A natureza é o espelho que reflecte as condições emocionais de Aschenbach, antes de serem formuladas pelas palavras. O indivíduo está integrado na natureza e faz parte da textura do Ser. A existência define-se por uma pré-compreensão intuitiva, imediata e necessariamente anterior a toda a reflexão de que a natureza é o interlocutor preferencial. A coisa coexiste com outras coisas, mas não as transcende, porque não tem horizonte e a consciência pura não integra o que aparece por outras vias menos “conscientes”. *A Morte em Veneza* sugere que sabendo escutar, observar, cheirar a natureza agudiza-se a percepção de si próprio. Nesta novela transporta-se o sublime kantiano para o meio humano. Para Kant, o sublime não revela os objectos, mas as relações de proporção ou desproporção dos objectos com o pensamento. O sentimento do sublime pode ser despertado ou pela grandeza desmesurada da natureza ou pela sua desmesurada potência. A grandeza desmesurada da natureza provoca no indivíduo a consciência da sua insuficiência para a apreciar na sua totalidade, o que se traduz num sentimento de pesar. A potência desmesurada da natureza manifesta-se pelo temor de que o indivíduo é assaltado perante o poder imenso da natureza.

A arte pode ser o modo de superar os temores perante a natureza e a vida. A arte é *aletheia*, enquanto campo de lutas, de vitórias e derrotas. Van Gogh, por

¹⁴ id., *ibid.*, p.55.

exemplo, diz que há no pintar algo de infinito, uma tensão entre o homem natural com os seus dramas e o desejo de transcendência, a partir de uma atenção ao real muito densa, que o pintor procura simbolizar no campo cromático puro. A natureza, para ele, assume uma dignidade estética; a natureza é o ideal a atingir, a promessa de verdade e a resistência das formas: estes factos são virtudes suficientes na natureza para progredir na arte. Como uma acção de graças, a arte segundo Van Gogh é uma celebração, um esforço de restituição e de imitação da incomparável beleza da natureza. Mas, o que é esta natureza que o pintor tão intensamente admira? A arte não é apócrifa da natureza? A arte deve saber transmitir a vitalidade da natureza.

A arte não é nem uma propriedade intrínseca do objecto nem uma modalidade imprevisível e genial da técnica; depende inteiramente da relação que a consciência institui com o objecto. A arte caracteriza este tipo particular de relação que através de um objecto a consciência estabelece com o mundo, enquanto aí descobre que a sua existência não é redutível ao mundo dos objectos. Claro que há uma materialidade de suporte, de pigmentos, de luz... senão não haveria pintura, tal como nós não nos aperceberíamos de nada se não tivéssemos um corpo. A relação com o mundo através da arte não é meramente uma relação de consciência, é uma relação de totalidade em que o corpo participa activamente através do tipo de relação que mantém com a consciência. Quando evocamos uma arte da natureza (imitação maximamente possível), a arte designa o sentimento particular que certas obras de arte suscitam em nós e que é semelhante ao sentimento de contemplação de certos objectos naturais. Se dizemos que a arte não tem sentido, se só é possível uma arte da natureza, entendemos por arte o modo de produção que preenche uma forma de sentido através da representação. Quanto mais intensa é a emoção, maior é o génio que atribuímos ao artista.

Quando Aschenbach entra na gôndola em direcção à Praça de S. Marcos está calor. “Tocado pelo hálito quente do *scirocco*, encostado a almofadas sobre as águas, o viajante fechou os olhos logrando a doce e invulgar lassidão”¹⁵. Na manhã seguinte ao dia da sua chegada e já depois de ter descoberto, deslumbrado, a beleza sob a forma de Tadzio, “o tempo não se mostrou favorável. Soprava vento de terra. Debaixo de um céu pálido e encoberto estendia-se, em baça serenidade, o mar uniformemente retraído e tão afastado da praia, que deixava a descoberto várias filas de bancos de areia. O horizonte

estava sóbrio e próximo. Quando Aschenbach abriu a janela, pareceu-lhe sentir o cheiro pútrido da lagoa”¹⁶. O escritor sente que Veneza não está anfitriã e pensa em partir. Mas o mar, a areia e a visão da bela figura humana deleitam-no, comovem-no e afastam de si a ideia da viagem.

Em Aschenbach já soa o canto íntimo da beleza esplendorosa de Tadzio. A figura bela apesar de emocionar o escritor, ainda só é pensada como sendo uma obra de arte divina. Veneza continua a sugerir que Aschenbach desista e se vá embora. “Um repugnante calor que asfixiava, pesava nas ruas estreitas; o ar estava tão espesso que os odores vindos de habitações, lojas e tabernas (...) pairavam estagnados, sem se dispersar (...). Quanto mais caminhava mais se apoderava dele a aflitiva e abominável sensação provocada pela conjunção do ar marítimo com o *scirocco*, sensação esta que consiste ao mesmo tempo, em excitação e abatimento. Um suor embaraçante corria-lhe dos poros. A vista começou a falhar, sentia-se febril e com um aperto no peito, o sangue pulsava na cabeça”¹⁷. Perante o incômodo tão agudo, que se ressentia em todo o corpo, Aschenbach decide pela segunda vez, mas com carácter definitivo, que tem de partir. Na manhã do dia seguinte a esta tomada de posição, o escritor mostra sinais de arrependimento e demora-se em todas as tarefas, à procura de uma justificação para perder o transporte. Será um equívoco com a mala expedida para um destino indesejado, que lhe oferece o argumento da permanência. Aschenbach tem de voltar para o hotel até recuperar a bagagem. De novo no hotel, a pulsação da natureza parecia-lhe mais amena, leve e saudável. “O mar adquirira uma coloração verde-pálida, o ar parecia mais transparente e puro, a praia com as suas cabanas parecia mais colorida, se bem que o céu ainda estivesse cinzento”¹⁸. Aschenbach ao avistar Tadzio admite para si mesmo que foi ele que sentira a angústia da despedida de Veneza. Respirar a mesma atmosfera do jovem belo, segui-lo, admirá-lo dava ao escritor uma sensação de felicidade jamais suspeitada. “Sim, era esta ligação à felicidade, esta dádiva das circunstâncias diariamente renovada, que o prendia com prazer e satisfação, que tornava tão querida a sua estada, que possibilitava uma tão agradável sequência de dias de sol”¹⁹. Da contemplação minuciosa da obra de arte divina chamada Tadzio, resultou que Aschenbach

¹⁵ id., *ibid.*, p.26.

¹⁶ id., *ibid.*, p.34.

¹⁷ id., *ibid.*, p.41-42.

¹⁸ id., *ibid.*, p.47.

¹⁹ id., *ibid.*, p.49.

conhecesse cada movimento, cada estremecimento daquele corpo e que a sua existência proclamasse cada dia com entusiasmo. Quando o escritor desiste de procurar mais argumentos para o seu estado de completa reverência e dedicação, após quatro semanas de espanto e incredulidade, apercebe-se da estranheza do mundo exterior. Veneza cheira a doença e a ferida e os seus habitantes tratam a situação com eufemismos. Aschenbach sente que a cidade guarda um segredo pesado, como ele guarda o seu intimamente. A atmosfera pútrida de Veneza vai-se adensando e é a muito custo que a cidade consegue manter a pérfida farsa. “As autoridades de Veneza mandaram declarar que as condições sanitárias da cidade eram melhores que nunca e tomou as medidas necessárias para combater o mal. Mas (...) desmentida e escamoteada, a morte continuava a atacar nos estreitos becos da cidade”²⁰. O limite de todos os segredos torna-se atrozmente próximo e parece impossível continuar os fingimentos. Aschenbach fisicamente ainda poderia partir, mas a vida já está demasiado misturada com os vapores da morte. O escritor já perdeu o controle dos seus pensamentos e das suas decisões. Só o amor que o tornou vassalo da figura bela move os seus actos e excita os seus sentidos. Aschenbach não pode regressar a si, porque a vida já não lhe pertence. O corpo acompanhará a desistência da identidade, ensaiando uma última oportunidade de vencer: o escritor pinta o cabelo com o negro da juventude, frisa-o em ondas, alisa o contorno das sobrancelhas e dos olhos, aviva o tom da pele e dos lábios. Porém, já não é possível escalar o abismo em que se foi perdendo. A febre dos sentidos propaga-se ao corpo todo e atrai facilmente a epidemia anónima e estagnada da cidade. Aschenbach toma conhecimento que Tadzio partirá nesse dia, depois do almoço. Fica sem razão para tentar a sobrevivência. Sem a vertigem da contemplação da obra bela e só a obra bela é amável, o desejo de viver extingue-se. *A Morte em Veneza* propaga o sentimento de que a beleza tem o poder de metamorfosear a experiência de pensar e de sentir numa ressonância intensamente íntima.

A Morte em Veneza proclama que sem a capacidade de sentir ilimitadamente não se descobre o total deslumbramento e, muito menos, a experiência de renunciar à previsibilidade e ao senso comum. Nesta obra, a experiência do belo macerada por um amor platónico atinge uma qualidade osmótica tão intensa que não é suportável. O que é que não é humano: o enlace com o

²⁰ id., *ibid.*, p.73.

excesso ou a impossibilidade de realizar o excesso? E a razão não está certamente na presença da beleza, mas na presença de Eros.

4. O escritor e o julgamento do tempo

No dia em que uma estátua é acabada, começa a sua vida, declara Yourcenar na abertura do ensaio *O Tempo, esse grande escultor*. Depois será o julgamento do tempo e a mudança de atitude face a essa estátua, porque o tempo muda o olhar de quem olha. O tempo transforma. Aschenbach vai ao encontro de quem o espera sem saber e ele próprio também não sabe quem o espera. Quando o encontra, já não é o mesmo que o vai encontrar. Nessa altura, já o tempo o transformou. A eternidade está naqueles que o conheceram e já não o têm no seu círculo. O eu dos pronomes pessoais não sou eu, afirma Joaquim Manuel Magalhães. Na subjectivação das vivências, a marca tácita do meu tempo é afinal o tempo do meu viver. Almada Negreiros queria medir o valor de cada homem exactamente pela distância que ia de cada homem ao seu ideal. O homem é carne e osso, sangue e nervos, um pequeno mundo mortal que não quer morrer e, por isso, inventa meios para deter a voragem do tempo.

Tudo parece passar-se no nosso espírito e, no entanto, o envelhecimento do corpo também ensina muito bem quanto pesa o tempo. O conhecimento da caducidade é o conhecimento acerca do sofrimento do mundo. Na noite tranquila, ouve-se discorrer silenciosamente o tempo, dissipar-se sem barulho; no ruído do dia, embargados pelas cores múltiplas das coisas, sabemos menos acerca do inquietante sopro da caducidade. O tempo em si contém a possibilidade de todas as durações, as possibilidades do Não-Ser como momento de realização de mais Ser e, por este meio, conhece-se a profundidade do mundo.

Aschenbach na vertigem da paixão pelo rapaz belo perde as rédeas da sua capacidade de pensar e decidir. O escritor tornou-se vassalo da figura amada e dando conta do seu corpo envelhecido, ensaia uma última oportunidade aflita de dominar o tempo do seu corpo. “Face à juvenil beleza que o motivara, sentia repugnância pelo seu corpo envelhecido; a visão do seu cabelo grisalho e das suas feições marcadas mergulhava-o em vergonha e desespero. Sentiu-se impelido a rejuvenescer e revigorar o seu corpo; passou a ir frequentemente

ao barbeiro do hotel”²¹. O escritor ao desabafar com o barbeiro sobre o desgosto do seu cabelo cinzento, aceita uma audaciosa solução que restituiu ao cabelo o negro de outrora, um arqueado harmonioso das sobrancelhas, um suave carmim ao rosto, um tom saudável aos lábios e à pele. “Agora o senhor pode apaixonar-se à vontade”²² garante-lhe o barbeiro satisfeito com o trabalho de artista que tinha conseguido, mal sabendo que tinha sido o veneno da paixão a conduzir Aschenbach até às suas mãos mágicas.

O escritor dominado por uma história de amor que só se passa na sua cabeça, embora Tadzio, sem inocência, alimente as fantasias do homem velho, assiste com a impotência da consciência ao desmoronamento da sua dignidade, que acompanha, neste caso, a decadência do corpo e da vontade. Aschenbach acostumado com a solidão, talvez até saboreando nesse estado de distanciamento do mundo, uma certa doçura que o concentra numa escrita disciplinada e segura, fica no seu estado amoroso possuído por uma solidão pesada, asfíxiante, maléfica. A cidade está cercada pela peste e ele cercado por um desejo impossível de apaziguar. O escritor está perdido quando desarranja o ritmo da sua vida interior, quando deixa de ter uma consciência íntima do tempo, quando perde a predisposição para a lentidão, própria dos indivíduos mais velhos que sabem que o tempo de vida que lhes resta é curto. O tempo para o escritor morre na noite constante em que a sua alma se tortura.

Este amor tardio não traz felicidade. Trata-se de um sentimento único como aquele que une Adriano e Antínoo – Yourcenar afirma que não é raro que o amor seja uma experiência tardia²³ –, mas no caso de Aschenbach é um sentimento unilateral. O sol que ilumina a vida de Aschenbach não o aquece, incendeia-o e queima-o como se ele fosse um fardo de palha seca.

5. O escritor perde o jogo

Thomas Mann descreve-nos a figura de um escritor solitário, com pensamentos mais pesados, mais estranhos e com um travo de tristeza mais forte do que os daqueles que vivem em sociedade. Para que serve tanta solidão? Ou serve para morrer aos poucos de tristeza, ou na melhor das situações serve para criar mundos que não podiam existir se não viessem de

²¹ id., *ibid.*, p.79.

²² id., *ibid.*, p.80.

²³ Marguerite Yourcenar, *Les Yeux Ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Éd. du Centurion, Paris, 1980, p.71.

um ser que suspende a vida para a recriar noutras formas, aquelas que a arte permite. Em Veneza, Aschenbach poderia ter-se citado Rilke e dizer também “estar aqui é sublime” (*hier sein ist herrlich*). Rilke sente-se invadido pela beleza e harmonia da natureza gloriosa; a voz clara do dia inspira-o. Aschenbach sente-se extasiado a contemplar os traços dourados da nudez primaveril do rapaz; “o sorriso de Narciso que se inclina sobre o espelho da água, aquele sorriso profundo, mágico”²⁴ inspira-o e escreve página e meia de prosa nascida da intimidade de um sentimento que guarda em apertado segredo. A escrita, lugar das inexistências onde a consciência está acostumada a curar-se temporariamente, não vai desta vez salvá-lo.

O estado mental e afectivo do escritor vai sofrendo uma metamorfose que mostra a sua vulnerabilidade emocional. O escritor pensou que a instauração do caos e o cerco da cidade facilitariam a vivência do seu amor proibido, mas vai perecer derrotado, à invasão repentina de Eros na sua vida. No dia em que sabe que a família polaca vai deixar a cidade infectada pela peste, doi-lhe o corpo e a alma. Aschenbach sente-se incapaz de continuar a viver sem o halo do ser amado à sua volta. Na praia vai assistir ao derradeiro enlevo com o jovem que ama. Depois morre. “O observador [Aschenbach] estava sentado, tal como estivera sentado, quando pela primeira vez, aquele olhar crepuscular, relanceado de um umbral se cruzara com o seu. A sua cabeça reclinada na cadeira, acompanhara lentamente o movimento daquele que deambulava lá longe; erguendo-se como que para acompanhar o olhar, logo caiu sobre o peito. O olhar continuava fixo na distância enquanto o rosto tomava a expressão descaída e absorta de um sono profundo. (...) Passaram alguns minutos até que acoressem em socorro do homem tombado para um lado da cadeira. Levaram-no para o quarto. Nesse dia ainda, um mundo respeitoso e abalado recebeu a notícia da sua morte”²⁵.

O que procurou Aschenbach em Veneza? Aparentemente Aschenbach procurou uma pausa, uma suspensão na vida que ele conhecia, uma “ruptura”, “um viver mais improvisado”, “mais lassidão”, “outros ares” e “outro sangue”, mas com o objectivo de conseguir que “o Verão fosse suportável e produtivo”²⁶. Aschenbach não equacionou uma mudança na sua vida virtuosa, aquela a que o seu corpo e a sua alma estavam habituados e pagará

²⁴ Thomas Mann, op. cit., p.59.

²⁵ id., ibid., p.85.

²⁶ id., ibid., p.12.

caro essa inocência. A vida não lhe perdoa a fragilidade. Uma criança pode atravessar intempestivamente a rua, um adolescente pode perder-se de amores; ambos têm tempo de aprender, de reparar, de compensar, mas um homem no outono da vida não tem o mesmo tempo de recuperação e muito particularmente este que estava desprotegido para aparar os golpes da paixão. O escritor é um homem vulnerável, sem preparação para a vida e muito menos para uma das situações mais cruéis – o amor. Aschenbach só conhecia o amor da obra literária e o amor inventado na obra literária. O amor escrito é uma coisa, observado nos outros pode transformar-se em literatura, porque a arte cria o que não existe, mas o amor vivido dilacera.

A vida opõe-se à literatura, mas Aschenbach sem o saber, quer dar sopro à literatura e afinal sai-lhe outra coisa, não chega a escrever mais nada e a prosa que consegue alinhar escreve-a com sangue, o da sua morte. Sem experiência dos sentimentos, o amor na velhice pode ser implacável e no caso de Aschenbach foi fatal. Provavelmente, a vida não é menos cruel com os mais sabedores.

Fátima Pombo

