

## O esnobismo e o mecanismo do desejo em *Morte em Veneza* Snobbery and the mechanic of desire in *Death in Venice*

Bianca Raupp Meyer<sup>1</sup>  
Antonio Barros de Brito Junior<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo pretende mostrar que o esnobismo é a possível causa da não concretização do romance entre Aschenbach e Tadzio, personagens do livro *Morte em Veneza*, de Thomas Mann. Analisando a personalidade de Aschenbach a partir dos postulados críticos de Charles Baudelaire, Albert Camus e René Girard, concluímos que o esnobismo envolve o protagonista em uma relação triangular com os modelos literários clássicos, criando uma necessidade de transformar-se em obra de arte de si mesmo, e abdicando, assim, da ideia romântica da espontaneidade do desejo e da autossuficiência do sujeito. Em última análise, apontamos para o fato de que essa obra de Thomas Mann incorpora o mecanismo do desejo mimético girardiano, evidenciando o paradoxo do dandismo e do esnobismo, que se mantém preso à ilusão romântico-platônica da originalidade, ainda que guiado pela mediação e pela imitação do mediador.

**Palavras-chave:** Esnobismo; Dandismo; Desejo mimético; Thomas Mann; René Girard.

**Abstract:** This article suggests that the snobbery is probably the main reason why the romance between Aschenbach and Tadzio, the characters of Thomas Mann's *Death in Venice*, does not happen. The authors analyze the personality of Aschenbach with the help of the critic works of Charles Baudelaire, Albert Camus and René Girard on snobbery and dandyism. This paper then sustains that the snobbery that Aschenbach displays has to do with his attempt to create a work of art of his own persona taking into account the artistic and literary models that surround him. In so doing, Aschenbach goes against the romantic idea of a completely autonomous personality and desire. At last, the article points to the fact that the book embodies the mimetic mechanism and presents the paradox of dandyism and snobbery, which is to try to hold the romantic illusion of originality, being driven by the mimicry of the mediator at the same time.

**Keywords:** Snobbery; Dandyism; Mimetic Desire; Thomas Mann; René Girard.

<sup>1</sup> Graduanda em Licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Av. Bento Gonçalves, 9500). Bolsista de Iniciação Científica na área de Teoria Literária. E-mail: biancaraupp1@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-9087-3988>

<sup>2</sup> Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Professor Associado do Departamento de Linguística, Filologia e Teoria Literária da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Av. Bento Gonçalves, 9500). E-mail: antbarros@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-0251-2945>



## Começemos por isto:

[...] ele via, via uma paisagem sob um céu carregado de vapores, uma região pantanosa, úmida, exuberante e monstruosa, uma espécie de selva antediluviana, feita de ilhas, brejos e braços de rio lamacentos – via por toda parte cabeleiras de palmeiras a emergir de uma profusão de fetos luxuriosos, de um fundo vegetal de plantas carnudas, inchadas, explodindo em florações exóticas; via árvores incrivelmente distorcidas lançarem no ar raízes que vinham mergulhar no solo, em águas estagnadas, a espelhar um verde sombrio, onde, entre flores flutuantes de um branco leitoso e do tamanho de terrinas, pássaros bizarros de ombros altos e bico disforme ficavam de pé nos baixios, olhando de lado, imóveis; via faiscar, entre as hastes nodosas de um bambual, as pupilas de um tigre agachado – e sentia o coração pulsar num misto de terror e enigmática atração. A seguir, a visão desvaneceu-se e, meneando a cabeça, Aschenbach retomou sua caminhada ao longo das sebes das marmorarias. (MANN, 2003, p. 8.)

Aschenbach, personagem de *Morte em Veneza*, livro de Thomas Mann, publicado em 1912, cria formas e ilusões durante seu passeio de final de tarde: com excesso de detalhes e num tom artístico empolado, que remete à retórica literária consagrada pelo Romantismo tardio, eleva seu poder imaginativo em detrimento do equilíbrio e da razão, exibindo, assim, a marca da poética decadentista. É nítido o fato de que os passeios de Aschenbach parecem ser o resultado daquela soma da crescente fermentação urbana e das suas respectivas modificações na sensibilidade, logo, resultado também das “tentativas de criação de novos efeitos com o intuito de ultrapassar os limites determinados pela organização da sociedade burguesa” (LEVIN, 1996, p. 33). Nesse sentido, des-

taca-se, na linguagem do narrador, uma similaridade com a figura do dândi que Aschenbach ele próprio representa para si mesmo e para o leitor: um janota, escritor susceptível, excessivamente preocupado com o estilo, a estética, transformando-se em vida em um exemplar típico de sua própria arte.

É curioso começar a reparar em outras características da personagem de Thomas Mann. À semelhança dos personagens de Oscar Wilde (principalmente do livro *O retrato de Dorian Gray*, publicado em 1890), Aschenbach apresenta as características comuns ao decadentismo, em particular, o artificialismo (que se converte em artificialidade, muitas vezes), seja ele relacionado a questões estéticas, seja relacionado ainda a relações humanas. Desse modo, o “primitivismo” – ou a natureza em seus impulsos mais mecânicos – já não condiz com o estado em que se encontra a civilização, e a arte se torna não apenas um refúgio, senão também uma tentativa elevada de correção da natureza, através da expressão de desejos e impressões que se ligam mais diretamente à elevação estética do espírito, sobretudo face à gradativa degradação social e urbana que já se nota aguda na passagem do século XIX para o século XX. Aschenbach, portanto, apresenta-se como um artista de “cabeça quase sempre inclinada de lado, em atitude sofredora”, mesmo que “não fora uma vida difícil e agitada que esculpira aquele rosto, mas sim a arte” (MANN, 2003, p. 18); ou seja, ele é, para si mesmo, uma obra de arte.

É possível, então, encontrar em *Morte em Veneza* pelo menos três camadas de construção artística: temos a obra em si, construção de Mann; a obra que está sendo escrita por Aschenbach – intitulada *Frederico, o Grande*; e o próprio Aschenbach, que se constrói como uma obra de arte, uma escultura de si mesmo, um simulacro da sua própria produção artística. Evidentemente interligados, esses três níveis refletem sempre um manejo da forma que é condizente com o projeto artístico decadentista e simbolista: em parte, a forma flerta com a “arte pela arte”, com a finalidade sem fim da estética – ecoando algo de Théophile Gautier, de Charles Baudelaire e do próprio Wilde, para citar apenas alguns exemplos. De todo modo, é exatamente no âmbito da “construção artística de si” que este artigo

quer refletir, pois quer nos parecer que, nesse ímpeto artístico da criação de si próprio como obra de arte, perpassa a verdadeira angústia de Aschenbach, e, com isso, instaura-se uma espécie de lei maior, divergente da natureza e de qualquer moral, mas substancialmente estética, que orienta as ações do protagonista em relação a Tadzio, o adolescente cuja beleza deslumbra e perturba o velho escritor.

Em uma das primeiras cenas em que Aschenbach e Tadzio encontram-se próximos, o narrador usa “esse mundo de ficção” (MANN, 2003, p. 14) como alternativa ao nome do adolescente. A forma dobra-se sobre si mesma, e o narrador nos apresenta, com a retórica própria de uma estética simbolista, os efeitos que a atração por Tadzio desencadeia no velho escritor. Ainda nessa cena, percebe-se “a corrosão interna da decadência biológica” de Aschenbach, causada pela observação da “persistência amável no árido e severo cultivo da forma” que era Tadzio. Este, logo, já se apresenta como “o anseio e a arte desgastante do impostor nato”, o que sustenta a ideia da “vida artificial e perigosa” (MANN, 2003, p. 15) em uma sociedade que deteriora e é deteriorada, que o torna decadente por ser decadente. Opõem-se, portanto, o velho e o novo, a natureza e a arte, o frescor e a decrepitude, como antípodas irreconciliáveis, como termos de uma dialética que em nenhum momento, nem talvez sob o abrigo da arte, conseguirá produzir sua síntese. Isso, aliás, é bem a propósito da estética decadentista: a arte não redime, não resgata, não transforma; ela não luta contra uma força exterior, não quer vencê-la. Se há uma moral por trás do “elogio da maquiagem” proferido por Baudelaire (2010) é justamente esta: a natureza precisa ser embelezada, artificialmente retocada pelo artifício, mas o artifício enquanto tal não propõe uma segunda natureza, não se mascara para revelar uma natureza profundamente mais bonita que a arte; ao contrário, a maquiagem é afirmativa, ela não nega a si em prol da natureza, pois ela está ali, evidente, colocando-se como o mais aparente e visível da forma em detrimento da natureza e suas imperfeições. Com isso, a construção poética de Mann costura a relação de Aschenbach e Tadzio já nos termos do dandismobaudelaireano.

O dândi, típico personagem decadentista, teria, então, o dever de refinar-se estilisticamente para exprimir os pensamentos e sensações desta sociedade em ruínas. Este refinamento, assim, apareceria no dândi de duas maneiras: com o aguçamento dos sentidos e a percepção de uma diversidade de sensações em uma cena que poderia ser comum ao sujeito moderno e, além disso, com a vaidade – a modificação de sua não mais natural aparência física. Por isso a artificialidade torna-se marca deste personagem decadentista: as sensações se confundem com alucinações; a pele se confunde com maquiagem; o corpo humano se confunde com a arte. Como vimos, em seu passeio solitário no jardim, Aschenbach vê árvores incrivelmente distorcidas lançarem ao ar raízes que vinham mergulhar no solo, pássaros bizarros de ombros altos e bicos disformes ficarem de pé nos baixios, vê pupilas de um tigre agachado e, depois disso, retoma sua caminhada. O narrador funde seu estilo com a personagem, de modo que o que se encontra ao nível significante é, em princípio, parte da própria compreensão do protagonista.

Em se tratando desse aguçamento de sentidos, “Quem consegue decifrar a essência e a peculiaridade de uma alma de artista!”, exclama o narrador de *Morte em Veneza* (MANN, 2003, p. 60). Aschenbach é construído por Mann como o exemplo nato de uma superioridade intelectual e, ao encontro do que afirma Levin, neste período “a inteligência passaria a mediar o artista na sua relação com o mundo, já que ele compensa a realidade adversa construindo as próprias sensações por meio de imagens provocadoras do *nouveau frisson*” (LEVIN, 1996, p. 34). As experiências deste personagem, conseqüentemente, são únicas: não há quem compartilhe com ele a percepção de um tigre agachado em meio à Veneza tão paradoxalmente bucólica e urbana. Por conseguinte, para que esses momentos possam existir, faz-se necessária a solidão. Levin, por sua vez, comenta que Balzac, Baudelaire, D’Aurevilly e outros exemplos da irreverência intelectual do século XIX falavam de uma existência solitária ou consideravam a atividade literária uma ocupação metafísica. O narrador de *Morte em Veneza*, assim, afirma: “As observações e

as vivências do solitário calado são ao mesmo tempo mais difusas e intensas do que as dos seres sociáveis, seus pensamentos, mais graves, mais fantasiosos e sempre marcados por um laivo de tristeza” (MANN, 2003, p. 32). Esse solitário calado, esse exemplo de referência intelectual do século XIX, é, pois, o dândi.

Para além disso, em se tratando da outra grande característica deste tipo social decadente, temos a artificialidade construída de maneira física, concreta. Para Levin, este “expressa sua insatisfação com o mundo, em primeiro lugar, através da paixão que nutre pelo artifício ou pela construção artística. O desprezo pela existência ganha uma fisionomia estética resumida na predileção por objetos decorativos e cenários artificiais” (LEVIN, 1996, p. 43). Com isso, é possível pensar a importância da arte para esse indivíduo. Sua existência torna-se seu próprio objeto artístico. Aschenbach, por sua vez, temia que sua obra de arte se deteriorasse: temia a velhice. Buscava, de diversos modos, fontes de rejuvenescimento. Pouco antes da cena de sua morte, ele “acrescentou a seu traje detalhe de efeito jovial, começou a usar pedras preciosas e perfumes, perdia várias horas por dia com sua toalette e vinha para a mesa enfeitado” (MANN, 2003, p. 87). Nesta mesma cena na qual ele vai ao barbeiro, é interessante notar ainda seu diálogo com o profissional. Este, ao tratar sobre “pessoas de categoria superior” (MANN, 2003, p. 87), reclama que “pessoas assim que é menos apropriado ter preconceitos quanto ao que é natural ou artificial” e, ainda, logo a seguir, estende seu raciocínio à “arte dos cosméticos” e “passa de uma manipulação à outra” (MANN, 2003, p. 88), quando, após modificar a cor de seus cabelos, modifica-se com maquiagem. Baudelaire, não por acaso, em seu “Elogio da maquiagem”, discorre exatamente sobre o assunto tratado nessas páginas de *Morte em Veneza*:

A mulher tem todo o direito de se dedicar a parecer mágica e sobrenatural, o que constitui, inclusive, o cumprimento de uma espécie de dever; é preciso que ela surpreenda, que ela cativ; ídolo, ela deve dourar-se para ser dourada. Deve, pois, tomar de empréstimo de todas as artes os meios que lhe permitam

pairar acima da natureza para melhor subjugar os corações e impressionar os espíritos. Pouco importa, desde que o êxito seja certo e o efeito sempre irresistível, que o truque e o artifício sejam de conhecimento de todos. É nessas considerações que o artista-filósofo encontrará facilmente a legitimação de todas as práticas empregadas em todos os tempos pelas mulheres para consolidar e divinizar, por assim dizer, sua frágil beleza. (BAUDELAIRE, 2010, p. 72.)

A partir disso, portanto, Aschenbach pode muito bem ser um exemplo do artista-filósofo tematizado por Baudelaire: “Assim, a beleza é o caminho que conduz ao espírito o homem sensível” (MANN, 2003, p. 58). Para Aschenbach tudo o que há de positivo – a beleza e a intelectualidade – é encontrado fora do mundo natural: este é tedioso, é *blasé*. A beleza tem caráter transcendente. A beleza, portanto, não habita o território do empírico, do sensível, mas sim do intelecto, do hipersensível, do sublime. Com isso, uma vez que haja necessidade em ser belo, há necessidade de elevar-se: de não se igualar ao que é vulgar. Aschenbach – uma vez que vá perfeitamente ao encontro das definições de dândis já teorizadas –, quando se coloca na posição de um artifício, de uma obra de arte, busca tratar-se como seu próprio “deus”. Não se trata de divinizar a arte, mas sim de enaltecer o modelo: Aschenbach é escravo do sublime, das ideias estéticas mais elevadas, pelas quais pode destacar-se da turba, enfrentando a epidemia de cólera de Veneza como um espírito que paira incólume sobre toda podridão. Ou, para falar novamente com Baudelaire:

Que é, pois, essa paixão que, transformada em doutrina, faz adeptos poderosos, essa instituição não escrita que formou uma casta tão altiva? É, antes de tudo, a necessidade ardente de se equiparar, dentro dos limites exteriores das conveniências, de uma certa originalidade. É uma espécie de culto de si mesmo, que pode sobreviver à busca da felicidade a ser encontrada em outrem, na

mulher, por exemplo; que pode sobreviver até mesmo a tudo aquilo que se chama de ilusão. É o prazer de surpreender e a satisfação orgulhosa de jamais se surpreender. Um dândi pode ser um homem que aparenta indiferença, talvez um homem que sofra; mas, nesse último caso, sorrirá como o lacedemônio enquanto roído pela raposa. (BAUDELAIRE, 2009, p. 15)

Sua vida solitária, sua dedicação extrema à arte, a preocupação estética que se volta para si mesmo, para sua própria figura, fazem de Aschenbach não apenas um dândi, mas um dândi que, na sua incessante busca pela originalidade, impõe a si mesmo o seu próprio modelo, isto é, coloca-se a tarefa de construir progressivamente essa “satisfação orgulhosa” que não tem senão a si próprio como objeto e objetivo. Na base da criação artística de si, de sua originalidade contrastante com a vulgaridade natural do degradante lugar de veraneio, está o próprio sujeito. No fim do processo, emerge então o dândi, como obra de arte bem-acabada desse orgulho sistemático em se diferenciar. Eis, portanto, outra característica apresentada pelo protagonista de Mann, e que, a nosso ver, é determinante para o desenvolvimento da trama no livro, em especial no que concerne à relação com Tadzio: o esnobismo.

Tendo o dandismo nascido para recompensar *odéclassement* sofrido pelo artista no século XIX, quando, na França, ele, antes membro da nobreza, começa a ser obrigado a sobreviver no mercado por seus próprios meios, instala-se a necessidade de distinguir-se socialmente: o dândi esnoba a nobreza que não mais o sustenta e busca visibilidade por meio de seus artifícios, que destoam da cultura popular e da burguesia. “A aparente rebeldia que ele exhibe guarda o desejo nostálgico de reconquista da supremacia aristocrática” (LEVIN, 1996, p. 91), e essa rebeldia dandista, segundo Camus, teria se originado no Romantismo, quando, pela primeira vez, desafiou-se a lei e a moral divina. Além disso, seria o dândi, para Camus, a imagem mais original da revolta romântica:

Muito mais do que o culto do indivíduo, o romantismo inaugura o culto do personagem. É nesse ponto que ele é lógico. Sem esperar mais pela regra ou pela unidade de Deus, obstinado em seu reunir contra um destino inimigo, ansioso em preservar tudo o que pode ser ainda preservado nesse mundo consagrado à morte, o revoltado romântico busca uma solução na atitude. A atitude congrega em uma unidade estética o homem entregue ao acaso e destruído pela violência divina. (CAMUS, 2008, p. 68.)

Se, para Aschenbach, “a arte é uma vida elevada” (MANN, 2003, p. 19), e “o objetivo de toda vida intelectual é tornar-se Deus” (CAMUS, 2008, p. 68); então o dândi, por assim dizer, busca criar uma espécie de cultura própria ao renegar a moral de sua época. Relacionar-se com Tadzio significa, assim posto, a aceitação de que o jovem teria o potencial de abrigar o que está, para Aschenbach, apenas dentro de sua própria esfera: a beleza, a originalidade, a satisfação estética, o prazer sensível. Aceitar Tadzio é aceitar a intrusão de um elemento exterior, autêntico e original, completamente independente da criação poética do velho escritor, impondo, então, ao esteta uma espécie de “derrota” no que diz respeito especificamente ao fato de ele, o dândi, ser o objeto supremo de culto e fonte primeira da beleza. Mas Tadzio irradia tamanha luz que não é possível para Aschenbach passar incólume à presença do garoto. Assim, o encontro do dândi com o efebo produz essa altercação difícil entre os extremos; ou pior: escancara, no texto de Mann e para a consciência de Aschenbach, a dicotomia entre a ilusão estética decadentista e a beleza espontânea da natureza em sua criação.

Mas na relva em suave declive, onde se podia estar deitado mantendo a cabeça mais alta, dois homens estavam estendidos, protegidos do calor do dia: um velho e um jovem; um, feio, o outro, belo; a sabedoria junto à graça. E entre amabilidades e gracejos espirituosamente

te sedutores, Sócrates instruía Fedro sobre o desejo e a virtude. (MANN, 2003, p. 58.)

As referências ao *Fedro*, de Platão, não são casuais. O modelo clássico parece repetir-se: Sócrates é Aschenbach, Fedro é Tadzio. Assim como Tadzio que “o sol iluminava a penugem entre as omoplatas, os jarretes reluziam e a rede de veias azuladas que o percorria sugeria que o corpo era feito de um material mais translúcido” (MANN, 2003, p. 56), Fedro guarda uma relação estreita com o belo na medida em que, em grego, significaria “brilhante”, “claro”, “radiante” – o que tem, muito intimamente, ligação não somente com o belo, mas também com o sagrado. Essas dicotomias, então, ligam os personagens dos diálogos platônicos às personagens de Thomas Mann. A ascendência do platonismo faz com que o narrador aproxime Aschenbach e sua refinada cultura letrada e clássica da dicotomia platônica entre *eros philia*, o amor carnal e sexual e o amor entre os iguais (amor intelectual, digamos). Esse modelo é um dos sustentáculos da concepção artística de Aschenbach, que sublima para o campo das artes todo o erotismo natural que se conserva à margem, à distância, como questão do corpo, como uma espécie de “naturalismo vulgar” que corrompe a pureza do belo.

O desejo que, desprovido de razão, atrofia a alma e esmaga o prazer do bem, e se dirige exclusivamente para os desejos próprios da sua natureza, cujo único objetivo é a beleza corporal, quando se lança impudicamente sobre ela, comporta-se de tal maneira que se torna irresistível, e é dessa irresistibilidade, dessa força destemperada, que ele recebe a denominação de *Eros*, ou de Amor... (PLATÃO, 2000, p. 40.)

Não por acaso, essa mesma ideia de que o belo é da ordem do corpo e do irracional e, por isso, a causa do domínio do Deus do Amor aparece em uma fala de Aschenbach a Tadzio – que, nessa cena, é nomeado como “Fedro” – quando o narrador disserta que Sócrates – que, no caso, antes era nomeado Aschenbach – “falava-lhe da cálida emoção que

surpreende o homem sensível quando seus olhos se deparam com um símbolo da beleza eterna” (MANN, 2003, p. 58):

Pois a beleza, meu caro Fedro, e apenas ela, é simultaneamente visível e enlevadora. Ela é – nota bem – a única forma ideal que percebemos por meio dos sentidos e que nossos sentidos podem suportar. Ou o que seria de nós se o Divino, a Razão, a Virtude e a Verdade se dispusessem a aparecer aos nossos sentidos? Não iríamos sucumbir consumidos pela chama do amor, qual Sêmele outrora diante a Zeus? (MANN, 2003, p. 58).

Diante disso, podemos apontar algumas inquietações: a primeira, e também a mais óbvia, é a de que Aschenbach busca referências gregas para fundamentar suas condutas sociais. Como dândi que é, em sua necessidade constante de diferenciar-se da sociedade mundana, ele busca suas referências no mais distante possível: a Grécia Antiga. Em vista disso, ainda ao assumir a característica decadente da busca por solidão, Aschenbach, por meio daquilo que o representa – a razão –, não poderia cultuar um ser terreno que não fosse a si mesmo. A segunda ideia, conseqüentemente, seria a de que Tadzio – com suas características daquilo que é enlevador, belo e, assim, jovem – seria, justamente, a idealização daquilo que foge ao saber terreno: Tadzio é o descontrole de Aschenbach, é a crise de seu esnobismo; é o medo de que sua divindade possa não ser mais si próprio.

Se o Romantismo inaugura o culto da personalidade, Aschenbach, por conseguinte, é o dândi que “desempenha sua vida por ser incapaz de vivê-la” (CAMUS, 2008, p. 69). Deste modo, nele temos a imagem mais original do Romantismo: temos a imagem do “revoltado que escolhe a metafísica do pior” (CAMUS, 2008, p. 67), a metafísica da não aceitação, a metafísica do “incapaz de amar ou somente capaz de um amor impossível” (CAMUS, 2008, p. 66). Aschenbach seria, então, o símbolo do herói romântico que, fiel à sua decadência, opta pelo impossível: pelo não amor, por se afastar de deus, “já que na raiz

da criação está a violência, a violência deliberada é sua resposta” (CAMUS, 2008, p. 65). Não se trata de encarnar o aspecto diabólico dessa recusa – a revolta que leva invariavelmente à revolução, quer ela seja gregária ou absolutamente personalista; trata-se, antes, de considerar Aschenbach como alguém que voluntariamente se desloca dos sentimentos comuns para abrigar-se num tipo bastante idiossincrático de sensibilidade que, em última instância, elege para si o nãoamor como única forma de amar.

A essa altura já temos condições de especular: na originalidade buscada por Aschenbach, por que a entrega ao amor erótico, homossexual, não seria uma forma autêntica de transgressão e “revolta” face às circunstâncias sociais nas quais o romance se ambienta? Mas isso seria deslocar a pergunta, colocando-a no horizonte da mimese e da sociedade, buscando justamente aquilo que em princípio diverge da concepção estética que fundamenta essa obra de Thomas Mann. No livro, pelo contrário, erige-se um monumento à arte, à estética enquanto finalidade pura, de modo que as circunstâncias sociais não parecem desempenhar um papel tão antagonístico no que toca às aspirações poéticas de *Morte em Veneza*. Sendo assim, cogitar que o contexto social e moral é determinante para a recusa e a relutância do protagonista – seja para censurá-lo por uma suposta covardia, seja, porém, para enaltecer a relutância já como um indício de uma homossexualidade latente e por isso mesmo já transgressora face ao momento histórico – parece-nos insuficiente para entender por que a expectativa do amor entre Aschenbach e Tadzio é frustrada. Nesse sentido, vêm à mão as obras de René Girard como um importante auxílio para se compreender a natureza dessa personalidade paradoxal.

Para Girard (2009), o desejo que qualquer sujeito experimenta em relação a alguém ou algum objeto não é espontâneo. A cultura do Romantismo, com sua insistência em afirmar a primazia do sujeito, sua liberdade e autossuficiência, promoveu, nas obras literárias, o que segundo ele é uma distorção: as obras do Romantismo acostumaram-nos a enxergar o desejo como livre e original, tendo como ponto de partida a peculiaridade do caráter do sujeito. Assim, de acordo

com essa tradição, sendo o sujeito o lugar onde tudo se origina, com base em sua consciência e seu coração, o objeto de desejo é individualizado, relacionado estritamente com esse indivíduo, que, por si só, o escolhe. Com isso, as possíveis rivalidades em torno de um mesmo objeto ou pessoa (o ciúme e a inveja, como exemplos de sentimentos decorrentes de dois indivíduos que elegem o mesmo objeto ou pessoa) não passariam de uma espécie de congenialidade insuspeita do espírito: de algum modo, seja porque as circunstâncias históricas que cercam os sujeitos são as mesmas, seja porque ambos atingiram um mesmo grau de entendimento do benefício em relação àquilo que é desejado, a rivalidade (e sua potencial violência) decorre apenas dessa inclinação comum ao objeto ou pessoa do desejo. Para Girard, contudo, isso é falso.

Ainda segundo Girard, o mecanismo do desejo é triangular, o que significa que entre o sujeito que deseja e o objeto ou pessoa desejados existe um mediador. E é justamente esse mediador e a relação que o sujeito desejante estabelece com ele que definem o objeto a ser desejado. Por influência do mediador e do quanto o sujeito desejante o venera ou despreza, cria-se um vínculo indireto com um objeto. Na verdade, Girard entrona o mimetismo como parte fundamental desse esquema: é porque somos imitadores por natureza que desejamos aquilo que o outro possui ou deseja. De qualquer modo, importa ressaltar o mecanismo: o mediador aponta o objeto de desejo para o sujeito que, no seu afã de perseguir o mediador (e nada além), quer ter o mesmo que o mediador e se igualar a ele, ou quer privar o mediador do seu objeto, superando-o. Como quer que seja, é nessa rivalidade que se definem as identidades do sujeito, uma vez que ele só é aquilo que é em função de sua proximidade ou distância com o seu modelo, o mediador.

Assim, Girard alega que há obras que escancararam o caráter mediado do desejo, sendo, por isso, mais “verdadeiras” do que as obras “mentirosas” do Romantismo. Como exemplo, podemos citar o *Dom Quixote*, de Cervantes, *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust e *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal. Esses livros, na opinião de Girard, expõem sujeitos que, antes de desejarem algo, orientam-se pelos seus res-

pectivos mediadores (Amadis de Gaula, o Sr. de Swann e Napoleão Bonaparte), que, por isso, conduzem-nos às peripécias literárias propriamente ditas. Mas, sendo esse mecanismo uma espécie de “metafísica do desejo” para Girard, e sendo o Romantismo um engodo no que concerne a essa “verdade escondida desde a fundação do mundo” (GIRARD, 2008), então não se trata de encarar a literatura com base na sua correspondência ao mecanismo; trata-se, antes disso, de desvendar o mecanismo subjacente ao desejo, mesmo quando a mimese está encoberta pelo verniz da tão propalada subjetividade originalíssima e triunfante do homem do Romantismo. Isto é: para além da retórica literária empregada, podemos encontrar, sob as camadas de um romance, a presença do mecanismo mimético agindo sobre as personagens. Não é diferente no caso de *Morte em Veneza*.

O esnobismo de Aschenbach no fundo não se distancia das elucubrações de Girard. Aliás, o esnobismo é o mecanismo mimético revelado na sua própria ocultação.

O vaidoso romântico quer sempre se convencer de que seu desejo está inscrito na ordem natural das coisas ou, o que vem a dar na mesma, que ele é a emanção de uma subjetividade serena, a criação *exnihilo* de um Eu quase divino. Desejar a partir do objeto equivale a desejar a partir de si mesmo: não é nunca, com efeito, a partir do *Outro*. (GIRARD, 2009, p. 39.)

O vaidoso romântico – aquele que pensa em si próprio como fonte de todo o desejo – pode se enganar quanto à origem do seu impulso, disfarçando o caráter mimético do desejo, mas não pode esquivar-se do mecanismo do desejo triangular. Daí, da ingenuidade do romântico revoltado chegamos rapidamente à insolência do esnobe: este não apenas compreende a natureza do desejo triangular, senão também opera no mecanismo para, com desfaçatez, regular os vértices do triângulo, escancarando a mediação e fazendo sobrepor sobre o vértice consagrado ao objeto a própria figura do mediador.

O esnobe também é um imitador. Ele copia servilmente o ser de quem ele inveja a origem, a fortuna ou o estilo *chic*. O esnobismo proustiano poderia se definir como uma caricatura da vaidade stendhaliana; ele poderia também se definir como uma exageração do bovarismo flaubertiano. [...] O esnobe não ousa confiar em seu juízo pessoal, ele só deseja objetos desejador por outrem. Eis o motivo pelo qual ele é o escravo da moda.

Pela primeira vez, aliás, nos deparamos com um termo da linguagem comum: *esnobismo*, que não trai a verdade do desejo triangular. Basta chamar um desejo de *esnobe* para trazer à tona o seu caráter imitativo. O mediador não fica mais encoberto, o objeto se encontra relegado ao segundo plano pelo próprio fato de que o esnobismo, como o ciúme, por exemplo, não incide sobre uma categoria particular de desejos. Pode-se ser esnobe no prazer estético, na vida intelectual, no modo de se vestir, na alimentação etc. (GIRARD, 2009, p. 47-48 –grifos do autor.)

Assim, o esnobe não se interessa por um objeto em si. É o mediador em sua plenitude que quase somente importa na relação, convertendo-se no objeto por excelência do desejo. Tornar-se o outro de uma tal maneira que não haja entre ambos qualquer diferença – eis o objetivo do esnobe. Ou ainda: encarnar o modelo, diminuir a distância ao ponto de integrar as personalidades, mediador e sujeito desejante unidos por um objeto que já praticamente se esvaneceu da relação. Mas é justamente nessa operação que se encontra o ponto crítico: o esnobe escancara a mediação, mas não necessariamente o modelo. A busca por tornar-se o mediador é também uma tentativa de mascará-lo sob a sua própria identidade. Assim, o esnobe mostra as preferências incorporadas de outrem sem que o mediador esteja definitivamente aí, ao alcance da rivalidade. Mediação tão interna, tentativa tão abrupta de fundir o sujeito desejante com



o mediador, que a mediação acaba por se tornar quase completamente externa, na medida em que o mediador dissipa-se. Se “o desejo segundo o *Outro* é sempre o desejo de ser um *Outro*” (GIRARD, 2009, p. 109 – grifos do autor), então naturalmente a insignificância do objeto e a subserviência ao modelo transformam decisivamente o esnobe em alguém que, paradoxalmente, é claramente *sui generis* (o esnobe, tal como o dândi, exibe a marca de uma singularidade radical em suas preferências, em seu estilo, seu comportamento, seus trejeitos etc.), e no entanto não é vazio como o suposto herói autêntico do Romantismo (que precisa dos ensinamentos que a vida dá para saber o que deve desejar), e sim pleno de modelos e exemplos que fornecem para ele a insígnia de uma identidade própria, ainda que forjada na imitação do outro. Enfim: o esnobe esnoba, ou seja, ele desdenha qualquer objeto pelo simples prazer de conservar-se como o mais autêntico objeto de desejo que se possa obter.

Tudo depende, portanto, de como a mediação é encarnada pela personagem e pelo estilo. Aschenbach caminha para ser, como vimos, o exemplo bem-acabado do dândi. Na visão de Camus, o dândi nada mais é do que um revoltado que “se afastará desse Deus agressor e indigno” (CAMUS, 2008, p. 65), abrindo, mediante essa revolta, o caminho para uma possível revolução calcada na pretensa autonomia do sujeito pós-iluminista. Assim, o dândi, como qualquer homem romântico, praticamente “defende uma ‘partenogênese’ da imaginação” e é “amante inveterado da autonomia”, por isso “ele recusa inclinar-se diante de seus próprios deuses” (GIRARD, 2009, p. 41). O dandismo é, assim, “sempre em qualquer de suas formas um dandismo em relação a Deus” (CAMUS, 2008, p. 72). O dândi, logo, enquadra-se como o exemplo máximo do homem romântico: todas as suas relações humanas são reguladas pela recusa do *desejo mimético*. Porém, enquanto caminha firmemente para o dandismo romântico, Aschenbach termina seus passos no esnobismo tipicamente romanesco, fazendo jus à coleção de personagens que escancaram o desejo triangular e, assim, colocando Thoman Mann ao lado de Proust, Flaubert, Stendhal, Dostoiévski e outros

escritores mencionados por Girard como exímios manipuladores artísticos do desejo mimético. O que Girard diz sobre o esnobe nesse trecho aplica-se ao dandismo romanesco de Aschenbach:

Os valores do esnobe talvez não sejam os nossos, mas eles não nos são estranhos a ponto de nos escapar completamente. Desmascaramos a afetação de sua espontaneidade e de sua originalidade. Adivinhamos quais fenômenos de contágio literário e social agiram sobre ele. Bem sabemos que suportes, sempre insuficientes, ele procura em prol de si próprio na história, na estética e na poesia; nunca damos ouvidos aos pretextos que ele alega, às simpatias irresistíveis ou, pelo contrário, ao arrivismo cínico com o qual ele procura recobrir a essência inefável, irracional e contudo familiar do esnobismo. (GIRARD, 2009, p. 101.)

Para qualquer leitor, é perfeitamente possível apontar em Aschenbach não um, mas uma série de modelos literários com os quais ele próprio se identifica. A própria menção a Platão já é, por si mesma, um forte indício de uma mediação com uma cultura clássica que marca sua incessante presença no estilo literário de Mann. Aliás, a paixão por Tadzio também se dá numa atmosfera clássica: a Veneza, sob as circunstâncias idílicas de uma cultura em declínio – isso sem contar o fato de que sua beleza é descrita e posta em tons elegíacos ovidianos, e que a obra em preparação é uma epopeia sobre Frederico, o Grande. Sendo assim, Gustav von Aschenbach tem claramente para si seus modelos, mesmo quando aparenta e se comporta como o genuíno homem de letras para quem toda a inspiração é única e emana exclusivamente de si. Esses silenciosos mediadores, magistralmente ocultados pelo narrador de Mann, sobrepõem-se todos à figura de Aschenbach, o que faz com que, em última análise, seu gosto e seu comportamento remeta ao esnobismo girardiano como um exagero do dandismo camusiano – algo que outro

personagem de Mann, Lodovico Settembrini, de *A Montanha Mágica*, encarna perfeitamente.

De fato, o dandismo não anula a possibilidade de existência do desejo mimético, já que a revolta dandista “não nega em absoluto a existência de um Deus. Ela refuta em nome de um valor moral. A ambição de um revoltado romântico era falar com Deus de igual para igual” (CAMUS, 2008, p. 72). Toda a operação consiste então nisso: o dândi finge não imitar ninguém a fim de ser o deus de si próprio, mas, uma vez que a nãoimitação é impossível segundo o mecanismo do desejo mimético de Girard, então o dândi extrapola a imitação do mediador, a fim de que estes se confundam, que o objeto desapareça, e que mediador e sujeito desejante ocupem praticamente o mesmo espaço, eliminando qualquer distância entre eles. Se há uma forma de parecer “autônomo” dentro do inelutável mecanismo mimético proposto por Girard, talvez seja essa maneira pela qual Mann nos apresentou Gustav von Aschenbach.

A partir disso, torna-se compreensível a relutância de Aschenbach em entregar-se ao sentimento por Tadzio. É notável, entre outras, a passagem em que o velho escritor “aguardava diariamente a chegada de Tadzio e às vezes, quando ele surgia, fingia estar ocupado e deixava que o belo passasse aparentemente despercebido” (MANN, 2003, p. 64), recusando com todas suas forças seu desejo pelo garoto. Como o dândi que é, Aschenbach não pode negar a existência do objeto de desejo, numa atitude puramente romântica que nos parece “destinada a manter a ilusão do desejo espontâneo e de uma subjetividade quase divina em sua autonomia” (GIRARD, 2009, p. 52). Por isso, a atenção volta-se toda para o jovem, criando essa tensão crescente de um relacionamento em vias de consumação. Por outro lado, como esnobe que é, a entrega ao objeto (ou melhor, a sua posse, nesse caso) implica a perda da mediação, a desentronização dos mediadores clássicos e um rebaixamento no que diz respeito à conservação de sua imagem de autonomia. O paradoxo consiste em que Aschenbach não pode, pela simples força de suas paixões ou das circunstâncias, entregar-se ao romance, pois isso seria aceitar que o mediador está acima de si próprio, incitando

a buscar o que se deseja, interferindo, portanto, na identidade do sujeito. Por isso ele precisa relutar, resistir, aumentar a distância de Tadzio, vértice do desejo, para contrair a mediação, para fundir em si mesmo não o objeto de desejo, mas o mediador clássico (a beleza, a arte, Eros, Platão etc.), que lhe representa um modo de ser cuja originalidade é dada não na autonomia do desejo, mas na pura plasticidade do amor, na construção desse caminho para o desejo através da imitação do mediador.

A necessidade do apagamento da presença do mediador, portanto, aparece no cultivo da arte de si mesmo, na tentativa de ser seu próprio objeto de desejo, de cultivar nada além de sua vaidade. Portanto, se, para Girard, “o vaidoso quer tudo reduzir a si mesmo, tudo centralizar em seu Eu, mas nunca consegue. Ele padece sempre de um ‘vazamento’ em direção do *Outro*, por onde se escoia a substância do seu ser” (GIRARD, 2009, p. 89), então Aschenbach torna-se, logicamente, incapaz de conter todo seu desejo mimético em si mesmo. Nesse sentido, Tadzio entra novamente na equação, mas não como objeto de desejo propriamente dito. Tadzio é incorporado ao triângulo dessa vez como mediador, pois essa é não apenas a única maneira de preservar o lugar do esnobe no triângulo, mas também a única maneira de gozar do objeto do desejo. Como mediador, Tadzio vai envolver Aschenbach em uma severa transformação física, numa patética tentativa de rejuvenescimento que não é condizente com sua figura, nem tampouco com a degradação da Veneza empestada. O transbordamento de Aschenbach em direção a Tadzio aparece em sua necessidade de, tal como o garoto, estar jovem, estar belo. É neste ponto que a personalidade do vaidoso se torna intrínseca à do esnobe. A ideia dandista do cultivo à arte dos cosméticos já aqui discutida nada mais é, então, do que o caminho encontrado para – quase de modo literal – mascarar o desejo mimético do homem velho com o que é novo. Apegar-se na personalidade de artista, criativo e *chic* – elegante, repleto de adornos – aparece como a solução perfeita ao mimetismo. Não por acaso, Girard afirma que é na personalidade do artista que mais nitidamente reside essa busca por espontaneidade, esse esnobismo.

A partir disso, logo, entende-se que ser esnobe está intimamente atrelado à tentativa de tornar o desejo triangular extremamente sutil. Se aceitar Tadzio como objeto de desejo seria a ruína de todo seu dandismo e, portanto, de seu esnobismo, é necessário que o triângulo tenha no vértice do objeto de desejo a maior tentativa de disfarce do mimetismo, visto que a disfarçada escolha dos objetos de desejo do sujeito desejante é, então, resultado do apagamento do mediador. Toda a vaidade de Aschenbach, o que engloba a busca por uma aparência mais jovem, seria, por conseguinte, a resposta esnobe à necessidade humana de ter-se personalidades sobre as quais se deve respaldar uma identidade. Sem evidenciar uma física aproximação ao seu objeto de desejo (Tadzio), Aschenbach traz para seu próprio eu características que remetem a seu mediador, características que o disfarçam como seu próprio objeto de desejo. É notável que tal expediente é puramente estético, de uma finalidade sem fim: seria patético acreditar, nessa altura dos acontecimentos, que o embelezamento cosmético do velho escritor teria qualquer efeito prático numa suposta tentativa de sedução do rapaz. Novamente, no livro nada acontece em favor da relação homossexual das personagens, e a arte aqui não desempenha um papel no encantamento do ser amado, uma vez que o amor romântico está devidamente deslocado para o interior do triângulo mimético. Desse modo, a já mencionada busca pela artificialidade da estética humana que é comum ao dândi nada mais é do que uma tática encontrada para haver sutileza no aparecimento do objeto de desejo, ou seja, é na ideia dandista de cultivo à sua própria personalidade que o disfarce do mediador ocorre, por meio da atenção dada a um objeto de desejo que é evidenciado de modo muito sutil.

A partir disso, pode-se observar que a dificuldade de concretização da relação de Aschenbach e Tadzio tem sua causa na construção de uma personalidade em que “é do Eu e unicamente do Eu que a imaginação tira sua força” (GIRARD, 2009, p. 51), ou seja, tem sua causa no esnobismo de Aschenbach, na sua subserviência à estética do eu e à arte pela arte. Dedicar-se a Tadzio seria abdicar de sua personalidade de

artista, de sua profissão de escritor “excessivamente ocupado com as tarefas que seu eu e alma europeia lhe propunham, excessivamente sobrecarregado pelo dever de produção, excessivamente avesso à distração para prestar-se ao papel de amante do colorido do mundo exterior” (MANN, 2003, p. 8). Logo, consumir a relação com Tadzio seria aceitar que seu desejo triangular não lhe é também uma rígida e meticulosa tarefa que o ocupa e o sobrecarrega. Inclinar-se a Tadzio seria arruinar a produção de sua principal obra de arte: si mesmo. Seria deixar de cultivar seu principal deus: Gustav von Aschenbach. Seria abdicar de sua condição de dândi. No final das contas, a morte não é uma interrupção brusca numa expectativa até ali frustrada. O leitor consciente do triângulo mimético – escolado na leitura dos clássicos romanescos de Flaubert, Stendhal, Dostoiévski etc. – já não espera ver os personagens terminando a história romanticamente enlaçados. A morte, nesse caso, é o *coup de scène* que não remedia nada, mas que monumentaliza a obra de arte que Aschenbach cria em si e para si... Enfim, inerte, rígido, clássico!

## Referências

- BAUDELAIRE, Charles. O dândi. In: BALZAC, Honoré de; BAUDELAIRE, Charles; D'AUREVILLY, Barbey. *Manual do dândi: a vida com estilo*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução Valerie Rumjanek. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- GIRARD, René. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo: a revelação destruidora do mecanismo viti-mário*. Tradução Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Tradução LilanLedon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi*: um estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas: Unicamp, 1996.

MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Tradução Eloísa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: o Globo, 2003.

PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. Tradução Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

**RECEBIDO EM:** 30/01/2019

**ACEITO EM:** 26/07/2019