

## VIAGEM A VENEZA: THOMAS MANN E CECÍLIA MEIRELES

Luís Antônio Contatori ROMANO<sup>44</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise comparativa entre o romance *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann, e a crônica “Cidade Líquida”, de Cecília Meireles, a partir do recorte de um elemento temático comum: uma viagem a Veneza. A leitura comparativa está fundamentada em referências aos pensamentos de Platão e Freud.

**Palavras-chave:** Thomas Mann. Cecília Meireles. Literatura Comparada. Literatura de Viagens.

**Résumé:** Cet article présente une analyse comparative entre le roman *Décès à Venise*, de Thomas Mann, et la chronique «Ville Liquide», de Cecília Meireles, à partir d'un élément thématique commun: un voyage en Venise. Cette lecture comparative est basée sur des références aux pensées de Platon et de Freud.

**Mots-clé:** Thomas Mann. Cecília Meireles. Littérature Comparée. Littérature de Voyages.

Proponho neste artigo uma breve análise comparativa entre dois textos de gêneros e autores diferentes, porém com um elemento temático comum: uma viagem a Veneza. Um deles é “Cidade Líquida”, de Cecília Meireles, recriação em prosa lírica de uma viagem realizada pela autora a Veneza e destinada originariamente à publicação na imprensa em 1953 e republicado no segundo volume da coletânea *Crônicas de Viagem*, organizada pelo Professor Leodegário Azevedo Filho, em 1999, às vésperas do centenário de nascimento da poeta. O outro é o romance *A Morte em Veneza*, do escritor alemão Thomas Mann, publicado originariamente em 1913, no contexto da Belle Époque, às vésperas da I Guerra Mundial. Vale lembrar que *A Morte em Veneza* foi adaptado para o cinema por Lucchino Visconti em 1971.

Pode-se afirmar que tanto “Cidade Líquida”, crônica de Cecília Meireles, quanto *A Morte em Veneza*, romance de Thomas Mann, revelam líricos olhares de viajantes sobre a cidade aquática, porém, simetricamente opostos. O narrador-lírico criado por

---

<sup>44</sup> Professor de Estudos Literários da Faculdade de Estudos Literários do Campus de Marabá, da Universidade Federal do Pará (UFPA). Contato: contatori\_romano@yahoo.com.br

Cecília Meireles mostra um olhar erotizado, em que predomina a Pulsão de Vida, princípios de Prazer e de Realidade parecem mantidos em equilíbrio, sem a sobrecarga de uma excessiva repressão do ponto de vista da economia psíquica. Já o protagonista do romance de Thomas Mann, Gustav Von Aschenbach, decide abandonar temporariamente o mundo só de espírito em que vive, de total dedicação à atividade artística – é escritor no romance e músico na adaptação de Visconti para o cinema - para vislumbrar o Belo em Veneza, de início, nas formas da própria cidade, para depois nela encontrar a beleza do assexuado Tadzio, menino polonês hospedado no mesmo hotel em que o protagonista se instala. Durante essa viagem, Aschenbach parece perder, paulatinamente, o controle sobre a autopreservação do ego; atraído pelo Belo, que, segundo Platão, é a única forma espiritual acessível aos sentidos, entrega-se à paixão, ao Princípio do Prazer, deseja que a estada em Veneza se eternize, o que o levará à morte.

Aschenbach é escritor e interessa aqui observar que na concepção platônica, a atividade artística, especialmente a do poeta, implica um afastamento em relação à verdade das Ideias e um apego ao mundo sensível, pois, nessa concepção, o poeta, literalmente, busca imitar a realidade sensível, que é, por sua vez, imitação do Mundo das Ideias, por isso afasta-se em terceiro grau da verdade. Vale lembrar que Platão condena os poetas em *A República*, embora no *Fedro* a beleza sensível possa ser entendida como um caminho de retorno às Ideias, é, no entanto, um caminho perigoso. Cabe ao filósofo transcender a beleza sensível visando aproximar-se da morada originária das almas. Já para Freud, a atividade artística, assim como a filosófica são vias sublimatórias, ligação da pulsão a atividades construtoras da cultura. A seguir, apresento uma rápida explicação sobre conceitos desenvolvidos pelo psicanalista austríaco que são utilizados neste breve estudo.

Freud (1920), em *Além do Princípio de Prazer*, define os conceitos de Pulsão de Vida e Pulsão de Morte e revela a articulação entre essas pulsões opostas e os conceitos de Princípio de Prazer e Princípio de Realidade. O psicanalista considera que todo organismo vivo se origina da matéria inorgânica e seu esforço mais fundamental se destina a retornar à matéria não-viva de onde proveio; nasce, portanto, destinado a morrer. Entretanto, enquanto está vivo, o organismo é dotado de energia pulsional, ou libido. A energia pulsional, como o próprio nome revela, impulsiona o organismo para a vida, sendo que no ser humano a pulsão é plástica, não tem objeto fixo, diferentemente dos animais que se movem por instinto, ou seja, por reações que seguem padrões

mecânicos e estão inscritas em seus organismos. A pulsão, portanto, é própria do ser humano e distinta do instinto. Ela é experimentada na forma de tensão, pois atua em dois sentidos opostos: no da autopreservação e da satisfação sexual, que Freud nomeia de Eros ou Pulsão de Vida, e no sentido da busca pelo alívio da tensão, o que, no limite, convergiria para o estado absoluto de constância da matéria inorgânica de onde viemos, que coincide com a morte, por isso Freud a nomeia de Thanatos ou Pulsão de Morte.

Freud propõe também a existência de um Princípio de Prazer e de um Princípio de Realidade. O Princípio de Prazer visa à descarga de energia e, com isso, à manutenção em baixa das tensões pulsionais, visa, portanto, à estabilidade psíquica ou estado de Nirvana. Assim, não se opõe à Pulsão de Morte. Na verdade, o Princípio do Prazer é regido por ela, pois o homem, inconscientemente, tende a voltar para a situação originária de não-vida da qual veio.

O Princípio de Realidade, por sua vez, é uma instância controlada pelo ego, que tem o papel de regular as pulsões, de tal forma a evitar a morte. O Princípio de Realidade cumpre seu papel ao reprimir nossas tendências em busca do prazer imediato e desenfreado. Consegue seu objetivo em nome de uma satisfação posterior ou ao dirigir nossas pulsões para a realização de atividades socialmente elevadas, processo esse a que Freud deu o nome de sublimação:

Uma maneira pela qual podemos enfrentar os desejos que temos condições de satisfazer é “sublimando-os”, o que para Freud significa dirigi-los para uma finalidade de maior valor social. Podemos encontrar um escoadouro inconsciente para a frustração sexual na construção de pontes ou catedrais. (EAGLETON, 2003, p. 210).

Dentre as finalidades de maior valor social, formadoras da própria história cultural, Freud considera as atividades artística e científica como as mais elevadas. Já os desejos que não somos capazes de satisfazer relegamos ao inconsciente.

Para Freud, as exigências do processo civilizatório, tais como a necessidade de trabalhar e de manter a ordem social, impõem a necessidade da repressão de algumas de nossas tendências ao prazer e às satisfações imediatas. A repressão da libido ou do Princípio do Prazer em nome do Princípio de Realidade é, portanto, uma necessidade do próprio processo civilizatório. Podemos aceitar a repressão em nome de um prazer futuro, porém, se a repressão se tornar excessiva, tornamo-nos neuróticos.

Embora *A Morte em Veneza* tenha sido publicada em 1913 e *Além do Princípio de Prazer* em 1920, é notável como conceitos que foram posteriormente sistematizados

por Freud são vivenciados na obra ficcional de Mann. Em *A Morte em Veneza*, o domínio que a Pulsão de Morte parece exercer sobre o protagonista, Von Aschenbach, está já indiciado em sua caracterização antes mesmo da viagem que realiza a Veneza. Na Alemanha, entrega-se a um isolamento disciplinado em nome da realização de sua obra. Perseverança seria o valor que dirigiu sua vida e o levou a se transformar em artista reconhecido em seu país, condecorado com um título de nobreza em seu aniversário de cinquenta anos. A contenção de qualquer desejo que fosse exterior a essa atividade sublimatória parece, entretanto, exigir do protagonista uma repressão excessiva. Reprimido que parece querer emergir em uma impressão casual, que irá mudar o destino de sua vida. Durante um passeio pelas ruas de Munique, o protagonista tem a visão de um estrangeiro sob o pórtico de um cemitério, visão evanescente, pois, sem que se dê conta, o estrangeiro desaparece. Entretanto, o estrangeiro lhe inspira a ideia de uma viagem, deseja ir às terras quentes do sul da Europa.

Pode-se pensar que a chegada a Veneza é antecipada por três experiências do estranho-familiar, conceito definido por Freud (1974). O estranho-familiar é experimentado como algo assustador, que provoca temor, mas, ao mesmo tempo, como algo familiar, que foi reprimido, ligado ao complexo de castração. O reprimido é revivido por meio de alguma impressão nova. O estranho-familiar é um conceito que se desenvolve, portanto, no sentido da ambivalência.

A primeira impressão do estranho-familiar é a visão do estrangeiro, que despertará em Aschenbach o desejo de evasão da excessiva repressão que se impõe para que sua obra se realize, ele será um estrangeiro a viajar pelas terras quentes do sul da Europa. Essa visão já surge como metáfora, como construção típica do trabalho onírico, em que encontramos o desejo pelo estranho, figurado na imagem do estrangeiro visto, durante seu passeio diurno, nas escadarias de um cemitério de Munique; condensação de luz e sombras, de vida e morte; desejo de fuga do cotidiano que o levará a vislumbrar a Beleza e a morte, apaziguamento absoluto da tensão pulsional.

A viagem pelas terras quentes o conduzirá à costa da Dalmácia, depois a Veneza. A caminho da Cidade Aquática, a morte continua a disseminar suas marcas. No navio que o leva de uma paragem a outra, Aschenbach não consegue deixar de deter seu olhar em um velho que se faz passar por jovem, faz parte de um grupo de jovens viajantes, mas se desmascara ao não suportar os excessos da bebida e dos prazeres juvenis. O falso jovem provoca repugnância em Aschenbach, é seu segundo encontro com o estranho-

familiar, antecipação da imagem grotesca em que o próprio Aschenbach se converterá no ápice de sua paixão, ao se deixar maquiado por um barbeiro veneziano, na esperança de impressionar o jovem Tadzio.

Ao chegar à cidade aquática, contrata um gondoleiro para levá-lo da estação de trens à Praça de São Marcos, onde pretende tomar o vaporeto. A própria gôndola lhe sugere a forma, a cor e o conforto de um ataúde, mas é também agradável e segura, como a barca que nos traz à vida, o útero materno. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 121-122) afirmam que a barca é símbolo da viagem, travessia realizada pelos vivos ou pelos mortos e citam ainda Bachelard, que afirma simbolizar a barca o berço redescoberto, ela evoca o seio ou o útero. A ambivalência da simbologia da barca se faz presente nas impressões de Aschenbach durante sua travessia. O barqueiro, sem licença para navegar, o faz ainda à revelia do cliente, ao mesmo tempo em que parece ler o verdadeiro desejo deste, assim o leva diretamente ao seu destino: o Lido de Veneza. Ao perguntar o valor a ser pago pelo trajeto, o gondoleiro é evasivo, afirma somente que “o senhor pagará”. Parece evidente a sugestão de Caronte conduzindo o passageiro ao Hades, viagem temida, interdita por seu superego, e desejada por seu id, pois o conduzirá ao estado em que a tensão pulsional cessará. Por isso essa travessia configura-se na terceira impressão do estranho e familiar. Penetrar Veneza será também entrar nas profundezas do reprimido, entregar-se ao prazer sem freios, que levará o protagonista à morte. Aschenbach pagará sua passagem à custa do enamoramento da beleza corporal de Tadzio, paixão narcísica – Aschenbach era artista, apaixonado pelas formas da beleza.

No excerto a seguir mostramos como o narrador onisciente de *A Morte em Veneza* apresenta a percepção do protagonista sobre a gôndola que o conduzirá da estação ferroviária ao Lido, que é a região praieira de Veneza:

Quem não teria de combater um ligeiro arrepio, um secreto medo e opressão quando, pela primeira vez ou depois de longo desabito, tivesse que subir para uma gôndola veneziana? A estranha embarcação de tempos baladescos, tradicionalmente inalterada e tão singularmente preta como entre todas as coisas só o são os ataúdes – lembra caladas e criminosas aventuras em noites murmurantes, lembra mais ainda a própria morte, macas e execuções sombrias e a última silenciosa viagem. E já se notou que o assento de um desses veículos, essa poltrona laqueada negro-esquife, acolchoada de negro-fosco, é o assento mais macio, mais suntuoso e relaxante em todo o mundo? Aschenbach o descobriu quando se sentou aos pés do gondoleiro, em

frente de sua bagagem, bem arrumada no talha-mar. (MANN, 1971, p. 109-110)

Em *A Morte em Veneza*, tudo parece indiciar, lendo retrospectivamente a obra, que o protagonista entra na gôndola para fazer sua última viagem: em Munique, Aschenbach conseguia sublimar a pulsão vital, transformá-la em arte; mas, em Veneza, vislumbrará a beleza sob a forma humana, com isso, pouco a pouco, vai perdendo contato com a realidade. Nesse sentido a associação da gôndola a um ataúde, retrospectivamente, ganha um sentido simbólico, é o prenúncio do desfecho em que Aschenbach, sem nenhum controle sobre o Princípio do Prazer, se deixa conduzir pela Pulsão de Morte.

O ar que ele respira ao abrir pela primeira vez a janela de seu quarto de hotel em Veneza, que dá vista diretamente para a laguna, é de pestilência, calor e beleza. A vista da laguna parece atuar como um paraíso ilusório, que atrai o protagonista para a morte. Na cidade, encontra o cheiro de fenol a desinfetar as ruas, os cartazes preventivos, turistas que partem repentinamente, palavras ambíguas sobre o mal que o barbeiro deixa escapar. O próprio Tazio tem aparência doentia. No hotel, um guitarrista decrépito, grotescamente maquiado, entoando, para turistas, um canto sarcástico, entremeado por gargalhadas. Apesar do ambiente em que se multiplicam os indícios da morte, prevenido pelo agente de câmbio sobre a peste do cólera que contamina Veneza, Aschenbach não pode se afastar da visão do Belo. O Princípio de Realidade não consegue se impor sobre seu desejo ambivalente, torna-se inoperante para conciliar as pulsões contrárias. Mesmo com a certeza sobre a peste em Veneza, hesita sobre a ideia de avisar a família de poloneses, não consegue fazê-lo, também não retorna a Munique, pois, como ele mesmo admite, retornaria a si, à disciplina, ao trabalho literário, que lhe imporá uma excessiva carga de repressão da libido. Entrega-se, assim, à Pulsão de Morte, a fruição visual do Belo é por ele desejada de forma descontrolada. A paixão o arrasta para o desejo do caos, na esperança suicida de que nele sua tensão pulsional poderia ser aplacada.

O desejo de que o caos envolva a cidade se expressa por meio de um sonho: Aschenbach participa de um ritual dionisíaco. O passo final de sua decadência, da perda de controle sobre o Princípio de Prazer, será sua entrega ao trabalho de maquiagem pelo barbeiro, ele passa a se parecer com o duplo que o repugnou no navio, ao que se segue a silenciosa perseguição de Tazio pelas ruas e águas pestilentas da cidade. Sedento, entrega-se ainda a Thanatos ao provar de frutas semi-apodrecidas, compradas de uma

quitadeira entre a putrefação que domina a cidade. Cabe lembrar que o primeiro veneziano a morrer do cólera, no romance, foi um quitadeiro. Aschenbach não morre do cólera, mas sua entrega ao Princípio de Prazer solto, transgressor das regras da cultura, o conduzirá a uma subjetivação do ambiente de exceção, de desregramento, que é Veneza atingida pelo vibrião colérico, por isso o significativo artigo determinado que compõe o título da obra de Mann. Trata-se da morte de Aschenbach, numa cidade em que a morte está à espreita de todos. Entretanto as razões da morte do protagonista ligam-no à impossibilidade de atingir o Belo, seu duplo narcísico, são de ordem diversa do ambiente de mórbida pestilência que assola a cidade, que ele, no entanto, metaforicamente subjetiva. A verdade sobre o mal é abafada pelos interesses do capital turístico e encoberta pela incomunicabilidade que perpassa turistas e comerciantes. Ambiente que antecipa o caos da I Guerra Mundial, em que mergulhará a Europa e que fará sucumbir o esnobismo mudo da Belle Époque.

Em “Cidade Líquida”, de Cecília Meireles, encontramos uma narradora-lírica que se desloca de Florença para Veneza, ao chegar à cidade erguida sobre as ilhas imagina como será prazeroso seu dia, até o momento em que, enfim, deixará a cidade na manhã seguinte. Podemos propor uma divisão da crônica em quatro partes, em cada uma delas predomina um tempo verbal. A viagem entre Florença e Veneza, que é a primeira parte, é narrada com a predominância do tempo passado, tempo das lembranças. Vejamos:

Às nove horas, estávamos ainda em Florença, e eis que nos aproximamos de Veneza, onde almoçaremos. Muito pensamento e muito amor se vai deixando por toda parte. Igrejas, palácios, praças, estátuas, pinturas, ruas, pessoas (o pintor que, na ponta de uma escada muito alta, brincava com a morte, como um acrobata; o copeiro que me explicava as delícias do *pollo alla diavolo*; o rapaz dos livros antigos, numa esquina próxima ao Batistério – “*mio bel San Giovanni...*” -; a velhinha que me queria vender uma blusa...). (MEIRELES, 1999, p. 79)

As lembranças de lugares visitados, coisas vistas e ouvidas parecem preencher todo o espaço do percurso, o que faz pensar no narrador tradicional de que trata Benjamin: “O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida.” (1987, p. 221).

O preenchimento do espaço pelas lembranças parece ecoar na própria riqueza sonora do texto; vejamos as aliterações no excerto a seguir: “Ficou para trás Fiésole,

com seus ciprestes, onde se sente melhor o silêncio e a alma se reconcilia com o mundo”. (MEIRELES, 1999, p. 79). O silêncio dos jardins das vilas de Fiésole, nos arredores de Florença, parece ecoar na memória, durante o movimento da narradora em direção a Veneza, o que está sugerido na aliteração do “s”, som que se faz ícone do silêncio.

Na segunda parte da crônica temos a predominância do tempo presente, a narradora se situa no tempo de sua chegada a Veneza, quando ela toma a gôndola e desce em São Marcos. Vejamos como o narrador-lírico, em “Cidade Líquida”, nos mostra a gôndola ao chegar a Veneza:

Em Veneza, a água começa logo que se deixa o trem. O gondoleiro solícito equilibra montes de malas na sua gôndola, com assombrosa segurança. As gôndolas parecem cisnes pretos. Parecem instrumentos de música, com aquela ferragem que têm, na ponta, como cravelha. O gondoleiro com o seu remo para cá e para lá é como um rabequista com seu arco. Vamos assim musicalmente pelo Grande Canal, e antes de chegar a cada esquina d’água o gondoleiro clama: ‘Ou! Ou!’... – o que é incomparavelmente mais belo que a buzina de um automóvel. (MEIRELES, 1999, p. 79-80)

Enquanto na crônica de Cecília Meireles, a chegada a Veneza e o passeio de gôndola sugerem ao lírico-narrador-viajante um ritmo musical, associando a própria forma da embarcação a um instrumento musical, o narrador onisciente de *A Morte em Veneza*, ao focalizar a mente do protagonista, associa a gôndola a um ataúde, o veículo a conduzir à última viagem, aquela em que a música da vida silencia.

Em “Cidade Líquida”, a narradora equilibra prazer e realidade. Nesse sentido a música a que associa o movimento da gôndola parece mimetizar a própria regência do ego, ou, a supremacia do Princípio de Realidade, que não se deixa arrastar pelo prazer desenfreado. O que parece estar sugerido na imagem do “gondoleiro a equilibrar montes de malas na sua gôndola”, em que o ícone do equilíbrio está expresso formalmente na simetria da construção “montes de malas”, duas palavras paroxítonas dissilábicas, unidas pela preposição “de”, como o remo do gondoleiro ou o arco do violinista ou as malas divididas entre cada parte da gôndola ou o ego da cronista a transformar em suave música o que sente. Para essa narradora, tudo tem sua hora: os passeios pelas ruas líquidas, os sabores do jantar junto aos amigos... Embora persista o desejo de retornar a São Marcos, centro de Veneza, esse é refreado pelo ego e sublimado, o resultado ganha a forma da saudosa-poesia com que a narradora se lembra de suas andanças por Veneza.

A partir do desembarque da narradora na Praça de São Marcos, ela passa a imaginar os passeios que fará em seu dia em Veneza, terceira parte da crônica, e o tempo verbal predominante muda para o futuro. Na Cidade Líquida tudo parece se converter em beleza transparente, em água, metáfora do fruir de vivências e do permanecer na memória. A água, em que tudo se transforma, é representação do fluxo temporal: presente, futuro e memória. Vejamos:

E com a chuva andaremos pelas pontes, subindo e descendo entre canais, como num carrossel d'água. E d'água parecerão os vidros de Murano, com suas flores, seus pássaros, seus animais marinhos, - naturezas mortas e transparentes, orvalhadas de ouro, que parecem mesmo nascidas do mar e do sol. (MEIRELES, 1999, p. 82)

Na partida de Veneza, ao final de seu passeio imaginado, a narradora, antes do nascer do sol, toma uma gôndola, comparada, mais uma vez, a “um instrumento de música, uma vina indiana, misto de pássaro e barco” (MEIRELES, 1999, pp. 83-84). A vina ou cítara, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 553), representa na tradição hindu a personificação da palavra, do som criador do deus Brama. Pode, portanto, ser associada à sublimação das pulsões. Lembremos, ainda, que a água é purificadora na tradição hindu e a vina, a que associa a gôndola, é símbolo da palavra criadora. Nesse sentido, deixar Veneza pode figurar o renascimento da narradora-lírica. Um renascimento melhorado, pois ela se separa da Beleza que vislumbrou em Veneza, mas dela guarda vivas reminiscências, o que esclarece, como veremos, o significado do retorno ao emprego do tempo verbal presente na quarta e última parte da crônica.

Em *A Morte em Veneza*, a Índia também é mencionada: o mal que afeta a cidade, o cólera, foi levado para lá em cascos de navios que chegaram do Oriente, da Índia. O mal envolve a cidade, mal subjetivado por Aschenbach na forma do desregramento das pulsões e aqui o protagonista “deixa” a cidade sem que nenhum renascimento seja possível, ele cai na cilada de Veneza, na cilada das ilhas da laguna sobre as quais a cidade foi erguida. O lago, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 533), pode ser associado ao olho da terra, mãe original, símbolo de fecundidade. Mas, os lagos são também paraísos ilusórios, simbolizam as criações da imaginação exaltada. A expressão “cair numa cilada”, tem como correspondente em francês “tomber dans le lac”. Entre as ilhas, pontes e praias da laguna de Veneza, o protagonista persegue a Beleza, corporificada no menino Tadzio, objeto a que se liga sua pulsão sexual, de caráter

narcísico. Porém a perseguição de Aschenbach o levará ao engano, ao desejo interdito pela cultura, que o conduzirá à morte.

Na cena final de *A Morte em Veneza*, Tadzio brinca na areia, depois se afasta na direção em que areia e água se encontram. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 79), a areia, por ser facilmente penetrável e plástica, experimenta-se um prazer ao nela andar e afundar, o que pode simbolizar a plenitude intrauterina, busca de repouso e segurança. À beira d'água, Tadzio faz um gesto ambíguo e parece convidar Aschenbach, enquanto adentra o mar – o Lido é uma das aberturas da laguna de Veneza para o Adriático -, mas é uma cilada: não é convite para o prazer corporal pleno, para a beleza, porta de entrada sensível para a Beleza eterna, que reside no Mundo das Ideias, mas sim para a Casa de Hades. Sob a máscara do jovem Apolo, Aschenbach, como seu sonho informa, entrega-se ao Princípio de Prazer sem limites, converte-se no animal dilacerado em ritual dionisíaco. Como aponta Rosenfeld (1994), Thomas Mann parodia a perspectiva platônica, que, no diálogo entre Sócrates e Fedro, considera a beleza como o caminho que parte do mundo sensível e pode levar de volta ao Mundo das Ideias. Entretanto, Sócrates considera a ambivalência da beleza, caminho perigoso-encantador, que pode dar entrada não para a transcendência, mas tornar o sujeito prisioneiro do mundo sensível.

Em “Cidade Líquida”, na despedida de Veneza, último parágrafo do texto, a narradora retoma a predominância do tempo verbal presente, quando a cidade amanhece encoberta pela névoa, como espaço introjetado, reminiscência e lugar de desejo de retorno. Vejamos o último, poético, parágrafo da crônica de Cecília Meireles:

É muito cedo, faz muito frio, a chuva imperceptível torna tudo cinzento: apaga o Palácio dos Doges, com suas flechas, suas varandas, suas colunas, suas imagens... Apaga todos os palácios, bizantinos, góticos, renascentistas... E as pontes... E as águas... E o ar... Veneza transforma-se em recordação, em saudade. Numa realidade viva, sem aparência nenhuma. (MEIRELES, 1999, p. 83-84)

Ela parece deixar Veneza como quem deixa o mundo onde habita a Beleza ideal, renasce melhorada para o presente, trazendo na memória a experiência de quem vislumbrou as formas perfeitas.

Assim, nessa crônica, a narradora-lírica faz o caminho inverso ao de Aschenbach: apaixonada por viajar, não se deixa arrastar descontroladamente pelo Princípio do Prazer, suas descobertas na cidade visitada são feitas passo a passo e

culminam no encontro espiritual-gastronômico com amigos até o desfecho da serena despedida. Aschenbach vai da vivência espiritual das artes, sublimação da energia pulsional, ao completo desregramento das pulsões, portanto, do mundo do espírito ao mundo das sombras, onde reina a paixão cega e desmedida. Na crônica de Cecília Meireles, o percurso conduz da fruição regrada dos prazeres da viagem, verdadeiro mundo do espírito, representado por Veneza, para cair novamente no mundo da experiência cotidiana, metaforizado pela névoa que encobre a cidade quando o narrador dela se despede. Porém, nesse narrador que conheceu as verdadeiras formas do espírito, ainda são vivas as reminiscências da Beleza contemplada durante a estada em Veneza. Assim, Veneza é espaço do espírito, da sublimação das pulsões, obra humana elevada à semelhança do mundo transcendente, onde habita a Beleza eterna. Portanto, enquanto Cecília Meireles espiritualiza Veneza, apontando para o polo positivo da ambiguidade que Platão atribui à beleza sensível (caminho perigoso-encantador), Thomas Mann aponta para o polo negativo, pois Veneza é para Aschenbach o espaço da perda do Princípio de Realidade, do desregramento e da morte.

Para finalizar, gostaria de me remeter ainda a uma passagem de “Cidade Líquida”, em que a narradora faz referência à história das rendas de bilro venezianas, que parecem metaforizar a fusão dos três tempos verbais que a narração sobre o passeio à Cidade Líquida entrelaça. A origem das rendas de Veneza é explicada por uma lenda que conta a história de um marinheiro. Em um de seus retornos levou para a noiva uma planta marinha, ela passa a atualizar a falta do noivo tecendo renda, que imita a forma da planta marinha que recebeu de presente. A obra sublimatória produzida pela tecelã-enamorada ganha permanência por fundar a tradição do trabalho das rendeiras que, de geração em geração, simbolicamente, tecem a ausência do noivo, mesmo que dele já não conheçam qualquer referência precisa. As rendeiras, como o modelo de narrador de Walter Benjamin (1987, p. 221), assimilam a sua substância mais íntima aquilo que sabem por ouvir dizer. A memória a que a narradora dá forma por meio do seu contar também funde as lembranças das coisas vistas em seu percurso de viajante – como a planta imitada -, a expectativa por fruir de Veneza - como a amante do marinheiro distante -, e se atualiza por meio da voz narrativa – como as rendeiras que atualizam, a suas maneiras, a espera, como a mão do oleiro na argila do vaso, para lembrar de outra metáfora de Benjamin em que figura a arte de narrar.

## Referências

BENJAMIN, Walter. “O Narrador” in: **Magia e Técnica, Arte e Política**. 3. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Vol. 7. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.

EAGLETON, Terry. “A Psicanálise” in: **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FREUD, Sigmund. **O estranho**. Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

\_\_\_\_\_. **Além do princípio de prazer**. Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

MANN, Thomas. **A Morte em Veneza**. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

MEIRELES, Cecília. “Cidade Líquida” in: **Crônicas de viagem**, vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PLATÃO. **Fédon**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

PLATÃO. **Fedro**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ROSENFELD, Anatol. “A Morte em Veneza” in: **Thomas Mann**. São Paulo: Perspectiva, 1994.