

Nossos amores morreram em Veneza: experiências estéticas da “Itália dos desejos ardentes” a partir da herança de Thomas Mann na cultura pop¹

Flávio Henrique da Silva RIBEIRO²

William David VIEIRA³

Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG

Resumo

Propomos a discussão de duas experiências estéticas da aqui chamada “Itália dos desejos ardentes”, produzidas pela cultura pop e em diálogo com o enredo de *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann. São elas: a canção *Salvatore*, de Lana Del Rey, e o livro *Me Chame Pelo Seu Nome*, de André Aciman, relançado em 2018 após o sucesso do filme de Luca Guadagnino. Buscamos perceber tais potências estéticas como heranças da Itália (e, mais precisamente, Veneza) dos desejos, composição narrativa deixada por Mann e incorporada à cultura pop. Partimos metodologicamente do entendimento de “herança” em Derrida (1998) e de duas categorias de análise: a configuração do Belo por meio da ambientação praiana da Itália e o poder embriagante atribuído ao país na configuração do amor e do desejo. (Obs.: Agradecimentos à UFOP e à CAPES pelo incentivo ao trabalho.)

Palavras-chave: cultura pop; experiência estética; Itália; Thomas Mann; Veneza.

Introdução

Lançado em 1912, o livro *Morte em Veneza* (*Der Tod in Venedig*), do alemão Thomas Mann, recebeu, ao longo de suas traduções, análises e críticas a partir das ressignificações de suas temáticas trabalhadas, sendo essas díspares compreensões atribuídas por cada local e por temporalidades também distintas aos quais a obra foi submetida a escrutínio após conhecimento do público. Entre essas traduções, destaca-se uma não somente linguística e concernente às barreiras entre os idiomas, mas referente às barreiras e possibilidades de experimentação entre formatos narrativos. Falamos da tradução para o cinema realizada por Luchino Visconti em 1971. Se, na obra inicial, as metáforas – categorias a que se debruça Mann – podem ser experimentadas quase a cada parágrafo, dotadas de pluralidade de sentidos e experiências, no audiovisual é a ausência

¹ Trabalho apresentado na IJ 6 – Interfaces Comunicacionais do XXIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de junho de 2019.

² Recém-graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto; e-mail: flaviohsribeiro@gmail.com.

³ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto e Bacharel em Jornalismo pela mesma instituição. Integrante do Grupo de Pesquisa “Quintais: cultura da mídia, arte e política” (UFOP/CNPq). E-mail: williamdavidvieira@gmail.com.

da palavra e o poder da imagem que entregam para o espectador a imensidão em potencial da produção de sentidos. Herança deixada por Mann, que se preocupou, ao longo de sua novela, em priorizar a dúvida diante da certeza do amor e do desejo vivenciado pelo escritor Gustav von Aschenbach, personagem de sua obra, movida pelas metáforas.

O filme, vale destacar, também se compromete a carregar, em seu campo imagético, e a proporcionar, ao espectador, uma conjuntura estética da cidade de Veneza e da Itália como um todo, no sentido de trazê-las como composições narrativas e chancelar, assim, um imaginário desses locais como dotados de uma singularidade dada pela relação entre profano e sagrado, digno (limpo) e sujo, sendo fiel às descrições de Mann sobre a ambientação de seu enredo, outra herança – esta ainda mais pulsante – deixada pelo escritor. Tal capacidade narrativa do autor e do diretor também se revelam na construção da beleza do personagem Tazio, por quem Aschenbach nutre um sentimento e um desejo platônicos, mas que não se resumem a isso. Configurado como o Belo na obra, Tazio assume tal perfeição – por vezes questionada no livro e fora de padrões estéticos socialmente estabelecidos – não somente graças a sua estrutura corporal, mas sim, ao ter sua conjuntura corpórea exposta às peculiaridades de Veneza, cuja beleza também é questionada na obra. Entretanto, se Mann explora a cidade sobre as águas como “suja”, é nessa sujeira que se constroem os desejos do personagem, doente de sua própria moral.

Thomas Mann explora assim a força de um imaginário hoje reproduzido à exaustão na cultura pop: a Itália (e, mais precisamente, Veneza) das paixões e dos amores ardentes, traduzidos aqui por desejos ardentes. Neste trabalho, não buscamos dizer que a obra de Mann é o ponto de partida deste imaginário ao propô-lo como experiência estética por meio da viagem de Aschenbach a Veneza e de suas experiências com o amor e o desejo humano no território italiano, mas perscrutamos o livro de Mann como uma possível e remota explicação para o fenômeno da Itália dos desejos ardentes, ao percebermos a narrativa do escritor alemão calcada na exploração de elementos como sol e mar, que são direcionados para a composição estética: o entendimento e o encantamento do Belo – o corpo do amor, da beleza e do desejo para Mann. Mais ainda, percebemos nesta composição discursiva da Itália uma remota explicação para tantos outros fenômenos hoje conhecidos e que se valem de *discursividade* semelhante.

Tomamos como exemplos desses fenômenos o livro *Me Chame Pelo Seu Nome* (*Call Me By Your Name*), de André Aciman, relançado em 2018 após a bem-sucedida

tradução para o audiovisual de mesmo nome realizada por Luca Guadagnino em 2017, e a canção Salvatore, da artista nova-iorquina Lana Del Rey, lançada em 2015 no álbum *Honeymoon*. Ambas as obras se valem do mesmo imaginário servido ao leitor no romance de Thomas Mann para proporcionarem, a seu público, experiências estéticas semelhantes à do escritor alemão, como ocorrido também no filme de Visconti. Aqui, buscamos perceber como o livro de Aciman e a canção de Del Rey se apoiam na chamada “Itália dos desejos ardentes” para sustentarem suas experiências. Para isso, executamos um movimento metodológico a fim de enxergar, inicialmente, a composição veneziana de Mann como tradição e herança deixada à literatura e incorporada à cultura pop. Fazemos uso do entendimento de “herança” a partir de Derrida (1998) para, em seguida, estendermos tal conceituação a duas categorias de análise: 1) a configuração do Belo a partir da ambientação de Veneza em Mann, da Riviera Italiana em Guadagnino e da *Miami beach* (na canção, extensão das praias italianas) em Lana; e 2) o poder embriagante atribuído à Itália na configuração do amor e do desejo nas três obras.

Herança e tradição na construção de uma experiência estética

Enquanto potência linguística por conta de suas metáforas e da pluralidade de sentidos, o livro *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, convida o leitor a romper com conceitos canônicos para *experienciar* sua obra para além da narratividade manifestada no idioma. Ao longo das linhas em que conta a história do escritor Gustav von Aschenbach e de seu amor para com a beleza do menino Tadzio, a personificação do Belo, símbolo de desejo e próprio sonho de beleza, Mann dá ao leitor elementos suficientes para “questionar” sua construção em torno da cidade de Veneza e, mais precisamente, do Lido, situado a sudeste de Veneza e circunscrito pela Lagoa de Veneza.

A crítica feita pelo autor se concentra justamente em convidar o leitor a desconfiar de uma estética do Belo puritana, que coloque Veneza como dotada de uma assepsia e, por isso, capaz de fomentar um sonho de beleza. Para Mann, o Belo se encontra nos traços imperfeitos e frágeis do menino Tadzio, a quem Aschenbach considera como “enfermo” e acredita que não chegará à velhice. Mann constrói, nesse sentido, uma experiência estética em torno da paisagem de Veneza e a deixa como um legado, como herança. Se tomarmos de empréstimo o que Derrida (1998) entende a respeito de “herança”, teremos: “a herança não é, nunca, algo dado; é sempre uma tarefa. Permanece, diante de nós, tão incontestavelmente que, antes mesmo de aceitá-la ou recusá-la, somos herdeiros, e

herdeiros enlutados, como todos os herdeiros” (DERRIDA, 1998, p. 67-68; tradução nossa)⁴.

Derrida nos propõe receber a herança como agradecimento. E, a partir disso, verificam-se duas possibilidades: reconhecer e aceitar esse agradecimento ou refutá-lo. Quando a cultura pop executa a *tarefa* ou o movimento de convocar para si tal herança, chancelá-la, reconhece-se a tradição deixada por Mann não somente na literatura alemã, mas na literatura mundial. Desse modo, os produtos aqui analisados, que se valem da experiência estética suscitada pelo escritor alemão para construírem suas presumidamente similares experiências estéticas, investem no apreço à tradição, ao legado de Mann. Existe, portanto, uma presença “fantasmática”, ainda como propõe Derrida, do autor alemão e de suas perspectivas na cultura pop, buscando consolidar ou legitimar a cultura pop em determinado campo por meio da “reencenação” da tradição de Mann. Fazemos uso da tradição no entender de Bhabha (1998), que a pontua como um elemento capaz de aludir a um ciclo e denotar dimensões culturais e de tempo, permitindo, ao ser reencenada, a introjeção de outras temporalidades culturais (BHABHA, 1998, p. 21).

Com isso, não se trata de dizer, neste trabalho, que a tradição reencenada pelos produtos da cultura pop é fiel à herança deixada por Mann e que seu legado é retratado em essência. Buscamos, ao trazer a herança de Mann como construção de narrativa e de uma experiência estética, mostrar que tal categoria pode ser ressignificada à medida que, ao ser reencenada, a tradição abre espaço para que novos elementos culturais, de temporalidades distintas, sejam inseridos nela. Não se trata de dizer, também, que o livro *Me Chame Pelo Seu nome* e a canção *Salvatore* tenham sido necessariamente influenciados por Mann, mas se servem, inconscientemente ou não – e sem a pretensão de chegarmos a uma conclusão sobre isso –, de uma herança deixada pelo autor, que se configura como uma ideia remota e de discursividade semelhante à da estética da “Itália dos desejos ardentes”, sobretudo na figura de Veneza e dos encantamentos com o Belo.

A essa mesma herança de Mann estão atrelados elementos já inseridos pelo autor em sua tradição, tornando-se elementos da herança. Em outras palavras, ao ser reencenada, essa tradição também não pretere elementos que a legitimaram durante seu processo de construção na obra do escritor alemão. Falamos de elementos como mar e

⁴ Cf. Derrida (1998, p. 67-68; grifo no original): “*La herencia nunca es algo dado, es siempre una tarea. Permanece ante nosotros de modo tan indiscutible que, antes mismo de aceptarla o renunciar a ella, somos herederos, y herederos dolientes, como todos los herederos*”.

sol, responsáveis por construir o Belo na obra do autor. Se, nessa tradição e herança *manniana* da terra dos desejos, o Belo é “iluminado” por aquilo que de melhor esta terra oferece (suas belezas naturais e arquitetônicas, de caráter *sui generis*), reencenar esta tradição e aceitar esta herança requer, portanto, conceber tais elementos como primordiais para que se alcance a experiência estética desejada enquanto efeito último e mais vívido a ser proporcionado pela “reencenação” dessa tradição e pela utilização dessa herança.

A construção da experiência estética se pauta por essa mesma tradição. A experiência estética a que Mann nos convida a apreender é o encontro entre Belo encarnado e seu Paraíso – a Veneza do autor, a realização de seu sonho de viagem e o fato de o Belo ser enxergado como tal justamente por estar em seu Paraíso, ou seja, a epifania do Belo em seu habitat, paradoxalmente demiurgo e humano. Isso porque a experiência estética, como aponta Guimarães (2016, p. 14), “[...] ocorre em uma situação na qual o sujeito é levado a desenvolver uma compreensão pragmático-performativa do objeto que lhe é apresentado”. Portanto, se Aschenbach desempenha uma compreensão diante da *experienciação* deste objeto, o corpo do Belo, âmbito de seu desejo, isso se porta, nessa mesma lógica, como uma manifestação da ordem do *sensível*, na qual o leitor é convidado a compreender também o Belo, a Veneza paradisíaca de Aschenbach e, mais ainda, a própria novela de Mann.

Se a experiência estética de Mann é entendida aqui como uma remota apreensão do imaginário da “Itália dos desejos ardentes”, capaz de gerar uma tradição, deixar um legado e estimular disputas por herdeiros em torno dessa discursividade, então é porque esta experiência estética questiona paradigmas e construções *experienciais* formulados anteriormente em torno desse mesmo imaginário ou de outros a ele adjacentes, visto que esses paradigmas e construções apontam não apenas para o embate entre experiências, pura e simplesmente, mas remetem à forma como as experiências são ditadas para serem vividas, estimulando, em contrapartida, novas possibilidades. Como aponta Cardoso Filho (2016),

As experiências estéticas podem revelar convenções muito interessantes sobre as formas de apreensão do sensível nas sociedades, em diferentes contextos e temporalidades. A partir dessa explicação, conclui-se que a própria sensibilidade se configura numa articulação com os processos comunicacionais, o que, no limite, permite questionar as matrizes comunicacionais de sensibilidades hegemônicas em seus respectivos contextos. (CARDOSO FILHO, 2016, p. 37-38)

Podemos aplicar isso a *Salvatore* e *Me Chame Pelo Seu Nome*, já que, nesses objetos, a experiência estética da “Itália dos desejos ardentes” se constrói na “reencenação” da tradição de Mann, isto é, na incorporação à cultura pop da herança deixada pelo autor; quando o livro de Aciman (e também o filme de Guadagnino) e a canção de Del Rey se valem de construção similar sobre o país europeu e revestem suas composições artísticas da mesma faceta e ideia de beleza a que se lança Mann, sobretudo em sua retratação do Belo – em dimensões espaciotemporais distintas, em contextos diferentes e com acepções distintas de Belo, é verdade, mas de ordem similar e pautadas na mesma ambientação “endeusada” e humana da Itália. Isto porque, para o autor alemão, o Belo assume tal capacidade ao ser exposto à ambientação veneziana e ao ser visto e *experienciado* por Aschenbach naquele cenário conturbado, embebido das contradições, da pureza e da “sujeira”, para que se torne capaz de dar vida a este mesmo Belo.

A composição estética do Belo e o poder embriagante da Itália

Além da exposição de Tadzio ao ambiente veneziano, o que possibilita que ele se configure como Belo e possibilita, mais ainda, a experiência estética de Aschenbach, o processo *experiencial* também está dado para o escritor porque ele encara em Tadzio a categoria da verdade e autenticidade a que Benjamin (1984) se refere ao se valer da composição de Belo de Platão com a figura de Eros (Amor) no diálogo platônico *O Banquete*. Para Benjamin, a verdade tem unidade no “Ser” e resiste a qualquer interrogação, assumindo um significado metafísico atribuído por Platão, o que

[...] pode ser documentado, principalmente, pelo *Symposion* [O Banquete], que contém duas afirmações decisivas no presente contexto. Nele, a verdade é apresentada como o conteúdo essencial do Belo, o reino das ideias, e a verdade é considerada bela. A compreensão dessas teses platônicas sobre a relação entre a verdade e a beleza tem importância capital não somente para qualquer filosofia da arte, como para a própria determinação do conceito de verdade. [...] A tese de que a verdade é bela deve ser compreendida no contexto do *Symposion*, que descreve os vários estágios do desejo erótico. Eros (assim devemos entender o argumento) não traiçoa seu impulso original quando dirige sua paixão para a verdade, porque também a verdade é bela. E o é não tanto em si mesma como para Eros. O mesmo vale para o amor humano: o homem é belo para o amante, e não em si mesmo, porque seu corpo se inscreve numa ordem mais alta do que a do belo. Assim a verdade, que é bela, não tanto em si mesma, quanto para aquele que a busca. (BENJAMIN, 1984, p. 52-53; grifos no original)

A beleza de Tadzio, que remetia para Gustav a uma escultura grega da chamada era áurea, “[...] sendo que à mais pura perfeição da forma aliava-se um encanto pessoal

tão exclusivo que o observador acreditava jamais ter encontrado [...] algo que se aproximasse de um acabamento tão feliz” (MANN, 1984, p. 44), era uma de suas verdades, talvez a mais intensa e precisa aos olhos de Aschenbach. E, dessa forma, ao assumir tal caráter de verdade e assim se configurar como o Belo, Tadzio atende às expectativas de Aschenbach. Nesse sentido, também é possível destacar os elementos responsáveis por atribuir esse caráter de verdade a Tadzio, oriundos da própria natureza e da própria conjuntura arquitetônica de Veneza. Ao ser exposta a esses elementos, a beleza do menino é composta e assimilada por Aschenbach e encarada como verdade, como possibilidade real de perfeição – em suas próprias imperfeições – e, dada essa “autenticidade”, a experiência estética é permitida e legitimada. Podemos destacar, inicialmente, a conjuntura arquitetônica que encanta o personagem, como o desembarcadouro do Lido, a imponência etérea do Palácio na cidade veneziana, a Ponte dos Suspiros (MANN, 1984, p. 35), entre outros relatados no livro.

A conjuntura arquitetônica afeta o modo como Aschenbach permite em si um processo de fruição de Veneza. Isso modela, portanto, sua própria experiência estética com o Belo, Tadzio. Os elementos da natureza, por sua vez, como o mar – Aschenbach o amava (Ibid, p. 50-52) –, não são preteridos e representam para o escritor – que “não era amante do prazer” e só se permitia enfeitiçar por Veneza (Ibid, p. 68), a Veneza de uma Itália dos desejos ardentes – a possibilidade de diversão e alegria, luxos a que ele não se permitia rotineiramente. Por conta disso, o narrador da novela alemã atribui mais fortemente a Tadzio os elementos da natureza, como se evidencia no trecho a seguir:

[...] o sol se elevava nas alturas, ganhando força temível, o azul do mar tornava-se cada vez mais profundo, e ele poderia ver Tadzio. [...]. Aschenbach não entendia uma só palavra do que ele dizia, talvez as maiores banalidades, mas que a seus ouvidos eram uma vaga melodia. Assim, por ser estrangeiro, sua fala era sublimada em música, um sol altivo banhava-o de um brilho suntuoso e a infinitude do mar era o fundo constante a dar maior relevo a sua figura. (Ibid, p. 70)

É nessa descrição de uma Itália dos encantamentos e da presença de um estrangeiro a chamar para si – aos olhos de Aschenbach – esse encanto e encená-lo que o livro *Me Chame Pelo Seu Nome*, de André Aciman, e a canção *Salvatore*, de Lana Del Rey, constroem suas narrativas. No romance de Aciman, o ambiente a contaminar o arranjo imagético é tal qual Aschenbach o descreve no trecho acima. No enredo, o jovem Elio (personagem de Timothée Chalamet no filme de 2017, de Luca Guadagnino) se

apaixona por Oliver (interpretado por Armie Hammer na obra cinematográfica), acadêmico contratado pelo pai do garoto para ajudar em uma de suas pesquisas durante o período de férias que a família desfruta na Riviera Italiana. Ao mesmo tempo, Oliver aproveita para se divertir com a família, e Elio descreve o ambiente de descontração, por exemplo, à beira da piscina e do pomar de uma das casas da família na Riviera, aproximando-se das percepções de Mann sobre o encantamento veneziano. Sem discussão de mérito de qualidade ou originalidade no texto de Aciman, mas ainda nos detendo na “reencenação” feita pela cultura pop sobre a tradição de Mann, as descrições de Elio também se manifestam na mesma retórica de Mann. Inverte-se, entretanto, a ordem: agora, o mais novo enxerga a verdade do Belo no personagem mais velho:

Pode ser que tenha começado logo que ele chegou, durante um daqueles almoços tediosos, quando sentou-se ao meu lado e finalmente percebi que, apesar do leve bronzeado adquirido durante a breve estadia na Sicília no início do verão, as palmas de suas mãos tinham a mesma cor da pele clara e macia da sola de seus pés, de seu pescoço e da parte interna dos antebraços, que praticamente não haviam sido expostos ao sol. Quase um rosa-claro, a pele reluzente e macia como a barriga de um lagarto. Íntima, pura, intocada, como o rosto corado de um atleta ou a insinuação do alvorecer em uma noite de tempestade. Dizia coisas sobre ele que eu jamais pensaria em perguntar. (ACIMAN, 2018, p. 4)

E, mais uma vez, são os elementos da natureza a verdade do Belo, aqueles que também se encarregam de sustentar a experiência estética a ser vivida pelo observador e a ser proporcionada, igualmente, ao leitor. Em *Morte em Veneza*, o desejo permanece no campo da ideia, da experiência estética pela ordem da observação, do platonismo (no sentido da contemplação), e assim tem seu fatídico fim. Em *Me Chame Pelo Seu Nome*, por outro lado, o desejo se concretiza e a experiência estética assume múltiplas facetas, caminhando, de forma mais condenada, para um fim também fatídico. Esse fim se consolida pela ausência do corpo de Oliver nas mãos de Elio após a partida do acadêmico. Isso se dá depois que Aciman consolida no imaginário do leitor e de Elio, assim como Mann o faz, a potência imagética e encantadora do corpo de Oliver sob as graças da paisagem da Riviera Italiana. Aciman o executa por meio da forte exibição do corpo do Belo, o que se firma no livro com as descrições construídas com embasamento em metáforas e comparações, também a exemplo de Mann, seguindo outra de suas heranças.

Do mesmo modo, não escapa dessa destruição fatídica do desejo a canção *Salvatore*. Para a personagem da música, o viver e *experienciar* máximo da experiência estética também culmina na autodestruição – mostraremos na seção seguinte. A música

se inicia com a artista apresentando o ambiente da *Miami beach*, no qual a natureza se destaca como fonte principal das atrações, embora a personagem da canção sinalize precisar de uma distância para apreciar o local. “*All the lights in Miami begin to gleam / Ruby, blue and green, neon too / Everything looks better from above, my king / Like aquamarine, oceans blue*”⁵, diz a canção.

Essa distância necessária à personagem revela que aquele ambiente a afeta, como ocorre com Aschenbach. A percepção da afetação se confirma em: “*The summer’s wild / And I’ve been waiting / For you all this time. / I adore you / Can’t you see, you’re meant for me? / Summer’s hot / But I’ve been cold without you / I was so wrong not to tell / Medellín, tangerine dream*”⁶. Nesses versos e nos anteriores, a personagem lança mão de dois lugares, mas os relaciona posteriormente com uma estética italiana dos desejos, amores e paixões, transferindo-os para a dimensão espacial da Itália. Isso ocorre quando, entre esses trechos, a personagem que entoa os versos pronuncia termos justamente em italiano (como *cacciatore* – caçador – e *ciao, amore* – olá, amor)⁷, como se estivesse a se lembrar do amor estrangeiro que a afetou tanto quanto o lugar, ambos possuidores do encantamento da Itália e remetidos ao país pelas belezas naturais dos lugares citados na canção e pela necessidade do afastamento – como para Aschenbach, que se afeta pelo rapaz estrangeiro e pela arquitetura e natureza de Veneza, embora seja incapaz de deixar o lugar e entenda o espaço como única possibilidade de diversão e encantamento. Dessa forma, esses espaços citados por Lana Del Rey são transferidos também para a Itália dos desejos ardentes ou são, minimamente, reconhecidos como extensões do território dos encantamentos, além de se voltarem – ainda que indiretamente – à tradição *manniana*, nos moldes da reciclagem e pasteurização da cultura pop.

Entretanto, o desejo de se reconectar ao corpo do Belo é intenso a ponto de fazer a personagem da canção enxergá-lo nas belezas naturais dos locais, o que também se encarrega por fazer com que ela seja incapaz de abandonar aquele lugar, vendo-o mesmo que de longe e ciente das afetações geradas em si. Em *Salvatore*, Me Chame Pelo Seu

⁵ Tradução livre: “Todas as luzes em Miami começam a piscar / Rubi, azul e verde, neon também / Tudo parece melhor visto de cima, meu rei / Como o verde-azulado do oceano.”

⁶ Tradução livre: “O verão é selvagem / E eu estive esperando / Por você todo esse tempo. / Eu te adoro / Você não é capaz de ver o quanto significa para mim? / O verão é quente / Mas eu estive fria sem você / Eu estava tão errada em não dizer isso / Medellín, sonhos de tangerina.”

⁷ Apesar de tais citações, destacamos que não é apenas pelo fato de trazer palavras em italiano que a associação ocorre (o que seria uma percepção um tanto pueril de nossa parte). Na realidade, esses termos denunciam as minúcias de um amor que, saberemos melhor à frente, morre também em Veneza, afetado por essa ambientação político-estética do local, a qual estamos tensionando neste trabalho.

Nome e Morte em Veneza, o desejo se volta ao corpo dos Belos e pode ser compreendido como a necessidade de *experienciar* cada Belo em seu extremo, embora isso não seja comunicado a este Belo – como ocorre na canção de Lana Del Rey e na novela de Thomas Mann – ou occasione incertezas e o medo de um fim próximo – como ocorre no romance de André Aciman, no qual o Belo se torna ciente de sua posição. Isso se deve ao modo como o desejo se manifesta no indivíduo. Agamben (2007) argumenta que desejar é a coisa mais humana e simples que existe, entretanto, não podemos trazer nossos desejos à palavra porque os imaginamos, de maneira que comunicar a alguém um desejo sem a imagem (aquilo em que transformamos os desejos) é algo brutal e impossível de ser cumprido em sua totalidade. Para além disso, nós nos consumimos em nossos desejos porque, quanto mais inconfessados, mais os tornamos nós mesmos:

[...] o desejo inconfessado somos nós mesmos, para sempre prisioneiros na cripta [onde permanecem “embalsamadas” as imagens, o corpo dos desejos]. O messias [aqui, a *experienciação* dos Belos] vem para os nossos desejos. Ele os separa das imagens para realizá-los. Ou, então, para mostrá-los já realizados. O que imaginamos, já o obtivemos. Sobram – irrealizáveis – as imagens do que foi realizado. Com os desejos realizados, ele constrói o inferno; com as imagens irrealizáveis, o limbo. E com o desejo imaginado [o querer *experienciar* sempre mais], com a pura palavra, a bem-aventurança do paraíso. (AGAMBEN, 2007, p. 49; grifos nossos)

Ademais, em Morte em Veneza, a impossibilidade da concretização do desejo de Aschenbach – que deve ser apenas platônico, mas ultrapassa tal denominação e entendimento e se estende à contemplação –, ao ser ameaçada pela proximidade cada vez maior do escritor com seu ídolo, é revertida para a doença de Veneza. Quanto mais próximos amante e amado, mais doente a cidade (epidemia de cólera indiana em Veneza), e mais doente aquele que nutre o desejo e que pode ser capaz de concretizá-lo no *experienciar* mais pulsante, isto é: mais doente o escritor no avanço de seu ato de contemplar. O mesmo fato ocorre em Me Chame Pelo Seu Nome e *Salvatore*. Quanto mais intensas e frequentes as relações entre Elio e Oliver, mais presentes as incertezas de Elio perante sua própria capacidade de sentir prazer, perante sua pressão de agradar ao professor, e maiores as dúvidas acerca do futuro ao lado do Belo, o que termina de modo desastroso. Por isso, torna-se cada vez mais presente o medo de Elio de ser deixado à medida que se entrega intensamente a seu desejo, a seu Belo. No mesmo caminhar, Elio se torna cego para as demais coisas, sendo capaz de enxergar apenas a seu ídolo. Em *Salvatore*, quanto mais próxima da praia, mais a personagem da música se afeta. E, ao se

entregar a essa praia, acaba por vivenciar seu fim, sua morte – a autodestruição citada anteriormente, que abordaremos a seguir.

Nossos amores morreram em Veneza

No enredo de *Morte em Veneza*, existe outro elemento que reforça a experiência estética e que está à parte do Belo e do poder embriagante da Itália, dizendo respeito, entretanto, a Aschenbach (que morre supostamente vítima desse elemento). Trata-se da doença (epidemia de cólera indiana) que se espalha pela cidade, “uma tempestade de desprezo colérico” (MANN, 1984, p. 52) que assola o personagem e uma das muitas metáforas da morte do desejo, mais do que uma crítica à própria cidade de Veneza.

Falamos até aqui das metáforas, de uma forma geral, destacando algumas delas, e a seguir reforçaremos tais potências significativas como produtoras de sentidos porque as metáforas, conforme Ricoeur (1994), dizem respeito a um discurso a que não temos acesso direto e que buscamos acessar justamente por meio do “aprofundar”. A metáfora “[...] permanece *viva* tanto tempo quanto percebemos, através da nova pertinência semântica – e de certo modo na sua espessura –, a resistência das palavras no seu emprego usual e [...] sua incompatibilidade no nível de uma interpretação literal da frase” (RICOEUR, 1994, p. 9; grifo no original). Esse discurso além do literal somente encontra completude no leitor, e a experiência estética segue mesmo caminho. A metáfora é muito utilizada por Mann para reescrever a realidade de Veneza a seus olhos e construir sua experiência estética sobre Veneza. Dessa forma, se a epidemia é uma metáfora da morte do desejo, da futura separação de Aschenbach de seu Belo, isso reforça, como apresentado na seção anterior, que a impossibilidade da concretização do desejo vem como prenúncio na epidemia. Tavares (2017) também aponta essa questão ao ressaltar que

As cenas [de *Morte em Veneza*] adquirem relevo trágico em um ambiente veneziano assolado pela cólera, aludindo ao caos pulsional do poeta. A impossibilidade [de Aschenbach] de alcançar a felicidade amorosa provoca-lhe um sofrimento ampliado ao denunciar sua incompletude também sob o olhar platônico do amor abençoado por Eros. (TAVARES, 2017, p. 321)

A experiência estética a que se lança Aschenbach é da ordem da contemplação e seria destituída se o sujeito ousasse a ter determinado contato com o Belo. Tal ocorrência originaria outra experiência estética, de ordem distinta, podendo não se sustentar mais pelas metáforas descritas por Mann e pelo imaginário da Itália dos desejos ardentes. O

fato de Mann não romper com a sequencialidade de suas metáforas e a forma como são construídas e apresentadas ao leitor garante a sustentação da experiência estética.

A mesma ideia contida nesse contexto se confirma na metáfora apresentada no início desta seção (epidemia) e também em outra metáfora enviada ao leitor no enredo: a presença de Veneza para Aschenbach ser fatídica porque se trata de sua morte e da não concretização de um possível desejo de contato mais íntimo com o Belo. Isso ocorre na paulatina degradação de Aschenbach à medida que se embebeda da arquitetura de Veneza e das belezas naturais que a cidade proporciona, à medida que se expõe à epidemia que aflige o local e à medida que tenta partir de Veneza às pressas porque reconhece que a cidade o adoce psicologicamente e também fisicamente, por conta da epidemia.

De maneira semelhante se configura o fim do amor em *Salvatore* e o fim do amor entre Elio e Oliver. Enquanto o amor de Aschenbach tem seu fim em Veneza com a morte do próprio sujeito em uma cadeira de praia ao ver o Belo se iluminar pelo horizonte e ganhar contorno e forma pela luz do sol que o toma – descrição da cena final de Morte em Veneza –, o amor de Elio morre com a partida de Oliver e o consequente abandono de seu amado, deixando-o como apenas um desejo de verão, uma experiência findada após ter sido iniciada graças ao encontro na Riviera Italiana. Também assim morre o amor da personagem de Lana Del Rey e a própria personagem ao retratar – na mesma medida que Mann, quando este aborda, ao longo do livro, a cotidianidade de Veneza – elementos referentes a um cotidiano da ambientação da canção (indivíduos a cuidar do bronzado, chuva de verão, sorvete de casquinha etc.). Esse cotidiano é, em si, a composição estética e melancólica do cenário da *Miami beach* (extensão do território italiano aos olhos da personagem pelo fato de se relacionar com um homem estrangeiro, possuidor do encantamento da Itália, como a própria *Miami beach*), que se encontra em meio a um derradeiro acontecimento, a morte: “*Catch me if you can / working on my tan / Salvatore. / Dying by the hand / Of a foreign man / Happily. / Calling out my name / In the summer rain / Ciao, amore. / Salvatore can wait / Now it’s time to eat / Soft ice cream*”⁸. Assim, a morte em *Salvatore* e a morte metafórica (a separação, o fim) em *Me Chame Pelo Seu Nome* reencenam, na cultura pop, outra opção adotada por Mann na novela: o ápice e o término de *experienciação* do Belo são a própria morte, o esvanecimento do eu.

⁸ Tradução livre: “Prenda-me se conseguir / Cuidando do meu bronzado / Salvador. / Morrendo nas mãos / De um homem estrangeiro / Felizmente. / Chamando meu nome / Na chuva de verão / Olá, amor. / O salvador pode esperar / Agora é hora de tomar / Um sorvete de casquinha.”

Discursividades em disputa: a cultura pop como herdeira de tradições

Representante das tensões entre os produtos da indústria cultural que competem entre si nas disputas estimuladas pelo mercado, a cultura pop, por meio de seus inúmeros produtos, outorga para si o papel de herdeira de tradições. Seja na busca por maior capacidade de assimilação, seja na busca por originalidade e autenticidade, seja por meio de qualquer outra possibilidade discursiva, tais movimentações ocorrem a todo momento, entre os próprios produtos do pop e na incorporação de elementos de ofertas de nicho ou segmentadas, que não ocupam necessariamente a cultura pop, mas passam a figurar indiretamente, por conta de tal prática, dentro dela.

De uma forma geral, essas movimentações e incorporações revelam traços de hibridação e a busca efetuada por esses produtos da cultura pop para elevarem-se à chamada legitimidade cultural, como nomeia Bourdieu (2007, p. 108). Para o autor, todas as formas culturais, da indústria cultural (*mainstream*) ao campo de produção mais *underground*, revelam sua pretensão à legitimidade cultural ao serem *experienciadas* – como a “Itália dos desejos ardentes de Mann” – e entrarem em confronto com outras formas culturais. Daí a necessidade de se reconhecer, na cultura pop, a tradição de Mann. E daí a própria necessidade da cultura pop de se colocar como herdeira das discursividades que se tecem em torno do referido imaginário de Itália e das experiências estéticas que se lançam sobre a estética e narratividade do lugar. Ao reencenar a tradição, como propõe Bhabha (1998), a cultura pop se legitima como herdeira da experiência estética suscitada por Mann, insere sobre ela novos valores, *seus* valores, e se posiciona no embate entre fronteiras de distinção cultural – o que acaba por explicitar os atritos referentes a essas próprias fronteiras e os choques entre si (BHABHA, 1998, p. 20).

Desse modo, se um ato de produção cultural como a canção *Salvatore* ou a filmagem de *Me Chame Pelo Seu Nome* busca afirmar, ainda que presumidamente e à custa de uma tradição, sua legitimidade cultural, possivelmente construída sobre essa tradição, é no confronto entre esses e tantos outros produtos de igual segmento ou não, na “reencenação” da tradição de Mann e na autoafirmação como herdeiro dessa tradição, que esse mesmo ato de produção cultural busca se firmar como tal, atingindo noções de completude e perfeição, sendo até mesmo capazes de recusar a própria ideia da hibridação se a ela não vierem atribuídas as noções de legitimidade, novidade, contemporaneidade (AGAMBEN, 2009, p. 69) – para fugir da pecha de arcaico ou obsoleto – ou atualidade.

Considerações finais

As reincorporações da experiência estética suscitada por Mann não são novas. Fazem-se e se desfazem na cultura pop a todo tempo, tal como na literatura, na música e, sobretudo, no cinema – a título de exemplo, podemos citar os filmes e livros bem vendidos Comer, Rezar, Amar e O Sol Sob a Toscana, que investem na mesma experiência estética de Mann. Se o fazem com maestria e repetem, com mesma capacidade, a discursividade do autor alemão, não compete aqui discutir, posto que precisaríamos de uma articulação de outra ordem para iniciarmos um esboço de tal possibilidade argumentativa. Contudo, ainda que não se dirijam direta e conscientemente a Mann ou a qualquer outro referencial e executem tal discursividade com maior ou menor esvaziamento e profundidade, interessa a esses produtos da cultura pop alcançarem seu status de consumo e se legitimarem, reafirmando o papel que lhes foi destinado na produção industrial, de se fazerem ver e, com isso, venderem suas experiências estéticas e angariarem lucro, como aponta Santiago (2004, p. 121) a respeito do esperado de uma literatura pop.

As obras de Lana Del Rey e André Aciman remontam ao imaginário que permeia a obra de Thomas Mann. A presença “fantasmática” do autor, de suas perspectivas e de seu trabalho evidenciam a reencenação de uma tradição deixada pelo autor, incorporada à cultura pop no intuito de atender a seu interesse chamando para si essa herança *manniana* (que passa pelas metáforas, pela “Itália dos desejos ardentes”, pelo Belo e pelo poder embriagante atribuído a essa mesma Itália na configuração do desejo e também do amor), ainda que as associações não sejam tão explícitas a uma crítica mais desavisada que se lança a perceber a cultura pop na execução desse tipo de tarefa. Está nas bases da cultura pop travestir e mascarar as brutalidades de sua cadeia produtiva – concorrência entre produtos e busca por lucro – por meio de tradições chanceladas dentro e também fora do pop e por meio de um apoio em estéticas consolidadas e cristalizadas, muito revisitadas ou não. Daí nosso entendimento de enxergar no autor alemão uma conceituação remota no tempo histórico e literário da “Itália dos desejos ardentes”.

Entretanto, não podemos nos atrelar a um pensamento radicalizado e atribuir à cultura pop um show de horrores pautado pela reciclagem ou apenas vendagem excessiva dos produtos, embora tal prática, da pasteurização e assimilação, ocorra com frequência. É preciso reconhecer que a cultura pop se refere a identidades de inúmeros produtos, que podem ser consumidos justamente pela comunicação estabelecida entre o que o

imaginário deseja e o que a cultura pop oferece. Para além disso, é preciso reconhecer sua capacidade de estabelecer uma comunicação direta e interativa com esses desejos, com esses imaginários, e reconhecer a própria capacidade da cultura pop de se reinventar em meio a tantas possibilidades e ofertas – sem discussão do mérito desta questão, ou seja, se essas reinvenções se dão por meio de um processo de reciclagem na aglutinação de teorias consolidadas ou por meio das ações executadas pela cultura pop de introjetar em si a função de herdeira de determinados legados e tradições.

Referências

- ACIMAN, André. **Me chame pelo seu nome**. E-book. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CALL me by your name. Direção de Luca Guadagnino. Estados Unidos: Sony Pictures Classics, 2017. 1 DVD (132min.), son., col.
- CARDOSO FILHO, Jorge. Uma matriz comunicacional da sensibilidade. In: MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge. **Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas**. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016, p.37-53.
- DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Madri: Editorial Trotta, 1998.
- GUIMARÃES, César. As bordas entre a comunicação e a experiência estética. In: MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge. **Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas**. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016, p.10-20.
- LANA DEL REY. **Honeymoon**. Santa Mônica, CA: Universal, 2015.
- MANN, Thomas. **Morte em Veneza. Tonio Kröger**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MORTE a Venezia. Direção de Luchino Visconti. Itália; França: Warner Bros. Pictures, 1971. 1 VHS (135min.), son., col.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo 1). Campinas, SP: Papyrus Editorial, 1994.
- SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- TAVARES, José Luiz Cordeiro Dias. Mal-estar em Veneza. In: **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, v.50, n.93, dez. 2017, p.321-334. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v50n93/v50n93a26.pdf>. Acesso em: 24 set. 2018.