



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Priscila Bosso Topdjian

**As aporias do processo criativo em *A morte em Veneza*, de Thomas
Mann**

São José do Rio Preto
2021

Priscila Bosso Topdjian

As aporias do processo criativo em *A morte em Veneza*, de Thomas Mann

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva.

São José do Rio Preto
2021

T673a Topdjian, Priscila Bosso
As aporias do processo criativo em A morte em Veneza, de Thomas Mann / Priscila Bosso Topdjian. -- São José do Rio Preto, 2021
117 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientador: Antonio Manoel dos Santos Silva

1. A morte em Veneza. 2. Aporias do processo criativo. 3. Literatura e metalinguagem. 4. Modo de criação antigo. 5. Modo de criação moderno. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Priscila Bosso Topdjian

**As aporias do processo criativo em *A morte em Veneza*, de Thomas
Mann**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Karin Volobuef
UNESP – Câmpus de Araraquara

São José do Rio Preto
10 de setembro de 2021

Aos meus avós (*in memoriam*),
Antonio Bosso Junior e Rachel Topdjian.

AGRADECIMENTOS

Estou profundamente agradecida ao meu orientador, Antonio Manoel dos Santos Silva, por ter me acolhido com toda a sua generosidade, de forma tão respeitosa, pela competência profissional com a qual conduziu esta pesquisa, pelo cuidado constante com a minha formação e pela delicadeza da amizade.

Ao professor Orlando Nunes de Amorim, que acompanhou esta pesquisa desde o projeto e contribuiu com análises, adequações e sugestões de leitura.

Ao professor Arnaldo Franco Junior, pela leitura meticulosa da minha dissertação e pelas prestativas observações realizadas no Exame de Qualificação.

À minha madrinha Régia Nascimento, tão respeitosa e compreensiva, por ter me acolhido em sua casa no último ano desta pesquisa.

Agradeço aos meus avós, pais de criação, Antonio Bosso Junior e Rachel Topdjian, que tanto torceram pelo meu desenvolvimento intelectual, mas que lamentavelmente faleceram no último ano desta pesquisa.

Às minhas irmãs Carolina e Daniela, pelo apoio familiar.

Ao meu melhor amigo Valdir César Conejo Junior, pelo apoio incondicional ao meu desenvolvimento acadêmico e pelo apoio moral diário.

Aos grandes amigos que fiz no Ibilce, em especial, Michel Lagoin e Nicolas Pelicioni, pelo apoio substancial que ambos me prestaram durante o mestrado.

A todos os professores do PPG-Letras da Unesp/Ibilce, por me permitirem realizar este sonho.

À Seção Técnica de Pós-Graduação, em especial, ao Mauro Kasuo, por ter cuidado das questões burocráticas da minha pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Para que serve toda a criação poética?” Eu te direi, Leitor, mas
diga-me primeiro para que serve a realidade.
Goethe e Schiller (1991, p.152).

RESUMO

Esta dissertação constitui um estudo crítico-interpretativo das aporias do processo criativo presentes na novela *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann, das quais destacamos as que emergem das relações entre o antigo e o moderno, entre a arte clássica e a romântica e entre princípios apolíneos e dionisiacos de criação artística. Esses tensionamentos são construídos de forma autorreflexiva e provocam na narrativa um desconcerto lógico, afetando a sua leitura linear. Dentre as principais obras teóricas e críticas que nos serviram de apoio para exegese e análise, ressaltamos: *Poesia ingênua e sentimental*, de Friedrich Schiller (1991), que reflete sobre os modos de criação artística antigo (ingênuo) e moderno (sentimental) existentes na Antiguidade Clássica e no fim do século XVIII, ambos problematizados na narrativa em discussão; como também as reflexões acerca do belo e do gênio artísticos presentes em *Crítica da faculdade de julgar*, de Immanuel Kant (2016); a obra *O nascimento da tragédia*, de Friedrich Nietzsche (1992), que situa o conceito de trágico como proveniente da tragédia ática, interpretada como sendo a conciliação dos princípios apolíneos e dionisiacos de criação artística, que atuam de modo conflitante no texto manniano. Além disso, a paixão homoerótica que Tadzio (adolescente polonês) desperta em Aschenbach (escritor de cinquenta anos) indica o acontecimento da beleza mítica no mundo e na escrita do escritor, rigidamente ordenados pela disciplina e pela razão. No entanto, o deus Eros (deus da paixão) também atua de modo demoníaco na vida do protagonista, influenciando no seu destino. Como a novela em discussão é narrada de forma crítica e autorreferencial no engendramento artístico dessas aporias, a pesquisa desvelou a construção destas apontando, como fio condutor, o artifício da metalinguagem, procedimento visto a partir da obra *Linguística e Comunicação*, de Roman Jakobson (2007), e do ensaio “Literatura e Metalinguagem”, de Roland Barthes (2007). Não obstante, no campo metalinguístico bakhtiniano, os enunciados de um texto estabelecem uma relação dialógica; se entrecruzando e demarcando a voz de um autor criado para o texto, a voz do narrador e a voz do personagem. Tal problemática faz com que, em última instância, o modo reflexivo do narrador deixe entrever o modo ensaístico do autor, conferindo à narrativa ensaios acerca do ser e do escrever, da beleza e da arte; é quando se vale da apropriação de diálogos platônicos; questão analisada a partir da obra *Estética da Criação Verbal*, de Mikhail Bakhtin (2011).

Palavras-chave: *A morte em Veneza*. Aporias. Metalinguagem. Modo de criação antigo. Modo de criação moderno.

ABSTRACT

This thesis constitutes a critical-interpretative study of aporiai of the creative process present in the novel *Death in Venice*, by Thomas Mann, from which we highlight the ones that emerge from the link between ancient and modern, Classical and Romantic art, and from the Apollonian and Dionysian principles of artistic creation. These tensions are constituted in a self-reflexive way and cause a logical rupture in the narrative, affecting its linear reading. Among the main theoretical and critical oeuvres that sustain the exegesis and analysis, we highlight *On Naïve and Sentimental Poetry*, by Friedrich Schiller (1991), which reflects on the ancient ways of artistic creation (naïve) and of modern (sentimental) that exist in Classical Antiquity and in later XVIII century, both of them troubling questions in the discussed narrative; as well as the reflections on beauty and the artistic genius presented on *Critique of Judgment*, by Immanuel Kant, and *The Birth of Tragedy*, by Friedrich Nietzsche (1992), which places the tragic concept as arising from the Attic tragedy, interpreted as a conciliation of Apollonian and Dionysian principles of artistic creation, which act in a conflicting way in the Mann's text. Besides, the homoerotic passion that Tadzio (Polish teenager) inflames in Aschenbach (fifty-year-old writer) indicates the occurrence of mythical beauty in the writer's world and writing, under the strict orders of discipline and reason. However, Eros (god of passion) also acts in a demonic way in the life of the main character, affecting his destiny. As the novel under discussion is critically and self-referentially narrated in the artistic engendering of these aporiai, the research unveiled the construction of these, pointing out, as a conducting line, the metalanguage stratagem, a procedure seen from the work *Linguistic and Communications Theory*, by Roman Jakobson (2007), and the essay "Literature and Metalanguage", by Roland Barthes (2007). Nevertheless, in the Bakhtinian metalinguistic field, the text utterances establish a dialogical connection; intersecting and marking out an author voice created for the text, the narrator's voice, and the character's voice. As a last resort, such puzzling questions make the narrator's reflexive writing a sort of essayistic production about being and writing itself, beauty and art; that is when it uses the Platonic dialogues, which is a question analyzed in the work *Aesthetics of Verbal Creation*, by Mikhail Bakhtin (2011).

Keywords: Ancient way of creation. Aporiai. Death in Venice. Metalanguage. Modern way of creation.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	09
2 THOMAS MANN NO BRASIL: BREVE VISÃO CRÍTICA	18
2.1 A crítica de Otto Maria Carpeaux.....	19
2.2 A crítica de Anatol Rosenfeld.....	24
2.2.1 “A morte em Veneza”, o filme.....	32
2.3 Entrevista de Thomas Mann a Sérgio Buarque de Holanda	36
3 O ANTIGO E O MODERNO	39
3.1 Da poesia ingênua e sentimental e suas aporias em <i>A morte em Veneza</i>	46
3.2 O belo desejado por Aschenbach é descrito de modo invertido ao belo idealizado em <i>O Banquete</i> , de Platão	54
3.3 Intertextualidade entre <i>Fedro</i> e <i>A morte em Veneza</i>	56
3.4 A moralidade que regula o tema do homoerotismo em <i>A morte em Veneza</i> ...	64
3.5 A morte em Veneza: fábula	66
4 O APOLÍNEO E O DIONISIÁCO	70
4.1 A origem da tragédia grega, segundo Nietzsche	73
4.2 O apolíneo e o dionisíaco em <i>A morte em Veneza</i>	79
4.3 A filosofia do trágico em <i>A morte em Veneza</i>	87
5 A METALINGUAGEM NA CONSTRUÇÃO DAS APORIAS EM <i>A MORTE EM VENEZA</i>	89
5.1 Literatura e Metalinguagem em <i>A morte em Veneza</i>	94
5.2 O discurso metalinguístico e sua relação dialógica em <i>A morte em Veneza</i> ...	96
5.3 Metalinguagem e singularização em <i>A morte em Veneza</i>	105
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	113

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação se propõe a uma análise e interpretação das aporias do processo criativo presentes na obra *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann,¹ publicada, pela primeira vez, em 1912.

Acreditamos haver na fortuna crítica sobre Thomas Mann um hiato referente às possíveis consequências, para a teoria da literatura, de um estudo sobre uma obra ficcional construída com uma rede complexa de aporias, das quais destacamos as que emergem das relações entre o antigo e o moderno, entre a arte clássica e a arte romântica, e entre os princípios apolíneos e dionisíacos de criação artística. Esses tensionamentos se observam na história do protagonista Gustav von Aschenbach, um homem de cinquenta anos, que aparece sob a *persona* do escritor moderno.

Utilizamos como definição do termo “aporia” a descrição que consta no E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia:

[Do gr. *aporia*, “caminho inexpugnável, sem saída”, “dificuldade”.] 1. Dificuldade, impasse, paradoxo, momento de autocontradição ou *blindspot* que impede que o sentido de um texto ou de uma proposição seja determinado. Na filosofia grega antiga, o termo começou por servir para designar contradições entre dois juízos (o que se chamaria depois, com mais propriedade, antinomia) [...]. Mais tarde, designaram-se alguns diálogos platônicos como “aporéticos”, isto é, inconclusivos. Ao estudo das aporias chama-se aporética. Aristóteles definirá a aporia como uma “igualdade de conclusões contraditórias”².

Observamos que as aporias de *A morte em Veneza* tornam-se perceptíveis no decurso mesmo da leitura, quando nos defrontamos com um tempo duplo na narrativa: tempo cronológico, o da intriga, que explicita a ação, e o tempo da reflexão metalinguística, marcado por ensaios filosóficos que refletem o processo criativo da própria obra.

No primeiro tempo, temos a história do escritor Gustav von Aschenbach, que na sua maturidade criativa encontra-se inquieto, cansado, negando-se, ao mesmo tempo, como artista, a viver situações ordinárias, da ordem do dia a dia em Munique

¹ MANN, Thomas. *A morte em Veneza & Tonio Kröger*. Tradução de Herbert Caro e Mario Luiz Frungillo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015a.

² CEIA, Carlos (org.). *E-dicionário de termos literários*: aporia. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, [c2009]. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/aporia/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

(cidade de sua residência). A vida, para ele, tornara-se artificiosa, sem inspirações ou desmesuras.

Numa tarde primaveril do ano de 19..., o protagonista sai para caminhar na cidade alemã, percebe prenúncios de um temporal, estaca no Cemitério Norte para aguardar o bonde que o levaria até o Centro, avista uma capela mortuária e um misterioso peregrino saindo de seu interior. Este também se caracteriza como figura aporética, uma vez que é descrito tanto como uma caveira, espécie de mensageiro da morte, um “vulto estranho”³, como também de modo viril, pois ele desperta em Aschenbach uma necessidade de evasão e de transgressão: “Na mão direita tinha uma bengala com ponta de ferro. [...] Mantinha a cabeça tão erguida que o pomo de adão sobressaía, forte e nu, do pescoço magro, que a camisa esportiva largamente aberta deixava à mostra”⁴. Posteriormente a esse decisivo encontro, uma viagem, como “medida higiênica”⁵, é a solução encontrada por Aschenbach para descansar e buscar inspiração para as suas obras. Após alguns contratempos, o protagonista resolve fazer uma espécie de peregrinação a Veneza.

Na mesma noite de sua chegada ao nordeste italiano, mais especificamente em um hotel na praia do Lido, Aschenbach se surpreende com a presença de Tadzio, jovem polonês que jantava próximo de sua mesa. A beleza irradiada pelo adolescente fascina o escritor que, sob o domínio da paixão despertada por aquele, passará a segui-lo insistentemente.

Ao final da novela, o narrador nos conta que Aschenbach está sentado na praia privada do hotel, olhando para o mar e contemplando Tadzio disposto em contrapposto, apontando para as águas. Com essa visão, o protagonista entrega-se à morte, impulsionada pela cólera indiana, que assolava a cidade.

A morte do protagonista, escritor do século XX, igualmente possui caráter positivo, visto que a vida, na modernidade, segundo alguns estudiosos, brota da morte. É nessa perspectiva que Hugo Friedrich, em *Estrutura da Lírica Moderna*, diz que o artista possui “a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então”⁶. Nesta citação, Friedrich está tratando da poesia de Baudelaire;

³ MANN, op. cit., p. 13.

⁴ MANN, op. cit., p. 12.

⁵ MANN, op. cit., p. 14.

⁶ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2. ed. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 35.

porém, de modo análogo, Aschenbach encontra esta beleza misteriosa, personificada em Tadzio, na Veneza decadente e infectada pela cólera. Aschenbach, assim como o eu lírico baudelairiano, está atormentado até à neurose pelo impulso de fugir do real.

No segundo tempo de *A morte em Veneza*, analisamos as aporias do processo criativo produzidas com o artifício da metalinguagem. Essas aporias deixam a impressão de uma falha lógica na construção do enredo, problematizando a sua leitura linear e distanciando-a de um sentido uno, finito.

Nesse sentido, os nomes próprios da narrativa (Gustav Aschenbach e Tadzio) também são aporéticos e irônicos em seus significados. Gustav tem origem no nome sueco *Gustaf* e, a partir do germânico latinizado *Chustaffus*, quer dizer “protegido por Deus”. No entanto, Aschenbach pode ser traduzido do alemão como “rio de cinzas” ou “barril de cinzas”. De tal modo, Gustav não seria um abandonado por Deus na Veneza decadente? Já Tadzio, o adolescente polonês, é o diminutivo de Tadeusz, nome arquetípico polaco que representa “dádiva, presente de Deus”⁷. Há quem diga que a origem deste nome seja uma expressão em aramaico que significa ser amoroso. Além disso, São Judas Tadeu é um dos doze apóstolos de Jesus Cristo e o santo das causas impossíveis.

Como figuras discursivas, as aporias referem-se àquelas situações em que um personagem demonstra dúvidas, questionamentos ou indecisões sobre as formas de ação e expressão em seu dia a dia.

Sob essa perspectiva, conta-nos o narrador que Aschenbach está em crise criativa, pois os modelos clássicos de criação, seguidos à exaustão por ele, frearam seu acesso à liberdade, à inventividade e à desmesura: “Tinha a impressão de que sua produção carecia daqueles sinais de ardor e gênio brincalhão [...]”⁸.

Posteriormente a essa reflexão, presente no primeiro capítulo da novela, a respeito do processo de construção de seus livros já consagrados, instauram-se na obra aporias entre os modos de produção antigo e moderno. O protagonista pressente que nas profundidades de seu ser estava encoberto um gênio que lhe permitiria penetrar na essência mesma da verdade e da criatividade.

⁷ Ambos os nomes foram consultados em DICIONÁRIO de Nomes Próprios. *Significado dos nomes*. Leça do Bailo: 7graus Ltda, [entre 2008 e 2021]. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>. Acesso em: 27 jul. 2021.

⁸ MANN, op. cit. p. 15.

Para tratar dessas problemáticas, organizamos nossa pesquisa em quatro capítulos. No primeiro, fizemos um panorama resumido da visão crítica acerca da obra manniana produzida no Brasil, valendo-nos dos críticos Anatol Rosenfeld e Otto Maria Carpeaux, que se destacam substancialmente nas diversas dissertações, teses, artigos e ensaios sobre as narrativas de Thomas Mann.

No segundo capítulo, desenvolvemos uma exegese acerca das aporias que decorrem das relações entre o antigo e o moderno. Para tanto, baseamo-nos nas reflexões a respeito do belo artístico presentes em *Crítica da faculdade de julgar*⁹, de Immanuel Kant, e, de modo substancial, na obra citada textualmente na novela de Thomas Mann: *Poesia ingênua e sentimental*¹⁰, de Friedrich Schiller, além de outras obras teóricas.

A obra schilleriana ocupa-se de um estudo baseado nos modos de criação poética existentes no início da Antiguidade Clássica e no fim do século XVIII. Na obra, Schiller nos apresenta dois universos poéticos: o antigo (ingênuo), grego, em que se percebe a expressão do homem ainda em estado de natureza, e o moderno (sentimental), em que se tem saudade do primeiro, interpretado na sua relação com a cultura e com o modo de criação poética moderno.

Ao mostrar os atributos do que é ingênuo e suas consequências sobre a nossa maneira de senti-lo, Schiller retrata um comovente respeito pela natureza, que pode ser visto tanto na esfera das plantas, animais, minerais e paisagens, como até mesmo nas crianças, nos hábitos das pessoas do campo, no “mundo primitivo”,¹¹ ou seja, na natureza ainda não alienada pela cultura.

Nesse sentido, existiria no indivíduo sentimental, análogo ao protagonista-escritor da novela de Thomas Mann, uma cisão entre o mundo natural e o mundo cultural (racional). É por isso que Aschenbach, ao questionar a racionalidade excessiva e o modo clássico de criação presentes em sua obra consagrada, busca a possibilidade de devolver às suas próximas criações a ligação entre esses dois mundos.

Ao interpretarmos o ensaio de Schiller, observamos que o ingênuo é determinado pelo domínio da natureza sobre a arte (de caráter artificial). Os objetos

⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.

¹⁰ SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. Iluminuras: São Paulo, 1991.

¹¹ SCHILLER, op. cit., p. 43.

ingênuos são natureza, “são o que nós fomos; são o que devemos vir a ser de novo”.¹² Para o filósofo, se a natureza é determinada por sua autonomia, pela existência das coisas de acordo com suas próprias leis, a curiosidade por esses objetos surge do afastamento de sua condição natural. O resultado é que eles são o que só pode ser procurado como ideal. Eles expressam nossa infância perdida, que terá sempre seu lugar mais precioso em nossa memória e nos promoverá a melancolia¹³.

Schiller retrata os artistas em geral como “guardiões da natureza”¹⁴. É por isso que, quando a relação com ela é estremecida, quando os artistas deixam-se levar pela cultura, vão precisar reaver a proximidade com a sua natureza ameaçada. Os poetas ingênuos, orientados pelo dom natural, são representados pela própria natureza e o artista sentimental procura a natureza perdida. Portanto, os poetas ingênuos não estão em seu lugar, numa época artificial do mundo como a moderna. Nesta, a possibilidade de expressão poética será a sentimental.

Essa análise de que a Idade Moderna é marcada pela artificialidade está na raiz da comparação schilleriana entre antigos e modernos.

Observamos que Schiller não pretende opor poesia ingênua e poesia sentimental para provar a superioridade de uma sobre outra. Os dois conceitos são determinados, na primeira parte do ensaio, um em função do outro, numa relação de interdependência. O ingênuo só se mostra como ingênuo aos olhos do artista moderno, sob a ótica do sentimental que, por sua condição artificial, interessa-se pela natureza e ama a ideia exibida pelos objetos e ações naturais.

De tal modo, o artista sentimental procura o que é o ingênuo (natureza), embora não haja como restabelecer a harmonia análoga à que os gregos tinham com ela, um povo que “podia viver com a natureza livre sob o seu céu feliz”.¹⁵

Schiller, nesse mesmo ensaio, diferencia o modo natural, instintivo, harmonioso, no qual o indivíduo opera moralmente segundo suas inclinações, do modo artificial, fragmentado, em que as inclinações infringem as leis morais.¹⁶ O primeiro modo marca o grego antigo, uma vez que sua forma de representar, seu modo de sentir e seus costumes eram manifestações diretas da natureza ingênua.

¹² SCHILLER, op. cit. p. 44.

¹³ A esta ideia schilleriana opõe-se à de Baudelaire, uma vez que neste o fazer artístico do poeta da modernidade deveria ser “dissonante” (FRIEDRICH, 1978, p. 43).

¹⁴ SCHILLER, op. cit. p. 57.

¹⁵ SCHILLER, op. cit. p. 54.

¹⁶ No referido ensaio, Schiller desenvolve uma visão ingênua, idealizada e nostálgica dos gregos antigos.

Logo, o modo artificial relaciona-se aos europeus modernos, citados na primeira pessoa do plural: “cindidos de nós mesmos e infelizes em nossas experiências de humanidade”.¹⁷ Por essa razão, a forma de ser natural dos gregos é ingênua, ou seja, ela concebe um domínio da natureza sobre a cultura, o que acabará por resultar nos sujeitos modernos um amor carregado de nostalgia.

Ao estabelecer duas formas de criação artística, Schiller, como já ressaltado, não visa afirmar a superioridade dos antigos, mas entender seu modelo ou mesmo a sua cicatriz deixada na poesia moderna: “Por isso, ou não se deveria de modo algum comparar poetas antigos e modernos – ingênuos e sentimentais –, ou só se deveria compará-los sob um conceito mais alto comum a ambos, o conceito de poesia¹⁸”.¹⁹

As reflexões schillerianas sobre os antigos e modernos, de acordo com as caracterizações “ingênuo” e “sentimental”, permitem um questionamento do molde antigo, sem levar ao seu abandono. Assim, a cultura moderna não deve ser vista como menor e menos importante que a antiga, ainda que esta seja vista como exemplo de perfeição e de harmonia.

A partir desse estudo sobre os modos de criação poética, que podem estender-se às artes em geral, desenvolvemos o terceiro capítulo desta dissertação, em que nos dedicamos a identificar e a analisar as aporias entre os princípios apolíneos e os dionisíacos de criação artística presentes na narrativa.

Para tanto, detemo-nos a analisá-los com base numa “filosofia do trágico”²⁰ desenvolvida por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*.²¹ Essa é proveniente de uma interpretação da tragédia ática, compreendida como a conciliação dos princípios apolíneos e dionisíacos de criação artística, que se encontram em conflito em *A morte em Veneza*.

Nesse estudo, faz-se necessário destacar a produção também literária de Nietzsche. O filósofo construiu um personagem de Sócrates, além de uma visão particular dos mitos de Apolo e Dionísio; sob essas referências, montou a sua teoria. Estamos diante de uma obra filosófica que subordina o intelecto à imaginação. Nessa

¹⁷ SCHILLER, op. cit., p. 56.

¹⁸ Poesia como modo de expressão linguística. Nesse sentido, como o único modo de expressão da verdade absoluta.

¹⁹ SCHILLER, op. cit., p. 62.

²⁰ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 23.

²¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

perspectiva, o autor buscou interpretar o significado da cultura grega a partir da tragédia, a fim de contrapô-la com os períodos anterior e posterior a Sócrates (século V a.C.).

Para tanto, Nietzsche (1992) divide a obra de arte em dois grandes grupos: aqueles que são produtos da arte apolínea e aqueles que são produtos da arte dionisiaca. Essas divindades são representadas como impulsos estéticos originários da natureza. Tais pulsões são antitéticas e determinam, em sua incessante contraposição de origens e objetivos, a sucessiva criação artística. Apolo, deus da forma, divindade solar que ilumina a arte do artista plástico, na esfera apolínea (associada a Homero); Dionísio, divindade obscura, associado à embriaguez, ao êxtase, à libertação mística, é tido como o espírito da música e pai da arte não plástica: a dionisiaca.

A arte apolínea é moldada pelo mundo da aparência, é imitação do mundo real que habitamos. Essa arte, que não transcende, permanece na racionalidade do mundo aparente, que busca um sentido complacente, uma harmonia equilibrada, escassa e de pouco alcance. A arte dionisiaca, por outro lado, é conflituosa, porque pretende expressar a experiência do transcendente, do abismo que se abre quando o véu das aparências se divide, representando uma luta constante contra os limites de dizer, de experimentar a alteridade.

Posteriormente, mostramos como esses princípios de criação artística se manifestam na novela. Aschenbach, até os seus cinquenta anos, idade em que adentra numa crise criativa, pertence à legião dos artistas apolíneos. As obras de arte nascidas sob a inspiração do deus Apolo impõem ao mortal a máxima do aforismo grego ditado por Sócrates: “Conhece-te a ti mesmo”. O que significa: conhecer a si mesmo como uma aparência, não penetrar além de si mesmo; mas a experiência dionisiaca desfaz a contenção estética apolínea. Diante das musas das artes da aparência, existe a possibilidade de uma arte da embriaguez que manifeste a verdade e o infinito:

As musas das artes da “aparência” empalideceram diante de uma arte que em sua embriaguez dizia a verdade, a sabedoria de Sileno gritou: Oh! Ah! Para o jovial olímpico. O indivíduo, com todos os seus limites e medidas, mergulhou aqui no esquecimento, típico dos estados dionisiacos, e esqueceu dos preceitos apolíneos. O excesso foi revelado como verdadeiro.²²

²² NIETZSCHE, op. cit., p. 41.

Esse outro caminho estético, o dionisíaco, é o caminho da revelação, o caminho do êxtase, o caminho da intuição transbordante, permitindo ao indivíduo que nele penetra ouvir o coração da natureza. Esse caminho é da manifestação da intuição.²³ É o caminho da expressão dolorosa do grito. É o caminho que Aschenbach inicia quando viaja para o nordeste italiano.

Além disso, o homoerotismo também é um elemento dionisíaco na novela, caracterizando uma transgressão no texto. Pois a paixão que Aschenbach sente por Tadzio provocará uma mudança de comportamento no protagonista em relação à sua própria obra. Seus livros deixarão de ser fruto da racionalidade apolínea.

Ademais, nesta novela, a influência de Nietzsche, filósofo venerado por Thomas Mann,²⁴ aparece também como crítica da decadência, visto que o personagem central da obra é trajado como um *flâneur*²⁵ que perambula pela cidade infectada e melancólica. A esse respeito, Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, analisa que “a amargura, o gosto de cinzas, o turbamento são experiências forçadas, mas também cultivadas pelo Romantismo”, já que é a partir “das tendências para a dor dos pré-românticos do século XVIII, que a alegria e a serenidade desapareceram da literatura. A melancolia e a dor ocuparam o seu lugar”.²⁶

Por outro lado, na medida em que o protagonista expressa os ideais românticos, a ideia de Eros se faz presente e o conduzirá em busca do belo personificado em Tadzio, como também da arte, no sentido de gênese, de formação, de criação.

Para tanto, no quarto capítulo desta dissertação mostramos como o narrador vale-se, por exemplo, da metalinguagem para construir a base para a edificação de uma narrativa altamente crítica.

²³ Referimo-nos ao conceito moderno de intuição ditado por Henri Bergson. Este reflete acerca da intuição como método filosófico por excelência no capítulo IV de sua obra *O pensamento e o movimento*. Diferentemente dos filósofos românticos, Bergson (2006) contrapõe a atividade intelectual da intuição. Para ele, a característica mais importante do método intuitivo é ser direto, pois é por meio da intuição que se alcança o conhecimento imediato; enquanto que por meio do raciocínio, alcança-se um conhecimento indireto ao término das operações sequenciais sobre algum objeto.

²⁴ MANN, Thomas. *Pensadores Modernos: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer*. Tradução de Márcio Suzuki. Rio de Janeiro: Zahar, 2015b.

²⁵ Walter Benjamin (1994), na obra *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, apresentou o *flâneur* como figura capital do espectador urbano moderno, um detetive amador e investigador apaixonado pela cidade. Além disso, seu *flâneur* indiciava a alienação da cidade, proveniente do capitalismo. O *flâneur* reconhece seu fim com a vitória do capitalismo.

²⁶ FRIEDRICH, op. cit., p. 30.

Para a análise desse procedimento, partimos do capítulo “Linguística e Poética”,²⁷ de Roman Jakobson, do adendo “O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas”,²⁸ de Mikhail Bakhtin, e do ensaio “Literatura e Metalinguagem”,²⁹ de Roland Barthes.

A partir de uma cronologia metalinguística ditada nas obras francesas, Barthes defende que durante séculos os escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura como uma linguagem subordinada à distinção lógica, “a literatura nunca refletia sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava mas não se falava”.³⁰ Segundo o semiólogo, a partir do desenvolvimento de uma consciência operante da produção literária realizada por Flaubert, posteriormente, pelas criações de Mallarmé, que refletem numa mesma matéria de criação a literatura e o pensamento da literatura; e, ainda por Proust, que faz da longa declaração sobre o que irá escrever o seu próprio objeto literário, fez com que a literatura assumisse uma consciência dupla: “Ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura”.³¹

Nesse sentido, a trama literária de nossa análise tem, como fio condutor, a metalinguagem, uma vez que é concebida de forma crítica e autorreferencial, apontando sempre para uma dualidade primeira entre: o que é o ser? E o que é o escrever?

²⁷ JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 19. ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 118-162.

²⁸ BAKHTIN, Mikhail. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 307-335.

²⁹ BARTHES, Roland. Literatura e metalinguagem. In: BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. 3. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 27-29.

³⁰ BARTHES, op. cit., p. 28.

³¹ BARTHES, op. cit., p. 28.

2 THOMAS MANN NO BRASIL: BREVE VISÃO CRÍTICA

A obra literária de Thomas Mann proporciona aos leitores vastos panoramas acerca das questões literárias, filosóficas, políticas e estéticas do século XX. Com uma narrativa que se vale de passagens ensaísticas, de metalinguagem, de *leitmotiv* e de polifonia textual (paráfrases, paródias, estilizações, citações, alusões etc.), sua obra parece não só resistir à entropia do tempo histórico, mas com ela crescer.

Ao lermos as narrativas mannianas com o filtro de sua fortuna crítica publicada no Brasil, dois críticos destacam-se substancialmente nas diversas dissertações³², teses³³ e artigos³⁴: Anatol Rosenfeld (1912-1973) e Otto Maria Carpeaux (1900-1978), ambos de família judaica.

O primeiro, nascido em Berlim, fugiu do regime nazista e aportou no Brasil em 1937, onde trabalhou como professor e crítico de arte; o segundo, nascido em Viena,

³² BOTTOS JÚNIOR, Norival. *A obra de arte em "Morte em Veneza", de Thomas Mann: embriaguez, influência e inversão*. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/3805>. Acesso em: 20 mai. 2019.

DORNSBUCH, Claudia Sybille. *Aspectos interculturais da recepção de Thomas Mann no Brasil*. 1992. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

FONTANELLA, Marco Antonio Rassolin. *A Montanha Mágica como Bildungsroman*. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

LEMO, Glauber Vinícius. *A vida do artista e a crise da modernidade: uma leitura de Morte em Veneza, de Thomas Mann*. 2012. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: http://www.bdt.d.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=9318. Acesso em: 30 mai. 2019.

MENDES, Regina Alves. *O "apolíneo" e o "dionisíaco" n'a montanha mágica: a dialética como paródia do Bildungsroman*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/115799>. Acesso em: 20 mai. 2019.

³³ SOETHE, Paulo Astor. *Ethos, corpo e entorno: Sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão: veredas*. 1999. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

³⁴ CALDAS, Pedro Spinola Pereira. *Arte como forma da moral: um ensaio sobre O anjo azul e A morte em Veneza. Pandaemonium*, São Paulo, v. 22, n. 37, p. 102-128, 2019.

FELIPE, Kaio. As vidas paralelas de Lukács e Thomas Mann: do romantismo da desilusão ao humanismo engajado. *Pensamento Plural*, Pelotas, v.1, n.12, p. 37-55, 2013.

HEISE, Eloá. Thomas Mann: um clássico da modernidade. *Revista Letras*, Curitiba, v. 1, n. 39, p. 239-246, 1990.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Uma novela, um filme, o amor e a morte em Veneza. *Forma Breve*, Araraquara, v. 1, n. 10, p. 13-27, 2013.

MISKOLCI, Richard. A montanha mágica, de Thomas Mann: uma concepção política peculiar. Introdução à montanha mágica. *Perspectivas*, São Paulo, v. 19, n. 19, p. 131-142, 1996.

PEREZ, Juliana Pasquarelli. Acontecimento, beleza e conhecimento em A morte em Veneza. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, Maringá, v. 36, n. 1, p. 21-28, 2014.

PESSOA, Patrick. A morte da beleza (em Veneza): a dialética do esclarecimento segundo Pasolini e Visconti. *Cadernos de estética aplicada*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, p. 16-32, 2008.

RIBEIRO, Jader Cavalcante Helano. Os mensageiros do augúrio em A morte em Veneza: uma vitória dionisíaca. *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim, v. 2, n. 4, p. 195-211, 2011.

sentiu-se inseguro diante da escalada nazista e mudou-se para o Brasil em 1939, onde atuou como crítico de arte e historiador. Os dois publicaram com mais ênfase sobre as obras de Mann em 1972, período em que também foram comercializadas, pela Editora Globo, traduções para o português de seus principais romances.

Observamos, no entanto, que Carpeaux, em seu primeiro ensaio, avaliou depreciativamente as narrativas de Thomas Mann; ao passo que Rosenfeld revela sua paixão e total admiração pela literatura de Mann em todas as críticas a ele dedicadas.

Neste primeiro capítulo, optamos por explorar os ensaios de tais críticos. Ao final, comentamos ainda a entrevista que Thomas Mann concedeu, após ser premiado com o Nobel, a Sérgio Buarque de Holanda (jornalista, crítico literário e historiador brasileiro).

Os textos de Carpeaux são três: “O admirável Thomas Mann”, ensaio extraído da obra *A cinza do purgatório*, edição de 2015; e das historiografias, *A história concisa da literatura alemã*, primeira edição brasileira da Faro Editorial, de 2013; *História da literatura ocidental - VI*, edição de 1964. No caso de Rosenfeld, os textos de nosso corpus podem ser encontrados na coletânea *Thomas Mann*, com catorze ensaios, editada pela Editora Perspectiva em 1994. A entrevista que Thomas Mann concedeu a Sérgio Buarque de Holanda, presente no livro organizado por Francisco de Assis Barbosa, *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*, publicado em 1988.

2.1 A crítica de Otto Maria Carpeaux

“O admirável Thomas Mann”³⁵ foi publicado originalmente em 1942. No ensaio, Carpeaux analisa os romances de Mann sem admiração alguma; ele sente-se constrangido por parabenizá-lo pelo recebimento do prêmio Nobel, a mais importante premiação da literatura mundial, galgado com o seu primeiro romance *Os Buddenbrooks* (*Die Buddenbrooks*), publicado quando Thomas Mann tinha apenas 25 anos. Com o prêmio recebido em 1929, Mann conquistou a posição de escritor universal, mas, ainda que o escritor tivesse logrado reconhecimento mundial, Carpeaux qualificou suas narrativas como lentas, excessivamente reflexivas e

³⁵ CARPEAUX, Otto Maria. O admirável Thomas Mann. In: CARPEAUX, Otto Maria. *A cinza do purgatório*. 3. ed. Balneário Camboriú: Livraria Danúbio Editora, 2015. p. 305-315.

reprimidas por “enormes massas de pensamentos”.³⁶ O crítico não vê originalidade nessas reflexões, argumentando que elas têm origem na filosofia de Schopenhauer e de Friedrich Nietzsche, caracterizada como um sintoma da decadência cultural europeia; no “romantismo ébrio”³⁷ de Richard Wagner e nas discussões a respeito da decadência na Europa narradas por Goethe. Além disso, *Os Buddenbrooks* e *A montanha mágica* (*Der zauberberg*) são descaracterizados como romances e regridem à categoria de ensaios laboriosos, “sem imaginação alguma”.³⁸

Após diversas análises negativas, Carpeaux faz um curto elogio a Mann e diz que ele “sabe compor como um músico, fazendo mil variações engenhosas em torno de um tema monótono”. Posteriormente, volta a relativizá-lo, pois ainda que o narrador alemão tenha Wagner como mestre musical, é contemporâneo de Richard Strauss, representante da “música da grande burguesia”,³⁹ da qual Mann teria herdado certa artificialidade e estilismo burguês. A construção frasal perfeita, a gramática corretíssima e a escolha vocabular exemplar são aspectos da escrita manniana que, segundo o crítico, sacrificam a espontaneidade verbal que uma boa prosa deve conter.

A montanha mágica, romance que começou a ser escrito por Thomas Mann antes da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), traz uma visão do período e realiza um contraponto com a novela *A Morte em Veneza* (*Der tod in Venedig*), publicada anteriormente, em 1912. O primeiro paralelo que se pode traçar entre as narrativas diz respeito aos espaços em que as ações ocorrem: o romance acontece em um hotel e sanatório em Davos; parte considerável da novela também se passa num espaço fechado, no Hotel Balneário, em Veneza; ambos reúnem a elite europeia, e, por meio de um fio de ação amorosa, tratam de importantes questões de sua época, mas que não são valorizadas, no referido ensaio, pelo crítico literário.

Durante a Primeira Guerra, Mann também escreve livros ensaísticos e políticos importantes, dentre eles: *Considerações de um apolítico* (*Betrachtungen eines politischen*), em 1918, considerado por Carpeaux como “a tentativa mais séria já empreendida de definir a alemanidade para lhe conservar o espírito ameaçado”.⁴⁰ Essas reflexões a respeito da cultura europeia são retomadas no já citado *A montanha*

³⁶ CARPEAUX, op. cit., p. 306.

³⁷ CARPEAUX, op. cit., p. 306.

³⁸ CARPEAUX, op. cit., p. 308.

³⁹ CARPEAUX, op. cit., p. 308.

⁴⁰ CARPEAUX, op. cit., p. 312.

mágica e são narradas nos diálogos entre Lodovico Settembrini (humanista e enciclopedista) e Leo Naphta (jesuíta totalitário).

A esse respeito, faz-se importante observar que Thomas Mann teve pouco envolvimento político na Primeira Guerra Mundial, refletindo mais sobre as perdas que a guerra resultariam para a cultura alemã. Em seguida, há mudança de postura do autor, pois ele se insere na República de Weimar, caracterizada como uma democracia representativa e partidária do humanismo estabelecido na Alemanha pós-Primeira Guerra e vigente até o início do regime nazista (1933).

Em 1924, quando Thomas Mann termina de escrever *A montanha mágica*, Weimar faz parte da tentativa alemã de configurar um novo sistema político democrático. Mas a tentativa fracassa, pois ocorre a ascensão de Hitler e Mann fica exilado nos EUA, país em que é recebido amistosamente.

No dia 21 de fevereiro de 1938, pouco depois de sua chegada a Nova York, o escritor concedeu uma entrevista para a imprensa e declarou: "Onde estou, está a Alemanha. Carrego comigo a cultura alemã".⁴¹ Mann, aos 63 anos, rejeitava que sua identidade alemã fosse usurpada por Hitler. Seu comentário inspirou inúmeros exilados da cultura alemã, inclusive os que vieram ao Brasil e foram seus tradutores. Thomas Mann também participou, durante a Segunda Guerra, dos programas de rádio alemães, foi assíduo nos debates políticos da época nas suas mais variadas formas, trouxe questões culturais, políticas e artísticas não apenas para as narrativas, mas para seus ensaios e palestras.

A montanha mágica foi considerado pelo próprio autor como seu principal romance. No entanto, foi descrito pelo crítico judaico como uma "epopeia da doença",⁴² retratada num sanatório nas montanhas, um local em que doentes, sem possibilidades de cura, passam o resto de suas vidas. Ao final do ensaio, Carpeaux diz que Thomas Mann simbolizou uma época fracassada. Posteriormente, transformou-se em uma figura trágica: "Como figura trágica, Thomas Mann é admirável"⁴³.

No entanto, a perspectiva crítica negativa adotada por Carpeaux, em 1942, sofre mudança em suas historiografias posteriores. Tal mudança de opinião acontece quando Mann publica *Doutor Fausto* (*Doktor Faustus*), em 1947. Na ocasião,

⁴¹ SORIC, Miodrag. O segundo lar de Thomas Mann no exílio. *Deutsche Welle*. Bonn, 2 set.2012. Disponível em: <https://p.dw.com/p/15zVi>. Acesso em: 20 fev. 2020.

⁴² CARPEAUX, op. cit., p. 313.

⁴³ CARPEAUX, op. cit., p. 315.

Carpeaux realiza uma avaliação hiperbólica deste romance, considerando-o como uma “epopeia da nação alemã e um julgamento”.⁴⁴ O crítico argumenta ainda que a referida obra constrói um panorama político da Alemanha entre 1880 e 1945.

O Fausto manniano foi escrito durante a Segunda Guerra Mundial, tempo em que Mann ficou exilado nos EUA. Na obra, o escritor realizou uma reflexão bem articulada sobre o destino da Alemanha ou mesmo da cultura europeia durante o período da guerra. Trata-se de um romance épico que associa a carreira do compositor Leverkühn à história política alemã daqueles últimos decênios.

Na narrativa manniana *Doutor Fausto*, a política e a música estão interligadas de modo que ambas dialogam e desembocam numa dimensão simbólica do artista Leverkühn, que é transfigurado em demônio. Essa transfiguração confere ao romance dimensão metafísica e transcendental. A referência ao clássico literário *Fausto*, de Goethe, serve a Mann para sinalizar o restabelecimento da emoção na narrativa por meio do humanismo, como também para marcar o uso da ironia como crítica à decadência do Romantismo.

A partir de *Doutor Fausto*, então, Carpeaux (2013) realiza uma releitura da obra manniana. Nela, o que o crítico assinalava como sendo características negativas se tornam virtudes, uma vez que em *A história concisa da literatura alemã*,⁴⁵ com a primeira edição publicada em 1964, Thomas Mann passa a ser considerado como um clássico do gênero romance.

Primeiramente, Carpeaux requalifica suas longas digressões e discussões filosóficas no interior das narrativas como pertencentes ao gênero *essai-roman* (romance-ensaio), predominante na literatura moderna, construído com novos artifícios de construção novelística. O crítico se redime ao sugerir que o romancista alemão, aqui digno do cargo, superou seu antecessor, Theodor Fontane, e escreveu os melhores romances da literatura alemã. Mann é então citado, juntamente com Franz Kafka e Rainer Maria Rilke, como o autor alemão, publicado até então, mais lido e imitado do mundo.

Ainda nessa historiografia, o crítico refere-se a Thomas Mann como romancista clássico, diferentemente de Wolfgang Doeblin, Robert Musil e Kafka; argumentando até que os romances de Johann Wolfgang von Goethe, Adalbert Stifter e Alfred Josef

⁴⁴ CARPEAUX, op. cit., p. 1979.

⁴⁵ CARPEAUX, Otto. *A história concisa da literatura alemã*. 1. ed. brasileira. Barueri: Faro Editorial, 2013.

Keller não podem ser considerados romances no sentido da tradição ocidental; e retoma Fontane para explicar que ele e Mann estão ao lado de Honoré de Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Hardy, Henry James, Joseph Conrad, Verga e Benito Pérez Galdós. Por fim, refere-se a Mann como escritor universal:

Sóbrio, um pouco cerimonioso, formado deliberadamente segundo o modelo do estilo da velhice de Goethe e, como esse estilo, cheio de subentendidos, alusões, insinuações; tudo isso vivificado por um elemento totalmente novo na literatura alemã: a ironia, que serve para abrir perspectivas ou para abrandar a emoção profunda.⁴⁶

Em seguida, Carpeaux tece comentário sobre a primeira obra publicada por Mann: *Os Buddenbrooks*. Esta narrativa têm como cenário Storm, cidade em que é narrado o declínio de uma família alemã, metáfora da própria decadência europeia, similar à que Nietzsche havia denunciado em *O nascimento da tragédia no espírito da música* (*Die geburt der tragödie aus dem geiste der musik*), lançado pela primeira vez em 1872.

É perceptível, já nesse primeiro romance, a ironia com a dupla condição de artista e burguês que caracteriza o personagem principal da trama, assim como a doença que mata o burguês que se transforma em artista.

Outra novela citada por Carpeaux e que igualmente aborda essa dupla condição com bom humor, é *Tonio Kröger*, considerada como “a chave para a compreensão de todas as outras narrativas”.⁴⁷ Esta conta a história de um artista doente, incapaz de viver por ter se dedicado desmesuradamente à perfeição formal de suas obras.

Do mesmo modo, *A morte em Veneza*, objeto de nosso estudo, conta com um protagonista que é, ao mesmo tempo, escritor e burguês. Além disso, ela foi referida pelo crítico judaico como “a obra artisticamente mais perfeita de Thomas Mann. É perfeita, não só pelo estilo, mas também pelo esgotamento do tema; de modo que o autor, depois disso, não teria de acrescentar mais nada”.⁴⁸ No entanto, após o drama vivido pelo escritor e burguês Aschenbach, Thomas Mann transforma o artista dramático num charlatão, como pode ser lido na divertida prosa *As Confissões do Charlatão Felix Krull* (*Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*).

⁴⁶ CARPEAUX, op. cit., p. 177.

⁴⁷ CARPEAUX, op. cit., p. 178.

⁴⁸ CARPEAUX, op. cit., p. 178.

Nessa historiografia posterior a respeito da Literatura Alemã, Carpeaux (2013) também nos apresenta uma nova crítica sobre *A Montanha Mágica*, antes vista como uma obra de ensaios laboriosos que tratam da decadência europeia, mas que agora é qualificada como uma narrativa composta por “grandes discussões ideológicas, de modo que longos trechos do romance são verdadeiros ensaios sobre os problemas da civilização e – mais um elemento novo – da política europeia”.⁴⁹ Portanto, esta passa a ser considerada pelo historiador como um ponto de inflexão na obra manniana, na medida em que o narrador abandona a sua postura apolítica expressa em *Considerações de um apolítico* (1918). É nesse sentido que podemos considerar *A Montanha Mágica* como o *mea-culpa* do engajamento político manniano.

O crítico também comenta a tetralogia *José e seus irmãos* (*Joseph und seine Brüder*), publicada entre os anos de 1926 a 1943. Nela, são reelaboradas as histórias familiares do Gênesis, de Jacob a José, divididas em: *A história de Jacob* (*Die Geschichten Jaakobs*), *O jovem José* (*Der junge Joseph*), *José no Egito* (*Joseph in Ägypten*) e *José, o provedor* (*Joseph, der Ernährer*). Nessas narrativas, observa-se a preocupação de Mann em frisar que o futuro da humanidade está no caminho a ser percorrido de forma planejada e racional, e não na colisão de interesses religiosos e individuais.

Em *História da Literatura Ocidental*: VI,⁵⁰ nos curtos trechos em que Thomas Mann é citado, Carpeaux (1964) retoma a importância do posicionamento político do autor que em *A montanha mágica* abordou as contradições do pós-guerra, a decadência europeia, opondo-se ao nacionalismo da Alemanha. Para o historiador, Mann foi o primeiro romancista a tratar de forma central do problema político da Alemanha.

2.2 A crítica de Anatol Rosenfeld

Anatol Rosenfeld dedicou 190 páginas de ensaios à obra de Thomas Mann, escritos a partir de 1972. Ele articulou análises formais com recortes biográficos,

⁴⁹ CARPEAUX, op. cit., p. 178-179.

⁵⁰ CARPEAUX, Otto. *História da Literatura Ocidental*: VI. Rio de Janeiro: edições o cruzeiro, 1964.

trouxe histórias reais da vida do romancista que foram utilizados em suas narrativas ficcionais. Esses ensaios estão reunidos em *Thomas Mann*⁵¹.

De acordo com o crítico, Thomas Mann administrava seu tempo rigorosamente entre as correspondências, a escrita criativa e o amplo repertório de leitura, este, indispensável a um autor erudito. Além disso, logo nas primeiras páginas de sua crítica, Rosenfeld nos revela que Mann foi, desde muito jovem, acometido pelo desassossego típico do escritor que observa a sociedade burguesa com o afastamento irônico necessário para criticá-la.

Mann era oriundo de uma família tradicional da Cidade Livre de Lübeck, mas com descendência, por parte materna, brasileira. Para o ensaísta, o fato de o romancista ser descendente de brasileiros lhe permitiu uma reflexão crítica diferenciada a respeito da burguesia europeia, o que influenciou no desenvolvimento de uma das problemáticas de sua obra: “Dedicada, em essência, à análise constante e infinitamente variada daquilo que nós poderíamos chamar de ‘alienação’”,⁵² problemática típica do capitalismo e analisada à exaustão por Karl Marx.

A alienação foi trabalhada, por exemplo, no romance *Os Buddenbrooks*, que narra a decadência de uma família de comerciantes burgueses. Neste romance, ao descrever a burguesia, Thomas Mann referiu-se à da Idade Média, representada por personagens como Dürer e Hans Sachs, artesãos da cidade de Nuremberg, que realizam com dedicação e perfeição o trabalho diário. Esse *pathos* do trabalho regular e do esforço diário é excessivamente burguês e configura a dubiedade da vida do artista: de um lado está a sociedade, a pedra laboral rolada rotineiramente por Sísifo; do outro, a alienação, o individualismo, a divagação, o escapismo romântico, estético e a embriaguez provocada pela música: “É, com uma palavra, um mundo espiritual afastado do século e da *Praktische Vernunft*, isto é, da razão prática ou da razão moral, no sentido de Kant”⁵³. As grandes representações desse mundo do excesso e da estética são caracterizadas pela doença e pela morte em seus livros:

Toda sua obra nada é senão a expressão estética desse esforço constante [...] de salientar a necessidade de sua síntese final num humanismo em que espírito e vida se interpenetrem e em que o indivíduo isolado se integre de novo na sociedade, enriquecido pela experiência da “doença”, da “morte” e da alienação.⁵⁴

⁵¹ ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

⁵² ROSENFELD, op. cit., p. 21.

⁵³ ROSENFELD, op. cit., p. 23.

⁵⁴ ROSENFELD, op. cit., p. 23.

Já em *Tonio Kröger*, Rosenfeld diz ser notável a tentativa de Thomas Mann de vencer essa inclinação à alienação, uma vez que a novela narra a história de um escritor melancólico, isolado, filho de uma casa da grande burguesia, que tomado por uma suposta nobreza artística, não deixa de mostrar seu desdém pela vulgaridade expressa na sociedade, distanciando-se de seu círculo social. A abordagem da narrativa é dramática; seu protagonista é estigmatizado pelo tom moreno de sua pele e por ser artista. Ao sentir-se estigmatizado, faz disso sua força. Sua existência vai sobrepor-se à das criaturas medianas.

Posteriormente, o crítico cita *Tristão (Tristan)*, obra em que igualmente observa-se o artista isolado, alheio à banalidade do homem comum. Outro exemplo é *Sua alteza real (Königliche Hoheit)*, em que o protagonista é príncipe distante da realidade do povo e alienado por seu poder e por seu cargo representativo.

Sobre *A montanha mágica*, Rosenfeld argumenta que também podemos perceber o tema da alienação, presente de forma coletiva entre doentes vítimas da tuberculose, hospedados num sanatório suíço. O protagonista do romance, o engenheiro Hans Castorp, abandona sua vida vulgar para viver nas alturas mágicas das montanhas. Neste espaço, há um tempo mítico, hermético, um tempo fora do tempo da história; diferente do tempo da planície. A saída do tempo histórico para a criação de um tempo pessoal na montanha transforma-se numa alienação coletiva no romance.

Em seguida, o crítico retoma o tema da alienação para dizer que ela ainda se faz presente em *Doutor Fausto*, penúltimo romance escrito por Thomas Mann. Nele, a alienação de cunho social transforma-se em mental. A narrativa mostra a vida de Adrian Leverkühn, compositor alemão. Na história, o músico genial compõe músicas herméticas e dodecafônicas, posteriormente sucumbe à loucura, mas não sem antes dar seu veredito: a música acabará se não for encontrado um trajeto que a conduza ao povo. Adrian faz do espírito da música o seu próprio eu. O conteúdo da obra condena esse espírito alienado dos alemães e a forma do romance remete à estrutura musical. Para compor, o protagonista rende-se ao vício e à loucura como formas de expressar a demência de sua pátria. O romance é pessimista, uma vez que se desenvolve no presente. Nietzscheanamente, é perceptível a ambiguidade entre o drama da arte e do artista, como também a tragédia da Alemanha, de sua decadência e do descaminho do homem.

A morte em Veneza, do mesmo modo, aborda a alienação. Rosenfeld a qualifica como uma obra, “em termos de linguagem, pertencente ao que de mais belo produziu a literatura alemã,”⁵⁵ pois nela está personificada a essência do artista, como também do homem comum, revelando-se de modo paradoxal: metafisicamente e moralmente, visto que a novela mostra a existência burguesa alienada do escritor consagrado, Gustav von Aschenbach, que escreveu obras com uma preocupação formal excessiva.

Na novela, o protagonista torna-se um *flâneur* na Veneza infestada pela cólera. O enredo funde-se com ensaios elevados a respeito do amor platônico, dos mitos gregos, da nostalgia do mundo grego antigo, do efebo, do diálogo erótico entre Sócrates e Fedro, presente no clássico *Fedro*, de Platão. Nela, o narrador reflete sobre o belo platônico, que eleva o ser humano para o reino das reminiscências, mas, na medida em que desperta o deus Eros, o protagonista é induzido a sair de sua torre de marfim, flertar com a transgressão dionisíaca e mergulhar em uma paixão homoerótica.

O racional Aschenbach, para quem o processo criativo baseava-se num obstinado e frio serviço à arte, será possuído pela aventura, pelo prazer e pela embriaguez, entregando-se à paixão pelo belo personificado num adolescente. As formas da criação tomam conta do seu criador, uma vez que ele se enamora pela beleza de Tadzio, pela fonte de seu trabalho, traindo assim sua missão como escritor.

No ensaio “Um esteta implacável”, Rosenfeld narra que Thomas Mann não consegue opor-se ao pessimismo e sua estreita relação com a música, com a noite e com a morte. “Thomas Mann encontra-se no fim de uma época e suas obras são, em essência, variações sinfônicas desse processo lento e trágico de deterioração”.⁵⁶ No decorrer do ensaio, o crítico defende que o autor não seria alemão se tal pessimismo e nostalgia pela morte “não se transformasse em um problema metafísico”.⁵⁷

Do mesmo modo, no ensaio “Thomas Mann e a situação ambígua do homem”, Rosenfeld reitera a problemática trabalhada nas obras mannianas a respeito da situação ambígua do homem no mundo, sempre entre a “vida” e o “espírito”, que parecem excluírem-se reciprocamente, já que o espírito se constitui pela emoção, pelo desejo e pela paixão; já a vida é o contrário disso: constrói-se pela razão. Não

⁵⁵ ROSENFELD, op. cit., p. 44.

⁵⁶ ROSENFELD, op. cit., p. 34.

⁵⁷ ROSENFELD, op. cit., p. 38.

gratuitamente, Mann recorre aos gregos para reconciliar a vida e o espírito por meio da medida e da harmonia.

Sob essa perspectiva, a solução dos gregos poderia ser a mais sã, a mais natural, mas o abismo existente entre vida e espírito parece intransponível. Thomas Mann, como expoente da cultura ocidental, descreve esse abismo. Nele, o escritor parece assumir a existência inteiramente racional: não sente, mas descreve os sentimentos.⁵⁸ Esse afastamento da vida mundana aparecerá na obra manniana de maneira irônica. O escritor ou artista são caracterizados como um *voyeur* que observa a sociedade com afastamento irônico. A esse respeito, Rosenfeld vai ainda mais fundo e caracteriza a ironia manniana como erótica:

O espírito irônico é aquele que conhece os defeitos do espírito e da vida e que, entretanto, ama tanto esta como aquele. Esta ironia erótica é um dos maiores cantos da obra de Mann. Ela é a expressão pura de um espírito que despreza a grandiloquência, o pathos [...], o sentimentalismo [...]. É a expressão de um escritor [...] que se deita na cadeira de preguiça de um pessimismo romântico e brilhante.⁵⁹

No ensaio “Thomas Mann, o configurador duvidoso”, Rosenfeld aborda que na obra manniana não há narrações excitantes a partir de uma perspectiva física, principalmente em seus romances, que são dotados de falta de ação; possivelmente por conta de sua herança literária proveniente de Platão, Goethe, Schopenhauer, Wagner e Nietzsche.

No romance *Os Buddenbrooks*, Rosenfeld comenta novamente existir certo voyeurismo pela morte e desejo metafísico pela vida. De acordo com o crítico, a postura de Thomas Buddenbrook, protagonista da narrativa, constitui-se como ato ético e tradutor da decadência da “resolução para forma” e da “vontade para criação”,⁶⁰ uma vez que a postura do herói diante da vida é o seu próprio destino.

⁵⁸ A esse respeito, Hugo Friedrich (1978, p. 29) argumenta que a lírica moderna europeia, da metade do século XIX a meados do século XX, possui “interioridade neutra em vez de sentimento [...], fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia linguística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática”. Posteriormente, Friedrich (1978, p. 39) analisa Baudelaire como um exemplo de autor que, na sua poesia, “cumpre o propósito de não se entregar à ‘embriaguez do coração’”, uma vez que esta pode estar presente na poesia, mas “não se trata de poesia propriamente dita, e sim de mero material poético”; e finaliza: “o ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação dos impulsos da língua”.

⁵⁹ ROSENFELD, op. cit., p. 105.

⁶⁰ ROSENFELD, op. cit., p. 115.

Percebe-se nessas primeiras narrativas publicadas por Thomas Mann a instável posição da arte e do artista, na medida em que os protagonistas praticam as suas necessidades e franquezas criando uma alienação mortal perante a vida, como além disso se entregam à existência epicuriana e sensual colocando-se, assim, contra o espírito ascético. Flertam com os dois princípios, como podemos perceber no protagonista de *A morte em Veneza*, em que o choque se dá não só no escritor, mas também em sua obra. Nesta novela, objeto de nosso estudo, a essência do escritor se reconhece profundamente, uma vez que há uma elevação moral, como também metafísica do espírito e da vida. Tendo em vista que, mais do que significar a vida de forma artística, o autor trata dos problemas últimos da disciplina e da indisciplina, da dignidade espiritual e do erotismo, da forma e do caos, da civilização e do êxtase dionisiaco.

Em *A morte em Veneza*, o mundo fenomênico kantiano parece florescer nos sabores dos morangos, nos odores dos canais venezianos, interligado aos ensaios filosóficos, que exploram o amor platônico e a arte com ironia. Dessa forma, trata-se de uma narrativa ambígua, pois oscila entre a nostalgia pelo mundo antigo grego e o ímpeto criativo.

Aschenbach é seduzido pelos labirintos dionisiacos ao se apaixonar pela beleza de um adolescente polonês. Ele se lança ao universo das paixões mediado por ensaios platônicos. E mesmo que possa existir o iluminismo moral kantiano e a luta fáustica goethiana na narrativa, o protagonista não deixa de ser dramático. Pois não importa que ele consagre a beleza, o espírito e a vida; há nele uma predisposição para o campo minado das forças desagregadoras.

A paixão que Aschenbach sente por Tadzio eleva o espírito e a vida daquele, mas ao mesmo tempo se configura de modo ambíguo, já que esse amor é impossível de ser vivido, uma vez que ele se encontra corporificado num adolescente, fazendo com que o protagonista vacile em sua busca amorosa. No amor, a vida e a morte confluem — e isto é o que Thomas Mann, de certo modo, mostra-nos nesta narrativa de nossa pesquisa.

Quanto a *A Montanha Mágica*, Rosenfeld discorre que o protagonista Hans Castorp é um jovem de Hamburgo, estudante de engenharia naval, que decide visitar o primo num sanatório destinado ao tratamento de doenças respiratórias, em Davos. A princípio, Hans pretende passar três semanas respirando o ar puro dos Alpes suíços para fortalecer os pulmões e tratar de uma anemia. Com o passar do tempo, o

protagonista demonstra sinais de tuberculose, o que resulta no prolongamento de sete anos de sua permanência na montanha (local mágico que o transforma). O protagonista desliga-se do tempo da planície e vive num tempo próprio da doença, da introspecção e da morte, como também em um tempo em que terá contato profundo com a política, com a arte, com a cultura, com a filosofia e com a religião.

Esse tempo mítico faz parte da própria estrutura do romance. Nos primeiros cinco capítulos, há o relato do primeiro ano de Hans nas montanhas. Ao final da narrativa, o tempo cronológico é acelerado e são descritos os últimos seis anos do protagonista, período em que se inicia a Primeira Guerra Mundial. Nela, Hans vai se unir ao exército e sua morte será apenas sugerida, uma vez que as narrativas mannianas não apresentam soluções definitivas ou sínteses que tentam de certa forma terminar a história. A esse respeito, explana Rosenfeld sobre a literatura de Mann: “Tudo o que é grande, tudo o que é profundo, tudo o que é distante, possui a característica de ser questionável, digno de questionamento”.⁶¹

No item IV do ensaio “Thomas Mann, o configurador duvidoso”, Rosenfeld analisa que Mann narra a noite como um princípio originário, característica típica das concepções românticas influenciadas por Novalis,⁶² pagando imposto, de acordo com a tradição clássico-platônica, para o símbolo do sol. Dessa forma, o romancista assume uma posição intermediária, possivelmente a posição intermediária do artista, que por vezes está próximo a Apolo, deus do Sol, outras vezes está perto de Dionísio, deus do vinho e da libido. No caso das narrativas de Thomas Mann, trata-se de uma posição irônica, socrática por excelência, uma vez que a verdade pode ser encontrada nas contradições.

Segundo Rosenfeld, da obra de Mann “surge-nos aquela verdade segundo a qual ele superou o pessimismo de Schopenhauer, a morbidez de Wagner e a histeria de poder de Nietzsche...”⁶³. Mas, de acordo com o crítico, falta conscientemente na narrativa do autor alemão o *pathos* e a sentimentalidade: “A ironia de Thomas Mann é uma ironia erótica, mediadora entre a vida e o espírito, entre o mundo do sentido e

⁶¹ ROSENFELD, op. cit., p. 125.

⁶² Do mesmo modo que Novalis, conta-nos Hugo Friedrich (1978, p. 42) que Baudelaire pensava só ser possível alcançar uma poesia adequada ao destino de sua época capturando tudo que fosse noturno e tendo a noite como um princípio originário.

⁶³ ROSENFELD, op. cit., p. 129.

o da existência”⁶⁴. É na criação artística que a vida e o espírito, a ideia e a aparência, o individual e o universal se unem.

No ensaio “A doença na obra de Thomas Mann”, Rosenfeld cita as doenças de longa duração abordadas pelo autor. Em *A montanha mágica*, por exemplo, é narrada a tuberculose. Posteriormente, em *A morte em Veneza* temos a epidemia de cólera. Mais adiante, em *Doutor Fausto* será abordada a sífilis. Para o crítico, a importância que Thomas Mann atribui para as doenças corresponde a correntes literárias da Alemanha e tem exatamente a acepção de Novalis em relação ao homem, qual seja, “quanto mais desamparado [...] mais sensível à moral e à religião”.⁶⁵

Além disso, a doença e a morte também estão presentes nas obras de outros autores admirados por Thomas Mann,⁶⁶ tais como Nietzsche, Schopenhauer, Wagner e Theodor Fontane (este último relata detalhadamente o sofrimento de uma mulher com tuberculose em uma de suas obras).

Importa ressaltar que o ambiente de deterioração, doença e putrefação figura entre os temas da literatura alemã do início do século XX, temas esses explorados anteriormente e amplamente por Thomas Mann, que irá configurar em suas narrativas a doença como algo especulativo, marginal da vida. Essa vivência da doença é importante para a existência fechada em si e sem perspectivas humanas, pois atua como força capaz de negar a biologia. Esse afastamento provocado pela doença faz com que o homem se conecte com o lado mais profundo da vida, já que a doença é face importante da formação humana.

Em *A morte em Veneza*, por exemplo, a ação dramática se constitui de dois planos: um concreto, outro sublimado. No plano concreto, o mundo objetivo é constituído predominantemente por Veneza, que está infectada pelo siroco. Nela, o narrador critica a elite europeia, demasiadamente apegada às convenções burguesas, que nega, inclusive, a epidemia de cólera que se alastrava pela cidade. No plano sublimado, o protagonista, escritor burguês, abandona sua torre de marfim e entrega-se à paixão do desejo provocada pelo jovem polonês sem, porém, concretizá-la. Além disso, há um processo de subjetivação na narrativa, pois o narrador onisciente, lúcido e sereno, passa a operar com a visão de seu protagonista e a afetar-se pelas visões

⁶⁴ ROSENFELD, op. cit., p. 133.

⁶⁵ ROSENFELD, op. cit., p. 149.

⁶⁶ Goethe, autor predecessor de Thomas Mann, sofria de hemoptise, patologia trabalhada inúmeras vezes por ele em seus ensaios, principalmente sob a perspectiva que relaciona o gênio literário à doença.

míticas de seu personagem. Em Veneza (mundo material, concreto) renascerão a beleza do mundo platônico (mundo das ideias, sublimado), o rito de Orfeu e o mito grego.⁶⁷

Na concepção platônica, o belo conduz o indivíduo ao mundo das ideias, mas, na novela, o protagonista, artista do espírito, ao deixar-se seduzir pelo belo e permanecer na Veneza infectada, acabará por contrair a cólera. Essa mudança de perspectiva platônica é provocada então pelo siroco que toma conta de Veneza. No entanto, é das profundezas da doença que acontecerá a elevação poética do estilo manniano, expressa pelo grito do irracional, pela exaltação do despertar do mito em meio à vida burguesa e pacata do protagonista. Não por acaso, Pan se manifesta na vida e na obra do protagonista e traz com ele as profundezas, os abismos e o acesso a dimensões humanas tanto perigosas quanto indispensáveis ao aprendizado.

2.2.1 “A morte em Veneza”, o filme

No ensaio “A morte em Veneza, o filme”, Rosenfeld nos conta que o livro de Mann foi adaptado para o cinema pelo diretor e roteirista italiano Luchino Visconti, em 1971. Nesse filme, o escritor Aschenbach transforma-se em um compositor, e, do mesmo modo, viaja a Veneza e hospeda-se no Hotel Balneário, local em que se apaixona por Tadzio, adolescente da nobreza polonesa que fazia turismo com a família.

Rosenfeld alerta-nos para a qualidade do filme, que tão bem reconstitui a atmosfera elegante e requintada da Belle Époque, caracterizada pela sociedade abastada, reunida num fabuloso hotel, com praia privada e vista infinita para o mar, “magistralmente analisada pela câmera, essa refinada amostra social da época sugere algo da sua condição fugaz, em face da majestosa eternidade do elemento”⁶⁸.

⁶⁷ Hugo Friedrich (1978, p. 48) argumenta que a lírica moderna, mais especificamente a de Baudelaire, move-se em uma estrutura usual, “de origem platônica e místico-cristã”. Segundo essa estrutura, o espírito se eleva a uma transcendência que o faz penetrar “o véu que cobre o que é terreno e reconhecer sua essência verdadeira”. Na doutrina teológica-cristã, o céu superior é a transcendência verdadeira. Mas esta meta de ascensão em *A morte em Veneza* está distante demais e terá como destino a morte. De acordo com Friedrich (1978, p. 48), “a idealidade vazia tem origem romântica” e se constitui como um polo de tensão, “hiperbolicamente ambicionado, mas jamais atingido”. Em *A morte em Veneza*, esse polo de tensão é constituído pela paixão, pela embriaguez dionisiaca, possibilitando ao protagonista a fuga do mundo banal e, como resultado, a morte, uma vez que morrer também significa livrar-se da banalidade mundana.

⁶⁸ ROSENFELD, op. cit., p. 179.

Não por acaso, o músico, sempre em busca da beleza e da perfeição, apaixona-se pelo belo adolescente, que de forma natural reproduz toda essa procura, qual seja, a forma pura e espiritual.⁶⁹

A esse respeito, Rosenfeld elucubra que “se o ente humano se define como ambíguo por reunir em si [...] espírito e matéria, o artista representa esta ambiguidade de modo exemplar por poder conceber e organizar a ideia a não ser no elemento sensível-material”.⁷⁰ Aschenbach, excessivo no autocontrole do corpo e do espírito, quando é arrebatado pela paixão, tende também a ser exagerado, pois, ao se deparar com Tadzio, visualiza o reflexo da beleza eterna, ideal que sempre buscou de forma racional. O protagonista sê vê completamente entregue à imagem perfeita.

No entanto, é preciso salientar que há, na novela, um índice que precede a paixão sentida por Aschenbach: o episódio do velho no navio (ridículo em meio aos jovens). Há tanto um contraponto, antes da paixão, entre esse velho e o protagonista, quanto, depois, um espelhamento irônico ao final da narrativa. Na cena final, Aschenbach aparece sentado na praia privada do Lido, olhando para o mar, talvez esperando os gregos voltarem, contemplando o adolescente acenando das águas, como um Hermes da mitologia grega, que realiza um chamado para o infinito. Todavia, a imagem do próprio músico é decadente: sua maquiagem está se desfazendo e revelando a face envelhecida. A câmera vai mostrando Tadzio por meio dos olhos do protagonista, coberto de luz, como uma miragem que funde e se confunde com o mar, nas águas em que todas as formas são dissolvidas e Aschenbach, enfim, liberta-se.

Esta última cena do filme de Visconti é marcante. Embora narrada na novela, ela parece acontecer de forma autônoma no filme. Trata-se de uma cena longa, que parece refletir toda a angústia que a paixão impossível pelo adolescente, culturalmente observando, despertou-lhe.

Algumas cenas, como os diálogos do protagonista com o seu amigo, são analisadas por Rosenfeld como falhas, numa perspectiva inferior à linguagem visual, o que nos leva a considerar que os diálogos no filme não correspondem à grandeza plástica das cenas.

⁶⁹ Contudo, há ironia no fato de germinar a doença e a decomposição no cerne do esteticismo e da adoração à forma, como também a censura de uma época que reprimia com violência a homossexualidade e a configurava como impossibilidade, em um impedimento que acabava por se transformar em um trauma.

⁷⁰ ROSENFELD, op. cit., p. 183.

Como observado, no filme de Visconti, Aschenbach não será o escritor consagrado caracterizado por Thomas Mann, mas um músico, estratégia que se adequa perfeitamente à película e ao autor, que, como típico intelectual alemão, gostava muito de música clássica, embora ele não tenha sido contemporâneo de Bach, Beethoven ou de Wagner, músicos de sua predileção.⁷¹

Na cinematografia do diretor italiano, um músico certamente oferece mais encantos audiovisuais que um personagem escritor. Além disso, “para Mann, o protótipo do artista ambíguo e cabotino sempre foi Richard Wagner, segundo ele mestre sublime e cavalheiro da indústria, mistura de gênio e charlatão”.⁷² Sobre o referido músico é importante ressaltar que sua morte ocorreu em Veneza, cidade das profundas solidões nietzschianas e para quem o filósofo dedicou belos escritos.

A respeito da escolha do músico-personagem no filme de Visconti, Rosenfeld ressaltar: “seria ingênuo supor que Thomas Mann tenha pensado em retratar, especificamente, Gustav Mahler [...]. Seu tema é a dubiedade do ser humano, representada exemplarmente pelo artista”,⁷³ o que nos leva novamente a retornar à alienação do artista presente nas narrativas mannianas.

O artista, em termos ainda românticos,⁷⁴ vive num mundo imaginário e de seu esforço de dar forma a ele, de configurar essa existência ilusória. Esse universo é construído pelo protagonista como consequência das tensões entre a racionalidade extrema empregada no seu próprio processo criativo e a embriaguez dionisíaca causada pela paixão culturalmente impossível de ser vivida.

Por esse ângulo, Rosenfeld considera a obra de Thomas Mann como: “uma disputa com a herança romântica [...] sua exaltação da morte amorosa [...] é a tentativa sempre renovada de lhe sondar ameaças e de superá-la”⁷⁵.

⁷¹ CARPEAUX, Otto Maria. O admirável Thomas Mann. In: CARPEAUX, Otto Maria. *A cinza do purgatório*. 3. ed. Balneário Camboriú: Livraria Danúbio Editora, 2015. p. 308.

⁷² ROSENFELD, op. cit., p. 186.

⁷³ ROSENFELD, op. cit., p. 185.

⁷⁴ Em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich (1978, p. 15) argumenta que houve uma mudança na lírica do século XIX, modificando os conceitos da teoria poética e da crítica do século XIX até início do século XX: “a lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura”. Segundo Friedrich (1978, p. 20), nesse período, “a poesia achava-se no âmbito idealizante de assuntos ou de situações costumeiras”, posteriormente, colocou-se como opositora de uma sociedade preocupada com a segurança econômica e se transformou no “lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia [...] a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo” e não mais ambiciona a salvação, mas à palavra rica de matizes. Para o crítico, a lírica ficou determinada pela liberdade de expor “sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia”.

⁷⁵ ROSENFELD, op. cit., p. 186.

Outra questão que o ensaísta considera importante é a escolha de Veneza como pano de fundo da novela e do filme. A cidade, que parece estar afundando, galgou posição simbólica na tradição cultural alemã e entre os artistas que a compõem. Além disso, Veneza é o lugar edênico, tratada pelo autor de modo invertido: o lugar edênico é um lugar infestado pela cólera.

Posteriormente, Rosenfeld critica negativamente o filme de Visconti ao dizer que em sua formatação, este não considerou a dimensão mítica da novela de Mann: “devido a essa omissão o filme ameaça cair [...] no realismo um pouco raso do mero caso psicopatológico individual, ao passo que na novela o caso singular, religado ao mito, se torna arquetípico”⁷⁶, ou seja, o diretor não explorou essa dupla dimensão presente no romance. Além disso, conta-nos Rosenfeld que Visconti ignorou os mensageiros da morte, que funcionam como *leitmotiv* da obra.

Outra crítica negativa que Rosenfeld tece ao filme refere-se à omissão quase total do mundo grego. Na narrativa, a Grécia Antiga é abordada de forma nostálgica, por meio de ensaios filosóficos elucubrados pelo protagonista, reflexões emaranhadas de forma metalinguística ao enredo. No filme, há somente algumas referências visuais relacionadas a Tadzio. Este é filmado na praia vestido com uma toalha e com um dos ombros desnudo, remetendo ao traje grego *exomis*. Há também poses do belo rapaz imitando estátuas gregas, como também de seu rosto, sempre explorado em *close up* e desenhado pelos cabelos dourados e caídos sobre o pescoço. O jovem polonês é aporético, pois representa tanto a face de Apolo, deus do sol, como também a de Dionísio, deus da embriaguez.

Ao admirar a beleza de Tadzio, Aschenbach amará sua própria imagem refletida na face do adolescente, traduzida pela beleza idealizada em suas obras. A beleza do rapaz se transformará na meta espiritual do protagonista. Importa ressaltar que, na narrativa manniana, o protagonista tenta escrever na presença de Tadzio, mas os ensaios parecem não se concretizar; o belo personificado no adolescente será, certamente, custoso de ser descrito de modo racional. A esse respeito, um dado biográfico: Thomas Mann admitiu amar um dos poemas de August von Platen: “Quem com os olhos a beleza contemplou, vive já rendido à morte”⁷⁷, ou seja, aquele que pela beleza foi enredado estará rendido à morte e não poderá ater-se à banalidade cotidiana.

⁷⁶ ROSENFELD, op. cit., p. 188.

⁷⁷ ROSENFELD, op. cit., p. 186.

Ademais, Rosenfeld assinala ser preciso considerar que, por se tratar de cinema, o que é linguagem verbal nem sempre consegue ser expresso fielmente pelas imagens cinematográficas. O diretor absteve-se ainda da transposição total da erudição na presente obra, uma vez que no cinema a fruição deve ocorrer pela sucessão de imagens. Por outro lado, observamos que há no filme erudição muito refinada e complexa, parte dela apoiada em concepções da arte e do artista existentes nos textos de Thomas Mann.

Apesar das limitações e escolhas feitas pelo diretor, Anatol Rosenfeld confessa ser uma obra cinematográfica primorosa: “ainda que ela não possa competir, em profundidade e importância, com a novela de Thomas Mann”.⁷⁸ A esse respeito, observamos que esta comparação acerca do valor das duas obras de arte é discutível, pois ambas têm autonomia estética baseada em qualidades sensíveis distintas.

2.3 Entrevista de Thomas Mann a Sérgio Buarque de Holanda

Ao ser laureado com o Nobel de Literatura em 1929, Thomas Mann aceitou somente o convite de dez jornalistas para ser entrevistado, um deles foi Sérgio Buarque de Holanda, historiador brasileiro, crítico literário respeitado (no começo do Modernismo dirigia a revista “Estética”) e um jovem jornalista culto que trabalhava como correspondente em Berlim. No dia 18 de dezembro, às 10h30, o jornalista foi ao Hotel Adlon, no quarto 395, entrevistar Thomas Mann. Na ocasião, o romancista alemão foi logo dizendo: “Apesar dessa quantidade de compromissos a que tenho sido forçado ultimamente e que, na maioria, não poderei cumprir, acho impossível dispensar o prazer de conversar com um brasileiro”⁷⁹.

Esse comentário se deve ao fato de a mãe de Thomas Mann, dona Júlia Bruhn da Silva, falecida antes de o filho receber o Nobel, em 1922, ser filha de um alemão, dono de uma fazenda no Brasil e casado com uma descendente de indígena. Júlia foi para Lübeck aos 7 anos, onde receberia educação exemplar, mas, mesmo tendo saído do Brasil com pouca idade, a futura Frau Júlia Mann sempre rememorou a respeito de sua infância brasileira para Mann: “O Brasil faz-me evocar [...] alguns

⁷⁸ ROSENFELD, op. cit., p. 190.

⁷⁹ BARBOSA, Francisco de Assis (org.). *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 201.

instantes de minha infância e mocidade. [...] minha mãe [...], que nasceu em uma fazenda de café ou de açúcar [...], entretinha-me frequentemente sobre a beleza da Baía de Guanabara”.⁸⁰

Ainda a respeito de sua origem materna, o autor alemão gentilmente expõe:

[...] creio que a essa origem latina e brasileira devo certa clareza de estilo e, para dizer como os críticos, um “temperamento pouco germânico”. Li apaixonadamente os clássicos alemães, os escritores franceses e russos e, especialmente, os ingleses, mas estou certo de que a influência mais decisiva sobre minha obra resulta do sangue brasileiro que herdei de minha mãe. Penso que nunca será demais acentuar essa influência [...].⁸¹

No decorrer da curta entrevista, Sérgio Buarque de Holanda não pode deixar de notar o grande interesse de Thomas Mann pelo Brasil. Este fez questão de ressaltar a vida social, como também a literatura brasileira.

Na época, os livros de Mann eram lidos no Brasil, principalmente por meio de traduções francesas. No entanto, o autor ressalta que *Os Buddenbrooks* é a obra de leitura mais fácil para os estrangeiros que leem em alemão, mas sem deixar de ressaltar sua preferência pelo romance *A montanha mágica*: “[...] considero esse romance minha obra-prima. Sua tradução francesa está anunciada para estes dias e, graças a ela, os brasileiros que ignoram alemão, poderão, possivelmente, conhecer o principal de minha obra”.⁸²

Posteriormente, Sérgio Buarque de Holanda dirá que diversos temas das narrativas mannianas podem ser interpretados a partir da influência hereditária brasileira, já que seus narradores percebem de forma veemente os ambientes burgueses e reacionários europeus. Como artifício literário, o narrador manniano serve-se, como explanado diversas vezes neste capítulo, do distanciamento irônico, que não deixa de gozar do encantamento promovido pela música, pela composição até mesmo mórbida, se rememorarmos o músico protagonista do romance *Doutor Fausto*.

Ainda nesta entrevista com Thomas Mann, o crítico citou *A morte em Veneza* como obra-capital da literatura moderna, pois ela traz consigo uma tensão dramática entre o artista e o burguês, trata-se de uma aporia irresolúvel.

⁸⁰ BARBOSA, op. cit., p. 201.

⁸¹ BARBOSA, op. cit., p. 202.

⁸² BARBOSA, op. cit., p. 203.

Faz-se importante observar que discorrer sobre Thomas Mann e seu tempo significa refletir acerca de um período literário denominado de modernismo, um movimento que abarca diversos círculos estéticos e não pode ser percebido como uma manifestação única e coerente. O modernismo reúne ideias oriundas de diferentes fontes, motivadoras de inúmeras versões de uma arte nova e que, mesmo divergentes, estas versões artísticas revelam uma rede de dependências e relações. Com intenções claramente didáticas, podemos dizer que o modernismo é marcado pelo período que se estende da virada do século (1870) até o começo da Segunda Guerra Mundial. Se vincularmos este movimento a Thomas Mann, notaremos que esse período coincide com a vida do autor, nascido em 1875 e morto em 1955. O modernismo, como mudança substancial sofrida pelas formas, pelo espírito e pela natureza das artes, concebe uma experiência séria de entender a natureza da existência moderna. Essa ideia interliga-se ao adjetivo moderno, utilizado de modo amplo para assinalar o nosso tempo mas que, conjuntamente, traz consigo certas indefinições.

Esse período de transição e ruptura entre as tradições do século XIX e o mundo fragmentário do século XX é um dos temas da literatura modernista e, notavelmente, de Thomas Mann. Nesse sentido, *A morte em Veneza*, objeto de nosso estudo, apresenta como núcleo temático a complexa experiência de criação literária do escritor moderno, entre o artista e o burguês, entre o clássico e o romântico, entre o mundo arcaico do século XIX e o mundo moderno do século XX.

3 O ANTIGO E O MODERNO

Também do ponto de vista pessoal, a arte é uma vida mais intensa. Causa profunda felicidade, porém consome rapidamente. Grava na fisionomia do seu servidor os sinais de aventuras imaginárias e espirituais, e, não obstante a calma monacal da existência exterior, produz no decorrer do tempo um quê de fastio, ultrarrefinamento, cansaço, curiosidade dos nervos, tais como uma vida cheia de orgiásticos prazeres e paixões dificilmente seria capaz de provocar.

Thomas Mann⁸³

O personagem Aschenbach, após sentir necessidade de recuperar seu ânimo que fora afetado pelas horas de trabalho árduo e meticuloso de criação literária, sai para dar um longo passeio em Munique, cidade de sua residência. Durante a caminhada, avista uma capela mortuária e vê dela sair um peregrino. Essa figura enigmática, descrita como estranha, funesta, com “olhos incolores, de pestanas arruivadas, fitava atentamente o horizonte. Entre eles desciam duas rugas pronunciadas, perpendiculares, que harmonizavam estranhamente com o nariz chato, arrebitado”,⁸⁴ mas, ao mesmo tempo, viril e dionisíaco: “mantinha a cabeça tão erguida que o pomo de adão sobressaía, forte e nu, do pescoço magro, que a camisa esportiva largamente deixava à mostra”,⁸⁵ encara profundamente Aschenbach: “percebeu subitamente que o outro lhe devolvia o olhar, e isso de maneira tão agressiva, à queima-roupa [...]”.⁸⁶ Posteriormente a este encontro com o peregrino, que se configurará como o primeiro mensageiro da morte do protagonista, ou de sua nova vida, Aschenbach parte para uma peregrinação em Veneza.

Caracterizando-se como o *leitmotiv*⁸⁷ da novela, além desse peregrino, outros mensageiros da morte aparecerão em momentos oportunos da ficção com a mesma finalidade: conduzir o protagonista ao reino dos mortos.

⁸³ MANN, Thomas. *A morte em Veneza & Tonio Kröger*. Tradução de Herbert Caro e Mario Luiz Frungillo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015. p. 23.

⁸⁴ MANN, op. cit., p. 12.

⁸⁵ MANN, op. cit., p. 12.

⁸⁶ MANN, op. cit., p. 13.

⁸⁷ *Leitmotiv*: motivo condutor; termo alemão de autoria de Hans von Wolzogen (1848- 1938). Utiliza-se para fazer referência a todos os motivos recorrentes que, numa narrativa, se encontram intimamente associados a determinadas personagens, objetos, situações ou conceitos abstratos [...]. O termo tem sido frequentemente empregado em substituição de um outro cunhado por Richard Wagner, o *Grundthema* ou *Grundmotiv* (tema ou motivo-chave), sobre o qual o compositor discorreu em *Oper und Drama* (Ópera e Drama) — documento datado de 1852, onde se esboçam as linhas que orientam seu projeto estético para a ópera alemã, nomeadamente no que se refere à concepção da obra de arte total

O primeiro mensageiro descrito caracteriza-se como um índice importante da narrativa, merecendo destaque nas análises que seguirão neste capítulo a respeito das aporias entre o antigo e o moderno⁸⁸, pois é ele quem também vai provocar no protagonista a necessidade de rever e redirecionar sua produção literária realizada de forma excessivamente regrada, “era o afã de distanciar-se da obra, do costumeiro local de um serviço rígido [...]. Melhor seria não reprimir obstinadamente uma necessidade que se manifestava com tamanha força”⁸⁹, como também a racionalidade excessiva e o modelo clássico empregados em suas obras, “tinha a impressão de que sua produção carecia daqueles sinais de ardor e gênio brincalhão...”.⁹⁰

Pensar a literatura como um campo mais “brincalhão” de criação implica compará-la com outras artes e suas aporias entre o antigo e o moderno presentes em *A morte em Veneza*. Essas aporias surgem das elucubrações do narrador onisciente da novela a respeito do estilo clássico que Aschenbach, escritor moderno, por tanto tempo empregou em seus livros, reprimindo o tal “gênio”: “Nos anos maduros, o seu estilo prescindia do arrojo espontâneo e dos matizes sutis, inéditos, e tendia para uma constância modelar, o tradicionalismo polido, o conservadorismo, a bela forma, e, mesmo aí, padronização”.⁹¹

A respeito da bela forma, no século XVIII, o campo crítico da estética atua de forma sistemática na categoria do belo e nas suas reverberações nos modelos clássico e moderno de criação artística. O filósofo alemão Alexander Baumgarten foi o primeiro a utilizar o termo “estética” (pensar filosófico sobre a arte e o belo) em seu livro *Aesthetica*⁹², buscando compreender os modos de reprodução da beleza pela arte.

Ressaltamos que muitas críticas desse período partiram das reflexões de filósofos da Antiguidade, dentre os quais destacam-se Platão e Aristóteles, que já especulavam sobre a “arte” e o “belo” nos séculos V e IV a.C e, conforme referências existentes nas obras desses dois filósofos, desde os pré-socráticos.

(Gesamtkunstwerk) [...]. CEIA, Carlos (org.). *E-dicionário de termos literários*: leitmotiv. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, [c2009]. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/leitmotiv/>. Acesso em: 10 jan. 2021.

⁸⁸ Com base no ensaio *Poesia ingênua e sentimental*, de Friedrich Schiller, utilizamos o termo “moderno”, definido por Schiller, até o item 3.4 deste capítulo.

⁸⁹ MANN, op. cit., p. 14-15.

⁹⁰ MANN, op. cit., p. 15.

⁹¹ MANN, op. cit., p. 22.

⁹² BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. A estética. In: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética. A lógica da arte e do poema*. Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Editora Vozes, 1993. p. 105-120.

Para Platão, o belo é a manifestação do bem, sendo o bem a realidade perfeita, aquilo que permite ao indivíduo alcançar a contemplação das substâncias ideais, isto é, a verdade. As reflexões do filósofo a respeito do belo são trazidas diversas vezes à luz na novela manniana, principalmente nos momentos em que o narrador descreve os encontros do protagonista com Tadzio, jovem polonês pelo qual se apaixona: “[...] Tadzio, apenas respondendo com um sorriso de indescritível doçura, já desembarcou no primeiro andar. Enquanto saía, baixava novamente os olhos. ‘A beleza torna as pessoas pudicas’”,⁹³ ou mesmo quando o narrador, apropriando-se de trechos do diálogo platônico *Fedro*,⁹⁴ troca o nome de Tadzio por Fedro (jovem que convida Sócrates para dialogar sobre o amor e a beleza nos arredores de Atenas): “Pois a beleza, meu caro Fedro, só ela é ao mesmo tempo adorável e visível [...] é o caminho que conduz o homem sensível ao espírito”.⁹⁵

Para o filósofo grego, nada pode ser considerado belo se não for verdadeiro, se não conduzir o homem ao bem espiritual. Nesse sentido, o diálogo *Fedro* também pode ser considerado aporético quando retomado pela obra manniana, pois não sabemos se o narrador o introduz pelo caminho físico ou metafísico, ou dos dois modos, uma vez que a beleza física de Tadzio desperta a paixão em Aschenbach. Além disso, no diálogo platônico, a filosofia, campo do conhecimento que estuda a existência humana e o saber por meio da análise racional, do logos, está aliada ao mito, ao irracional, ao deus Eros.

Em *Teorias da Arte*, Anne Cauquelin observa que Platão não escreveu propriamente uma teoria a respeito da arte em seus diálogos, mas refletiu sobre o belo, nele, “a espiritualidade, a inteligibilidade e a beleza se encontram misturadas e levadas às nuvens, enquanto esse ideal se encarna na obra de gênio, fazendo então resplandecer a luz da arte sobre o gênero humano”⁹⁶. Tais reflexões foram revistas e estão presentes nos conceitos, nas noções e nos princípios estéticos elaborados pelos teóricos do século XVIII e posteriores, como também pelos próprios artistas, que irão, inclusive, transformá-los.

⁹³ MANN, op. cit. p. 43.

⁹⁴ O protagonista da narrativa incorpora a seguinte citação do diálogo socrático *Fedro*, ainda que com pequenas alterações presentes na tradução: “Somente a Beleza tem a ventura de ser perceptível e cativante!” (PLATÃO, 2000, p. 67).

⁹⁵ MANN, op. cit. p. 54.

⁹⁶ CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 35.

Deste modo, a crítica de arte terá grande repercussão no contexto do Iluminismo, com escritos destinados à apreciação das obras. Essas publicações contribuirão para a visitação do público, com entrada gratuita nos salões de arte, o que “torna públicas as obras, subtraindo-as por assim dizer da contemplação privada dos únicos afortunados, mas coloca-as também à prova de um julgamento moral [...], devem servir às luzes da razão e guiar as consciências no bom caminho”.⁹⁷

Nesse cenário, Denis Diderot fará papel de crítico ao comentar as obras expostas nos salões de arte e endereçar essas apreciações ao público. Em *Ensaio sobre a pintura*,⁹⁸ o filósofo analisa as características visuais relacionadas às limitações das obras quando produzidas com base em modelos engessados ensinados nas academias e, ainda, sobre a noção de gênio, sendo, este último, objeto de estudo de outros críticos do período, visto que o artista provido de genialidade seria um sujeito elevado. Para ele, todo o artista que nasce dotado do dom é um gênio.

Segundo Diderot, a academia vai educar a criação artística de acordo com um padrão de gosto reprodutor de modelos passados (clássicos): “As regras e as leis do gosto colocariam travas para o gênio, ele as rompe para voar rumo ao sublime, ao patético, ao grandioso”.⁹⁹ Já aquele que é dotado do gênio possui qualidades diferenciadas que o fazem ver o mundo muito além da superficialidade da vida cotidiana, por isso, ele não precisa estudar arte a partir das regras canônicas limitadoras da criatividade e da imaginação para pintura das telas, pois seu gênio vai além dos modelos clássicos estabelecidos para criação artística.

A esse respeito, Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, refere-se ao artigo da *Encyclopédie*, de Diderot, como detentor da concepção mais antiga da genialidade, definida como “um poder visionário natural que pode romper todas as regras”. Isto quer dizer que o gênio possui tanto o direito à selvageria, como também o direito ao erro, pois “suas criações são livres combinações que ele ama com uma poesia”.¹⁰⁰

Em *A morte em Veneza*, o narrador lastima o fato de Aschenbach ter reprimido por toda a sua vida a livre expressão de seu gênio. E, então, na sua maturidade

⁹⁷ CAUQUELIN, op. cit. p. 142-143.

⁹⁸ DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. 2. ed. Tradução de Enid Abreu. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

⁹⁹ DIDEROT, op. cit., p. 94.

¹⁰⁰ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2. ed. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 25-26.

criativa, este parece querer vingar-se de suas produções: “[...] tinha o hábito de reprimir e temperar o sentimento [...]. Vingava-se então nesse instante a sensibilidade escravizada? Abandonava-o? Recusava-se a prosseguir fomentando e alando a sua arte?”.¹⁰¹

Immanuel Kant, no livro dois da *Crítica da faculdade de julgar*, também dedica diversos tópicos para dizer das Belas Artes como artes do gênio. Para Kant, há maior afinidade do gênio com a produção poética do que com as outras artes, uma vez que poetar significa criar, “e é mesmo na poesia, com efeito, que a faculdade das ideias estéticas pode mostrar-se em toda a sua grandeza”.¹⁰² Como “gênio”, define o filósofo:

Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Uma vez que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence ele mesmo à natureza, poderíamos nos exprimir assim: gênio é a disposição inata da mente (*ingenium*) através da qual a natureza dá a regra à arte.¹⁰³

Kant, do mesmo modo, assinala que a criação literária de um gênio não pode ser coagida pelas regras acadêmicas de criação. A poética não deve se submeter a normas e a exemplos, pois é nela que a natureza humana irá se transformar numa forma de expressão artística mais acabada. Em suma, esses estudos que tratam do gênio aplicam-se aos apontamentos sobre os traços distintivos, bem como às analogias existentes entre os modos de criação literária e outros tipos de arte. Nesse sentido, faz-se importante ressaltar novamente algumas ideias de Diderot, que se encontram sobretudo nos “Salons” (relatórios), sobre a apreciação crítica da pintura da época, que, de acordo com Hugo Friedrich, entrelaça-se com as análises da poesia: “o que aqui se delineia, antes de tudo, é a aproximação entre a reflexão sobre a poesia e a reflexão sobre a arte plástica, aproximação essas, especificamente moderna, que retorna em Baudelaire e durará até o presente”.¹⁰⁴

Nos “Salons” surgirá uma visão¹⁰⁵ de procedimentos poéticos comparável à de Giambattista Vico, uma vez que, segundo Friedrich, Diderot percebe que o acento é para o verso o mesmo que a cor é para o quadro: “[...] a poesia não é mais, absolutamente, a enunciação de objetos. [...] Ela é movimento emocional obtido por

¹⁰¹ MANN, op. cit., p. 15.

¹⁰² KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016. p. 212.

¹⁰³ KANT, op. cit., p. 205.

¹⁰⁴ FRIEDRICH, op. cit., p. 26.

¹⁰⁵ Não por acaso, inicia-se com Diderot, uma ampliação do conceito de beleza, já que ele ousa pensar a desordem e o caos como esteticamente representáveis e ver na perplexidade um efeito artístico.

meio da criação de metáforas a quem é permitido ‘lançar-se aos extremos’, valendo-se de tonalidades da mesma forma, extremas”.¹⁰⁶

Com relação às similitudes entre literatura e artes plásticas da Antiguidade, esta era a que menos se distanciava dos padrões clássicos e da imitação.¹⁰⁷ Para tanto, para analisar a criação literária e, junto dela, o gênio, era necessário refletir acerca da imitação.

O narrador de *A morte em Veneza* vale-se, em muitas passagens, das técnicas ecfrásticas,¹⁰⁸ isto é, da tentativa de imitar procedimentos descritivos que lembram o fazer das artes plásticas:

E seu desejo era, precisamente, trabalhar na presença de Tadzio, escrever tomando por modelo a figura do menino, acompanhando com o estilo as linhas daquele corpo que se lhe afigurava divino e transportar a sua beleza para o terreno intelectual [...] sentado à mesa tosca sob o toldo de lona, com os olhos fixos no seu ídolo e os ouvidos atentos à melodia da sua voz, elaborava à imagem da formosura de Tadzio o seu pequeno ensaio (...).¹⁰⁹

Nas elucubrações do narrador a respeito do belo artístico há, do mesmo modo, analogias com as esculturas gregas. Aschenbach, chegando ao Hotel Balneário, vai se deparar com Tadzio, adolescente que lhe desperta atenção por ostentar beleza semelhante à das esculturas gregas, característica que será descrita pelo narrador: “O rosto pálido, fino fechado, os cabelos ondulados cor de mel que o emolduravam, a boca meiga, o nariz reto, a expressão de suave e divina dignidade – tudo isso lembrava esculturas gregas dos melhores tempos”.¹¹⁰

¹⁰⁶ FRIEDRICH, op. cit., p. 26-27.

¹⁰⁷ A arte clássica busca imitar a natureza tal como ela é, bem como se guiar por artistas considerados perfeitos em suas criações. Mimese é o conceito conferido à noção de imitação da natureza nas artes produzidas pelos artistas clássicos. Tal imitação, fiel à natureza, foi muito difundida por Platão. Já Aristóteles (2017), em *Poética*, refere-se à mimese também como uma recriação do real. Nesse parágrafo, estamos nos baseando no conceito referido por Platão.

¹⁰⁸ Referência ao termo grego *Ekphrasis* ou *Ekphrasis*, que significa “descrição” (no plural, *ekphraseis*) “[...] Trata-se da descrição literária ou pictórica de um objecto real ou imaginário. O termo foi delimitado por alguns estudiosos à descrição de objectos de arte, objectos estes que teriam detalhes visuais significativos. Seria, portanto, um exercício ou mecanismo de retórica que permitiria a relação directa entre um *médium* artístico com outro, i.e., funcionaria como um género de ‘ponte’ entre duas esferas artísticas (e.g. pintura e literatura, pintura e escultura, literatura e escultura), definindo e descrevendo as respectivas essências e formas de maneira a ilustrar um objecto artístico de forma vívida através de um *médium* distinto [...]”. CEIA, Carlos (org.). *E-Dicionário de termos literários: ecphrasis*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, [c2009]. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>. Acesso em: 03 jul. 2021.

¹⁰⁹ MANN, op. cit., p. 55.

¹¹⁰ MANN, op. cit., p. 34.

Nesse sentido, para os antigos, vigorava a regra de que aquilo que cabia para as artes plásticas, em termos de imitação da natureza, também poderia servir para a criação poética, algo que Kant, assim como Diderot, irá questionar: “Todos concordam que o gênio deve ser inteiramente oposto ao espírito de imitação. E como o aprender não é senão um imitar, a maior aptidão (capacidade) para o aprendizado enquanto tal não pode valer como gênio”.¹¹¹

Observamos que essas reflexões a respeito das similitudes e das diferenças entre as artes, assim como os modos de criação artística, são desenvolvidas de forma meticulosa no ensaio *Poesia ingênua e sentimental*, de Friedrich Schiller. Este ensaio é citado textualmente pelo narrador de *A morte em Veneza* como crítica de arte análoga a um texto escrito por Aschenbach, “o escritor ao qual se deve o fervoroso tratado sobre *O espírito e a arte*,”¹¹² cuja força classificadora e cuja eloquência antitética induziram alguns críticos sérios a igualá-la ao ensaio de Schiller sobre *A poesia ingênua e a poesia sentimental*.¹¹³ Este ensaio foi publicado em três partes na revista literária *As Horas*: “Do ingênuo, Os poetas sentimentais e Conclusão do ensaio sobre os poetas ingênuos e sentimentais”, nos números de novembro e dezembro de 1795 e janeiro de 1796.

Em *Poesia ingênua e sentimental*,¹¹⁴ Schiller assinala que a poesia, em toda a sua história, ora aproxima-se do modo de criação plástico, ora de um modo de criação rítmico e sonoro. Para o crítico, a poesia dos modernos, de forma geral, serve-se de recursos musicais. Mas, ainda que Aschenbach fosse um escritor do início do século XX, conforme datado na narrativa (“Numa tarde primaveril daquele ano de 19..., que por muitos meses mostrou ao continente europeu um cenho tão carregado, o escritor saíra sozinho do seu apartamento...”),¹¹⁵ o narrador, ao comentar a sua produção literária consagrada, destaca que esta provinha do modelo plástico de criação (relativo

¹¹¹ KANT, op. cit., p. 206.

¹¹² “Diz-se de certos produtos, dos quais se espera que, ao menos em parte, devam mostrar-se como belas artes, que eles são sem *espírito*, ainda que não se tenha nada a repreender neles no que diz respeito ao gosto. Um poema pode ser bem fino e elegante, mas sem espírito. Uma história é precisa e bem ordenada, mas sem espírito [...]. O que é isso, então, que se entende aqui por ‘espírito’? Em sentido estético, *espírito* significa o princípio animador na mente. O que permite a esse princípio animar a alma, contudo, o conteúdo que ele emprega para isso [...] coloca as forças da mente em movimento, isto é, em um jogo que se conserva por si mesmo e reforça ele mesmo as forças para tal” (KANT, 2016, p. 211).

¹¹³ MANN, op. cit., p. 17.

¹¹⁴ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. Iluminuras: São Paulo, 1991.

¹¹⁵ MANN, op. cit., p. 11.

às esculturas do classicismo grego), “percebiam-se na sua produção aquela pureza distinta, a singeleza e a harmonia da forma que imprimiam nela o cunho conspícuo e proposital de maestria e classicismo”.¹¹⁶ Sob esse aspecto, o espaço, na novela, também estabelece o contraste entre arte clássica (marcada pela racionalidade) X arte moderna (marcada pela paixão, pelo desejo). Nesse sentido, Aschenbach desenvolvia sua arte, nos moldes clássicos, em Munique (Alemanha); já em Veneza (Itália), ele dá vazão à tentativa de escrita nos moldes modernos. Qual seja, a ação dramática se passará em país de origem latina. Sendo assim, na obra, Aschenbach protagoniza o conflito entre a arte clássica e a arte moderna; e a sua paixão por Tadzio é o ponto de cruzamento dessas duas dimensões artísticas em choque na novela.

Importa ressaltar que, no ensaio schilleriano, esses dois modos de produção poética, ligados à pintura e à criação rítmica e sonora, estão fundamentados na natureza humana, ou seja, há uma face sentimental na natureza humana que se concebe na realização mais alta e no constante aprimoramento que um artista pode alcançar, e uma face ingênua que se exprime a partir de certos limites formais, como nas esculturas de arte antigas.

3.1 Da poesia ingênua e sentimental e suas aporias em *A morte em Veneza*

Logo no início da narrativa, desassossega em Aschenbach a vontade de viajar, de acessar mares longínquos. Talvez na praia do Lido, ele pudesse encontrar o elo entre o mundo natural e o racional, neste último a que ele estava submetido por circunstâncias históricas e sociais. Já no navio, a caminho de Veneza, sentiu seu horizonte se expandir ao surpreender-se com a visão da natureza simples em meio a relações e situações artificiais: “Sob a cúpula turva do céu estendia-se para todos os lados o enorme disco do mar deserto. Mas, no espaço vazio, informe também, falta ao nosso espírito a medida do tempo, e nós tateamos na imensidão”.¹¹⁷ É ainda na embarcação que o protagonista irá evocar os poetas da Antiguidade:

Pensava no poeta melancólico, fervoroso, diante do qual as cúpulas e os campanários dos seus devaneios haviam outrora emergido dessas águas. De si para si, repetia alguns dos versos que naquela ocasião se tinham

¹¹⁶ MANN, op. cit., p. 21-22.

¹¹⁷ MANN, op. cit., p. 27.

completado no canto harmonioso, a expressar reverência, felicidade e pesar. Facilmente emocionado pelos sentimentos descritos em outra época, examinava o seu coração austero.¹¹⁸

Comovido com as memórias, inunda o protagonista um sentimento de amor e respeito pela natureza e pelos cantos dos poetas antigos, vivência que o sujeito moderno, atribulado por tantas convenções do mundo racional e pela própria moralidade, perdeu.

O protagonista, por diversas vezes, lembra-se desse estado natural, de harmonia entre o homem e a natureza. Recorda-se da bela natureza que circundava os gregos antigos e de como eles eram íntimos dela, eram povos que viviam com a natureza livre sob o céu feliz.

Na novela, presenciamos ainda essas reminiscências nas descrições mitológicas acerca dos deuses e da natureza, no tom da mais pura tradição épica que vai de Homero a Virgílio: “E dia a dia o deus desnudo de fogosas faces conduzia pelos espaços celestiais a abrasadora quadriga, e seus cachos dourados esvoaçavam ao sopro do vento leste que se levantara ao mesmo tempo [...]”.¹¹⁹

Em *A morte em Veneza*, a relação com a natureza é restabelecida sempre que o protagonista abre a janela de seu quarto para olhar o céu e o mar, ou mesmo quando Aschenbach vai à praia: “A paisagem da praia, esse panorama de despreocupada cultura, que, à margem do elemento, se entrega aos prazeres dos sentidos, distraía-o e deliciava-o como sempre”.¹²⁰

A esse respeito, Schiller nos diz que há no sujeito moderno uma cisão entre o mundo natural e o mundo cultural (racional).¹²¹ Para tal, o artista moderno tenta restituir a ligação entre esses dois mundos em suas obras. Os artistas modernos amam na natureza ingênua não propriamente os objetos, mas o que eles evocam. Para restituir a ligação entre os dois mundos, Schiller nos diz que os artistas modernos trazem para suas criações objetos ingênuos que são natureza: “São o que nós fomos; são o que devemos vir a ser de novo. Fomos natureza como eles, e nossa cultura deve nos reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade”.¹²²

¹¹⁸ MANN, op. cit., p. 27-28.

¹¹⁹ MANN, op. cit., p. 50.

¹²⁰ MANN, op. cit., p. 38.

¹²¹ Isto projeta uma idealização utópica do mundo antigo.

¹²² SCHILLER, op. cit., p. 44.

Kant, no tópico “Do interesse intelectual pelo belo”, também refletirá sobre esse fenômeno ao afirmar que o ser humano, artisticamente refinado, não vai se deixar encantar por “aquelas belezas que entretêm a vaidade”, artificiais, utilitárias, mas irá contemplar “o belo da natureza” para poder nutrir-se de sua “volúpia espiritual”.¹²³

É por isso que Aschenbach põe-se a sentar na praia do Lido e a observar o mar. Da mesma forma, no navio que aporta em Veneza, ele se coloca em posição contemplativa da natureza. Nesse sentido, Tadzio também pode ser considerado como uma obra da natureza. E esta natureza despertará no protagonista o sentimento do belo. Além disso, o mar, citado primeiramente, possui efeito purificador diante da rotina regradada que a escrita literária lhe exige:

Adorava o mar por profundas razões: o anseio por sossego, bem natural num artista que muito trabalhava e, em face da exaustiva multiplicidade das visões, desejava achar um abrigo no seio da simplicidade desmesurada [...]. Repousar na proximidade da perfeição é o anelo de quem procura aprimorar a sua obra...¹²⁴

Para Kant (2016), ao se dirigir à natureza, o artista acessa o que “parece ter um significado mais elevado”. Para isso, utiliza o canto do rouxinol como exemplo de via de acesso ao belo: “O que é mais apreciado pelos poetas senão o belo e fascinante canto do rouxinol em um bosque solitário, em uma calma noite de verão, sob a suave luz do luar?”.¹²⁵ Assim, o canto do pássaro, que não se submete a regras musicais, é absorvido pelo bom gosto dos artistas mais refinados,¹²⁶ diferentemente de um canto humano gerido por tantas regras que podem deixar os espectadores “saturados”.¹²⁷ Para Kant, ainda em *Crítica da faculdade de julgar*, o bom gosto é adquirido por aqueles que se interessam pela natureza e não se reduzem ao desfrutar de sensações banais produzidas pelos “ornamentos, isto é, aquilo que não pertence à representação do objeto internamente, como seu elemento constitutivo, mas apenas extrinsecamente, como um acréscimo que aumenta a satisfação do gosto”, a exemplo das decorações, das molduras de quadros utilizadas para enfeitar as pinturas etc.

¹²³ KANT, Immanuel. Do interesse intelectual pelo belo. In: KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016. p. 197.

¹²⁴ MANN, op. cit., p. 39.

¹²⁵ KANT, op. cit., p. 200.

¹²⁶ Em Kant há uma defesa do espontâneo, análogo ao natural, como valor em arte.

¹²⁷ KANT, op. cit., p. 139.

Logo, o ornamento não incide ele mesmo na “bela forma” e corrompe “a beleza autêntica”.¹²⁸

Para Schiller, o acesso à natureza acontece em duas situações. É preciso que o “objeto seja natureza” e, em segundo lugar, que seja “ingênuo, isto é, que a natureza esteja em contraste com a arte e a envergonhe”.¹²⁹ Com base nessa reflexão, fica exposto que o interesse do artista pela natureza não deve ser somente estético, mas moral.¹³⁰ Podemos dizer que o artista não ama o rouxinol, mas a ideia que este exprime,¹³¹ qual seja, a ideia de liberdade para voar na imensidão do céu e atuar segundo seus próprios instintos. Nele, percebemos aquilo que não temos e somos provocados a lutar para conquistar, ainda que seja numa luta vã, visto que ela se fundamenta numa ideia. Essa devoção pela natureza se manifestará em mentes receptivas a ideias, ou seja, em “mentes morais”.¹³²

Num segundo momento do já citado ensaio, Schiller refere-se ao conceito de “ingênuo” para se referir aos modos de pensar e agir, utilizando-se da criança como exemplo, uma vez que nela incide a pureza e a espontaneidade que o ser humano adulto perdeu. A criança, por sua vez, causa comoção pela sua integridade e, principalmente, pela ideia de infinidade por ela transmitida, trata-se de um “objeto sagrado”¹³³, no qual o artista maduro se fixa, dispensando toda a sua experiência para se tornar um homem de intenção infantil, que age e pensa de modo ingênuo num mundo corrompido.

¹²⁸ KANT, op. cit., p. 122.

¹²⁹ SCHILLER, op. cit., p. 43.

¹³⁰ Já em outra obra: *A Educação Estética do homem*, que reúne uma sequência de cartas destinadas ao príncipe de Augustenburg, Schiller (2017, p. 153) estabelece uma relação entre estética e moralidade; defendendo que a educação estética, que visa o aprimoramento do ser humano por meio do belo e da arte, contribui para a construção de indivíduo moral. Na referida obra, o esteta alemão argumenta que deveríamos ser expostos à educação estética, ou seja, à educação orientada para a sensibilidade na infância; pois é a partir da orientação artística que o ser humano atinge a moral. Em última instância, é a partir da educação estética que se constrói um indivíduo ético. Schiller ressalta ainda que: “A excelência de uma obra de arte pode meramente consistir na sua maior aproximação àquele ideal de pureza estética”, qual seja, às formas e belezas das Artes Clássicas. Quando Schiller escreve essas cartas, tece uma crítica à cultura de seu tempo, excessivamente preocupada com a ideia de utilidade de modo a enfraquecer o potencial do ser humano. Para tanto, a cultura estética poderia reconduzir a natureza humana ao seu desenvolvimento atrelando dignidade moral e felicidade, suas forças sensíveis e racionais.

¹³¹ Aqui nos referimos às “ideias da razão” (KANT, 2016, p.132) descritas por Kant em *Crítica da faculdade de julgar*. Esse conceito não pode ser exposto, porque não há nenhum objeto que lhe corresponda. Mas “as ideias da razão” são passíveis de exposição de modo indireto, ou seja, por meio de objetos, a exemplo do rouxinol, que desperta em nós, seres humanos morais, o sentimento do belo, do sublime. De tal forma, esses objetos simbolizam as ideias morais da razão.

¹³² SCHILLER, op. cit., p. 45.

¹³³ KANT, op. cit., p.45.

Na novela, Aschenbach, artista maduro, chega ao Hotel Balneário, e, na sequência, parte para um passeio na orla da praia. No final da tarde, retorna aos seus aposentos e veste-se para jantar no restaurante do hotel; nesta ocasião, ocorre o grande acontecimento da novela: o protagonista vê Tadzio pela primeira vez e assombra-se com o belo personificado no rapaz, qual seja, a representação da “pureza ideal das formas”.¹³⁴ O jovem polonês causa comoção no personagem-escritor e assume papel de “objeto sagrado” descrito por Schiller, como podemos perceber nesta passagem da narrativa:

Esse fanatismo infantil, dirigido contra um quadro de vida absolutamente inofensiva, estabelecia relações entre a divindade indiferente e a esfera humana, fazendo com que uma preciosa obra plástica da natureza, que antes só servira para deleitar os olhos, chegasse a ser digna de um compadecimento mais profundo. E assim, a figura do adolescente, já por si imponente pela beleza, recebia um relevo que permitia levá-lo a sério, muito além da sua idade.¹³⁵

De tal maneira, o gênio vai transparecer no ser humano que se interessa pelo objeto ingênuo e assim o é em suas intenções. Para Schiller, “todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo, ou não é gênio”,¹³⁶ porque é a ingenuidade que o fará gênio. E ele não deve deixar de ser no campo moral o que é no campo intelectual e estético, ideia da qual o narrador da novela irá se apropriar ao tratar do sentimento do belo que Tadzio desperta no protagonista: “O que lhe enchia e agitava o coração era uma benevolência paternal, a enternecida simpatia de quem, com o sacrifício de si mesmo, costuma produzir a beleza por aquele que a possui por índole”.¹³⁷

Segundo Schiller, um gênio age de acordo com as suas inspirações providas da natureza, bem como por meio de sentimentos que lhe servirão como modelos artísticos. Por isso que um artista com intenção ingênua terá a natureza como força determinante de suas ações e de suas criações artísticas. A natureza, que Schiller também reconhece como “lar materno”, “país longínquo da arte”,¹³⁸ é um local para o qual o indivíduo moderno quererá voltar sempre que for acometido pelos tormentos da cultura, lugar para onde Aschenbach retornará para descansar, para expandir seu íntimo e refletir a respeito da arte.

¹³⁴ MANN, op. cit. p. 34.

¹³⁵ MANN, op. cit. p. 40.

¹³⁶ SCHILLER, op. cit. p. 51.

¹³⁷ MANN, op. cit. p. 42.

¹³⁸ SCHILLER, op. cit., p. 53.

Schiller reflete que a nostalgia e o prazer que o sujeito moderno sente pela natureza são análogos ao que sente pela infância, pois é no estado inocente e infantil que o indivíduo moderno se depara com a própria humanidade. Contudo, a relação do indivíduo com a natureza se deu de forma diversa para os gregos antigos, pois a cultura deles não se construiu a ponto de fazê-los abandonar o contato genuíno com esse lar materno. À proporção que a natureza foi desaparecendo da vida humana “como experiência e como sujeito (agente e paciente)”, o sujeito moderno a vislumbrou no universo poético como “Ideias e como Objeto”.¹³⁹

O que Schiller considera como sendo natural (natureza) e moral, correspondem ao que é natural (natureza) e moral na novela de Thomas Mann. Dessa forma, como podemos observar na narrativa de nosso estudo, o narrador também emprega a natureza como objeto metafórico para anunciar maus agouros na estadia do protagonista em Veneza:

No dia seguinte, o tempo ainda não estava propício. Havia vento terrestre. Sob o sol coberto, lívido, o mar jazia calmo, inerte, como que encolhido, o horizonte parecia prosaico pela proximidade, ao passo que as águas recuavam na praia, a ponto de desnudarem diversas fileiras de bancos de areia. Ao abrir a janela, Aschenbach tinha a impressão de sentir o cheiro podre da laguna.¹⁴⁰

A natureza, além disso, é utilizada para anunciar o despertar do protagonista durante sua estadia no hotel de luxo na praia do Lido: “Aschenbach se levantava [...], sentava-se junto à janela aberta, a fim de aguardar o nascer do sol. Aquele fenômeno maravilhoso enchia de reverência o espírito enaltecido pelo sono”¹⁴¹. Após valer-se da natureza como objeto, o narrador, partindo do despertar de Aschenbach, introduz *Eos* (do grego: aurora), a deusa que personifica o amanhecer na mitologia grega:

Mas já vinha uma aura, aviso alado, a chegar de moradas inatingíveis e que lhe sussurrava que **Eos**¹⁴² se erguia, despedindo-se do esposo. Dava-se então aquele primeiro, suave rubor das mais longínquas paragens celestes e oceânicas, aquele rubor a anunciar o momento em que a Criação se nos descortina.¹⁴³

¹³⁹ SCHILLER, op. cit., p. 56.

¹⁴⁰ MANN, op. cit., p. 36.

¹⁴¹ MANN, op. cit., p. 57.

¹⁴² Grifamos “Eos”, pois é como consta no texto original, em alemão: “Aber ein Wehen kam, eine beschwingte Kunde von unnahbaren Wohnplätzen, daß Eos sich von der Seite des Gatten erhebe [...]”. (MANN, Thomas. *Der tod in Venedig*. München: Hyperionverlag Hans von Weber, 1912. s. 56).

¹⁴³ MANN, op. cit., p. 57.

Segundo Schiller, o poeta ou será “natureza ou a buscará”:¹⁴⁴ aquele que é natureza, caracteriza-se como poeta ingênuo, pois ele cria motivado por um dom natural, e, o poeta que busca a natureza, no caso do protagonista da novela em Veneza, manifesta-se como sentimental. Isso porque Aschenbach é um artista moderno, que procura a natureza em mares longínquos, no nordeste italiano. Logo no início da narrativa, ele revela que sua relação com tudo que a natureza representa foi abalada pelo excesso de cultura.

Após consagrar-se como escritor, conforme informação ressaltada pelo narrador logo no primeiro capítulo da novela, o protagonista adentra numa crise criativa e problematiza a racionalidade excessiva empregada em suas criações. Esse conflito do escritor em relação à sua obra publicada e à que está em processo de execução é característico dos artistas sentimentais, assim denominados por Schiller.

Aschenbach, no momento em que problematiza suas produções, decide, após alguns contratempos, viajar a Veneza, onde se apaixona por um adolescente que está hospedado no mesmo hotel que ele. A paixão provocada pelo jovem o desestabiliza de tal modo que produz, por muitas vezes, o fracasso do protagonista ao tentar descrevê-lo, ou mesmo ao tentar realizar ensaios a respeito do belo usando Tazio como objeto. O escritor vai perdendo dia a dia a distância necessária do seu objeto para descrevê-lo, uma vez que a paixão o desequilibra e faz com que ele fracasse em sua missão. Aschenbach precisa lidar com as ideias imateriais e solucionar esse dilema criativo, tensão que se encontra na base criativa do artista sentimental.

O protagonista precisa suportar a realidade a que está submetido como limite, ou seja, a impossibilidade de imitar com perfeição a beleza do adolescente pelo qual se apaixonou, “ao lado da pureza ideal das formas, tinha um encanto tão raro, tão pessoal que o observador julgava jamais ter visto, nem na natureza nem nas artes plásticas, alguma obra igualmente perfeita”.¹⁴⁵

Para Schiller, todos os artistas, se assim forem realmente, serão ingênuos (antiguidade clássica) ou sentimentais (final do século XVIII), de acordo com a época e as condições em que florescerem. Esses dois conceitos são, de certo modo, interdependentes. O ingênuo só se mostra como tal nas reflexões do indivíduo do final do século XVIII, sob o olhar sentimental de quem vive num mundo artificial, sente falta da natureza e adora a ideia expressa por esses objetos, sejam eles naturais ou

¹⁴⁴ SCHILLER, op. cit., p. 60.

¹⁴⁵ MANN, op. cit., p. 34.

infantis, e busca essa natureza perdida como um ideal. Segundo o filósofo, a natureza constitui-se como “chama” do espírito poético, mesmo o artista moderno a procura, ainda que não seja de forma natural, mas como um ideal, um infinito inalcançável: “Qualquer outra maneira de atuar é estranha ao espírito poético [...]”.¹⁴⁶ É dessa maneira que Schiller introduz a sua consideração a respeito dos gregos antigos, descritos como padrões de perfeição (ingênua) que acendem a chama do ideal. Eles representam uma conquista da natureza sobre a cultura, provocando um amor repleto de nostalgia nos modernos.

Segundo Schiller (1991), o trabalho da poesia, corriqueiro ao poeta ingênuo e ao sentimental, é o de atribuir expressão integral à natureza humana. Isso posto, o poeta ingênuo pode apresentar como real, com perfeição, a natureza que o poeta sentimental atinge como ideal. Em contrapartida, a realidade continua aquém do ideal, pois tudo o que existe tem seus limites. Mas pensar é ilimitado, de forma que o poeta sentimental possui a tarefa de criação dita infinita.

Essa caracterização dos dois modelos poéticos está ligada a duas formas de realização artística que oferecem à humanidade a sua expressão mais completa possível. Pelo caminho da unidade e da harmonia com a natureza, “o que tem de construir o poeta é a imitação mais completa possível do real”, pela vereda de uma busca da ideia de harmonia, “o que tem de construir o poeta é a elevação da realidade ao ideal”.¹⁴⁷ Esta última ideia é trabalhada por Platão, o primeiro filósofo a afirmar que existe um mundo material, percebido pelos sentidos, nominado como mundo sensível, com todas as suas imperfeições, mas, além deste, existe outro mundo superior, o mundo das ideias, que contém as formas imutáveis e perfeitas.

Além disso, Platão defende que o ser humano se constitui por esta dualidade: é ao mesmo tempo corpo, que se transforma e acaba por morrer, e daquilo que não é corpo e podemos chamar de alma, considerada imortal. Se a alma é eterna, ela pertence ao mundo das ideias. Portanto, a alma sempre existiu e sempre existirá, antes e depois do intervalo de tempo em que ocupou o corpo de um indivíduo. Por possuir uma alma, cada ser humano nasce com uma vaga noção das formas perfeitas, pois guarda dentro de si a reminiscência, isto é, a lembrança das formas imutáveis com as quais a sua alma esteve em contato antes de se juntar a um corpo no mundo material. Nesse sentido, o poeta deve buscar, em suas criações, as formas perfeitas,

¹⁴⁶ SCHILLER, op. cit., p. 60.

¹⁴⁷ SCHILLER, op. cit., p. 61.

o conhecimento verdadeiro presente no mundo das ideias; ou, como propõe Schiller, o poeta deve buscar a natureza perdida, mesmo não havendo como restituir a harmonia que os gregos tinham com ela.

Quanto à realização dessa tarefa na novela, a poesia antiga, ingênua, alcança a perfeição na imitação do real da natureza, uma imitação plástica, limitada, mas que consagrou a obra de Aschenbach. Com relação ao objetivo a ser atingido, a poesia moderna, sentimental, procura o ideal infinito de uma harmonia com a natureza; modelo que o protagonista dá vazão quando viaja para Veneza.

3.2 O belo desejado por Aschenbach é descrito de modo invertido ao belo idealizado em *O Banquete*, de Platão

Na obra *O Banquete*,¹⁴⁸ de Platão, há um grande diálogo acerca do amor e da beleza. Neste diálogo, alguns convivas se reúnem para contar a vitória de um deles em um concurso de retórica na casa de Ágaton. Na ocasião, foi proposto que eles fizessem um banquete de palavras e que cada participante proferisse um elogio (gênero retórico da Antiguidade) a respeito de Eros, considerado por alguns como deus, por outros como gênio, espécie de *daemon* (entidade intermediária entre os deuses e os homens). Sócrates, o último a proferir o elogio, anuncia que não fará um discurso retórico, mas irá narrar o diálogo que teve com uma mulher que lhe ensinou as coisas do amor na sua juventude. Trata-se de Diotima de Mantinea, sacerdotisa sábia e experiente nos assuntos amorosos.

Diotima descreve que Eros representa o amor pela beleza; já a filosofia é o amor pela sabedoria, contudo, é também filocalia (amor pela beleza). Por isso, a filosofia depende desse impulso erótico de Eros, que se principia pelo corpo, uma vez que admiramos os corpos belos. Mas esse impulso não é interrompido na admiração dos corpos, pois admiramos ainda a beleza que existe na alma. Da beleza que existe na alma, admiramos as virtudes de uma determinada alma. Da beleza das virtudes, apreciamos a beleza presente em outras ideias para alcançarmos o próprio belo. Esse itinerário nos conduzirá da beleza dos corpos ao belo em si (à ideia do belo, qual seja,

¹⁴⁸ PLATÃO. *O banquete*. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Victor Civita, 1972.

ao belo inteligível). Logo, em última instância, este impulso amoroso que nos conduz ao reconhecimento da beleza inteligível é Eros.

Como nosso itinerário em busca do belo se inicia no mundo sensível, pelo corpo, lembra-nos Sócrates de que haverá sempre um traço de beleza presente no corpo, como um reflexo da beleza inteligível. Logo, a beleza não é somente a simetria dos corpos, mas a luz inteligível refletida nos corpos e nas coisas belas; a união entre os corpos e o divino, entre a beleza e as ideias.

De modo invertido ao belo de *O Banquete*, ao final do quarto capítulo de *A morte em Veneza*, deparamo-nos com a descrição do protagonista como um ser enfeitiçado, doente de amor por Tadzio. Pois o belo em si, a beleza divina do jovem polonês, passível de existir somente no mundo das ideias, adquiriu forma humana no mundo sensível de Aschenbach, “foi precisamente nesse momento em que voltou o perfil modelar a seu observador que este se admirou de novo e sentiu genuíno espanto em face da beleza realmente divina daquela criatura humana”.¹⁴⁹

No quinto e último capítulo da novela, o narrador nos revela que Aschenbach fora possuído por Eros e que este atuou com seu poder demoníaco, apossando-se da alma do protagonista e transformando-o em um velho patético, incapaz de fazer uso da autocrítica. O protagonista, preso à beleza simétrica do jovem polonês, não pode seguir seu itinerário rumo ao conhecimento verdadeiro, segundo os trâmites da filosofia platônica:

Uma vida de autodomínio e obstinação, [...] transformada por ele em símbolo de delicado e moderno heroísmo. Bem podia ser qualificada de viril e corajosa, e queria parecer a Aschenbach que aquele Eros que se apoderara da sua alma correspondia em certo sentido, mais do que qualquer outro, a esse tipo de vida.¹⁵⁰

Ao final da narrativa, o protagonista passa a perseguir Tadzio na Veneza decadente, infectada pela cólera, e ele, de forma análoga, também se torna decadente. Na tentativa de fugir do envelhecimento, Aschenbach, tomado pelo pathos, vai ao barbeiro pintar os cabelos e se maquiar, transformando-se no próprio velho patético, de dentaduras, face pintada e roupas escandalosas, aquele que lhe causou asco no vapor que o conduziu até Veneza.

¹⁴⁹ MANN, op. cit., p. 38.

¹⁵⁰ MANN, op. cit., p. 65.

3.3 Intertextualidade entre *Fedro* e *A morte em Veneza*

Aschenbach é descrito como um artista apolíneo. As obras de arte criadas sob influência do deus Apolo impõem a máxima socrática: “*Conhece-te a ti mesmo*”. Esse aforismo, de certa forma, aparece em *Fedro*,¹⁵¹ quando Sócrates explana que a relação de pederastia deve se orientar pela discussão filosófica e não pela troca de favores sexuais.

Fedro e Sócrates, personagens do diálogo, são citados textualmente na novela, objeto de nosso estudo, nos capítulos IV e V, é quando a narrativa assume de modo claro um caráter ensaístico, que fica evidente com as apropriações de *Fedro*. Isto é, trechos do discurso platônico são transpostos na narrativa, fazendo com que o modo reflexivo do narrador deixe entrever o modo ensaístico do autor, conforme mostrados de modo hierarquizado no quarto capítulo desta dissertação.

Sobre o diálogo *Fedro*, ele se inicia com Sócrates, considerado o pai da filosofia, e o jovem Fedro, quando este se deslocava para fora de Atenas. Esse é um ponto importante, pois o filósofo nunca se retira de Atenas. Ele admite não gostar de deixar a cidade movimentada, onde seu ofício gira em torno de conversas com estudantes e com outros intelectuais, para caminhar por entre os plátanos, uma vez que as árvores nada lhe podem ensinar, ao contrário dos homens. Fedro convida Sócrates para ouvir um discurso escrito por Lísias, mestre da retórica, a respeito do amor que pode existir na relação de pederastia,¹⁵² algo comum na Grécia Clássica.

O discurso de Lísias faz objeções ao homem apaixonado (amante mais velho) na relação com seu amado mais jovem. Segundo ele, os jovens não devem prestar favores aos homens que estão loucos de amor, mas sim aos homens que desejam uma amizade, pois os amantes irão, no futuro, arrepender-se das promessas que fizeram logo que saciarem seus desejos sexuais. Por outro lado, os homens que não se encontram arrebatados pelo sentimento amoroso, estabelecem uma mútua amizade antes de concretizarem os seus desígnios. Dessa maneira, a amizade irá subsistir como garantia das promessas. Além disso, uma relação alicerçada na

¹⁵¹ PLATÃO. *Fedro*. 6. ed. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

¹⁵² Segundo Foucault (2003, p. 187), o relacionamento pederástico envolvia uma série de normas e ritos próprios. As rédeas da relação concentravam-se nas mãos do *erómenos*, pois ao chegarem à idade para o início da pederastia, vários *erastai* apresentavam-se aos jovens e ficava a cargo destes escolher qual seria o seu tutor.

amizade não exige do jovem a beleza eterna, visto que ela não dependerá do fascínio estético.

Posteriormente à leitura do discurso de Lísias, Fedro pedirá para que Sócrates desenvolva um discurso no qual ele reflita melhor a respeito do tema amoroso. O filósofo aceita o desafio e realiza dois discursos. No primeiro deles, Sócrates diferencia o amor da paixão ao declarar que o que foi definido pelo mestre da retórica não é o amor verdadeiro, guiado pela temperança, mas a paixão, que é uma forma de amor dominada pela intemperança. A paixão é dominada pela busca do prazer, o amor, pela busca do que é melhor, por aquilo que não desestabiliza. Quando um homem se apaixona por um belo jovem, ele irá se comportar de forma delirante. Esse desejo desgovernado é chamado de Eros.

À semelhança do discurso de Lísias, o primeiro discurso de Sócrates argumenta que o homem em estado de paixão torna-se prejudicial, pois, quando deixa de amar, revela-se indigno de confiança, visto que as boas intenções de um homem delirantemente apaixonado não se baseiam na amizade, mas na necessidade de satisfação de seu desejo.

Ao término do primeiro discurso de Sócrates, ocorre uma inflexão no texto, pois o filósofo muda de opinião. Sócrates revela que seu *daemon* soprou ao seu ouvido, alertando-o da blasfêmia que ele estava cometendo contra Eros. Para tanto, o filósofo admite que seu discurso caracterizou pejorativamente como louco um homem apaixonado. Posteriormente, Sócrates se redime perante o deus e realiza seu segundo discurso.

Desta vez, ele esclarece que a loucura não é um mal, pois muitos dos bens terrenos são oriundos da loucura inspirada nos deuses. Posteriormente a essa reflexão, Sócrates torna explícita a natureza da alma, dos seus estados e atos, assim como indaga se a natureza da paixão é humana ou divina, se ela se dá pelo caminho físico ou metafísico, o que torna o diálogo aporético. Esta reflexão está no terceiro capítulo de *A morte em Veneza*, logo que o narrador descreve cenas em que o protagonista começa a admirar a bela aparência de Tadzio numa atitude indicativa da paixão que irá acometê-lo depois: “Foi precisamente nesse momento em que voltou o perfil modelar a seu observador que este se admirou de novo e sentiu genuíno espanto em face da beleza realmente divina daquela criatura humana”.¹⁵³ Tadzio concentra em

¹⁵³ MANN, op. cit., p. 38.

si a beleza divina e a beleza física, no entanto, é sua beleza física que despertará a paixão do desejo em Aschenbach.

Sócrates disserta sobre a configuração da alma e da vida após a morte para os homens que estiveram apaixonados e, principalmente, para aqueles que criaram uma relação de pederastia segundo os trâmites da filosofia, pois somente a filosofia pode proporcionar autocontrole, discernimento, liberdade de ação e harmonia à relação amorosa.

Tomando como fundamento as colocações a respeito da importância do autocontrole, o filósofo principia a sua teoria da transmigração da alma. Para isso, ele faz uso do mito do cocheiro. Neste mito, a alma divina é governada por cocheiros e cavalos de boa raça, mas a alma comum é governada por cavalos mestiços. Com esse mito, Sócrates explana sobre o destino das almas e como elas perdem as suas asas. A alma que contempla o que é belo e eterno faz com que as suas asas cresçam. No entanto, a alma que contempla o que é mau e feio perde as suas asas. Portanto, o homem que ama o belo com inteligência é o verdadeiro amante.

Sócrates ressalta que o amante da sabedoria, ou seja, o filósofo, é constituído por aquele que ensina o que visualizou no mundo das ideias, quando contemplou a justiça e a verdade. É por isso que o filósofo deve ensinar a respeito das verdades eternas e libertar aqueles que vivem na escuridão do amor intemperante e fazer com que o amor apaixonado seja direcionado às questões do espírito.

No “Diálogo sobre a Retórica”, o último de *Fedro*, Sócrates discorrerá que o amor pode conduzir o homem a quatro tipos de delírio. Cada delírio provém de um determinado deus: do sopro divinatório de Apolo, da inspiração mística de Dionísio, da impressão poética das Musas e, por fim, da inspiração amorosa de Afrodite e de Eros:

Também afirmámos a sublime superioridade da inspiração amorosa e, não sei como, nós, que também somos tocados pela inspiração divina do amor, ora fugindo, ora aproximando-nos da verdade – ao compor um discurso não totalmente isento de sentido – acabamos por compor um hino mitológico a Eros, o deus dos jovens, o teu, o meu deus, Fedro!¹⁵⁴

Ao transpormos o diálogo *Fedro* para a narrativa *A morte em Veneza*, notamos que esta inicia-se, à semelhança do deslocamento de Fedro: Aschenbach sai de

¹⁵⁴ PLATÃO, op. cit., p. 100.

Munique (cidade de sua residência) e vai para a praia em Veneza (Lido). Aschenbach, até então, sempre fora um escritor disciplinado e racional, mas seu excessivo controle emocional dedicado às suas criações o tornara escravizado.

Essa perspectiva racional do ato criativo será ameaçada pela tentação de viajar e pela beleza de um jovem. Na mesma noite de sua chegada a Veneza, mais especificamente no Hotel Balneário, onde fica hospedado, o protagonista se surpreende com a presença de Tadzio, que estava jantando próximo a ele. No decorrer da narrativa, a paixão que Aschenbach sente por Tadzio, sublimada por imagens da mitologia grega, vai lentamente dissolvendo a sua racionalidade. Tadzio encarna a ideia da beleza que o protagonista buscava na arte.

Em similitude com o que é narrado no segundo discurso de Sócrates, em *Fedro*, a beleza do jovem polonês se sobressairá entre todos os ideais artísticos refletidos e criados pelo protagonista da novela. A beleza de Tadzio ofuscará a racionalidade do protagonista com o seu brilho.

No método interrogativo socrático, presente em *Fedro*, o amor caracteriza-se por uma força natural, que dirige a vida humana, como é narrado no mito do cocheiro, e excita a alma. A paixão excita para o belo, para a sua visão, assim como acontecerá com o personagem Aschenbach, que será arrebatado pela beleza estética do adolescente, e despertará no protagonista o quarto tipo de delírio narrado por Sócrates. Este, sob o poder de Eros, irá se mostrar superior à sua própria vida.

Aschenbach, à semelhança de Sócrates, vê no jovem Tadzio o reflexo temporal da beleza eterna, do ideal sempre perseguido e, de tal modo, irresistível na sua encarnação. Logo, a imagem do garoto seria uma captura da beleza, que a arte se encarrega por eternizar.

Observamos ainda, na novela de Thomas Mann, a alegria que a beleza do adolescente proporciona ao aparentemente inflexível alemão: “Ele sentia-se divertido e ao mesmo tempo emocionado; numa palavra: sentia-se feliz”.¹⁵⁵ Essa alegria diante da beleza e da juventude está narrada no discurso de Platão:

Quando, de repente, contempla a beleza de um jovem, sente um afluxo de partícula dele provenientes, d’onde nasce o que se designa por onda de desenho (hímeros) e a alma encontra nisso refrigério para as suas dores, e assim nasce a alegria.¹⁵⁶

¹⁵⁵ MANN, op. cit., p. 40.

¹⁵⁶ PLATÃO, op. cit., p. 69.

Ademais, o narrador de *A morte em Veneza* desenvolve uma intertextualidade¹⁵⁷ explícita com a *Odisseia*, de Homero, ao descrever o segundo encontro de Aschenbach com o jovem polonês no café da manhã do hotel. Tadzio é retratado como um feácio, um príncipe que acorda mais tarde do que suas irmãs e goza de certos privilégios: “Vejam só esse pequeno feácio!”.¹⁵⁸

O verso 249 do Canto VIII da *Odisseia* será reproduzido na narrativa: “As mudas de roupas, os banhos quentes e a cama”.¹⁵⁹ No poema épico, o rei Alcino, ao apresentar Ulisses aos feácios, conta-lhe que seu povo não é composto por grandes lutadores, mas sim por amantes do prazer proporcionado por banquetes, canções, vestidos, banhos quentes e boa cama. Quando Aschenbach se recorda deste verso, está refletindo acerca da vida que foi dada ao adolescente mimado. Mais adiante, no capítulo IV da novela, presenciamos outra descrição mitológica da manhã no tom da mais pura tradição épica que vai de Homero a Virgílio: “E dia a dia o deus desnudo de fogosas faces conduzia pelos espaços celestiais a abrasadora quadriga, e seus cachos dourados esvoaçavam ao sopro do vento leste que se levantara ao mesmo tempo”¹⁶⁰. Platão se anunciará logo em seguida numa reflexão do narrador que deixa transparecer o modo ensaístico do autor sobre a beleza:

Aschenbach pensava compreender nesse olhar a própria beleza, a forma como ideia divina, a perfeição una e pura que vive no espírito e cuja imagem, cujo símbolo lá se erguia [...], o artista envelhecido regozijava-se com ele.¹⁶¹

Posteriormente, Tadzio começa a frequentar a praia reservada do hotel no período matutino. Aschenbach passa a observá-lo e a estudá-lo durante este período. Pouco tempo foi suficiente para que o observador conhecesse cada linha daquele corpo que se exibia. Admirar a beleza de Tadzio tornara-se um prazer. A partir de

¹⁵⁷ Júlia Kristeva (2005, p. 68) afirma em *Introdução à semântica* que todo texto literário se constitui pela junção de outros textos já existentes. A autora considera Mikhail Bakhtin como o introdutor desta noção na Teoria da Literatura: “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto”. No Brasil, Leyla Perrone-Moisés (1978, p. 63) também se dedicou ao estudo da intertextualidade, ela explica que o termo cunhado por Kristeva se refere à frequente inter-relação que se realiza e que se pode observar entre textos diferentes: “Esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura”.

¹⁵⁸ MANN, op. cit., p. 37.

¹⁵⁹ HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 244.

¹⁶⁰ MANN, op. cit., p. 50.

¹⁶¹ MANN, op. cit., p. 53.

então, envolvido pelo quarto delírio platônico, o protagonista irá reproduzir uma reflexão presente no diálogo *Fedro* acerca da beleza. Ao observar o adolescente na praia, o narrador descreve que o mar inebriante e o sol ardente promoveram no íntimo de Aschenbach uma visão deliciosa. E, então, essa visão começa a ser descrita a partir do intertexto com a imagem do velho plátano perto dos muros de Atenas, local para o qual Sócrates se desloca no início do diálogo para ouvir o discurso de Lísias, que foi lido por Fedro,

no relvado que suavemente declinava, de modo que suavemente declinava, de modo que quem nele jazesse podia manter a cabeça erguida, repousavam dois homens, um velho e outro jovem, um feio e outro belo, o sábio ao lado do adorável.¹⁶²

Na sequência, de forma ensaística, há a transposição do diálogo:

[...] Sócrates instruía Fedro sobre o anseio e a virtude. Falava-lhe da emoção ardente que acomete um indivíduo sensível sempre que seus olhos avistam um símbolo da beleza eterna; falava-lhe dos desejos de pessoas profanas, maldosas, incapazes de pensar em beleza, em face da sua imagem, e que não sabem reverenciá-la; falava-lhe do pavor sagrado, a dominar os nobres, logo que se lhes apresente um semblante divino e um corpo perfeito; descrevia como então estremecem, perdem o juízo, mal se atrevem a lançar um único olhar e como veneram a quem possui a beleza. Até mesmo lhe ofereciam sacrifícios como a um ídolo, se não receassem que os outros os considerassem malucos.¹⁶³

Observamos em *Fedro*, na moldura de uma figuração mítica, o engendramento do belo: sua matéria e imagem de beleza. Temos, desse modo, a presentificação de um momento original, eterno, que, na ordem natural das coisas do mundo, contrapõe-se ao que é ordinário no tempo, sem valor. Essa presentificação está espelhada não só na reprodução do diálogo transposto na novela, mas ela engendra a narrativa como um todo, uma vez que a decisão de Aschenbach de ir a Veneza, a fim de romper com uma vivência artificial, de forma gradual, leva-o ao encontro com a beleza incorporada em Tadzio, esta, idealizada como nos moldes do diálogo de Sócrates e Fedro. Nesse sentido, faz-se importante ressaltar que existe em *Fedro*, no conceito platônico de belo/beleza, uma contradição implícita, uma aporia. O belo/a beleza são efêmeros, sujeitos à corrupção do tempo. Destoam, neste sentido, do conhecimento verdadeiro presente no mundo das ideias. Esta contradição também se faz presente

¹⁶² MANN, op. cit., p. 54.

¹⁶³ MANN, op. cit., p. 54.

em *A morte em Veneza*, pois a beleza de Tadzio não conduz Aschenbach ao conhecimento verdadeiro, mas à morte, uma vez que o poder de Eros atuará em suas ações de modo demoníaco (e não seria também uma aporia unir Eros e filosofia?)

Além disso, ao transpor o diálogo *Fedro* na novela, o narrador nos coloca diante de um impasse: Aschenbach não é um filósofo, mas um escritor (e um homossexual reprimido). O que ele teria a ensinar ao belo rapaz? Poderia ser uma saída colocar-se no lugar de mestre de Tadzio, nos moldes da educação pederástica da Grécia Antiga, para tentar relacionar-se, de fato, com o adolescente, uma vez que, na novela, eles só se olham, mas nunca conversam. Em troca da beleza efêmera de Tadzio, o protagonista ofereceria sua experiência de homem mais velho, escritor e culto.

Na sequência da citação já analisada: “[...] Sócrates instruía Fedro sobre o anseio e a virtude [...]”,¹⁶⁴ o narrador de *A morte em Veneza* incorpora ao discurso do protagonista mais uma citação do diálogo socrático, trocando o nome de Tadzio por Fedro: “Pois a beleza, meu caro Fedro, só ela é ao mesmo tempo adorável e visível”.¹⁶⁵ Em *Fedro*, observamos a citação que foi apropriada pelo narrador, ainda que com pequenas alterações próprias da tradução: “Somente a Beleza tem a ventura de ser perceptível e cativante!”.¹⁶⁶ Em seguida, o narrador da novela continua a contar e a interpretar explicitamente o diálogo a respeito do amor e da beleza presente na obra de Platão:

Ora, que seria de nós se a esfera divina, a razão, a virtude, a verdade se manifestassem a nós através dos sentidos? Não pereceríamos, não nos consumiríamos de amor, como se deu com Sêmele perante Zeus? Assim, a beleza é o caminho que conduz o homem sensível ao espírito. E, em seguida, o astuto cortejador pronunciou a frase mais sagaz, ao asseverar que aquele que ama é mais divino do que o amado, uma vez que no primeiro está o deus, mas no segundo, não; quiçá o pensamento mais terno, mas irônico que já tenha sido formulado, e do qual se originam toda a travessura e toda a oculta volúpia do anseio.¹⁶⁷

A situação acima, da narrativa manniana, corresponde àquela incorporada de Platão, no momento em que Sócrates define, para Fedro, o amor, e, na sequência, o amor por delírio:

¹⁶⁴ MANN, op. cit., p. 54.

¹⁶⁵ MANN, op. cit., p. 54.

¹⁶⁶ PLATÃO, op. cit., p. 67.

¹⁶⁷ MANN, op. cit., p. 55.

O Amor é um desejo que, por outro lado, mesmo as pessoas que não amam desejam sempre o belo [...]. Em cada um de nós existem dois princípios [...]. Um, inato, é o desejo do prazer, outro, adquirido, que aspira sempre ao melhor [...]. Quando sai vencedora a forma orientada pela razão, essa forma chama-se temperança [...]. Quando é o desejo que, desprovido de razão [...] se dirige exclusivamente para os desejos próprios da natureza, cujo único objetivo é a beleza corporal [...] comporta-se de tal maneira que se torna irresistível [...]. Dessa força destemperada, que ele recebe a denominação de Eros, ou de Amor [...]. Ah, meu caro Fedro, não te parece que estou discursando sob os efeitos de uma divinal inspiração?¹⁶⁸

Na sequência, quando Sócrates profere o seu segundo discurso e volta a narrar a respeito do belo e do amor caracterizados pelo quarto tipo de delírio, ele defende que as almas que não contemplaram a verdade e a beleza não podem assumir a forma humana:

Do que dissemos, atingimos a quarta espécie de delírio, sim do delírio: quando, vivendo neste mundo, se consegue vislumbrar alguma coisa bela. A alma recorda-se então da Beleza real, recebe asas e deseja subir cada vez mais alto...¹⁶⁹ Entre as várias formas de entusiasmo, esta revela-se como sendo a mais perfeita e a que melhores consequências acarreta, tanto para quem dela participa, e por isso se costuma também dizer que os possuídos por este entusiasmo se designam por amantes.¹⁷⁰

Para tanto, o mito é apropriado pela narrativa de Thomas Mann fazendo com que o modo reflexivo do narrador deixe transparecer o modo ensaístico do autor. Além disso, a reflexão mitológica leva o narrador a introduzir princípios dionisíacos na vida e na criação literária de Aschenbach. O impulso dionisíaco, provocado principalmente pela paixão que Tadzio desperta no protagonista, atua como um acontecimento na novela, mostrando ao escritor que tantas vezes as coisas do mundo encontram-se fora do âmbito racional, num instante em que não se tem consciência do objeto do pensamento, momento em que esse pensamento não se objetiva.

Para tanto, essa é a realidade da matéria do mito, uma realidade voltada para valores transcendentais. Desse modo, a lição do mito de Platão incorporada na narrativa procura preencher-se na fenda de uma falta, ou seja, desperta o desejo no protagonista da novela e, dessa maneira, instala uma dúvida, um impasse sobre sua racionalidade criativa, provocando a identidade de quem subjuga a sensibilidade, o delírio, fazendo dessa situação a fala exemplar de Aschenbach.

¹⁶⁸ PLATÃO, op. cit., p. 38-40.

¹⁶⁹ Há ainda a possibilidade de considerarmos que *A morte em Veneza* faz uma paródia séria de *Fedro*.

¹⁷⁰ PLATÃO, op. cit., p. 65-66.

Conta-nos também o diálogo platônico que a inteligência, como guia da alma, falha, e que o encontro com o erótico permite a sua superação. Tal elucubração é realizada já no início da narrativa *A morte em Veneza*, uma vez que Aschenbach, no primeiro capítulo da obra, caminha pelos arredores de Munique e estaca junto ao Cemitério Norte para aguardar o bonde, local onde ele se depara com a figura de um estranho peregrino, que também é descrito de modo sensual. O encontro com essa figura erótica intensifica no protagonista a necessidade de viajar. Do mesmo modo, no diálogo platônico, Sócrates orienta Fedro para o conhecimento da natureza da alma humana, com a intenção de impulsioná-lo para conhecê-la na sua têmpera, no seu estado cáustico, no seu estado de delírio.

Com a entrada de Eros na novela, refletido em Tadzio, há o acontecimento da beleza mítica no mundo e na escrita de Aschenbach, rigidamente ordenados pela razão. Por outro lado, a chegada do deus apresenta não apenas um aspecto extraordinário, no sentido literal da palavra, mas também atua de modo demoníaco na vida do escritor, influenciando seu destino. Sob essa perspectiva, Tadzio também é uma aporia, pois representa pulsão de vida na vida e na escrita de Aschenbach, como também pulsão de morte, uma vez que o jovem polonês é um condutor de almas ao inferno.

3.4 A moralidade que regula o tema do homoerotismo em *A morte em Veneza*

Em *A morte em Veneza*, a escolha do autor pelo gênero novela para abordar o tema da paixão de Aschenbach por Tadzio sugere o acontecimento da beleza mítica no mundo e na escrita do escritor, rigidamente ordenados pela disciplina e pela razão, como também nos apresenta um aspecto demoníaco, visto que Eros influencia no destino do protagonista.

A morte do protagonista implica até mesmo em uma solução escolhida pelo autor para, de certo modo, resolver um problema cultural existente no fato de um homem de cinquenta anos apaixonar-se por um adolescente. Assim, com a escolha da morte do protagonista, resolve-se uma questão moral, dá-se uma resposta à sociedade. E esta morte, inclusive, ainda opera de modo a despertar no leitor compaixão, piedade, e absolve o personagem de um julgamento moral.

Além disso, há, na narrativa, dispositivos morais compostos por procedimentos que regulam o tema do homoerotismo. São eles: a ausência de contato verbal entre Aschenbach e Tadzio; o fato de os contatos entre eles ocorrerem sempre em espaços públicos; a comparação que o narrador estabelece entre a beleza do adolescente e a beleza das esculturas gregas, com o fim de conferir valor artístico à beleza física de Tadzio e ocultar o desejo homossexual do protagonista; a reflexão filosófica do narrador acerca da beleza do jovem polonês, reflexão que sublima o desejo homossexual de Aschenbach; a educação nobre conferida ao jovem, o que fazia com que o protagonista o tratasse com distanciamento; a transformação da beleza física do jovem em beleza divina, a fim de transformá-lo em um deus e manter o distanciamento corpóreo entre ele e Aschenbach.

Na maioria das vezes, o protagonista sempre observa o jovem polonês de longe, descrevendo-o como se estivesse a metros de distância. Nas analogias míticas que o narrador estabelece com Tadzio, há uma espécie de sublimação do desejo homoerótico do protagonista. Há também uma associação da beleza do jovem polonês à boa índole, isto é, à beleza análoga ao Bem, como propõe Platão. Para tanto, Tadzio costumava utilizar trajes brancos, representantes da pureza. Ao mesmo tempo, existe a associação de Tadzio à dupla face de Eros, deus do amor, como também um demônio que domina a alma do protagonista: “Seu cérebro, seu coração estavam inebriados, e seus passos obedeciam ao sinais do demônio que se apraz a calcar a razão e a dignidade do homem”.¹⁷¹ Nesse sentido, o protagonista é possuído pelo demônio, por Eros.

Aschenbach, até pelo contexto histórico em que estava inserido, foi construído pelo narrador onisciente intruso como um defensor da moral e dos bons costumes. Para tanto, Aschenbach tentou direcionar o seu desejo por Tadzio para o campo intelectual, uma vez que este é tratado como objeto de inspiração artística: “E seu desejo era, precisamente, trabalhar na presença de Tadzio, escrever tomando por modelo a figura do menino, acompanhando com estilo as linhas daquele corpo que se lhe afigurava divino e transportar a sua beleza para o terreno intelectual [...]”.¹⁷²

Além disso, quando o narrador se apropria do diálogo *Fedro*, está direcionando o desejo homoerótico do protagonista para a possibilidade de uma educação pederástica. Nela, Aschenbach seria o mestre (erasta) e Tadzio seu discípulo

¹⁷¹ MANN, op. cit., p. 63.

¹⁷² MANN, op. cit., p. 55.

(erômeno). A pederastia é proveniente do grego *paiderastia* (união de *paîs*: criança e *erân*: amar). A pederastia, na Atenas do período clássico, representava a combinação do processo preparatório do futuro cidadão ateniense com o amor metafísico (e físico) só conhecido entre os homens.

De acordo com Nikos Vrissimtzis¹⁷³, a pederastia visava preparar o jovem para que fosse inserido na sociedade ateniense. Nesse período, os estudos pederásticos aconteciam após a educação básica, no intuito de refinar a instrução do futuro cidadão. Foi em Atenas que a pederastia assumiu um papel ativo na formação social de seus cidadãos, mas nem todos os povos gregos se valiam da mesma pedagogia.

Donaldo Schüller¹⁷⁴ esclarece que as relações pederásticas eram realizadas pelo erasta, que na obra de Platão é tantas vezes traduzido como amante, e pelo erômeno, o amado. Não há um consenso entre os estudiosos do tema de que em todas as relações pederásticas existiam relações sexuais entre o erasta e o erômeno, mas há um consenso de que o erasta possuía papel ativo na sociedade. Com mais de 30 anos, o erasta era um homem experiente e com vocação pedagógica para tornar-se mestre de seu amado. Já o erômeno era um jovem entre 12 e 18 anos que tinha o direito de indicar o mestre que o formaria.

Do mesmo modo não há uma resposta definitiva na historiografia acerca da origem da pederastia, mas a informação mais difundida é a de que ela tenha surgido no estado militar dos dóricos e se difundido pelo mundo grego por meio da influência dórica. Faz-se importante destacar que somente entre os cidadãos e futuros cidadãos de Atenas a pederastia com fins pedagógicos era praticada, isto é, a pederastia era praticada pela nata da sociedade.

Com a prática da pederastia, Aschenbach poderia aproximar-se fisicamente de Tadzio sem, por isso, ser julgado pela sociedade. No entanto, na época em que o personagem viveu, a prática pederástica já não era mais adotada.

3.5 A morte em Veneza: fábula

¹⁷³ VRISSIMTZIS, Nikos A. Pederastia. In: VRISSIMTZIS, Nikos A. *Amor, Sexo & Casamento na Grécia Antiga*. Tradução de Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus, 2002. p. 100-114.

¹⁷⁴ SCHÜLER, Donaldo. O Banquete. In: SCHÜLER, Donaldo. *Eros: Dialética e Retórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 12-107.

Boris Tomachevski, no ensaio “Temática”,¹⁷⁵ reflete sobre a importância de o autor não somente escolher um tema interessante para uma narrativa ou para uma peça teatral, mas de “sustentar o interesse” e de “estimular a atenção do leitor” pelo tema. Para tanto, o “elemento emocional”¹⁷⁶ é fundamental para atrair a atenção do público. É por isso que são denominadas comédias e tragédias os espetáculos destinados para captar emocionalmente a atenção dos espectadores. Na obra poética, o herói virtuoso e o malévolo são importantes para atribuir julgamento de valor à obra, uma vez que o leitor, ao fazê-lo, está orientando-se pelas emoções despertadas pela narrativa, o que o faz se interessar ainda mais pelo tema.

Tomachevski (1976) observa que a organização desses elementos temáticos acontece de duas formas: a partir da causalidade, inscrevendo-se de forma cronológica, ou colocando-se sem preocupação com a sucessão da causalidade e do tema. A novela *A morte em Veneza* encontra-se no primeiro caso, pois se caracteriza com fábula,¹⁷⁷ visto que segue índices temporal e causal, como também se constitui predominantemente por motivos associados, isto é, em cada parte da obra há uma “unidade temática”,¹⁷⁸ e cada unidade temática constitui um motivo.

Na narrativa, há o elemento trágico tal como foi incorporado pelo romance burguês,¹⁷⁹ acontecimento desenvolvido progressivamente por meio de três sequências progressivas típicas das narrativas em prosa (quer sejam contos, quer novelas ou romances curtos, quer romances). Isto é, *A morte em Veneza* apresenta como sequências de motivos associados, ou seja, como fábula:

a) primeira sequência ou situação inicial que mostra o protagonista como bem formado intelectualmente segundo a tradição, autor de cinquenta anos, com muitas obras publicadas e aceitas pela crítica, construídas com rigor e disciplina, homem da alta burguesia alemã, com casa de veraneio nas montanhas e outra confortável na cidade etc.

Esta primeira sequência segue com o passeio pelos arredores da cidade onde reside e termina com o primeiro motivo dinâmico, a saber, a passagem pelo cemitério,

¹⁷⁵ TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da literatura*. Formalistas russos. 3. ed. Tradução da Editora Globo. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 169-204.

¹⁷⁶ TOMACHEVSKI, op. cit., p. 172.

¹⁷⁷ Tomachevski (1976, p. 173) denomina a fábula como um “conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra”. A fábula irá opor-se à trama, esta é construída com os mesmos acontecimentos, mas obedecendo à sequência de aparição na obra, isto é, a fábula é o que se passou; a trama é a forma como o leitor vai tomando conhecimento do que se passou.

¹⁷⁸ TOMACHEVSKI, op. cit., p. 174.

¹⁷⁹ Esta incorporação também produz o drama.

o encontro com um peregrino estranho e o despertar da vontade de viajar para um *locus* diferente.

b) a segunda sequência de desequilíbrio e tensão: viagem para a Europa meridional (nordeste italiano) em duas etapas, uma etapa falha em ilha do Adriático, falha reconhecida (anagnórise), que lhe permite a revelação do *locus* desejado, Veneza, para onde viaja num barco um tanto incômodo, no meio de algazarra alegre de jovens, entre os quais, um falso moço ou velho (motivo invertido do *puer senilis*). Esta é a sequência medial.

Nessa etapa é aflorado o conflito entre o antigo (tradição) e o moderno (modernidade)¹⁸⁰, entre a pulsão erótica e a interdição, é a etapa em que o autor explora o modo trágico do ser patético do protagonista.

c) terceira sequência ou sequência final: a morte.

O grande motivo da novela é a viagem em busca do lugar edênico tratada pelo autor de modo invertido: o lugar edênico é um lugar infectado. Essa inversão pode caracterizar-se como visão irônica, que vai se manifestar literariamente por meio de motivos livres e pareados: o cemitério e Veneza, os chapéus no cemitério e no barco, o belo adolescente (Tadzio) e o falso moço (o velho ridículo e maquiado), a beleza fascinante do rapaz e a ignorada das irmãs e da mãe, a paisagem épica recordada como solar e luminosa *versus* a paisagem de Veneza, sombria e funérea etc.

Importa ressaltar que exatamente na “sequência b”, dos motivos associados, surge um problema característico da Modernidade: a sobreposição do discurso do narrador com o discurso indireto livre do personagem escritor e dessa sobreposição com o discurso indireto livre do personagem escritor e dessa sobreposição com o ensaístico do autor; análise que desenvolvemos no quarto capítulo desta dissertação.

Quanto ao motivo livre, exterior à fábula, e repetido de forma mais ou menos frequente, este se caracteriza como *leitmotiv* da obra, “assim, alguns personagens que aparecem sob diferentes nomes no decorrer da narração (disfarce), são acompanhados por um motivo constante, a fim de que o leitor possa reconhecê-los”¹⁸¹.

¹⁸⁰ Eloá Heise (1990, p. 246) afirma que a “modernidade, sinônimo de modernismo”, faz parte do período “demarcado a partir da virada do século até o início da Segunda Guerra Mundial e representa não só uma crise na história do humanismo ocidental, mas também a consciência dessa crise. Assim suas formas são sempre as mais contundentes e críticas como a ironia de um Thomas Mann, a tragicomédia de um Pirandello, a paródia de um T. S. Eliot, a fragmentação estética de um Proust, o absurdo existencial de um Kafka”.

¹⁸¹ TOMACHEVSKI, op. cit., p. 180.

Em *A morte em Veneza*, o *leitmotiv* é composto pela presença dos mensageiros da morte: o primeiro deles aparece logo no primeiro capítulo da novela, trata-se do peregrino que encara Aschenbach no cemitério em Munique. No terceiro capítulo, há o marujo corcunda, nada asseado, que conduzirá Aschenbach até o navio que o levará a Veneza. Na sequência, um homem de cavanhaque, estranhíssimo, com chapéu em cima da orelha, entregará a passagem ao protagonista; no vapor, surge o velho com a peruca, dentes falsos, maquiagem e vestes exuberantes na tentativa de parecer jovem, este provoca asco em Aschenbach. Posteriormente, na cidade, presenciaremos o gondoleiro estranho, que conduz o protagonista até o Lido e desaparece antes da viagem ser paga. Em seguida, o protagonista irá se deparar com um saltimbanco, de aparência miserável, no hotel, com alegria fingida e músicas por demais populares, o cantor mente para Aschenbach a respeito da gravidade da doença que se espalhava pela cidade. No último capítulo da novela, o protagonista vai até o barbeiro, pinta o cabelo e é maquiado, a fim de se parecer mais jovem. Dessa maneira, Aschenbach tem sua aparência próxima a do velho do navio, pelo qual sentiu asco, tornando-se, assim, patético. E, de tal modo, veste-se para a própria morte.

4 O APOLÍNEO E O DIONISIACO

Para análise das aporias entre os princípios apolíneos e dionisiacos presentes em *A morte em Veneza*, partimos das reflexões a respeito do “conceito de trágico”¹⁸² desenvolvido na obra *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*¹⁸³, de Friedrich Nietzsche.

Na obra nietzschiana é importante destacar a produção também literária do filósofo. Nietzsche construiu um personagem de Sócrates, além de uma visão particular dos mitos de Apolo e Dionísio; sobre essas referências desenvolveu sua “filosofia do trágico”¹⁸⁴. Estamos diante de um livro filosófico que subordina o intelecto à imaginação. Nesse sentido, o filósofo buscou interpretar o significado da cultura grega a partir de sua interpretação da tragédia ática, a fim de contrapô-la com os períodos anterior e posterior a Sócrates (século V a.C.).

Segundo a reflexão de Nietzsche, a questão fundamental e de extrema importância para os antigos helenos era a disposição para o mito trágico, para o pessimismo, para a imagem de tudo que há de terrível, maléfico, inexplicável e fúnebre. Os helenos encontravam na arte trágica a redenção. Para o autor, há total relação entre a pulsão da própria vida e a pulsão artística, pois é por meio da arte que ocorre a superabundância da vida e a superação de si mesmo.

Essa obra de Nietzsche propõe uma “metafísica da arte, retomando a [...] proposição anterior, de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético”.¹⁸⁵ A reflexão do filósofo, apoiada em referências mitológicas, não visa somente à “intelecção lógica”,¹⁸⁶ mas atua plasticamente, livre de conceitos, com o progressivo desenvolvimento de dois grandes deuses da arte grega, que, de acordo com a interpretação heterodoxa nietzschiana, são Apolo e Dionísio.

As divindades são representadas como impulsos estéticos originários da natureza. Essas duas pulsões são antitéticas e determinam, em sua incessante contraposição de origens e objetivos, a sucessiva criação artística. Apolo, deus da

¹⁸² SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 25.

¹⁸³ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. 2. ed. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

¹⁸⁴ SZONDI, op. cit., p. 23.

¹⁸⁵ NIETZSCHE, op. cit., p. 141.

¹⁸⁶ NIETZSCHE, op. cit., p. 27.

forma, divindade solar que ilumina a arte do artista plástico, a apolínea (associada a Homero). Dionísio, divindade obscura, associado à embriaguez, ao êxtase, à libertação mística, este é tido como o espírito da música e pai da arte não plástica: a dionisíaca. Tais pulsões, em harmonia, constituem o processo criativo.

A reflexão estética nietzschiana traduz ainda o apolíneo e o dionisíaco como instintos artísticos modeladores de dois processos fisiológicos: o primeiro representa o sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com o intelecto, em que o belo ou a bela aparência (*der schöne Schein*) da forma se manifesta; o segundo atua como realidade inebriante que liberta o indivíduo e se expressa no êxtase, na embriaguez báquica.

Sonho e embriaguez caracterizam estados estéticos e exigem a libertação dos limites da experiência individual, uma vez que a criação artística não tem por autoria o “eu” consciente de si e reconhecível por todos, mas a potência da vida na sua necessidade de ultrapassagem de si mesma. Segundo Nietzsche, a união dessas divindades permite entender a arte grega, visto que é possível explicar a dualidade da criação artística por meio delas. Na conexão entre Apolo e Dionísio está o fundamento da existência e do mundo, porque é por meio da arte que olhamos profundamente a vida.

A obra em discussão propõe uma evolução histórica da tragédia que vai de Homero e Hesíodo a Eurípedes e Sócrates (homem teórico). O autor rememora o cenário grego Pré-Socrático (período helênico) em harmonia entre os princípios apolíneo (das formas, do limitado, da arquitetura, das estátuas) e o dionisíaco (ilimitado, da música, dos excessos).

Anteriormente ao período socrático, as divindades viviam em equilíbrio, mas, no período socrático, entram em colapso, deterioram-se, e a tragédia perde seu caráter dionisíaco, já que o coro e a música perdem sua função: “Como se afigura agora esse novo mundo cênico socrático otimista em face do coro e mesmo de todo o substrato musical-dionisíaco da tragédia? Como algo accidental, como uma reminiscência possivelmente também dispensável da origem da tragédia”.¹⁸⁷ Para tanto, o coro torna-se dispensável e a tragédia grega transforma-se em forma teatral e abandona seu caráter de espetáculo dionisíaco musical.

¹⁸⁷ NIETZSCHE, op. cit., p. 89.

A análise da evolução histórica da tragédia feita por Nietzsche reflete sobre a progressiva extinção do coro trágico, tido como elemento essencial em seus primórdios. A colocação da música em segundo plano causou naturalmente o desequilíbrio entre o apolíneo e o dionisíaco, ocasionando a morte da tragédia clássica.

No período socrático, a cultura apolínea é manifestada no mundo grego de modo único, momento em que a tragédia começa a ser criticada, racionalizada, e abandona seu atributo primordial musical e seu efeito embriagante. Essa repressão do trágico aconteceu a partir da influência de Sócrates, descrito nietzscheaneamente como muito otimista, uma vez que o pai da filosofia propôs resolver o problema grego substituindo a intuição pela razão. Isto é, na filosofia socrática, o instinto poderia ser transformado na razão do ser humano;¹⁸⁸ a filosofia poderia apresentar propostas, valendo-se do “método dialético”¹⁸⁹, para resolver problemas gregos:

[...] em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador — uma verdadeira monstruosidade *per defectum*!¹⁹⁰

Sócrates é descrito por Nietzsche como um filósofo moralista e antiartístico, já que ele enxergava a salvação humana por meio do conhecimento que se dá via racionalismo, e não pela arte. A filosofia socrática busca a verdade em detrimento das aparências (véu que esconde a importância vital do mundo dionisíaco). Há, dessa forma, uma inversão de valores, pois a libertação humana não será alcançada pela arte, como propõem as reflexões nietzschianas, mas pela razão:

Agora, junto a esse conhecimento isolado ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não de petulância, uma profunda representação ilusória, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates — aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos

¹⁸⁸ Somente no item 13 de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche considera, mas de forma breve e pouco significativa, o *daemon* de Sócrates: “Em situações especiais, quando sua descomunal inteligência começava a vacilar, conseguia ele um firme apoio, graças a uma voz divina que se manifestava em tais momentos. Essa voz, quando vem, sempre *dissuade*” (NIETZSCHE, 1992, p. 85). O demônio socrático provocava esse pensar de modo tão racional e o considerava ineficaz em relação aos fatos e às razões apresentadas, pois, desde então, esses fatos poderiam não ter sido bem observados e os raciocínios desenvolvidos poderiam ser falsos.

¹⁸⁹ “O método dialético de Sócrates está ligado à sua descoberta da essência do homem como alma (*psyché*) e tendo o modo consciente a despojar a alma da ilusão do saber. Como sistema de ensinamento usava o diálogo em sintonia com a razão para levar o interlocutor ao encontro da sua alma, fundamentalmente de natureza ética e educativa” (ABBAGNANO, 1984. p. 45).

¹⁹⁰ NIETZSCHE, op. cit., p. 86.

mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de corrigi-lo.¹⁹¹

Nietzsche mostra, nesta obra, a decadência do trágico configurada pela mencionada mudança de valores socrática, em que a arte é considerada aparência, mentira, artefato, dissimulação, e não salvação. Sócrates representa o ancestral, o arquétipo da civilização moderna decadente e niilista, pois, ao reprimirmos a dimensão trágica da vida, caminhamos para a ruína.

A filosofia do trágico nietzschiana também indica a decadência da arte como consequência da moral cristã, desenvolvida no cristianismo. Para tanto, com a junção da racionalidade socrática e da moral cristã há a negação dos instintos. É por isso que o retorno à origem da tragédia grega traria a possibilidade de regresso a uma civilização superior que saberia fazer renascer o trágico (a conciliação entre Apolo e Dionísio) e teria na arte o seu único remédio: “A esses homens sérios sirva-lhes de lição o fato de eu estar convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida”.¹⁹² Os mitos basilares da sociedade grega significam uma demonstração desse retorno ao trágico:

O mesmo impulso que chama a arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo, permite também que se constitua o mundo olímpico, no qual a "vontade" helênica colocou diante de si um espelho transfigurador. Assim, os deuses legitimam a vida humana pelo fato de eles próprios a viverem — a teodicéia que sozinha se basta!¹⁹³

Aí está a função primordial da conciliação entre arte apolínea e dionisíaca: transfigurar a vontade e, desta forma, justificar a vida.

4.1 A origem da tragédia grega, segundo Nietzsche

Nietzsche parece fantasiar acerca da origem da tragédia grega em *O Nascimento da tragédia*. O filósofo diz que até o início do séc. XIX sua origem ainda não havia sido solucionada, apesar dos fios da tradição clássica terem costurado alguns frangalhos que tratam de seu surgimento.

¹⁹¹ NIETZSCHE, op. cit., p. 93.

¹⁹² NIETZSCHE, op. cit., p. 26.

¹⁹³ NIETZSCHE, op. cit., p. 37.

Para o filósofo, a tradição grega nos mostra que a tragédia surgiu do coro clássico, mais que isso, inicialmente ela era só coro. O coro representa a plateia, o povo diante dos príncipes na cena. O que ocorria no espírito dos espectadores da tragédia grega não era uma catarse (*kátharsis*), a purificação dita por Aristóteles, pois ela não tem influência sobre a formação originária da tragédia, já que não consta nas fontes primeiras, de cunho religioso, a contraposição entre povo e príncipe, bem como em qualquer esfera sociopolítica, uma vez que as antigas constituições não conhecem na prática uma representação política constitucional, no que é de se assumir que tampouco a tenham observado em suas tragédias.

O efeito produzido pela embriaguez dionisíaca na tragédia é tonificante porque há a dissolução da tirania e dos contratos civilizacionais, da distância entre o Estado e a sociedade, abrindo espaço para a experiência da liberdade, criando assim “um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza”. O efeito da tragédia é denominado por Nietzsche como “consolo metafísico”¹⁹⁴ que permite à vida ser poderosa e cheia de alegria, apesar de todas as intempéries.

Mais relevante que a explicação política do coro, de acordo com Nietzsche é o pensamento de August Wilhelm Schlegel, que o define como substrato da multidão de espectadores; em Schlegel está o “espectador ideal”¹⁹⁵. No coro trágico, o espectador reconhece os personagens do palco como existências vivas. Essa ideia nos mostra que o espectador ideal permite à cena atuar sobre ele de modo corpóreo. Ainda mais importante que a compreensão sobre o coro de Schlegel é a de Friedrich Schiller. Em seu prefácio da tragédia em coros *A Noiva de Messina*, Schiller reafirma: “A tragédia dos gregos nasceu do coro”¹⁹⁶. Para Schiller (2004), o coro funciona como uma muralha viva e assim é arquitetado para assegurar o local ideal e a liberdade poética da tragédia, ou seja, ele é arquitetado como um domínio artístico que não se localiza fora do mundo ou da dimensão do mundo fenomênico. Este coro proporcionava consolo metafísico ao expectador.

Essa alusão à tragédia grega manifesta a estrutura do teatro grego, onde os espectadores permaneciam de costas para o mundo e completamente entregues às encenações embriagantes que se passavam em cena. Esse consolo metafísico, esse

¹⁹⁴ NIETZSCHE, op. cit., p. 55.

¹⁹⁵ NIETZSCHE, op. cit., p. 52.

¹⁹⁶ SCHILLER, Friedrich. *A Noiva de Messina*. Tradução de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 190.

modo de o indivíduo se posicionar frente à vida é a essência máxima da tragédia grega. O grego dionisíaco busca a verdade da natureza em sua força, com toda sua dor e seu prazer.

A partir do “estado natural”¹⁹⁷ produzido pela música, a tragédia não retrata a realidade servil. A embriaguez musical que a compõe revela um real mais verdadeiro que a realidade empírica, ela demonstra uma “realidade reconhecida em termos religiosos e sob a sanção do mito e do culto”¹⁹⁸. Para Nietzsche (1992), “a música é parte constitutiva da civilização”. A esse respeito, a comparação metafórica de Richard Wagner é exata: a civilização “é suspensa (*aufgehoben*) pela música tal como a claridade de uma lâmpada o é pela luz do dia”¹⁹⁹. Sem música, a civilização entra em declínio, torna-se decadente.

O êxtase produzido pela música, a embriaguez dionisíaca, corrói os limites e os obstáculos existenciais, ele produz a letargia na qual é decantada toda a vivência pessoal. A realidade diária é separada da experiência dionisíaca. Mas, passada a embriaguez, a realidade cotidiana retorna à consciência como “náusea, uma disposição ascética, negadora da vontade”.²⁰⁰

Ademais, Nietzsche compara Dionísio a Hamlet, pois ambos se lançaram à essência das coisas mundanas e se negaram a modificá-la. Para esse pensador alemão, somente pela arte é possível transformar o “absurdo da existência”²⁰¹ em representações com as quais é possível viver. Essas criações são feitas acessando o sublime, que domestica o horrível, e o cômico, que funciona como uma “descarga artística da náusea do absurdo”.²⁰²

Nesse estudo a respeito do nascimento da tragédia, o filósofo especifica ainda que o coro ditirâmico salva a arte grega, porque conduz o homem dionisíaco à essência, permitindo, de tal forma, alcançar o aconchego, o consolo. Esse consolo é corporificado no coro satírico, formado pelos sátiros (seres naturais e deslocados da civilização). Apesar das mudanças históricas dos povos, os sátiros resistem e simbolizam a vontade e a potência sexual suprema da vida. Eles são sábios originários do coração da natureza. E a arte que provém deles, o drama trágico, é constituída

¹⁹⁷ NIETZSCHE, op. cit., p. 54.

¹⁹⁸ NIETZSCHE, op. cit., p. 54-55.

¹⁹⁹ NIETZSCHE, op. cit., p. 55.

²⁰⁰ NIETZSCHE, op. cit., p. 56.

²⁰¹ NIETZSCHE, op. cit., p. 56.

²⁰² NIETZSCHE, op. cit., p. 56.

pela música e pelo mito trágico, representantes de sua verdadeira expressão. O sátiro nos ensina a “verdade da natureza”²⁰³ sempre em embate com a “mentira da civilização”.²⁰⁴ Nesse sentido, o grego dionisíaco busca a verdade da natureza com máxima força, traduzida pelo coro dionisíaco. É por isso que a tragédia ática traz a verdade em forma e força e, ao trazê-la, a transfigura em arte trágica.

Por diversas vezes, a tragédia *As Bacantes*, de Eurípides, é citada na obra nietzschiana como referência à dimensão dionisíaca, sempre interligada com a música:

O encantamento dionisíaco-musical do dormiente lança agora à sua volta como que centelhas de imagens, poemas líricos, que em seu mais elevado desdobramento se chamam tragédias e ditirambos dramáticos. [...] O músico dionisíaco, inteiramente isento de toda imagem,²⁰⁵ é ele próprio dor primordial e eco primordial desta.²⁰⁶

A excitação dionisíaca provocada pela música “é capaz de comunicar a toda uma multidão essa aptidão artística de ver-se cercada por uma tal hoste de espíritos com a qual ela, multidão, sabe interiormente que é uma só coisa”.²⁰⁷ Isto representa, no coro trágico, o processo de ver-se transformado diante de si como se entrasse em outro corpo, em outra personagem.

O autor utiliza o termo “transe”²⁰⁸ e “metamorfose”²⁰⁹ para abordar tal fenômeno que enfeitiça os espectadores: “O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática [...] é a sua metamorfose. [...] Nos termos desse entendimento devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo”.²¹⁰ Nesse sentido, o coro representa a tragédia e, Dionísio, seu herói épico, está representado na cena: eis o princípio mais antigo desta arte, segundo o filósofo. O coro se faz com a embriaguez e com o arrebatamento, ambos elevam o indivíduo natural, ingênuo, até o esquecimento de si: estado próprio da embriaguez.

²⁰³ NIETZSCHE, op. cit., p. 57.

²⁰⁴ NIETZSCHE, op. cit., p. 57.

²⁰⁵ Já Aschenbach, protagonista de *A morte em Veneza*, não pode isentar-se da imagem de Tadzio. Precisa admirá-la para sua criação artística e para o seu gozo pessoal, o que promove um desconcerto entre princípios apolíneos e dionisíacos de produção artística.

²⁰⁶ NIETZSCHE, op. cit., p. 44-45.

²⁰⁷ NIETZSCHE, op. cit., p. 60.

²⁰⁸ NIETZSCHE, op. cit., p. 157.

²⁰⁹ NIETZSCHE, op. cit., p. 60.

²¹⁰ NIETZSCHE, op. cit., p. 60.

Na experiência da embriaguez dionisíaca, a muralha a que Schiller (2004) se refere é quebrada, ou seja, há a destruição da perspectiva do indivíduo, o *principium individuationis*²¹¹. “Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a ‘moda imprudente’ estabeleceram entre os homens”.²¹² Ali se quebram as hierarquias e desigualdades políticas e sociais. Além disso, no ritual da tragédia grega, o espectador, enquanto povo, multidão, muralha, encontra-se sentado nas pedras do anfiteatro, disposto frontalmente para o espetáculo. Ele se desmancha junto ao coro e passa a ser representado pelo herói trágico. A tragédia grega leva para a cena a relação de poder entre a palavra e a música. O protagonista tem o domínio da palavra, mas é a música do coro que conduz o espectador ao êxtase. É por isso que Nietzsche indica o caminho inverso ao racionalismo socrático. Ele defende a dimensão dionisíaca, explanada na música trágica, no coro e na metafísica do artista, como artifício que abre passagem para fonte originária da natureza.

No período socrático, a possibilidade de salvação pela arte se esvai e dá lugar à moral e ao otimismo exacerbado. É por isso que, na reflexão nietzschiana, a arte da tragédia era o ímpeto necessário para a renovação da cultura e transformação do indivíduo racional moderno²¹³, visto que se a vida é contradição e sofrimento, o ser humano somente irá encontrar salvação na arte e na criação artística.

Nietzsche considera que faremos muito pela “ciência estética”²¹⁴ buscando não somente a compreensão lógica²¹⁵, mas o contínuo desenvolvimento da arte relacionado à duplicidade dos impulsos apolíneo e dionisíaco. Ambos, ainda que

²¹¹ A esse respeito, diz-nos Rosenfeld (1994, p. 165): “Na base de nosso mundo circundante e cotidiano de representação, segundo Schopenhauer, um querer cego e absolutamente corriqueiro, uma vontade de vida, que se manifesta em nosso mundo humano, fenomênico, na vontade de viver de indivíduos conflitantes entre si. O verdadeiro pecado original, no entanto, é justamente essa assim chamada ‘individuação’, isto é, o desenlaçar-se e vir a si mesmo do homem na sua figura de indivíduo egoísta [...]. Por outro lado, somente dessa maneira pode-se chegar a uma evolução do entendimento humano até uma fase em que o espírito [...] torna-se [...] um superador da vontade de viver, um destruidor do impulso de autoconservação individual e, com isso, um defensor de uma nova unidade mística [...]. Um degrau prévio ao desse espírito que se fez sagrado e redentor é a arte”.

²¹² NIETZSCHE, op. cit., p. 31.

²¹³ Neste capítulo, o termo “moderno” é utilizado com base nas reflexões nietzschianas. O filósofo, considerado por muitos estudiosos como o mentor da modernidade, afirmou que os indivíduos modernos são filhos de uma época fragmentada, pluralista, doente e estranha.

²¹⁴ NIETZSCHE, op. cit., p. 27.

²¹⁵ Nos verbetes de Baumgarten (1993, p. 105) acerca da estética, temos a definição desta disciplina como sendo uma “gnosilogia inferior”, isto é, uma nova ciência da arte sensível, mas subordinada à gnosilogia superior, que seria a lógica. Para Baumgarten, o filósofo trabalha com representações sensíveis, buscando distinguir as coisas claramente para logo buscar constatações. Algo que Nietzsche condena em sua própria teoria estética.

diversos, caminham juntos, estimulando-se mutuamente para novas produções artísticas, até que, ao final, por meio do divino ato metafísico da vontade helênica, eles surgem em harmonia, de modo emparelhado, e, dessa forma, produzem a arte da tragédia.

Como exemplo oposto a esse não emparelhamento, Nietzsche cita Eurípides, pois este não conseguiu construir um drama com princípios dionisíacos, uma vez que sua inclinação “antidionisíaca” se dispersou em uma via “inartística”, para tanto, “devemos agora nos acercar mais da essência do socratismo estético, cuja suprema lei soa mais ou menos assim: ‘Tudo deve ser inteligível para ser belo’, como sentença paralela à sentença socrática: ‘Só o sabedor é virtuoso’”.²¹⁶

O demasiado racional Sócrates, na interpretação nietzschiana, é tido como precursor da decadência grega, uma vez que é a partir dele que o parecer se torna mais edificante que o ser.²¹⁷ Segundo o autor, na filosofia socrática impera o otimismo na busca pela verdade e o conhecimento ganha nova dimensão: ele necessita corrigir a existência.

Sócrates é o espírito crítico e racional contraposto ao espírito estético e contemplador. Tendo isso em vista, Nietzsche ironiza a possibilidade de um Sócrates artístico, como este tentou ser em seus últimos dias antes de tomar cicuta, aplicando-se ao aprendizado da flauta depois também de ter tido repetidos sonhos em que certo personagem o incentivava a cultivar a música.

Com a percepção socrática da arte otimista e racional, o coro e a música perdem sua função fundamental. Para Nietzsche (1992), o coro é a própria expansão da voz do deus Dionísio. Em oposição às aspirações do homem racional moderno, que teve Sócrates como seu ancestral, coloca-se como urgente uma arte que proporcione consolo metafísico como aos antigos helenos, pois a lógica tem limites que encerram o otimismo latente, de forma que não se pode de fato encontrar conforto por meio dela.

Nessa perspectiva, a filosofia nietzschiana nos mostra que a própria existência deve ser um ato artístico ininterrupto, uma sucessiva criação de si que parte da força, da embriaguez presente na natureza, do solo de onde brotam todas as coisas. Tal

²¹⁶ NIETZSCHE, op. cit., p. 81.

²¹⁷ Baseando-se nessa interpretação nietzschiana, a máxima socrática, “Conhece-te a ti mesmo,” ficaria restrita a conhecer-se a si mesmo segundo o véu das aparências. Aqui, há distinção metafísica entre o ser e o parecer.

estética pensa a forma como o próprio conteúdo da arte,²¹⁸ já que o conteúdo é sua matéria. Para o autor, a aparência da forma não remete a outra coisa senão a ela mesma, à sua máxima intensidade. Prova da força e da visibilidade da vontade, a forma traz consigo sua própria condição ao mesmo tempo em que se autoproduz. Enquanto força, a forma tem capacidade de fabricar-se, de criar-se.

4.2 O apolíneo e o dionisíaco em *A morte em Veneza*

Nos capítulos I e II de *A morte em Veneza* percebemos um narrador onisciente voltado para a demonstração do apolíneo na educação e na *práxis* do protagonista. A voz narrativa descreve como se formou a personalidade apolínea de Gustav von Aschenbach ou como sua obra literária se consolidou enquanto construção regrada pela disciplina, pelo rigor etc.

Aschenbach optou, como nos diz o narrador no segundo capítulo, escrito *in media res*, pela “pureza distinta e a harmonia da forma”, pelo “classicismo”. O protagonista empenhou-se em “tornar o mundo e a alma moralmente cênicos”²¹⁹ por meio da sua literatura. Portanto, o personagem-escritor conteve os impulsos fogosos na produção de seus livros, isto é, o princípio dionisíaco de criação artística, “a razão e a disciplina praticadas desde a juventude conseguiram logo refrear e chamar à ordem aquele impulso tardio e repentino”.²²⁰ Posteriormente, o narrador compactua com essa atitude do protagonista e esclarece que, se ele tivesse dado vazão aos instintos dionisíacos na vida e na literatura, haveria conquistado uma perfeição artística parcial na produção de seus livros, afinal,

desde a sua juventude [...] considerara a pouca satisfação consigo mesmo a essência e íntima natureza do talento. Por causa dela, tinha o hábito de reprimir e temperar o sentimento, sabendo que este tende a se contentar com a [...] perfeição parcial.²²¹

²¹⁸ Nesse sentido, podemos trazer à baila o que nos afirma Hugo Friedrich (1978, p. 29) a respeito da lírica moderna: “Eis, pois, de forma decisiva, a moderna separação entre língua e conteúdo, a favor da primeira: ‘Poesias simplesmente eufônicas, mas também sem o menor sentido e conexão, no máximo estrofes isoladas compreensíveis, como fragmentos puros das coisas mais diversas’. [...] Contra a poesia anterior, que dispunha ‘seu sortimento numa ordem facilmente compreensível’, escreve Novalis: ‘Eu quase me atreveria a dizer que o caos deve transparecer em toda poesia’”.

²¹⁹ MANN, op. cit., p. 22.

²²⁰ MANN, op. cit., p. 14.

²²¹ MANN, op. cit., p. 15.

Aschenbach, sob uma perspectiva nietzschiana, não considerou, por vício da racionalidade, que a forma artística tem duas faces, “não é moral tanto como imoral, [...] uma vez que implica por índole certa indiferença pela moral e procura, antes de mais nada, submeter a moral ao seu cetro soberbo e absoluto”.²²²

O personagem, à semelhança do Sócrates descrito por Nietzsche, é narrado como um escritor moralista, que escrevia seus livros pela via do racionalismo: “Fizera-se escravo do intelecto; abusara do conhecimento; moera o trigo destinado a servir de semente; revelara segredos; denegrira o talento; traíra a arte”,²²³ mas o socrático Aschenbach, logo no primeiro capítulo da novela, incomoda-se com o próprio trabalho regrado e ponderado de criação artística em que esteve envolvido durante uma manhã em Munique, cidade de sua residência, e sai para passear:

os nervos irritados pelo árduo e delicado trabalho de horas matinais, e que justamente a essa época requeria o máximo de prudência, ponderação [...], não conseguiria deter, nem sequer depois do almoço, a ininterrupta vibração do mecanismo produtor que lhe agitava o espírito, aquele *motus animi continuus*, o qual, de acordo com Cícero, é a essência da facúndia.²²⁴

No passeio, o protagonista, durante algum tempo, coloca-se a contemplar o jardim de um restaurante. Posteriormente, ao pôr do sol, decide caminhar pelos campos abertos, e, ao perceber prenúncios de um temporal, abriga-se em um cemitério para esperar o bonde. É neste momento em que o narrador se volta para a situação em que o protagonista chega ao limiar de sua mudança. A escolha de se proteger num cemitério é simbólica, pois é neste local que Aschenbach será encarado por um estranho peregrino (mensageiro da morte) que irá lhe despertar o desejo de viajar.

Aschenbach, para seu próprio espanto, sente desejo profundo de distanciar-se de seu escritório, de sua sistemática rotina de escritor, para realizar um passeio por terras longínquas:

Aschenbach deu-se conta, com surpresa total, de uma singular expansão de seu íntimo [...], de uma saudade juvenil, ardente, de terras longínquas, de uma sensação tão viva, tão veemente e, todavia, a tal ponto olvidada ou desaprendida desde tempos imemoriais, que ele, cativado, com as mãos nas

²²² MANN, op. cit., p. 22.

²²³ MANN, op. cit., p. 21.

²²⁴ MANN, op. cit., p. 11.

costas e os olhos pregados no chão, imobilizou-se, a fim de analisar a essência e a finalidade de tal sentimento.²²⁵

Na sequência, o protagonista sofre uma irrupção provocada por um sonho visionário, que nos remete ao estilo do romance gótico, vertente do ultrarromantismo, que está nas entranhas do espírito nietzschiano:

Ele via, via realmente uma paisagem, pantanosa região tropical, sob um céu brumoso [...]; via por cursos d'água a formarem ilhas, lodaçais [...]; via como, em meio a luxuriantes fetos, se elevavam aqui e acolá cabeludos troncos de palmeiras [...]; via a confusão das hastes nodosas de um bambual, os olhos de um tigre agachado, e sentia como seu coração palpitava de pavor e misterioso desejo. Então desvaneceu-se a visão.²²⁶

Do mesmo modo, valendo-se de Baudelaire, Hugo Friedrich nos diz que a lírica da modernidade, por meio do “sonho” e da “fantasia”, tem essa “capacidade de transformação e desrealização do real”²²⁷. Para tanto, são esses dois termos que proporcionam ao artista uma capacidade criativa superior. Então, importa ressaltar que essa visão baudelairiana acerca da lírica moderna foi influenciada por Novalis, para quem a lírica moderna representa uma oposição contra o “mundo dos hábitos”, no qual o sujeito poético não pode mais viver. Para a produção dessa lírica, a “magia poética” dever ser preponderante, pois trata-se de “uma fusão da fantasia com a força do pensamento”. [...] Tal linguagem é obscura, até o ponto de que o poeta ‘não compreende a si próprio’, pois importam-lhe as ‘relações musicais da alma’.²²⁸

No sonho, que leva Aschenbach a romper com a vivência artificiosa própria de seu trabalho como escritor apolíneo, há uma espécie de encaminhamento reflexivo da narrativa para mostrar como se pode dar a passagem do apolíneo para o dionisíaco.²²⁹ Essa clarividência do protagonista irá se concretizar no último capítulo da novela quando o narrador descreve com clareza a cólera indiana que acometerá Aschenbach: “Nascida nos pântanos quentes do delta do Ganges, fomentada pelo

²²⁵ MANN, op. cit., p. 13.

²²⁶ MANN, op. cit., p. 13-14.

²²⁷ FRIEDRICH, op. cit., p. 53.

²²⁸ FRIEDRICH, op. cit., p. 28.

²²⁹ Nesse sentido, diz-nos Friedrich (1978, p. 27) acerca do sonho e da fantasia na lírica moderna: “As novas definições de fantasia e de poesia, documentadas aqui em Rousseau e em Diderot, consolidam-se no Romantismo da Alemanha, da França e da Inglaterra. O caminho que eles tomam, a partir daí até aos autores da metade e do fim do século XIX, pode ser seguido de perto e tem sido descrito muitas vezes. Podemos nos limitar a compilar os sintomas mais importantes que aparecem nas teorias do Romantismo e que já são os sintomas do poetar moderno”.

hálito mefítico desse mundo antediluviano de ilhas exuberantes [...], em cujos emaranhados bambuzais espreita o tigre, a praga assolara por muito tempo [...]”.²³⁰

Esse entrelaçar da literatura com a vida do protagonista está disposto na teoria estética nietzschiana, quando lemos que a pulsão da própria vida e a pulsão artística se misturam. Logo, é pela arte que ocorre a superabundância da vida e a superação de si mesmo. De modo similar, na novela, o narrador, em tom ensaístico, discorre sobre a importância de uma obra literária exprimir o destino daquele que a cria, bem como o de seus contemporâneos, fazendo, de tal forma, a existência do escritor justificar-se enquanto fenômeno estético:

Para que uma obra intelectual de algum valor consiga produzir de imediato efeitos amplos e profundos, carece existir uma afinidade secreta, e mesmo uma harmonia íntima entre o destino individual de seu criador e o destino²³¹ coletivo de seus contemporâneos.²³²

No terceiro capítulo da narrativa, Aschenbach, instigado pelo encontro que tivera com o peregrino no cemitério de Munique e pelo sonho em terras pantanosas, viaja e afasta-se de sua labuta habitual.

A passagem do apolíneo para o dionisíaco vai se configurando na embarcação que levava o protagonista a Veneza, ponto de desequilíbrio e de tensão narrativa. Uma sensação dionisíaca começa a apossar-se do espírito do protagonista, “tinha a impressão de que tudo isso era diferente do habitual, que um devaneio esquisito começava a tomar conta dele, que o mundo estava a ponto de assumir feições estranhas”²³³. Essas feições estranhas são representadas pelas figuras grotescas que Aschenbach encontra na embarcação: o marujo corcunda que o leva para comprar a passagem; o homem que lhe vende o bilhete no vapor, parecido com um diretor de circo provinciano; o velho travestido de jovem, com dentadura amarelada, que chega a despertar asco no escritor.

Ao adentrar em Veneza, o narrador faz mais uma descrição romanesca ao descrever as gôndolas, “esses barcos tão caracteristicamente negros como são, entre todos os objetos do mundo, apenas os caixões — eles provocam em nós a associação

²³⁰ MANN, op. cit., p. 72.

²³¹ Nesse sentido, “Baudelaire concebe a poesia como elaboração criativa do destino de uma época” (FRIEDRICH, 1978, p. 36).

²³² MANN, op. cit., p. 19.

²³³ MANN, op. cit., p. 26.

a aventuras clandestinas e perversas nas águas noturnas, e ainda mais à própria morte”.²³⁴

Elementos dionisiacos vão compondo a viagem de Aschenbach. Este é levado até a praia do Lido por um gondoleiro de “fisionomia desagradável, quase brutal”²³⁵, tipo de condutor que o conduziria ao mundo dos mortos, como denuncia o discurso direto do protagonista: “Mesmo que estiver de olho na minha carteira, e me mandar à casa de Hades com uma pancada traiçoeira na cabeça, terei feito uma boa viagem”.²³⁶

Na chegada do protagonista ao Hotel Balneário, elementos apolíneos aparecem novamente na narrativa quando Aschenbach encontra-se pela primeira vez com Tadzio, que jantava próximo de sua mesa no restaurante do hotel, “a tez do rosto se destacava, branca como marfim, do ouro escuro dos cabelos que o cingiam”.²³⁷

Na primeira aparição do jovem polonês, o protagonista transforma o encantamento que sentiu por ele numa reflexão estética acerca da origem da bela aparência humana. Mas Aschenbach acaba por conter seu livre pensar de homem embevecido e conclui que seus pensamentos se assemelham a certas inspirações provindas dos devaneios, espasmos em que a bela forma se mostra:

Meditou acerca da misteriosa fusão que devia produzir-se entre a norma e a individualidade para que se originasse a beleza humana. Dali, enveredou para problemas gerais da forma e da arte, e por fim constatou que seus pensamentos e achados se pareciam com certas sugestões que vêm nos devaneios²³⁸ [...] que, perante a razão sóbria, revelam sua natureza insípida.²³⁹

Características apolíneas vão surgindo na novela sempre que Tadzio aparece: “macio e altivo ao mesmo tempo, ficava ainda embelezado pela timidez infantil com que, no seu caminho, virava por duas vezes a cabeça, a fim de lançar um rápido olhar para sala, levantando e logo abaixando os olhos”.²⁴⁰ Do mesmo modo, é por meio da reflexão sobre a beleza do jovem polonês e dos arroubos provocados por ela que a narração vai assumindo um caráter ensaístico. Tadzio representa o bom análogo ao

²³⁴ MANN, op. cit., p. 29.

²³⁵ MANN, op. cit., p. 30.

²³⁶ MANN, op. cit., p. 32.

²³⁷ MANN, op. cit., p. 35.

²³⁸ A reflexão estética de Nietzsche interpreta ainda o apolíneo e o dionisiaco como modeladores de duas funções orgânicas; sendo o apolíneo o representante dos sonhos, dos devaneios, em que a bela forma se expressa.

²³⁹ MANN, op. cit., p. 36.

²⁴⁰ MANN, op. cit., p. 37.

belo descrito por Platão em *Fedro*, “com o sacrifício de si mesmo, costuma produzir a beleza por aquele que a possui por índole”.²⁴¹ Ao mesmo tempo, será a paixão de Aschenbach pela beleza do adolescente a influenciar no seu destino.

No início do terceiro capítulo da novela, o protagonista racionaliza o encantamento amoroso provocado pela beleza de Tadzio, transformando-o em objeto estético: “Ótimo! Ótimo!”, pensou Aschenbach, dando à sua aprovação aquela frieza de perito atrás da qual os artistas às vezes escondem o fascínio e o arrebatamento que lhes provoca uma obra-prima”.²⁴² Entretanto, ao final deste mesmo capítulo, a admiração de Aschenbach por Tadzio começa a dominar a sua racionalidade e a tornar dificultosa a sua saída do Lido. O protagonista precisava retornar a Munique, pois Veneza estava infectada pela cólera, conforme conta-nos o narrador: “pela segunda vez se manifestara que a cidade o punha doente”. O narrador, em um momento de afastamento e convivência com as vontades do protagonista, lamenta a morte que se anunciava de forma veemente: “Como era possível que ele ignorasse e não levasse em conta a que ponto a sua alma se agarrara a tudo isso?”.²⁴³

O escritor torna-se indiferente ao autodomínio que empregou durante toda a vida no seu processo de criação artística, pois mesmo consciente da cólera indiana que se alastrava por Veneza e, inclusive, podendo ser acometido por ela, resolve permanecer no Hotel Balneário para continuar a admirar Tadzio, permitindo que Eros, deus do amor, cumpra sua missão:

Aschenbach não amava o prazer. Quando e onde quer que se tratasse de folgar, de repousar, de levar uma vida ociosa, o enjoo e a inquietude faziam logo — sobretudo nos tempos da sua mocidade — com que ele ansiasse voltar à sublime labuta, ao sagrado e prosaico serviço de todos os dias. Cinicamente esse lugar enfeitiçava-o, enfraquecendo sua energia e tornando-o feliz.²⁴⁴

Consequentemente, a possibilidade de regresso ao conceito de trágico, com base na perspectiva nietzschiana de retorno aos mitos basilares da sociedade grega, mostra-se com clareza, uma vez que Eros também aparece transfigurado na cabeça de Tadzio. Esse deus provoca a racionalidade do protagonista: “[...] descansava a corola da cabeça incomparavelmente formosa, a cabeça de Eros, a luzir com o brilho

²⁴¹ MANN, op. cit., p. 42.

²⁴² MANN, op. cit., p. 38.

²⁴³ MANN, op. cit., p. 46.

²⁴⁴ MANN, op. cit., p. 51.

amarelado do mármore de Paros, com finos e sérios sobrolhos, as têmporas e as orelhas cobertas pela entrada retangular da cabeleira escura e suave”.²⁴⁵ Na sequência, Tadzio é novamente descrito como um deus, por ora, como um deus formalmente belo: “[...] ver aquele vulto formoso como uma divindade esbelta, a sair das profundezas do céu e do mar [...]. Qual lenda primeva transmitida pela boca de um bardo, fazia pensar nas origens das formas e no nascimento dos deuses”.²⁴⁶

Posteriormente (IV capítulo), Eros explode completamente a racionalidade de Aschenbach, fazendo com que a paixão sentida por Tadzio dê vazão ao poder dionisíaco e demoníaco na sua vida: “Uma vida de autodomínio [...] transformada por ele em símbolo de delicado e moderno heroísmo. Bem poderia ser qualificada de viril e corajosa, [...] aquele Eros que se apoderara de sua alma correspondia [...] a esse tipo de vida”.²⁴⁷ Do mesmo modo, no quarto capítulo, a conduta reflexiva do narrador deixa entrever o caráter ensaístico do autor valendo-se de Platão, uma vez que, em *O banquete*, está narrado que se inicia no corpo (que contém o reflexo da beleza) o itinerário em busca do belo, isto é, com a visão de um corpo belo no mundo material. A partir desta visão, haverá o despertar da reminiscência do belo em si, visto pelo artista no mundo das ideias, quando a alma não havia encarnado no seu corpo material:

Então, não conseguirá elevar-se ao nível de considerações sublimes, a não ser com o auxílio de um corpo [...]. Também o deus, para tornar visível a esfera espiritual, gostava de aproveitar as figuras e as cores da juventude humana, que enfeitava com todos os reflexos de formosura, para que servissem de instrumentos de recordação [...].²⁴⁸

Convém ressaltar que o narrador se dedica mais à beleza física do jovem polonês, vedando ao protagonista a beleza interior, apenas sugerida como verdade ou como realidade duvidosa. E, ainda que o narrador pondere sobre a necessidade de o artista saber equilibrar as pulsões apolíneas e dionisíacas, o protagonista inclina-se como um vassalo diante da beleza de Tadzio e de toda a paixão que sua aparência lhe promova. E ainda que esse desejo homoerótico fosse impossível de ser realizado, Aschenbach não desiste de contemplar a beleza do jovem polonês:

²⁴⁵ MANN, op. cit., p. 38.

²⁴⁶ MANN, op. cit., p. 42.

²⁴⁷ MANN, op. cit., p. 65.

²⁴⁸ MANN, op. cit., p. 54.

Quem sabe decifrar a essência e o cunho peculiar do espírito do artista? Quem consegue compreender a íntima e instintiva fusão da disciplina e devassidão que é a base de tal espírito? Pois ser incapaz de desejar uma desilusão saudável é devassidão. Aschenbach já não estava disposto a fazer uso da autocrítica.²⁴⁹

Posteriormente, no capítulo V, o mundo de Aschenbach desfigura-se e preenche-se com a “vitalidade peculiar de Pan”,²⁵⁰ representado com orelhas, chifres e pernas de bode, deus dos bosques, dos campos, dos rebanhos e adorador da boa música. Pan traz sempre consigo uma flauta e simboliza agora o universo do protagonista, que se encontra perdidamente apaixonado: “Seu cérebro, seu coração estavam inebriados, e seus passos obedeciam aos sinais do demônio que se apraz a calcar a razão e a dignidade do homem”.²⁵¹

Neste último capítulo da narrativa, há a sobreposição dos impulsos dionisíacos na vida de Aschenbach. A virtude, o belo e o bom de Platão perdem para as vantagens que o caos e o calor dionisíacos podem proporcionar: “Que valor tinham para ele a arte e a virtude, em confronto com as vantagens que oferecia o caos?”.²⁵² Na sequência, na tentativa de rejuvenescer pintando os cabelos e a face, o protagonista, acometido pelo *pathos*, surge embriagado e arrebatado por Tadzio: “Lá se quedava ele, o mestre, o artista que se tornara um monumento [...] o escritor que numa obra de espírito puro e forma perfeita rejeitara a boêmia e a profundidade turva, que negara qualquer simpatia ao abismo e condenara o que era abjeto”.²⁵³ E, então, o indivíduo, descrito por Nietzsche, esquece-se de si mesmo quando está embriagado.

A esse respeito, na obra nietzschiana, nota-se uma perspectiva de criação artística baseando-se na suspensão da distinção metafísica entre o “ser” e o “parecer”. Dessa maneira, ao expandir o campo do sentido, a arte é constituída pela faculdade de deslocar a transcendência para o plano físico. Deslocamento que se concretiza na vida do protagonista de *A morte em Veneza*. Pois Aschenbach, ao decidir viajar para Veneza, apaixona-se pela beleza física de Tadzio. Isto é, a beleza, que o protagonista só encontrava nas obras de arte, ganha forma e matéria humanas e, além disso, desperta-lhe a paixão do corpo, sentimento de difícil transcendência. Ademais, a paixão que o escritor sente pelo jovem polonês é um elemento de transgressão na

²⁴⁹ MANN, op. cit., p. 56.

²⁵⁰ MANN, op. cit., p. 58.

²⁵¹ MANN, op. cit., p. 63.

²⁵² MANN, op. cit., p. 75.

²⁵³ MANN, op. cit., p. 80.

novela, visto que, a partir dele, o princípio dionisíaco atua no *modus operandi* do conteúdo e da forma narrativa.

4.3 A filosofia do trágico em *A morte em Veneza*

Em *A morte em Veneza*, Aschenbach, personagem dramático, é guiado por sua nostalgia pela natureza e pelo próprio mundo grego antigo, como também pela paixão por Tadzio, e, ainda, pelo desafio estético de atribuir à sua obra o tal “gênio brincalhão”, outrora sufocado pelo excesso de racionalidade empregado em suas criações. No entanto, na tentativa de alcançar esse ideal, o protagonista, apaixonado, perde-se, pois a paixão homoerótica reprimida o coloca em uma situação intervalar, de difícil alcance para sua liberdade estética de criação, uma vez que, num dado momento, é a sensibilidade extrema que o domina e arrebatava seus sentimentos para o que é passional e penoso: “Atirou-se sobre um banco. Fora de si, aspirou o perfume noturno das plantas. E reclinando-se, com os braços caídos, arrebatado e transido de calafrios, sussurrava a eterna fórmula do anelo — impossível nesse caso [...]: ‘Eu te amo!’”.²⁵⁴ Em outros instantes, seu pensamento impõe limites à sua imaginação: “O rapazinho estava belo, muito além de qualquer descrição, e Aschenbach percebeu mais uma vez com intenso pesar que as palavras conseguem apenas encomiar a beleza sensual, porém são incapazes de reproduzi-la”.²⁵⁵

Dessa maneira, o protagonista passa do estado de estabilidade de escritor consagrado (apolíneo), que conferia à sua criação uma pureza própria da tradição clássica, produzida de modo técnico, racional, para o estado de homem apaixonado por Tadzio (dionisíaco). Isso porque Aschenbach perde o domínio sobre Eros, uma vez que ele não consegue traduzir o sentimento provocado pelo belo a ponto de salvar esteticamente a sua produção intelectual. Ao deixar o deus conduzir completamente suas ações, o protagonista acaba por se transformar em um velho patético.

Aschenbach, na tentativa de conciliar princípios apolíneos e dionisíacos de criação artística, acaba por sobrepor um modelo sobre o outro, deixando-os em desarmonia. Em suma, é dessa maneira que o narrador se vale da filosofia do

²⁵⁴ MANN, op. cit., p. 60.

²⁵⁵ MANN, op. cit., p. 60.

trágico²⁵⁶ desenvolvida por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. Nela, o filósofo alemão considera o conceito de trágico como proveniente de sua interpretação da tragédia ática, compreendida por ele como a conciliação dos princípios apolíneos e dionisíacos. Esses princípios se encontram em conflito na era socrática e em *A morte em Veneza*.

²⁵⁶ A esse respeito, Peter Szondi (2004, p. 24), na primeira parte da obra *Ensaio sobre o trágico*, trata do próprio conceito de trágico, comentando-o em reflexões filosóficas e estéticas escritas pelos filósofos: Schelling, Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel e Scheler. O crítico justifica que “os conceitos de tragicidade [Tragik] e de trágico [Tragisch] continuam sendo fundamentalmente alemães”. Ademais, Szondi analisa os conceitos de trágico desses filósofos, considerando o modo como eles contribuem para as análises das tragédias.

5 A METALINGUAGEM NA CONSTRUÇÃO DAS APORIAS EM *A MORTE EM VENEZA*

Na virada do século XIX para o século XX muitos artistas se consideravam "decadentes",²⁵⁷ visando uma percepção moderna ao enfrentarem a si mesmos como transição: um *fin-de-siècle* consciencioso de seu próprio fim. Posteriormente, é somada à consciência da própria decadência a percepção de declínio histórico e a fragilidade humana do pós-guerra, levando o narrador a esquivar-se do tempo histórico, adotando o tempo mítico, estratégia narrativa que percebemos de modo claro no romance *A montanha mágica*, publicado em 1924, em que o protagonista do romance, o engenheiro Hans Castorp, abdica de sua vida vulgar para viver nas montanhas (sanatório de Davos). Nessa atmosfera, há um tempo mítico, um tempo fora do tempo da história. De modo semelhante, Gustav von Aschenbach, personagem central de *A morte em Veneza*, abandona a sua rotina de escritor disciplinado em Munique e viaja em busca de um lugar edênico (Veneza).

No século XX, a cultura da Modernidade é assinalada pelo desenvolvimento autônomo da arte, os artistas almejam a experimentação, a invenção. A arte vai exprimir a si mesma, seus próprios métodos de composição. Dentre as formas experimentais de que se vale o narrador de *A morte em Veneza*, ressaltamos a metalinguagem, procedimento em que a própria linguagem é empregada como tema e conteúdo do que será escrito. Isto é, quando o texto discorre sobre si mesmo.

A metalinguagem confere à novela de nosso estudo um tempo duplo: tempo presente do enredo e tempo da reflexão metalinguística, este marcado por ensaios

²⁵⁷ O movimento decadentista francês existiu em conjunto com outras tendências literárias (Simbolismo, Naturalismo e Parnasianismo) e se delongou como clima decadentista, influenciando Thomas Mann. Tal clima inspira o artista para a arte e para o belo como ideais presentes no conceito de *l'art pour l'art*. Para construir *l'art pour l'art*, o artista decadente opta por unir a arte à vida, o espírito à vida, afastando-se de tudo o que não é arte, sobretudo da ciência. Na construção do protagonista Aschenbach, o narrador emprega visões estéticas decadentes, mesmo que a propensão para a moral predomine, como revela o próprio autor: "[...] nunca me senti como um 'esteta', mas ao contrário, sempre como um moralista" (MANN apud ROSENFELD, 1994, p. 41). Aschenbach está num contexto decadente, numa Veneza devastada pela cólera indiana, mas que ainda assim almeja conservar os costumes burgueses dos hóspedes no Hotel Balneário. A doença não afasta o protagonista da cidade, pois somente o belo configurado em Tadzio passa a interessá-lo. Para tanto, a tríade da decadência (arte, beleza e morte) configura-se na obra. Essa tríade é consolidada com a morte do protagonista, que se configura como o ponto máximo de distanciamento do artista ante à sociedade. Observamos que melhores explicações sobre as diferenças entre decadência e decadentismo, e também de que modo este movimento impregna o Simbolismo e outras correntes, encontram-se em *La poética del Decadentismo*, de Walter Binni (1949, p. 5-29).

aporéticos que refletem sobre a concepção da própria obra. A reflexão metalinguística produz no enredo um desconcerto lógico, afetando a sua leitura linear.

No primeiro tempo de *A morte em Veneza*, presenciamos a história do consagrado escritor Gustav von Aschenbach que, aos cinquenta anos e na sua maturidade literária, encontra-se em crise criativa. Aschenbach começa a problematizar o método de elaboração de suas obras, este é baseado numa rotina rígida de escrita e na adoção de modelos clássicos de produção artística. O protagonista passa a incomodar-se com a vida artificiosa e demasiadamente regrada que se obrigara a viver até aquele momento.

Sobre Aschenbach, conta-nos o narrador no início da novela que se trata de um escritor extremamente dedicado à sua obra literária, “excessivamente amarrado pelo dever de produzir e ainda demasiado avesso a quaisquer distrações para ser capaz de amar o colorido exterior [...]”.²⁵⁸

Ressaltamos que a voz narrativa descreve a vida do protagonista a partir de seu ofício como escritor. Há poucas linhas com narrações sobre a sua história familiar. De modo breve, o narrador revela-nos que o protagonista se casou com a filha de uma família erudita, enlace desfeito com a morte da esposa. Conta-nos ainda, o narrador, que restava a Aschenbach uma filha já casada, mas nenhuma dessas informações influencia de forma direta a sucessão do enredo.

Posteriormente, no intuito de refletir e romper com a falta de desmesura de seu dia a dia, o protagonista decide realizar um passeio em Munique. Primeiramente, ele vai até a um restaurante da cidade e senta-se para contemplar um jardim. Ao sol poente, sai para caminhar em um campo aberto, mas logo percebe indícios de um temporal que o levam a parar em um cemitério para aguardar o bonde. Nesse local, encontra-se com um peregrino, uma estranha figura que o encara profundamente. Este homem esquisito, mas descrito igualmente de modo sensual, provoca-lhe ainda mais inquietação. Já em casa, Aschenbach repousa e é acometido por um sonho clarividente que se passa em terras pantanosas. Após essa visão, ele sai em viagem.

O escritor parte para o nordeste italiano de barco a vapor. Logo na entrada da embarcação, mais figuras grotescas começam a cercá-lo e ele tem a impressão de que um estranho devaneio começava a apossar-se da sua vida e de seu ser. Pouco tempo após essa reflexão, Aschenbach adentra no canal principal de Veneza.

²⁵⁸ MANN, op. cit., p. 14.

Aschenbach considerava inadmissível chegar a Veneza por via terrestre,²⁵⁹ seria “como [...] entrar num castelo pela porta dos fundos, e que essa cidade, a mais inverossímil do mundo, somente devia ser alcançada [...] vindo do alto-mar”.²⁶⁰ Ao desembarcar em Veneza, o protagonista embarca em uma gôndola e é conduzido por um estranho gondoleiro até a praia do Lido. Na praia, hospeda-se no luxuoso Hotel Balneário, onde, depois de acomodar as malas no quarto, parte para uma longa caminhada pela orla a fim de contemplar o mar. Ao final da tarde, retorna aos seus aposentos e veste-se elegantemente para jantar no restaurante do hotel. No jantar, surpreende-se com a presença de um grupo de adolescentes: três mocinhas, uma governanta, e um adolescente polonês (Tadzio), que aparentava ter catorze anos. O protagonista é surpreendido pela beleza clássica do rapaz. Para a sua surpresa, a beleza do jovem se manifestava naturalmente, sem artifícios, como uma obra da natureza.

O fascínio que a beleza de Tadzio provoca em Aschenbach o levará a permanecer em Veneza mais do que o planejado. O protagonista busca estratégias para espionar o adolescente. Dedicava dias a contemplá-lo na praia do Lido, nas excursões pela cidade, ou mesmo no restaurante do hotel em que ambos estavam hospedados. Aschenbach tem sua racionalidade pouco a pouco dissolvida pelo fascínio que lhe causava a beleza personificada no rapaz. Responder às correspondências diárias que lhe endereçavam já não era mais possível ante a presença de Tadzio, “desse quadro, que era entre todos o mais digno de ser saboreado. Não valia a pena sacrificá-lo por um trabalho sem importância. Largou o material de escrever e voltou a vista para o mar”.²⁶¹ Nesta passagem da novela, nota-se a mudança que se dá no comportamento racional e regrado do escritor, abordado de modo incisivo nos dois primeiros capítulos da novela. Para tanto, ele passa do sacrifício do trabalho intelectual (ativo e disciplinado), pelo qual vivia, à contemplação da beleza exterior do juvenzinho.²⁶² Suas leituras também começam a sofrer interrupções, com o propósito do protagonista em admirar Tadzio:

²⁵⁹ Os intelectuais alemães da época do Romantismo tinham o hábito de viajar para o norte italiano, lugar em que buscavam inspirações para suas obras, como relata Arthur Schopenhauer (1980, p. 8). Aschenbach não fugiu à regra e passou uma temporada sem volta na cidade de Veneza.

²⁶⁰ MANN, op. cit., p. 29.

²⁶¹ MANN, op. cit., p. 40.

²⁶² Sob esse ângulo, a novela poderia ser lida como uma crítica à arte pela arte. Isto é, uma crítica à escrita correta, regrada, esteticamente perfeita; conduzida por um autor livre de emoções, que busca ser o mais técnico possível, preocupando-se com a literatura em si. Nesse sentido, Hugo Friedrich (1978, p. 50) pontua que nos fins do século XVIII, principalmente com as teorias de Edgar Allan Poe, a

E mesmo nos momentos em que Aschenbach não o fitava ou então lia algumas páginas do seu livro, quase nunca se esquecia do rapazinho que lá jazia no chão. [...] sempre prosseguia mantendo-se vigilante com relação àquela criatura [...].²⁶³

Com a aparição de Tadzio, no terceiro capítulo da novela, a voz do narrador funde-se à do protagonista, qual seja, a voz narrativa (em terceira pessoa) quebra o distanciamento com o personagem e rende-se aos encantos despertados pelo adolescente: “Mas o que mais se ouvia era o nome do jovem, que, evidentemente, era objeto de procura, admiração e galanteios”.²⁶⁴

Ainda no terceiro capítulo se descreve que Aschenbach pressente que precisa partir de Veneza, pois a cólera e a possibilidade de ser acometido por ela faziam com que ele tivesse alguns raros arroubos de racionalidade: “[...] agora de forma definitiva, manifestara-se que a cidade, a esse tempo, era-lhe sumamente prejudicial”.²⁶⁵ Na tentativa de ir embora do nordeste italiano, o protagonista acaba por ter suas malas extraviadas, mas não lamenta o ocorrido; pelo contrário, regozija-se com a possibilidade de permanecer no Lido: “Uma alegria absurda, uma hilaridade inacreditável, vindas do âmago do coração, sacudiam-lhe quase convulsivamente o peito”.²⁶⁶ Ao retornar ao Hotel Balneário, avista Tadzio e reflete que fora por causa dele que seu retorno a Munique tornara-se tão doloroso.

O quarto capítulo refere que o protagonista perde por completo o controle emocional de sua vida, ainda que com alguns ímpetos de racionalidade, a sua paixão por Tadzio acaba por controlar as suas ações. Aschenbach passa a persegui-lo em Veneza: “Em toda parte deparava, topava com o garoto. Nos recintos do andar térreo do hotel, nas reconfortantes excursões à cidade ou no regresso, no fausto da própria praia [...]”.²⁶⁷

No quinto capítulo, diz-nos a voz narrativa que Eros cumpre sua missão: o protagonista encontra-se enredado pela paixão despertada pelo adolescente, já não consegue mais sair de Veneza. Além disso, foi acometido pela cólera, provavelmente

literatura condizia com “a crescente necessidade, especificamente moderna, de, por um lado intelectualizar a poesia e, por outro, de anexá-la a práticas arcaicas”. Percebemos um sintoma desta modernidade em Novalis quando, ao refletir acerca da poesia, ele a aproximava da matemática.

²⁶³ MANN, op. cit., p. 42.

²⁶⁴ MANN, op. cit., p. 41.

²⁶⁵ MANN, op. cit., p. 43.

²⁶⁶ MANN, op. cit., p. 47.

²⁶⁷ MANN, op. cit., p. 51.

provocada pela ingestão de alguns morangos graúdos: “[...] comeu alguns morangos graúdos, bem maduros, que comprara de um vendedor ambulante”.²⁶⁸

Neste enredo, entremeia-se à sucessão da fábula, ou seja, à sequência dos motivos associados, o segundo tempo da narrativa: a reflexão metalinguística, iniciada logo no primeiro parágrafo da novela, em que o narrador problematiza as muitas horas de produção literária às quais se submetia o personagem-escritor: “Sentindo os nervos irritados pelo árduo e delicado trabalho das horas matinais, e que justamente a essa época requeria o máximo de prudência, perseverança e meticulosidade [...], *aquele motus animi continuus* [...]”.²⁶⁹ O excesso de dedicação à produção literária não permitiu que Aschenbach vivesse de forma igualmente intensa outras histórias que não fossem as escritas por ele. O protagonista, mais do que nunca, precisava viajar e repensar o seu ofício.

Ademais, a metalinguagem será utilizada para refletir sobre a própria história que estava sendo contada, como também para discutir as questões do ser perante a vida mesma e a vida literária a que se submetera. Ou seja, o caráter metalinguístico na novela sinaliza a dualidade entre o ser e o escrever. Pensamento provocado ainda pelo próprio medo da morte que, àquela altura da maturidade do escritor, sondava as suas entranhas:

Por demais absorvido pelos problemas que lhe impunham o próprio eu e a alma europeia [...]. E sobretudo desde que sua vida começara a entrar num lento declínio; desde que o medo de não conseguir terminar sua obra lhe acossava a alma de artista.²⁷⁰

Essa dualidade se expressa de modo veemente nos dois primeiros capítulos da novela. Ainda no primeiro capítulo, o narrador frisa-nos que o protagonista vivia para escrever a própria obra, até por isso lhe acometeu o desejo de viajar, assim como a dificuldade em atender ao desejo de viajar: “Aschenbach tivera a impressão de adiantar até certo ponto a obra pela qual vivia, antes ainda de se mudar para a casa de campo”.²⁷¹ Na sequência, o narrador realiza um longo parágrafo de duas páginas acerca dos sacrifícios, como também do contentamento de se produzir literatura:

²⁶⁸ MANN, op. cit., p. 41.

²⁶⁹ MANN, op. cit., p. 11.

²⁷⁰ MANN, op. cit., p. 14.

²⁷¹ MANN, op. cit., p. 14.

Aschenbach gostava daquele serviço, como também sentia uma espécie de amor por aquela luta enervante, diariamente reiniciada entre a sua vontade tenaz, altiva, tantas e tantas vezes postas à prova, e o cansaço crescente, que tinha de permanecer despercebido de todos e que nem o menor sinal de malogro ou de fraqueza devia aparecer no produto definitivo.²⁷²

Nessa narração, percebemos a necessidade do narrador em nos revelar que Aschenbach não deixava transparecer as limitações físicas, ou mesmo o cansaço na produção de suas obras. Ao fazer isso, ele está enfatizando o lugar central da literatura na vida do protagonista, uma vez que suas obras, e não a sua vida, precisavam ser extraordinárias.

No segundo capítulo da novela, Aschenbach é novamente descrito pelo narrador como um escritor que sacrificou a própria juventude em benefício da severa rotina de produção literária: “Desde a adolescência, tudo e todos o impeliam a realizar a sua obra, essa tinha de ser extraordinária, e, assim, nunca chegara a conhecer a ociosidade ou a leviana despreocupação, peculiares da juventude”.²⁷³ Do mesmo modo, o protagonista, ainda juvenzinho, almejava o envelhecimento em favorecimento de sua escrita,

desejava ardentemente ficar velho, já que sempre tivera a convicção de que nenhuma arte podia ser considerada genuinamente grande, universal [...] se não fosse capaz de se mostrar caracteristicamente fecunda em todas as fases da vida humana.²⁷⁴

Isto é, o protagonista sacrificou o seu ser à custa do escrever, como também fez do escrever o seu ser.

5.1 Literatura e Metalinguagem em *A morte em Veneza*

Roland Barthes (2007), no ensaio “Literatura e Metalinguagem”, explica-nos que por muitos séculos os escritores não tratavam a literatura como uma linguagem subordinada à distinção lógica, “a literatura nunca refletia sobre si mesma (às vezes

²⁷² MANN, op. cit., p. 14-15.

²⁷³ MANN, op. cit., p. 18.

²⁷⁴ MANN, op. cit., p. 18.

sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia em objeto ao mesmo tempo olhante e olhado; em suma, ela falava, mas não se falava”.²⁷⁵

Roland Barthes, seguindo uma cronologia literária francesa diz que, a começar por Flaubert,²⁷⁶ se percebe o desenvolvimento de uma consciência operante da produção literária. Posteriormente, as criações de Mallarmé apresentam numa mesma matéria de criação a literatura e o pensamento da literatura, e até mesmo Proust faz da extensa declaração sobre o que irá escrever o seu próprio objeto literário, conferindo à literatura uma consciência dupla: “Ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura”.²⁷⁷

Da mesma forma, Thomas Mann, em *A Morte em Veneza*, fará com que seu narrador edifique uma narrativa altamente crítica, em que o emprego da metalinguagem se traduz em uma nova linguagem-objeto. A esse respeito, reflete a voz narrativa acerca da elaboração das obras de Aschenbach:

[...] em minúscula progressão cotidiana, edificadas à base de centenas de inspirações avulsas até tornarem-se grandes, e que somente chegavam a ser magníficas, perfeitas em todos os seus pormenores, porque o autor [...] aguentara por anos e anos a tensão originada por um e o mesmo trabalho, dedicando exclusivamente à própria elucubração os momentos mais lúcidos e mais dignos.²⁷⁸

Posteriormente a este detalhamento sobre o método de produção de Aschenbach, no segundo capítulo da narrativa, o modo reflexivo do narrador deixa entrever o modo ensaístico do autor:

Para que uma obra intelectual de algum valor consiga produzir de imediato efeitos amplos e profundos, carece existir uma afinidade secreta [...] entre o destino individual de seu criador e o destino coletivo de seus contemporâneos.²⁷⁹

²⁷⁵ BARTHES, Roland. Literatura e metalinguagem. In: BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. 3. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 28.

²⁷⁶ Atentamos que a consciência operante da produção poética começou muito antes de Flaubert. Podemos identificá-la, por exemplo, em várias partes de *Os Lusíadas* e em muitos dos poemas lírico-reflexivos de Camões. A metalinguagem encontra-se em centenas de sonetos cuja tematização é a própria estrutura do soneto (sonetos sobre os sonetos), desde o Classicismo e principalmente no período barroco. E se formos pensar em romances, podemos citar alguns como *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, que, no começo do século XVII, antecipa essas reflexões de Barthes.

²⁷⁷ BARTHES, op. cit., p. 28.

²⁷⁸ MANN, op. cit., p. 19.

²⁷⁹ MANN, op. cit., p. 19.

Para tanto, a partir de uma perspectiva platônica, o corpo físico (o artista), finito, padece, mas a obra permanece intacta, como um objeto do conhecimento (infinito) que conduz o ser humano ao mundo das ideias, ao conhecimento em si (verdadeiro).

Posteriormente, ao final do segundo capítulo, mais um ensaio que elucubra sobre o fascínio e o enredamento provocados pela arte, demonstrando a superioridade da arte em face do mundo que nos circunda. Esta desperta mais interesse, é mais fascinante de se viver que a existência exterior:²⁸⁰

Também do ponto de vista pessoal, a arte é uma vida mais intensa. Causa profunda felicidade, porém consome rapidamente. Grava na fisionomia do seu servidor os sinais de aventuras imaginárias e espirituais, e, não obstante a calma monacal da existência exterior, produz no decorrer do tempo um quê de fastio, ultrarrefinamento, cansaço, curiosidade dos nervos, tais como uma vida cheia de orgiásticos prazeres e paixões dificilmente seria capaz de provocar.²⁸¹

Para tanto, a máscara literária de Aschenbach apegou-se à sua face. Quando ele conseguiu tirá-la, já tinha envelhecido e a indesejada das gentes o esperava.

5.2 O discurso metalinguístico e sua relação dialógica em *A morte em Veneza*

No primeiro capítulo da novela, predomina a voz do narrador onisciente intruso, que inicia a história narrando que Aschenbach, o protagonista, ao sentir-se irritado pelo árduo e delicado trabalho que dedicou à escrita durante a manhã, decide sair para realizar um longo passeio em Munique, cidade de sua residência. Durante o passeio, o protagonista percebe prenúncios de um temporal e estaca junto ao Cemitério Norte para aguardar o bonde que o levaria até o Centro. Ao longo da espera do bonde, depara-se com um misterioso peregrino, este o encara profundamente e desperta no protagonista o impulso de viajar. Conta-nos também o narrador que, desde a sua juventude, o protagonista tinha o hábito de reprimir os sentimentos em suas criações literárias, mas que agora, na maturidade, tinha a impressão de que suas produções careciam de ardor e gênio brincalhão. Ao chegar o bonde, o protagonista olha ao redor à procura do peregrino, que, afinal de contas, causou uma impressão

²⁸⁰ Não por acaso a proposta de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* é transformar a própria existência em um ato ininterrupto de criação artística e, dessa forma, justificar a vida enquanto fenômeno estético.

²⁸¹ MANN, op. cit., 23.

bastante significativa durante o seu passeio. Entretanto, a ambígua figura havia sumido.

No segundo capítulo da novela, sobressai novamente a voz do narrador em terceira pessoa, que nos conta sobre como se formou o célebre escritor Gustav von Aschenbach. Este se dedicou, desde a sua juventude, à realização de uma obra extraordinária, para tanto, empregava nela alto grau de disciplina. Conta-nos também a voz narrativa sobre o estilo da escrita de Aschenbach, estilo que consagrou suas produções: “[...] tendia para uma constância modelar, o tradicionalismo polido, o conservadorismo, e mesmo aí padronização”.²⁸² Entretanto, logo no segundo capítulo, o modo ensaístico do autor irá surgir na narrativa, de forma clara, em dois momentos; são eles: 1) “Para que uma obra intelectual de algum valor consiga produzir de imediato efeitos amplos e profundos, carece existir uma afinidade secreta, e mesmo uma harmonia íntima, entre o destino individual de seu criador e o destino coletivo de seus contemporâneos”;²⁸³ e, 2) no último parágrafo deste capítulo: “[...] do ponto de vista pessoal, a arte é uma vida mais intensa. [...] produz no decorrer do tempo um quê de fastio, ultrarrefinamento [...], tais como uma vida cheia de orgiásticos prazeres e paixões dificilmente seria capaz de provocar”.²⁸⁴

No terceiro capítulo da novela, predomina mais uma vez o narrador em terceira pessoa; o personagem Aschenbach surge, via discurso direto, na segunda página do capítulo, em um rápido diálogo com o grotesco vendedor de passagens para Veneza. Ao desembarcar em Veneza, haverá também um rápido diálogo do protagonista com o estranho gondoleiro que o conduzirá até o Lido. Posteriormente, haverá mais um diálogo direto entre Aschenbach e o ancião que recolhe suas malas e as envia ao Hotel Balneário. Após esses curtos diálogos costurados na voz narrativa em terceira pessoa, o modo ensaístico do autor surge outra vez no texto: “As observações e as experiências de um indivíduo solitário, calado, são ao mesmo tempo mais vagas e mais intensas do que as de uma pessoa gregária. [...] A solidão produz a originalidade, a beleza ousada e singular, o poema [...]”.²⁸⁵ Posteriormente, mais narrações em terceira pessoa acerca da estadia e do primeiro jantar do protagonista no Hotel Balneário.

²⁸² MANN, op. cit., p. 22.

²⁸³ MANN, op. cit., p. 19.

²⁸⁴ MANN, op. cit., p. 23.

²⁸⁵ MANN, op. cit., p. 33.

Na sequência, o modo reflexivo do narrador deixa entrever o modo ensaístico do autor ao reproduzir na narrativa reflexões sobre o belo artístico e sua “iniquidade que cria a beleza”.²⁸⁶ Haverá, além disso, algumas transcrições de pensamentos do protagonista relacionadas à beleza de Tadzio. Igualmente, em pensamento, o protagonista se comunica com o adolescente quando decide ir embora de Veneza: “Adeus, Tadzio”; “Mal tive tempo para te ver”; “Que Deus te abençoe”.²⁸⁷ No entanto, o protagonista não vai embora do Lido, uma vez que suas malas são extraviadas; falha que não o entristece, pelo contrário, deixa-o imensamente feliz. Dessa maneira, Aschenbach permanece no Hotel Balneário e dá vazão ao prazer que consistia, basicamente, em admirar Tadzio. Ao final deste capítulo, o narrador descreve Aschenbach em um estado de paixão ardente pelo adolescente:²⁸⁸ “Deu-se conta do entusiasmo do seu sangue, da alegria e do pesar de sua alma. Reconheceu que fora por causa de Tadzio que a despedida se tornara tão penosa a ele”.²⁸⁹

No quarto capítulo, do mesmo modo, predomina o narrador em terceira pessoa, voltado completamente para a narração da transformação do comportamento e da vida de Aschenbach, que se poderia resumir em seguir Tadzio no restaurante do hotel, na praia, nas ruas de Veneza, para admirá-lo. Conta-nos o narrador que o escritor, que até os seus cinquenta anos havia se dedicado de modo obstinado à produção de suas obras literárias, deixava sua produção artística para dedicar-se à contemplação do adolescente. Em um desses instantes de narração da admiração de Aschenbach acerca da beleza de Tadzio, surge o modo ensaístico do autor na mais alta tradição platônica. Isto é, trechos do diálogo *Fedro* são reproduzidos na obra.

Ao mesmo tempo, neste quarto capítulo, haverá uma reflexão metalinguística em forma de ensaio: “A felicidade do escritor reside no pensamento que possa ser convertido inteiramente em sentimento e no sentir capaz de se tornar inteiramente pensar [...]”. Posteriormente, observamos: “Era bom, sem dúvida alguma, que o mundo conhecesse apenas a obra sublime e não suas origens, nem as circunstâncias de sua criação [...]”.²⁹⁰ Ao final do referido capítulo, breves pensamentos de Aschenbach conversando com Tadzio são reproduzidos na narrativa: “Tu não deves

²⁸⁶ MANN, op. cit., p. 35.

²⁸⁷ MANN, op. cit., p. 45.

²⁸⁸ Observamos que, em momento algum, será reproduzido pelo narrador, ainda que de forma indireta, pensamentos ou diálogos de Tadzio no decurso do enredo.

²⁸⁹ MANN, op. cit., p. 48.

²⁹⁰ MANN, op. cit., p. 55.

sorrir dessa forma! Realmente, não convém sorrir assim a ninguém”, e, ao término do capítulo, é reproduzido o pensamento final do protagonista dirigido ao adolescente polonês: “Eu te amo!”.²⁹¹

No quinto capítulo e último da novela, é igualmente predominante a presença do narrador em terceira pessoa, que data como sendo a quarta semana de hospedagem de Aschenbach no Lido. O narrador nos diz que a hospedaria já estava com poucos hóspedes, mesmo sendo período de alta estação, uma vez que estes estavam se protegendo da cólera que se alastrava em Veneza. A cidade edênica transformara-se, de modo definitivo, em um lugar infecto. Portanto, estar em Veneza era semelhante a estar no inferno. Mas Aschenbach, perdidamente apaixonado por Tadzio, não conseguia se afastar do jovem polonês: “Seu cérebro, seu coração estavam inebriados, e seus passos obedeciam aos sinais do demônio que se apraz a calcar a razão e a dignidade do homem”.²⁹² Então, nesse instante, alguns pensamentos do personagem são reproduzidos na narrativa: “Em que caminho me meti?”, pensava então, consternado. ‘Em que caminho?’. Eros exercia seu poder demoníaco sobre o protagonista: “aquele Eros que se apoderara da sua alma correspondia em certo sentido, mais do que qualquer outro, a esse tipo de vida”.²⁹³ Posteriormente, o modo ensaístico do autor também irá surgir por meio de trechos do diálogo *Fedro*: “E agora me vou embora, Fedro. Fica tu aqui! E, somente quando já não me enxergares, vai-te por tua vez”.²⁹⁴

Esta última transcrição do diálogo platônico anuncia a morte do protagonista. Logo, no parágrafo posterior, o narrador em terceira pessoa assume novamente a narrativa para dizer que Aschenbach não estava bem de saúde: “Alguns dias depois, Gustav von Aschenbach não se sentiu bem. [...] Teve que lutar contra certos acessos de tontura [...]”. Posteriormente, a voz narrativa nos diz que, ao avistar grande quantidade de malas no saguão do hotel, o protagonista pergunta ao porteiro quem é que partiria. Como resposta, obteve que seria a família polonesa. Então, Aschenbach se entristece e visualiza, pela última vez, Tadzio na praia.

Posteriormente aos apontamentos acerca da distribuição das vozes no decurso dos capítulos de *A morte em Veneza*, percebemos que as relações de sentido na

²⁹¹ MANN, op. cit., p. 60.

²⁹² MANN, op. cit., p. 63.

²⁹³ MANN, op. cit., p. 65.

²⁹⁴ MANN, op. cit., p. 81.

narrativa são efetivadas entre enunciados distintos e, portanto, são de ordem dialógica, uma vez que o sentido se distribui entre as vozes do autor, do narrador e do protagonista.

Essas vozes movem-se livremente, mas a voz do narrador em terceira pessoa é soberana. Já a voz ensaística do autor aparece em segundo lugar e o discurso direto de Aschenbach, bem como a transcrição de seus pensamentos, poucas vezes surgem na narrativa. No entanto, o artifício da metalinguagem empregado na obra permite que esses enunciados sejam circunscritos e narrem um pensamento comum:

[...] Nunca compreendera tão nitidamente que Eros residia na palavra como nessas horas deleitáveis mas também perigosas, em cujo decorrer ele, sentado à mesa tosca sob o toldo de lona, com os olhos fixos no seu ídolo e os ouvidos atentos à melodia da sua voz, elaborava à imagem da formosura de Tadzio o seu pequeno ensaio, aquela página e meia de prosa sublime, cujas integridades, nobreza e fervorosa vibração íntima pouco depois despertariam a admiração de numerosos leitores.²⁹⁵

Sobre o fenômeno metalinguístico, Mikhail Bakhtin²⁹⁶ analisa que a palavra adquire sentido duplo, ela volta-se “para o objeto do discurso enquanto palavra comum e para um outro discurso, para o discurso de um outro”.²⁹⁷ Se ignorarmos a existência do discurso do outro, não poderemos interpretar o discurso metalinguístico. Por isso conferimos em um contexto discursivo “dois centros do discurso” e “duas unidades do discurso”, sendo elas: a enunciação do autor e a enunciação do personagem. Segundo Bakhtin (2018), esta “segunda unidade não é autônoma”, está subordinada à enunciação do autor, mas o trabalho estilístico de ambas é diverso, uma vez que o discurso do personagem é trabalhado como o discurso de um outro, isto é, como “objeto da intenção do autor” e não do “ponto de vista da própria orientação dessa personagem”.²⁹⁸ Logo, o discurso do autor é referencial e adequa-se ao seu objeto (poético etc.), portanto deve ser expressivo, elegante, sábio, e deve representar de modo belo alguma coisa.

No campo metalinguístico, a palavra é interpretada em sua comunicação dialógica, “bivocal”,²⁹⁹ que demarca de modo concomitante a voz do autor e a voz do

²⁹⁵ MANN, op. cit. p. 55.

²⁹⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018. p. 212-310.

²⁹⁷ BAKHTIN, op. cit., p. 212.

²⁹⁸ BAKHTIN, op. cit., p. 214.

²⁹⁹ BAKHTIN, op. cit., p. 310.

personagem. Para tanto, o discurso do autor não surgirá em um romance de modo direto (via discurso direto), uma vez que o autor é aquele que trabalha a língua, posicionando-se fora dela, dizendo o enunciado de modo indireto.

A esse respeito, na obra de Thomas Mann, notam-se não somente as funções expressivas e representativas das palavras, mas a “interação dialógica” discursiva. A imagem de Aschenbach não é coisificada, mas desperta no leitor compaixão, dor etc. A compreensão da imagem do protagonista ocorre de modo subjetivo pelo leitor e o juízo de valor fica implícito. Isso porque, na novela, o objeto essencial da sua representação é o próprio “discurso plenissignificativo”.³⁰⁰ Além disso, o enunciado da obra é singular³⁰¹ e discorre sobre a verdade, o bem, a beleza etc.

Já o discurso metalinguístico na narrativa de nosso estudo é configurado como bivocal e dirige-se para diversas finalidades, tais como a de entrecruzar a voz do narrador onisciente com a voz do protagonista da narrativa. O narrador, predominantemente em terceira pessoa ao longo da novela, rompe o distanciamento com o personagem e assume posição de personagem da história ao valer-se, por exemplo, do pronome possessivo “nossa”:

Não estava escrito que o sol desviava a **nossa** atenção dos assuntos intelectuais para as coisas sensíveis? Afirmava-se que ele aturde e enfeitiça a **nossa** inteligência e memória a tal ponto que a alma, de tanto prazer, se esquece de sua situação verdadeira e se agarra, tonta de pasmada admiração, ao mais formoso dos objetos banhados pelo sol.³⁰²

Tensão que se anuncia na narrativa com as reflexões sobre a beleza de Tadzio e consolida-se quando o modo reflexivo do narrador deixa entrever o modo ensaístico do autor. Essa problemática, como vimos no início deste tópico, ocorre em toda a narrativa. A exemplo de quando o narrador deixa transparecer a escrita ensaística do autor ao discorrer sobre o ser solitário e a escrita no terceiro capítulo: “As observações e as experiências de um indivíduo solitário, calado, são ao mesmo tempo mais vagas e mais intensas do que as de uma pessoa gregária. [...] A solidão produz a originalidade, a beleza ousada e singular, o poema”,³⁰³ e, igualmente faz reflexões sobre o ato escrever no quanto capítulo: “A felicidade do escritor reside no

³⁰⁰ BAKHTIN, op. cit., p. 310.

³⁰¹ Aqui, nos referimos à singularização trabalhada por Viktor Chklovski, a qual analisamos ao final deste capítulo.

³⁰² MANN, op. cit., 54. Grifo nosso.

³⁰³ MANN, op. cit., p. 33.

pensamento que possa ser convertido inteiramente em sentimento e no sentir capaz de se tornar inteiramente pensar”,³⁰⁴ ou, ainda nos ensaios acerca do belo na arte presentes no terceiro capítulo: “A quase todas as belezas artísticas é inerente a voluptuosa e perversa tendência a reconhecer a iniquidade que cria a beleza [...]”,³⁰⁵ como também, no terceiro capítulo: “Repousar na proximidade da perfeição é o anelo de quem procura aprimorar sua obra, e não é o nada uma das formas da perfeição?”,³⁰⁶ e, no quarto capítulo, mais uma reflexão sobre o belo: “Mas a vontade austera, puríssima, que, na sua ação obscura, conseguira trazer à luz tal plástica divina — não era ela conhecida e familiar ao artista?”.³⁰⁷

Importa dizer que essas reflexões em tom ensaístico poderiam estar em qualquer ensaio de Thomas Mann acerca do belo na arte, pois elas são exteriores às ações que constituem o enredo de *A morte em Veneza*. Ademais, a voz ensaística do narrador incorpora diálogos platônicos presentes em *Fedro* nos capítulos quatro e cinco da novela: “Surgia diante dele o velho plátano perto do muro de Atenas [...], Sócrates instruía Fedro [...]”.³⁰⁸

A respeito dessa apropriação que os autores fazem de outros textos, Bakhtin (2011) analisa que esta adquire novo sentido ao deslocar-se do texto original, configurando-se como um novo enunciado no texto que a apropriou: “como enunciado (ou parte do enunciado), nenhuma oração [...] pode repetir-se: é sempre um novo enunciado (ainda que seja uma citação)”.³⁰⁹ Além disso, segundo Bakhtin (2011), com o emprego da metalinguagem, esses enunciados extraliterários (citações de outros textos) são transferidos para a obra literária e, nela, modificam-se o seu sentido total. “Sobre eles recaem os reflexos de outras vozes e neles entra a voz do próprio autor”.³¹⁰

Para tanto, os planos dos discursos do autor, do narrador e do personagem se entrecruzam; em outras palavras, estabelecem-se relações dialógicas entre o autor, o narrador e o protagonista durante a narrativa.

Bakhtin (2011) expõe do mesmo modo que “a palavra é um drama do qual participam três personagens (não é um dueto mas um trio)”. Esse drama é encenado

³⁰⁴ MANN, op. cit., p. 55.

³⁰⁵ MANN, op. cit., p. 35.

³⁰⁶ MANN, op. cit., p. 39.

³⁰⁷ MANN, op. cit., p. 53.

³⁰⁸ MANN, op. cit., p. 64.

³⁰⁹ BAKHTIN, Mikhail. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 335.

³¹⁰ BAKHTIN, op. cit., p. 320.

externamente ao autor e é singular, uma vez que “se não esperamos cada palavra, se sabemos de antemão tudo o que ela pode dizer, ela sai do diálogo e se coisifica”.³¹¹

Além disso, para Bakhtin (2011), o autor possui uma imagem, que é distinta das imagens do narrador e dos personagens de uma obra, muito embora seja considerada por ele como uma imagem criada por um autor, o que pressupõe que o autor cria a imagem de um autor para determinada obra que irá desenvolver, como também cria outras imagens: do narrador, do personagem, do herói autobiográfico, do herói lírico etc. Mesmo que elas sejam medidas e determinadas com base na sua relação com o “autor puro”,³¹² não abandonam o caráter de imagens representadas que possui um autor representado.

De acordo com Bakhtin (2011), só é presumível tratarmos de um “autor puro” se o distinguirmos de um autor parcialmente representado, indicado na obra da qual faz parte. O procedimento de distanciamento que o autor adota, a “auto-objetificação”,³¹³ que pode ocorrer no lirismo, na confissão etc., permitirá ao autor superar-se. Ao objetivar-se (ao colocar-se do lado de fora), ele adquire a possibilidade de uma relação dialógica consigo mesmo e permite, inclusive, criar-se enquanto autor de determinada obra. É por isso que, em geral, uma novela exprime um debate, se assim houver decidido do ponto de vista do autor criado. O que importa, neste caso, é compreender o sentido total desses diálogos também do ponto de vista deste autor.

Ademais, diz-nos Bakhtin (2011) que o autor de um romance cria um produto verbal caracterizado por um todo único (um enunciado). Entretanto, ele o cria com enunciados heterogêneos, qual seja, com enunciados do outro. Até mesmo o discurso do autor é preenchido, de modo consciente, de palavras de outros, da apropriação do diálogo de outros. Contudo, a relação dialógica é caracterizada por uma profunda originalidade. Ou seja, ela não deve ser reduzida a uma relação de ordem mecânica, ou a uma relação de ordem natural. Estamos diante de uma relação específica de sentido em que os elementos essenciais são, de modo potencial, “enunciados integrais”.³¹⁴ Isto significa que a compreensão do todo em um enunciado será sempre de ordem dialógica.

³¹¹ BAKHTIN, op. cit., p. 328.

³¹² BAKHTIN, op. cit., p. 314.

³¹³ BAKHTIN, op. cit., p. 328.

³¹⁴ BAKHTIN, op. cit., p. 330.

E, ainda, em *A morte em Veneza* há uma “concordância” predominante na comunicação dialógica, visto que o narrador onisciente concorda, na maioria das vezes, com o protagonista. Essa concordância é repleta de diversidades e de matizes por pertencer a duas vozes diversas, mas que se unem por meio de uma “relação dialógica de concordância”.³¹⁵ Trata-se de um acontecimento dialógico determinado, que se estabelece no interior das relações recíprocas entre duas pessoas e não se traduz como um eco, pois essa concordância poderia não existir. O narrador poderia simplesmente criticar o fato de Aschenbach apegar-se demasiadamente à aparência de Tadzio e expor um julgamento perante o valor que o protagonista atribui à beleza física do adolescente polonês. Todavia, o narrador não opera de modo inibitivo em relação às ações de seu protagonista.

Para Bakhtin (2011), na arte, a atitude do narrador não pode limitar-se a um juízo de valor sobre o personagem da obra, pois ela destruiria a sua própria imagem, uma vez que ela é constitutiva da obra. Portanto, é necessário que haja a eliminação do juízo de valor, ao menos de imediato, para que seja criada uma relação “valorativo-emocionais”,³¹⁶ que auxiliará na própria recepção da obra pelo leitor.

Além disso, em *A morte em Veneza*, o narrador parece entender tanto de produção artística quanto o personagem-escritor central da obra. Com isso, o narrador e o protagonista encontram-se no mesmo plano. Em compensação, o autor criado para a narrativa tem participação no interior do enredo ao atribuir à obra ensaios que discorrem sobre o ser e o escrever, a beleza e a arte.

De acordo com Bakhtin (2011), o discurso do autor (daquele que representa tal papel na narrativa) é que produz a última unidade da obra e é sua última instância de sentido, e, deste modo, a sua última palavra na obra. Sob essa perspectiva, a fábula/história narrada (Aschenbach e Tadzio) pode ser vista como um dado da reflexão estético-ética do autor criado.

Ademais, o pensador russo aprofunda-se ainda mais e analisa que o próprio entendimento que o leitor faz do enunciado é de cunho dialógico num “sistema dialógico”,³¹⁷ cuja natureza este modifica. Pois compreender uma narrativa é transformar-se em uma espécie de terceiro num diálogo e assumir uma posição dialógica muito específica, visto que o enunciado pode ser percebido com maior ou

³¹⁵ BAKHTIN, op. cit., p. 331.

³¹⁶ BAKHTIN, op. cit., p. 321.

³¹⁷ BAKHTIN, op. cit., p. 332.

menor consciência pelo leitor, de quem o autor da obra espera uma compreensão responsiva.

Além desse leitor, o autor do enunciado espera a compreensão de um “supradestinatório”.³¹⁸ A compreensão do supradestinatório será absolutamente exata e indiciada tanto em um espaço metafísico, como em um tempo histórico afastado. Em épocas diversas, em consequência da interpretação em constante transformação do mundo, o supradestinatório, com seu entendimento idealmente correto, alcança uma identidade concreta variável com a sua época e com a evolução do pensamento humano que a compõe.

Em suma, notar e compreender o autor criado para uma obra denota notar e compreender uma outra consciência: “A consciência do outro e seu mundo, isto é, outro sujeito”.³¹⁹ Essa compreensão sugere modalidades dialógicas e é, em certa medida, igualmente dialógica.

5.3 Metalinguagem e singularização em *A morte em Veneza*

A origem da metalinguagem remete aos trabalhos do formalista russo Roman Jakobson,³²⁰ que aponta seis funções para a linguagem (conativa, emotiva, fática, poética, referencial e metalinguística), suas articulações e a hierarquia existente entre elas. Ele assinala que o ser poético de uma mensagem encontra a função metalinguística a ele articulada.

Em um texto, não é possível notarmos as funções da linguagem em estado puro, mas sempre articuladas. Uma função pode prevalecer, bem como as outras podem dialogar com ela. Há mensagens em que, se prevalecer a metalinguagem, é provável encontrar a intencionalidade poética, principalmente quando se trata de um texto literário.³²¹ De qualquer modo, é na forma de organização da mensagem que percebemos o seu funcionamento. Além disso, é característico da mensagem poética codificar os signos de forma singular para provocar um maravilhamento e uma

³¹⁸ BAKHTIN, op. cit., p. 333.

³¹⁹ BAKHTIN, op. cit., p. 316.

³²⁰ JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 19. ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 118-162.

³²¹ A metalinguagem tem origem moderna em sua sistematização nos estudos de Jakobson sobre a poética, mas Aristóteles (384 a.C.) já pensava a linguagem de forma sistematizada.

desautomatização da percepção do leitor a partir da combinação singular do código linguístico. Para tanto, toda a mensagem com informação estética possui funcionamento poético, uma vez que a função poética “promove o caráter palpável dos signos”³²² na mensagem e, portanto, trata-se de um trabalho, e não de uma inspiração.

Tal trabalho, que pressupõe uma consciência artesanal da produção literária, foi pensado por Viktor Chklovski no ensaio “A arte como procedimento”. Chklovski (1976) parte de uma afirmativa de Potebnia para refletir acerca do caráter imagético da arte: “Não existe arte e particularmente poesia sem imagem”. A poesia é antes de qualquer coisa uma “forma de pensar, conhecer e criar um pensamento por imagens”.³²³ Para tanto, Chklovski pondera que existem dois tipos de imagens: a imagem como um modo objetivo de pensar e a imagem poética, como uma forma de “reforçar a impressão”.³²⁴ A respeito da imagem poética, o formalista russo avalia que quanto mais conhecemos uma época, mais nos convencemos de que as imagens empregadas nas criações dos escritores são aproveitadas de escritores de outras épocas, artifício que percebemos claramente em *A morte em Veneza* quando, por exemplo, o autor incorpora os personagens do diálogo platônico *Fedro*, ou mesmo quando o narrador se apropria da imagem mitológica de Narciso para tecer o sorriso de um outro Narciso, qual seja, o sorriso de Tadzio:

[...] Tadzio sorriu [...]. Era o sorrir de Narciso debruçado sobre o espelho d’água, aquele sorriso profundo, enfeitiçado, enlevado, com o qual estende os braços à imagem da própria beleza. Um sorriso um tanto forçado, desfigurado pela inutilidade do desejo de beijar os lindos lábios de sua sombra; sorriso coquete, curioso, levemente inquieto; sorriso seduzido e sedutor.³²⁵

Portanto, a finalidade da arte, segundo Chklovski, “não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento”.³²⁶ Isto é, o objeto da arte é o artifício da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em ofuscar a

³²² JAKOBSON, op. cit., p. 128.

³²³ CHKLOVSKI, Viktor. In: EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da literatura*. Formalistas russos. 3. ed. Tradução da Editora Globo. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 39-56.

³²⁴ CHKLOVSKI, op. cit., p.42.

³²⁵ MANN, op. cit., p. 60.

³²⁶ CHKLOVSKI, op. cit., p. 50.

forma, aumentando a dificuldade e o tempo de duração da percepção,³²⁷ uma vez que “o ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado”.³²⁸

O procedimento de singularização em *A morte em Veneza* opera no fato de o narrador descrever Tadzio como se Aschenbach o visse sempre pela primeira vez, tratando, de tal modo, cada encontro do protagonista com o jovem polonês como se fosse o primeiro. Todas as longas descrições sobre Tadzio são apresentadas como singulares. Além disso, o autor opera com o foco de narrador onisciente intruso:

Seus olhos envolviam o nobre vulto que ali se achava à beira do elemento azul, e, num arroubo de entusiasmo, Aschenbach pensava compreender neste olhar a própria beleza, a forma como ideia divina, a perfeição una e pura que vive no espírito e cuja imagem, cujo símbolo, lá se erguia, gracioso e leve, no intuito de ser adorado.³²⁹

Ademais, analisando a narrativa de Thomas Mann, com base no léxico e nas construções semânticas estabelecidas pelo léxico, entendemos que o caráter estético surge pelos signos do belo e do grotesco.³³⁰ Nesta dissertação, optamos por analisar a primeira opção, que assume significados variados expressos nas longas descrições a respeito de Tadzio. Este corporifica a própria beleza: “[...] as manhãs passadas na praia lhe ofereciam amplas oportunidades para adorar e estudar aquele vulto gracioso”;³³¹ “o exotismo conferia à fala do adolescente o caráter de música, enquanto

³²⁷ A esse respeito, ao se referir à lírica moderna, Hugo Friedrich (1978, p. 19) afirma se tratar de uma poesia que não anseia ser, como primeira coisa, compreendida, visto que os conteúdos atingidos por ela “[...] são tão imprevisíveis nas suas significações que até mesmo ao próprio poeta o conhecimento do sentido daquilo que compôs é limitado”. Trata-se de textos com pluralidade de sentido, na medida em que “a própria poesia quer ativar no leitor: o processo das tentativas de interpretação sempre poetizantes, inconclusas [...]”.

³²⁸ CHKLOVSKI, op. cit., p. 46.

³²⁹ MANN, op. cit., p. 53.

³³⁰ O rebaixamento estético criado pelo signo do grotesco igualmente será desenvolvido durante toda a obra, e terá como motivo condutor o surgimento dos mensageiros da morte de Aschenbach. A começar pelo peregrino que o encara no cemitério em Munique. Sobre a teoria do grotesco, Hugo Friedrich explana que suas raízes estão nas afirmações de F. Schlegel sobre o gracejo e a ironia. Segundo Friedrich (1978, p. 33), “grotesco era, originalmente, um termo da linguagem da pintura e designava o trabalho de entrelaçamento ornamental (a maior parte das vezes tirado de motivos fabulosos) de um quadro. Seu significado estendeu-se a partir do século XVII e abrangia, já então, o bizarro, a jocosidade burlesca, o elemento distorcido e o estranho em todos os campos. Victor Hugo, retomando as sugestões de Friedrich Schlegel, emprega-o neste sentido, porém, nele também há o elemento do feio. A sua teoria do grotesco representa um passo adiante e é, até então, o passo mais enérgico em direção ao nivelamento do belo e do feio. Aquilo que era, até então, desqualificado, permitido só nos gêneros literários inferiores e nas zonas marginais da arte plástica, vem elevado a um valor expressivo metafísico. Victor Hugo parte do conceito de um mundo que, só em virtude desta cisão, subsiste como unidade superior. Este é um pensamento antigo, já muitas vezes dito antes dele. Victor Hugo, porém, acentua de maneira nova o papel do feio: já não se trata apenas do oposto do belo, mas de um valor em si”.

³³¹ MANN, op. cit., p. 51.

um sol exuberante derramava sobre ele pródigo esplendor, e a vastidão da paisagem marinha servia de cenário e pano de fundo à sua figura”;³³² “uma e outra vez saudava toda essa beleza que já se tornara familiar a ele. A admiração, o delicado prazer dos sentidos não tinham fim”.³³³

Para tanto, o procedimento de singularização da figura de Tadzio que se repete por toda a narrativa é empregado conscientemente para “libertar a percepção do automatismo”.³³⁴ Sua aparição concebe o objetivo do narrador e ela é estabelecida artificialmente de forma que “a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força de duração”.³³⁵ O objeto Tadzio não é concebido como uma parte ou como partes da narrativa, mas por sua continuidade marcada pela constante singularização.³³⁶

³³² MANN, op. cit., p. 52.

³³³ MANN, op. cit., p. 52.

³³⁴ MANN, op. cit., p. 54.

³³⁵ MANN, op. cit., p. 54.

³³⁶ A esse respeito, Hugo Friedrich (1978, p. 15) diz ser um objetivo das artes modernas em geral a tensão dissonante, caracterizada pela “junção de incompreensibilidade e de fascinação”, pois produz uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. Nesse sentido, ele diz ser um “conceito fundamental dos teóricos modernos” a “surpresa” e a “estranheza” provocadas pela arte (FRIEDRICH, 1978, p. 18).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como proposta desenvolver um estudo crítico-interpretativo das aporias do processo criativo existentes na novela *A Morte em Veneza* (*Der Tod in Venedig*), de Thomas Mann, as quais emergem das relações entre o antigo e o moderno, entre a arte clássica e a arte romântica, entre princípios apolíneos e dionisíacos de criação artística. Essas problemáticas possuem como fio condutor a metalinguagem e atuam de forma dialógica no enredo, criando um desconcerto lógico na leitura linear da história do protagonista Gustav von Aschenbach.

No primeiro capítulo, dedicamo-nos a mostrar e a interpretar a fortuna crítica de Thomas Mann publicada no Brasil, com base nos críticos Otto Maria Carpeaux e Anatol Rosenfeld. Carpeaux (2015), em seu primeiro ensaio, refere-se aos romances mannianos como não originais. Segundo ele, estes têm origem na filosofia de Schopenhauer e de Friedrich Nietzsche, assinalada como um sintoma da decadência cultural europeia; assim como também têm sua origem no decadentismo literário trabalhado por Goethe. Posteriormente, após a análise da narrativa manniana *Doutor Fausto*, Carpeaux reavalia, nas suas historiografias a respeito da literatura alemã, o seu posicionamento e confere admiração a Thomas Mann, dizendo ser ele o primeiro romancista alemão a tratar, de forma central, do problema político da Alemanha. Além disso, Carpeaux confere a Mann o lugar de escritor universal.

Rosenfeld, por seu turno, dedicou um livro inteiro de ensaios às obras mannianas, no qual articulou análises formais com recortes biográficos, trazendo histórias reais da vida do romancista que foram utilizadas em suas narrativas ficcionais. Segundo Rosenfeld (1994), Thomas Mann administrava seu tempo rigorosamente entre as correspondências, a escrita criativa e o vasto repertório de leitura, imprescindível para um autor erudito. Ademais, logo nas primeiras páginas de sua crítica, ele nos revela que Mann foi, desde muito jovem, acometido pelo desassossego típico do escritor que analisa a sociedade burguesa com o distanciamento irônico necessário para criticá-la.

No segundo capítulo, interpretamos e analisamos as aporias do processo criativo que emergem das relações entre o antigo (ingênuo) e o moderno (sentimental), entre a arte clássica e a arte romântica; empregando substancialmente, para tanto, o ensaio *Poesia Ingênua e Sentimental*, de Friedrich Schiller; como

também as reflexões acerca do belo e do gênio artísticos presentes na obra *Crítica da faculdade de julgar*, de Immanuel Kant.

No momento em que Aschenbach constata a artificialidade do mundo moderno nas suas obras e na sua vida de escritor burguês, vai buscar em Veneza um lugar edênico, um ideal criativo, uma conexão com a natureza identificada no modelo do passado humano e, então, assombra-se com a beleza que nasce naturalmente de Tadzio, por quem ele se apaixona. Além disso, no segundo capítulo, analisamos a intertextualidade que a narrativa estabelece nos capítulos quatro e cinco com o diálogo platônico *Fedro*, este confere à narrativa um caráter claramente ensaístico.

No diálogo platônico, Sócrates orienta Fedro para o conhecimento da natureza da alma humana. Nesse sentido, a lição do mito de Platão procura preencher-se na fenda de uma falta, qual seja, na vida do protagonista da novela e, dessa maneira, instala-se novamente uma dúvida, um impasse sobre sua racionalidade criativa, uma vez que Aschenbach reprimiu, até os seus cinquenta anos, a sensibilidade e o delírio em suas criações. Ademais, apresentamos, ainda no segundo capítulo, a novela como sequência de motivos associados, ou seja, como fábula, com base no ensaio “Temática”, de Boris Tomachevski.

Já no terceiro capítulo, nossa pesquisa voltou-se para a interpretação e análise das aporias entre princípios apolíneos e dionisíacos de criação artística, exegese realizada com base no conceito de trágico presente na obra *O nascimento da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche. Segundo a interpretação mitológica do filósofo, Apolo é a divindade solar que ilumina a arte do artista plástico, a apolínea; Dionísio é a divindade obscura, representada pela embriaguez, pelo êxtase, pela libertação mística, este é narrado como o espírito da música e pai da arte não plástica: a dionisíaca. As duas divindades, em conexão, compõem o processo criativo. E é na praia privada do Hotel Balneário, em Veneza, que toda uma estética apolínea passa a ser substituída por uma paixão dionisíaca, levando o protagonista a deixar sua torre de marfim, a torre do doloroso trabalho, mas que também representa a segurança burguesa.

Aschenbach parte em busca de uma realidade transcendente cuja essência não sabemos se é apenas a queda definitiva em um vazio sem fundo, em uma escuridão que nunca se dissipa. Mas o desejo de quebrar as correntes, de voar de maneira diferente, sempre enobrece o ser humano. A revelação do belo natural encarnado em Tadzio desconcerta a racionalidade criativa do protagonista. O

encontro com a beleza natural (sem que esta beleza seja produto de uma árdua tarefa de criador) confunde o escritor em seu método de produção literária.

Além disso, em todo lugar de Veneza é possível notar a beleza juntamente com o mal que infecta tudo e faz da cidade o reino da morte. Neste lugar, o escritor dedica-se a perseguir o fantasma do amor como em um mito antigo, mas sem deuses para pedir misericórdia, porque na novela não há deus senão a paixão encarnada em uma bela escuridão deslumbrante e ilusória, inocente em sua presença sucessiva na cidade labiríntica, na lagoa mortuária com suas gôndolas negras, à semelhança dos sarcófagos. É nessa cidade que Aschenbach deixa de entender racionalmente o que lhe acontece para sentir o que lhe acontece. Sua experiência diante do sucesso inteligente que arquitetara em Munique não tem poder diante do mistério que enfrenta em Veneza: uma paixão arrebatadora, impossível, que vai criando, dia a dia, maior humilhação, maior dependência, uma dependência que o arrasta pelas vielas da cidade, sem medo da cólera que se alastra pela população, sem perceber que o que ele vê não é mais que uma representação do profundo mistério dionisíaco a que ele se entregou: a adoração por uma beleza tantálica, que o leva para um abismo, que se finda com a sua morte.

A experiência dionisíaca manifesta-se na narrativa como uma rendição à paixão amorosa e ao nó irresolúvel do par de Eros (o deus do amor) e de Thanatos (o deus da morte): eis a chave dramática na novela. Aschenbach não consegue encontrar racionalmente uma solução estética para sua obra. Imerso na experiência dionisíaca, ele não alcança, em disjunção angustiante, sua expressão estética. Ao final da novela, o escritor sucumbe à experiência dionisíaca. Ele vai além dos limites do socialmente equilibrado, bem vinculado, moralmente limitado, e isso oferece ao leitor a experiência sem limites, a experiência desejada do infinito, o voo.

No quarto capítulo, mostramos a reflexão metalinguística como fio condutor da narrativa manniana. Sobre a metalinguagem, Roman Jakobson em *Linguística e Comunicação* analisa que uma distinção lógica foi feita em relação a dois níveis de linguagem, a linguagem-objeto, que trata de objetos, e a metalinguagem, que fala da linguagem. Este segundo nível apresenta o código linguístico comentando acerca do próprio código linguístico. Posteriormente, Roland Barthes, no ensaio “Literatura e Metalinguagem”, baseia-se numa cronologia metalinguística ditada nas obras francesas, e reflete que a partir de Flaubert percebe-se o desenvolvimento de uma consciência operante da produção literária. Do mesmo modo, *A Morte em Veneza* é

construída de forma altamente crítica, levando a reflexão metalinguística a traduzir-se como uma nova linguagem-objeto.

Mikhail Bakhtin (2015), em *Estética da criação verbal*, interpreta a metalinguagem em sua comunicação dialógica, que delimita de modo simultâneo a voz do autor, a voz do narrador e a voz do personagem. Em *A morte em Veneza*, nota-se uma comunicação dialógica discursiva que se direciona para diferentes finalidades, tal como a de cruzar a voz do narrador com a voz do protagonista da narrativa. Em diversas passagens da novela, essas duas vozes se fundem. E ainda, a voz ensaística do autor surge na narrativa de modo claro ao incorporar diálogos platônicos presentes em *Fedro*.

Essa síntese serve para se perceber quais foram as aporias fundamentais que encontramos em *A morte em Veneza*. Seguindo a ordem: antinomia entre o antigo e o moderno, antinomia entre o apolíneo e o dionisíaco, e, a antinomia central, a que se estabelece entre os gêneros, uma vez que, ao mesmo tempo, notamos a narração de uma história com a presença de ensaios sobre a beleza e o escrever, como também presenciamos uma fábula, pois a narrativa possui motivos associados, e uma novela. São aporias, visto que as antinomias existentes são insolúveis. Para chegarmos a isso, valemo-nos, no caso do antigo e do moderno, substancialmente, do ensaio schilleriano sobre a poesia ingênua e a sentimental. Para tratarmos das aporias entre o apolíneo e o dionisíaco, utilizamos a obra estética de Nietzsche. No caso das aporias entre os gêneros, valemo-nos, principalmente, do ensaio “Temática”, de Tomachevski, além das reflexões de Bakhtin acerca do discurso metalinguístico e sua relação dialógica nos textos literários.

Ao desenvolvermos um estudo analítico acerca de uma obra ficcional construída com uma rede complexa de aporias, esperamos ter contribuído para a fortuna crítica de Thomas Mann no Brasil.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *História da filosofia*. Tradução de Antônio Ramos Rosa e Antônio Borges Coelho. Lisboa: Presença, 1984.

ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. bilíngue. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 307-335.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BARBOSA, Francisco de Assis (org.). *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

BARTHES, Roland. Literatura e metalinguagem. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 27-29.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. A estética. In: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 105-120.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 2. ed. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. A intuição filosófica. In: BERGSON, Henri. *O pensamento e o movimento: ensaios e conferências*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 123-148.

BINNI, Walter. *La poética del decadentismo*. 2. ed. Firenze: G.C. Sansone Editore, 1949.

BOTTOS JÚNIOR, Norival. *A obra de arte em "Morte em Veneza", de Thomas Mann: embriaguez, influência e inversão*. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/3805>. Acesso em: 20 maio 2019.

CALDAS, Pedro Spinola Pereira. Arte como forma da moral: um ensaio sobre O anjo azul e A morte em Veneza. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 22, n. 37, p. 102-128, 2019.

CARPEAUX, Otto Maria. *A história concisa da literatura alemã*. Barueri: Faro Editorial, 2013.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental: VI*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964.

CARPEAUX, Otto Maria. O admirável Thomas Mann. In: CARPEAUX, Otto Maria. *A cinza do purgatório*. 3. ed. Balneário Camboriú: Livraria Danúbio, 2015. p. 305-315.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CEIA, Carlos (org.). *E-dicionário de termos literários: aporia*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, [c2009]. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/aporia/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

CEIA, Carlos (org.). *E-Dicionário de termos literários: ecphrasis*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, [c2009]. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>. Acesso em: 03 jul. 2021.

CEIA, Carlos (org.). *E-dicionário de termos literários: leitmotiv*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, [c2009]. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/leitmotiv/>. Acesso em: 10 jan. 2021.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* *Teoria da literatura*. Formalistas russos. 3. ed. Tradução da Editora Globo. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

DICIONÁRIO de nomes próprios. *Significado dos nomes: Gustavo*. Leça do Bailo: 7 graus, [entre 2008 e 2021]. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/gustavo/>. Acesso em: 27 jul. 2021.

DICIONÁRIO de nomes próprios. *Significado dos nomes: Tadeu*. Leça do Bailo: 7graus, [entre 2008 e 2021]. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/busca.php?q=Tadeu>. Acesso em: 27 jul. 2021.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de Luiz Fernando Batista Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. 2. ed. Tradução de Enid Abreu. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

DORNSBUCH, Claudia Sybille. *Aspectos interculturais da recepção de Thomas Mann no Brasil*. 1992. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

FELIPE, Kaio. As vidas paralelas de Lukács e Thomas Mann: do romantismo da desilusão ao humanismo engajado. *Pensamento Plural*, Pelotas, v. 1, n. 12, p. 37-55, 2013.

FONTANELLA, Marco Antonio Rassolin. *A Montanha Mágica como Bildungsroman*. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. 13. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2. ed. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HEISE, Eloá. Thomas Mann: um clássico da modernidade. *Revista Letras*, Curitiba, v. 1, n. 39, p. 239-246, 1990.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 19. ed. Tradução de Izidoro Blickstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 118-162.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. 2. ed. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEMOES, Glauber Vinícius. *A vida do artista e a crise da modernidade: uma leitura de Morte em Veneza, de Thomas Mann*. 2012. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: http://www.bdtu.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=9318. Acesso em: 30 maio 2019.

MANN, Thomas. *A morte em Veneza & Tonio Kröger*. Tradução de Herbert Caro e Mario Luiz Frungillo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015a.

MANN, Thomas. *Der Tod in Venedig*. München: Hyperionverlag Hans von Weber, 1912. s. 56

MANN, Thomas. *Pensadores modernos: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer*. Tradução de Márcio Suzuki. Rio de Janeiro: Zahar, 2015b.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. Uma novela, um filme, o amor e a morte em Veneza. *Forma Breve*, Araraquara, v. 1, n. 10, p. 13-27, 2013.

MENDES, Regina Alves. *O “apolíneo” e o “dionisiaco” n’a montanha mágica: a dialética como paródia do Bildungsroman*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/115799>. Acesso em: 20 maio 2019.

MISKOLCI, Richard. A montanha mágica, de Thomas Mann - uma concepção política peculiar. Introdução à montanha mágica. *Perspectivas*, São Paulo, v.19, n. 19, p. 131-142, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PEREZ, Juliana Pasquarelli. Acontecimento, beleza e conhecimento em A morte em Veneza. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, Maringá, v. 36, n. 1, p. 21-28, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PESSOA, Patrick. A morte da beleza (em Veneza): a dialética do esclarecimento segundo Pasolini e Visconti. *Cadernos de Estética Aplicada*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, p. 16-32, 2008.

PLATÃO. *Fedro*. 6. ed. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Victor Civita, 1972.

RIBEIRO, Jader Cavalcante Helano. Os mensageiros do augúrio em A morte em Veneza: uma vitória dionisiaca. *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim, v. 2, n. 4, p. 195-211, 2011.

ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SCHILLER, Friedrich. *A noiva de Messina*. Tradução de Gonçalves Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHILLER, Friedrich. Sobre a educação estética do homem em uma sequência de cartas. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. 3. ed. Tradução de Verlaine Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 151-165.

SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e representação, III. Tradução de Wolfgang Leo Maar, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

SCHÜLER, Donaldo. O banquete. In: SCHÜLER, Donaldo. *Eros: dialética e retórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 12-107.

SOETHE, Paulo Astor. *Ethos, corpo e entorno*. Sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão: veredas. 1999. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SORIC, Miodrag. O segundo lar de Thomas Mann no exílio. *Deutsche Welle*. Bonn, 2 set. 2012. Disponível em: <https://p.dw.com/p/15zVi>. Acesso em: 20 fev. 2020.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* *Teoria da literatura*. Formalistas russos. 3. ed. Tradução da Editora Globo. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.

VRISSIMTZIS, Nikos A. Pederastia. In: VRISSIMTZIS, Nikos A. *Amor, sexo & casamento na Grécia antiga*. Tradução de Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus, 2002. p. 100-114.