

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N^o 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontínuos@dirbi.ufu.br.

IVANA MARTINS ROSA MACIEL

**DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA E ESTÉTICA,
THOMAS MANN E OS CAMINHOS DA ARTE
*EM MORTE EM VENEZA***

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA**

2010

IVANA MARTINS ROSA MACIEL

**DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA E ESTÉTICA,
THOMAS MANN E OS CAMINHOS DA ARTE
*EM MORTE EM VENEZA***

Monografia apresentada ao Instituto de
História da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito parcial à
obtenção do título de Bacharel em
História.

**Orientadora: Prof. Dr^a. Rosangela
Patriota Ramos.**

UBERLÂNDIA – MG

2010

Maciel, Ivana Martins Rosa.

Diálogos entre História e Estética, Thomas Mann e os caminhos da Arte em *Morte em Veneza*.

Ivana Martins Rosa Maciel – Uberlândia, 2010

68 fl.

Orientadora: Rosangela Patriota Ramos

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia.

História - Literatura - Alemanha - Thomas Mann - *Morte em Veneza*.

**DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA E ESTÉTICA,
THOMAS MANN E OS CAMINHOS DA ARTE
EM *MORTE EM VENEZA***

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a: Rosangela Patriota Ramos

Prof. Dr.: Alcides Freire Ramos

Prof.^a Ms.: Maria Abadia Cardoso

A Deus que tudo nos concede em seu infinito amor...
A minha família, por ser parte destas bênçãos divinas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Rosangela Patriota Ramos pela confiança, pelas riquíssimas contribuições e por ter aceitado me orientar nas etapas finais deste trabalho. Igualmente agradeço ao professor Pedro Caldas pela confiança, pelo apoio, pela oportunidade, por ter me acompanhado em grande parte da minha trajetória acadêmica e por ter me apresentado ao universo literário de Thomas Mann. Ambos foram mais do que professores e orientadores, pois aos poucos me presentearam com a sincera amizade.

Agradeço imensamente aos professores Alcides Freire Ramos e Maria Abadia Cardoso por aceitarem o convite para compor a banca examinadora. Desde já muito obrigada pelas contribuições para este trabalho, me sinto honrada em recebê-las.

Aos amigos do NEHAC, a Carol e a Talitta pela atenção e pelo cuidado. Aos meus amigos e colegas, companheiros de aulas, de discussões, de aprendizado... Com muito carinho... Thiago, Valdene, Filipe, Eliane Leal, Darlene, Cristiane, Késia, Aluísio, Lidianne e Mário.

A todos os professores com quem tive a oportunidade de estudar durante a graduação, ao quais me ofereceram novos conhecimentos e novas possibilidades de enriquecimento intelectual, meus sinceros agradecimentos às professoras Dilma, Marta Emísia, Luciene Lehmkuhl, Heloísa Helena, Jacy, Josianne e aos professores Leandro, Antônio de Almeida e Wenceslau. Agradeço ao Instituto de História, aos secretários e funcionários, ao João Batista (coordenação) e ao Gaspar pela disposição prestada durante todo o curso.

Agradeço à direção do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, a professora Mirtes Guimarães e Maria do Carmo e aos professores Marcos Petrônio e Paulo César Jitkoviski e aos meus queridos amigos da área de violão. À Roberta Tiago, Cláudia Helena, Maria Elenice, Maria Benigna, Poliana Alves, Magali Otsuka, Michele Botelho, Marília Mazaro e Adelson Scotti pelo incentivo e pela ajuda em incontáveis situações. Aos meus alunos do curso de violão do Conservatório e a Camila, agradeço a todos com muito carinho. A Rebeca, ao Rafael e a Clarice pela afeição e pelo amor que sempre me ofereceram. Também à minha amiga Lúcia e ao Davi, pela oportunidade de partilhar momentos tão agradáveis.

Presto meus sinceros agradecimentos aos meus inestimáveis amigos Moíses, Dickson Modesto, Marcos Sêneda, Maria de Lourdes, Maria Tereza Borges, Maria Heloísa Mirzeian, Flor, Denise Faim, Edisonina Cavalcanti, Maristela Storti, Eduardo Finotti, Budi Garcia e Claude Roux pela sincera amizade, companheirismo e pelas preciosas conversas. Também ao meu querido amigo Augusto César por ter me acompanhado em momentos críticos e também em momentos felizes e por estar sempre por perto. Igualmente a professora Sônia e ao Cléber, Margarete Arroio, Paulo Roberto Franco, Maurício Orosco, André Campos e Edmar Ferreti pela atenção e pela amizade oferecidas. Também agradeço aos amigos Djalma, Lene, Marluce e Rubens da ADUFU.

Agradeço aos meus pais, Laice e Pedro por tudo que representam em minha vida, as minhas queridas irmãs Carol e Mariana, e, ao meu amado irmão Pedro por propiciarem conforto em momentos difíceis e por compartilharem as alegrias da vida. Agradeço também ao Fernando, a Luciene (Lu) e aos meus sobrinhos Vitor e Maria Clara pela presença constante e pelo amor incondicional. Também agradeço ao interesse e ao apoio que recebi da minha madrinha Aparecida, minhas tias Euclésia e Romilda, meu tio José e das minhas primas Zaíra, Renata, Gláucia e Cláudia e do meu querido José Renato por estarem todos sempre presentes e reunidos, por representarem presentes que a vida nos dá. Também ao Leo, Nina e Teco, este trio tão estimado, alegria para os meus finais de semana.

Abro um parêntese especial aos meus inesquecíveis amigos Vera Lúcia Palmezoni e Marcus Francisco Rodrigues Valle - exemplos de luta, perseverança e amor. E ao meu querido Fanuel, por tudo.

DOCE SONO *

Que todo dia cai a noite, que se estenda a graça do sono, acalmando e extinguindo, sobre o tormento e a aflição, o sofrimento e o medo, que sempre de novo está a postos esta bebida refrescante e letárgica para os nossos lábios ressequidos, sempre de novo este banho suave abraça o nosso corpo trêmulo depois da luta, para daí nascer, limpo de suor, poeira e sangue, fortalecido, renovado, rejuvenescido, quase sem saber, quase com a coragem original e com o prazer – amigo! Sempre considerei e senti isso como o mais emocionante dos grandes fatos. Nós, as criações do impulso cego, passamos da noite sem sofrimentos para o dia e peregrinamos. O sol nos queima, pisamos sobre espinhos e pedras pontudas, nossos pés sangram, nosso peito ofega. Horror, se o caminho em brasa da labuta estivesse em nossa frente indiviso e sem meta provisória! Quem teria a força de segui-lo até o fim? Quem não mergulharia no desânimo e no arrependimento? Mas a noite está intercalada muitas e muitas vezes no caminho da paixão da vida; cada dia tem sua meta: com murmúrio nascente e com crepúsculo verde nos espera um bosque onde o musgo macio consola nossos pés, onde o frescor delicioso rodeia nossa testa com a paz do lar e com braços envolventes, com a cabeça pendendo para trás, com lábios abertos e com olhos cerrando-se felizes, entramos na sua deliciosa sombra...

THOMAS MANN. *ENSAIOS*.

* “Süsser Schlaf”, in *Altes Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1961, pp. 626-632.

RESUMO

O objetivo deste estudo é realizar uma análise da novela *Morte em Veneza* de Thomas Mann a fim de compreender as representações de arte e de artista presentes nesta obra. Escrita às vésperas da Primeira Guerra Mundial, *Morte em Veneza* apresenta a temática da criação artística e da inquietante e instável situação do artista na sociedade das primeiras décadas do século XX a partir da oposição entre valores artísticos e valores burgueses.

As temáticas do alheamento do artista, da vida de dedicação extenuante à criação artística e dos elementos que compõem esta criação aparecem em romances, novelas e contos iniciais de Mann e são retomadas na novela *Morte em Veneza*, cujo enredo narra a viagem do escritor alemão Gustav Von Aschenbach à Veneza, onde, ao ver um jovem de origem polonesa, se apaixona pela beleza do adolescente e a partir daí percorre um caminho rumo à autodestruição. Neste contexto, compõem o universo de criação, aspectos como a marginalidade do artista, o seu estranhamento diante da vida e a busca por um ideal de beleza que se articula diretamente com as noções de sacrifício, amor e morte. Considerando a influência da filosofia de Friedrich Nietzsche no pensamento e na obra de Mann, o presente trabalho pretende, também, compreender de que forma as representações apolíneas e dionisíacas apresentados em *O nascimento da tragédia* (1872) se relacionam e fundamentam este modelo de artista e de criação da obra de arte descritos na novela.

Palavras-chave: História, Literatura, Alemanha, Thomas Mann, *Morte em Veneza*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
-----------------	----

Capítulo I:

THOMAS MANN - O ARTISTA E A OBRA.....	18
---------------------------------------	----

Capítulo II:

A REPRESENTAÇÃO DO ARTISTA E O CONCEITO DE BELO EM <i>MORTE</i> <i>EM VENEZA</i>	38
---	----

Capítulo III:

ALÉM DA LUCIDEZ APOLÍNEA... O DITIRAMBO DIONISÍACO	50
--	----

CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
----------------------------	----

DOCUMENTAÇÃO	65
--------------------	----

BIBLIOGRAFIA	66
--------------------	----

INTRODUÇÃO

“Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!”

PESSOA, Fernando.

INTRODUÇÃO

Para o historiador, trabalhar com Literatura implica extrair significados de um documento que traz interpretações do real sem, no entanto, se afastar de um posicionamento teórico e metodológico definido pelo seu campo de estudo. “Há um traço que individualiza os domínios de nossa musa: ela trata daquilo que aconteceu. Logo, a história se identifica com o real e por extensão, com a verdade do acontecido”¹. A literatura, nesta perspectiva teórica, é utilizada como fonte histórica, possibilitando acessar um passado, o qual terá um sentido a partir de uma construção realizada pelo historiador. Embora História e ficção pertençam a planos epistemológicos diferentes, ambas se aproximam, uma vez que usam recursos e técnicas narrativas a fim de trazer elementos do real e interpretá-los.

A questão da veracidade e da ficcionalidade do texto histórico está, mais do que nunca, presente na nossa contemporaneidade, fazendo dialogar a literatura e a história num processo que dilui fronteiras e abre as portas da interdisciplinaridade (...). A tarefa do historiador é controlada pelo arquivo, pelo documento, pelo caco e pelos traços do passado que chegam até o presente.²

A compreensão do documento enquanto objeto dotado de historicidade e, portanto, fruto das correlações de forças sociais, juntamente com a ampliação na maneira de conceber, investigar e analisar este documento trouxe múltiplas possibilidades de interpretações para o campo da investigação histórica. Para os historiadores que se dedicam ao estudo da Cultura estas mudanças nos parâmetros metodológicos possibilitaram utilizar fontes outrora desprezadas por uma tradição historiográfica baseada unicamente no documento escrito, uma vez que a produção cultural passou a ter um papel relevante enquanto fonte histórica. O trabalho de tecer um sentido para o passado e o desafio de compreendê-lo pressupõe a consciência da impossibilidade da imparcialidade e da presença das partes ilegíveis e obscuras, as quais nenhum documento ou vestígio do passado poderá ser capaz de responder de forma definitiva e única.

Há uma atividade da voz narrativa que organiza o acontecido, ordena os acontecimentos, apresenta os personagens, dispõe as temporalidades e

¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura*. História: Fronteiras. Anais. XX Simpósio Nacional da ANPUH: Florianópolis, 1999, p. 819.

² Ibid, p.820.

INTRODUÇÃO

apresenta os conjuntos dos dados para o leitor/ouvinte (...) há sempre a presença de um narrador que mediatiza aquilo que viu, vê ou ouviu falar e que conta e explica a terceiros uma situação não presenciada por estes.³

Direcionando o foco de discussão para as criações artísticas e literárias, não resta dúvida a respeito da capacidade que a obra de arte possui em ultrapassar as barreiras impostas pelo tempo e pelo espaço, de efetivamente nos alcançar e, principalmente, a força que a obra artística possui de suscitar inquietações, de interpretá-las e mesmo de respondê-las a partir não só do seu próprio contexto de criação, mas também, e, principalmente, de interpretar e de responder questionamentos a partir do presente.

Especificamente sobre a obra literária, Dominick La Capra nos diz que a abordagem do texto e contexto na obra literária pode se configurar em um desafio para o trabalho do historiador a partir do momento em que se realiza uma análise da obra na qual os aspectos específicos e próprios da linguagem literária sejam dominantes, e, desta maneira ocorre o isolamento entre o objeto e as relações culturais imprescindíveis para o seu estudo e compreensão. Sob esta ótica, há o perigo de realizar um trabalho focalizado apenas nas especificidades do objeto, incorre-se no formalismo. A situação oposta também se traduz em uma dificuldade para o historiador. O autor denomina de *over-contextualization*, uma espécie de contextualização ao extremo, uma abordagem na qual impera a descrição minuciosa dos elementos que compõem o contexto específico de criação da obra, comprometendo a relação entre o presente e o passado. Além de ocultar o valor da obra, enquanto portadora de mensagens para o presente. “Yet over-contextualization is not only possible; it is frequently a clear and present danger in the writing of history. It occurs when one so immerses a text in the particularities of its own time and place that one impedes responsive understanding and excessively restricts the interaction between past and present”⁴.

Para La Capra, o contexto de interpretação abarca o próprio contexto de escrita da obra, o contexto de recepção e a leitura crítica que se faz destes textos. Contexto de recepção mostra como os textos são lidos. Trata-se do campo de formação dos julgamentos – onde atua a crítica literária. O estudo da recepção pode alterar o estudo dos textos à medida que focaliza apenas o que foi escrito sobre os textos e não uma leitura feita a partir

³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. História: Fronteiras. Anais. XX Simpósio Nacional da ANPUH: Florianópolis, 1999, p.819.

⁴ LA CAPRA, Dominick. *History and criticism*. Cornell University Press, 1985, p.132.

INTRODUÇÃO

dos próprios textos documentais ou da fonte. Uma leitura crítica implica a leitura dos textos e também da forma como eles são lidos. Um estudo da recepção baseada somente em numa descrição analítica e empírica do passado impede um diálogo crítico com este passado ao mesmo tempo em que encobre as contradições e os conflitos contemporâneos passíveis de identificação e interpretação.

O estudo da temática apresentada – criação artística e a representação da arte e do artista - foi realizado a partir da análise da obra *Morte em Veneza* de Thomas Mann, com o objetivo de buscar uma aproximação entre investigação histórica e investigação estética. Considerando que a partir da leitura e análise da referida obra será possível compreender aspectos essenciais associados à problemática da desestruturação da vida e dos ideais burgueses nas primeiras décadas do século XX e, principalmente, realizar uma reflexão suscetível de nos oferecer interpretações a respeito da criação e atividade artísticas inseridas neste contexto. A simbologia, as metáforas, a oposição entre os valores artísticos e os valores burgueses, o contexto histórico, os questionamentos sobre a arte e o artista burguês, a temática da doença relacionada ao processo de decadência moral, física e social, a temática da morte e a separação entre espírito e vida foram alguns dos aspectos focalizados nesta reflexão. Além de considerar os elementos e recursos estilísticos utilizados pelo autor, como a paródia, a paráfrase, a ironia, a forma de construção dos diálogos e dos longos monólogos do personagem e também a forma como o narrador se apresenta e apresenta o texto.

As discussões sobre criação artística e as representações do artista em *Morte em Veneza* se fundamentaram nos escritos de Anatol Rosenfeld sobre a produção literária de Thomas Mann. Os textos de Rosenfeld abordam desde posturas políticas do romancista e correspondências até aspectos específicos de alguns dos principais romances como *Os Buddenbrooks* (1901), *Tonio Kröger* (1903), *Morte em Veneza* (1912), *A Montanha Mágica* (1924) e *Dr. Fausto* (1947). São vários artigos, palestras e ensaios que também foram publicados no Suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, *Diário Paulista*, *Jornal de São Paulo*, *Correio Paulistano* e revista *Anhembi* entre os anos de 1943 e 1966, e, posteriormente, foram organizados pelo professor Jacó Guinsburg. A reunião deste material teve início em 1988 e foi possível graças ao arquivo organizado por Nanci Fernandes, após a morte de Anatol Rosenfeld em 1973.

Ao discutir sobre as representações do artista em *Morte em Veneza*, também houve a necessidade de estabelecer um diálogo entre as temáticas que envolvem esta

INTRODUÇÃO

questão e os principais aspectos definidores da estética clássica e romântica. As principais obras que nortearam este debate foram os livros *O Romantismo* e *O Classicismo*, ambos uma coletânea de artigos organizados por Jacó Guinsburg. Também são importantes para esta reflexão as alusões ao universo mítico grego e o conceito de belo sob a ótica platônica, aspectos recorrentes em toda a narrativa e que se relacionam com as representações da arte apolínea e dionisíaca discutidas por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*.

De acordo com Rosenfeld, “toda obra de Thomas Mann é uma disputa com a herança romântica (seu misticismo “noturno”, sua exaltação da morte amorosa, seu irracionalismo demoníaco); é a tentativa sempre renovada de lhe sondar as ameaças e de superá-la, esta herança, sem lhe anular os valores positivos e exaltadores”⁵. Além deste diálogo com o romantismo. O autor aponta o tema da dubiedade da condição humana, representada na obra de Thomas Mann, pela figura do artista, principalmente:

em consequência das tensões extremas entre fria observação e paixão desenfreada, entre espírito e vida, e ainda em virtude da sensibilidade patológica com que se abre à intoxicação do irracional e à atração do abismo – momentos, aliás, típicos da arte decadentista por volta do início do século (...) ⁶.

Conforme a passagem citada acima, a estética do decadentismo do início do século XX apresentava uma preocupação em abordar os aspectos ambíguos do ser humano, em discutir a relação entre beleza e arte em direção a um esteticismo acentuado e a uma sensibilização ao extremo e, principalmente, em expressar a angústia existencial frente a um mundo em desordem e a uma sociedade que aos poucos perdera a sua referência, seus valores e seus significados.

A *belle époque* corresponde ao período anterior à Primeira Guerra Mundial e o *fin-de-siècle* à última década do século XIX e o início do XX. Um contexto histórico marcado pelo “declínio dos padrões públicos e privados (...) uma época de depressão econômica e moral, recendendo muito menos a alegria ou a esperança”⁷.

⁵ ROSENFELD, ANATOL. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p.185/186.

⁶ Ibid., p.185.

⁷ WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. Tradução de Rosaura Eischenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 14-15.

INTRODUÇÃO

Este foi o cenário no qual Thomas Mann escreveu o primeiro romance *Os Buddenbrooks* (1900), posteriormente, *Tonio Kröger* (1903), *Sua Alteza real* (1909) e *Morte em Veneza* (1912), obras que expressam a decadência familiar e social, a marginalidade do artista, os conflitos e os questionamentos no plano social, existencial e artístico.

O primeiro capítulo deste estudo monográfico apresenta o enredo da novela *Morte em Veneza*, abordando as principais relações entre os personagens e destacando os episódios nos quais ocorrem as discussões relacionadas ao tema da criação artística e da representação da obra de arte e do artista. Compõe também esta parte do trabalho, a compreensão da relação entre a obra de arte e o artista, contextualizando tanto a novela *Morte em Veneza* na produção literária de Thomas Mann quanto o escritor em seu tempo histórico.

O segundo capítulo aborda especificamente a temática da criação e da representação artística a partir da conceituação do belo e as possíveis relações entre beleza, amor e morte. Ressaltando o diálogo que o autor estabelece entre estes temas e o Romantismo e, principalmente, a tensão entre os pressupostos artísticos do classicismo e a estética do romantismo.

No universo de *Morte em Veneza*, o artista persegue incessantemente um ideal de beleza e se perde neste perigoso caminho das aparências do mundo sensível. Esta discussão entre a conceituação do belo e da arte se fundamenta também na concepção platônica de beleza, na relação entre beleza e mito grego e na interpretação do conteúdo trágico a partir da filosofia da arte de Friedrich Nietzsche que considera a presença de duas forças duais atuantes na esfera da criação artística: o apolíneo e o dionisíaco.

Por fim, considerando a grande influência do pensamento de Nietzsche na obra de Thomas Mann, o terceiro capítulo retoma a discussão entre a arte apolínea e a arte dionisíaca com o objetivo de aprofundar a temática a respeito destas representações no contexto da filosofia da arte de Nietzsche para posteriormente estabelecer os principais aspectos entre estes dois universos artísticos apresentados em *O nascimento da tragédia* relacionando-os às discussões presentes em *Morte em Veneza*.

O terceiro capítulo foi encerrado tecendo algumas breves considerações entre Alemanha, Grécia Antiga, e a Modernidade a fim de compreender como a arte do final do século XIX e início do XX, e, principalmente, a arte alemã deste período, pode ser pensada

INTRODUÇÃO

a partir do universo grego e de que forma Thomas Mann e Nietzsche se situam nesta longa tradição histórico-filosófica.

CAPÍTULO I

THOMAS MANN - O ARTISTA E A OBRA

“Sua culpa! Ali estava ele, e penitenciava-se,
com grande embaraço, pelo erro de pensar
que se poderia apanhar uma folhinha,
uma única, do loureiro da arte,
sem ter que pagar com sua vida.”

MANN, Thomas. *Tonio Kröger*

“Louvável é ser virgem, mas cumpre procriar.
Se não, de um campo estéril jamais há de passar.”

MANN, Thomas. *Dr. Fausto*.

Nascido na Alemanha em 1875, Thomas Mann era natural de Lübeck, seu pai Johann Heinrich Mann era proveniente de uma família de comerciantes os quais exerciam esta ocupação no norte da Alemanha há várias gerações e sua mãe Júlia da Silva Bruhns possuía ascendência brasileira, era natural de Parati (RJ). Após a morte do pai em 1891, os negócios da família no ramo do comércio foram encerrados, finalizando uma longa tradição familiar. Logo em seguida, Júlia da Silva Bruhns se mudou com os filhos para o sul do país, passando a residir na cidade de Munique. Thomas Mann que nesta ocasião completara dezessete anos de idade permaneceu em Lübeck e no ano seguinte iniciou suas primeiras incursões literárias, escrevendo os primeiros artigos na revista *Tempestade de Primavera*. Em 1894 mudou-se para Munique e retornou ao convívio familiar com a mãe e com os irmãos. Em 1896 esboçou os primeiros escritos do que viria a se tornar o seu romance de estréia: *Os Buddenbrooks – decadência de uma família*, finalizado cinco anos depois em 1901. Posteriormente, em 1903, publicou a novela *Tonio Kröger*, em 1909 - *Sua Alteza real* e em 1912 escreveu a novela *Morte em Veneza*.

Segundo Anatol Rosenfeld, o fato de Thomas Mann possuir ascendência materna estrangeira, uma particularidade biográfica, aparentemente, sem importância alguma, configurar-se-á de forma peculiar tanto na vida quanto na obra do autor, expressando-se como experiência de isolamento e de dificuldade de integrar-se ao convívio social. “Separação, anormalidade, isolamento, marginalidade, alienação da média secular – eis a experiência pungente do jovem Mann, experiência que encontra cedo expressão em pequenos contos e novelas e no romance “Os Buddenbrooks””¹. A consciência da presença deste elemento estrangeiro aliada a sua condição de artista vivendo num mundo em crise são dois fatores que desde cedo adquiriram um lugar especial no discurso narrativo do autor. “O drama que de início só foi o de um artista e intelectual de ascendência estranha em determinada região da Alemanha, revela-se, de repente, o destino de todos nós, da nossa época, da nossa sociedade e, no fundo, da humanidade *tout court*.”²

A valorização e adensamento desta carga explícita de afastamento e de separação em relação ao mundo que, por sua vez, se conecta não só ao elemento biográfico, mas também à própria condição de marginalidade do artista retratada pelo autor em suas obras, evidencia uma questão atual que se relaciona diretamente com o afastamento do homem das questões atinentes ao seu convívio em sociedade.

¹ ROSENFELD, ANATOL. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p.21.

² Ibid., p.24.

(...) se Goethe disse aos românticos alemães de seu tempo: Não se afastem da sociedade; o lugar do intelectual não é em Parságada; integrem-se no coletivo – Thomas Mann parece perguntar, cento e vinte anos mais tarde ao seu venerado mestre. Integrar sim, mas em que sociedade? Nesta sociedade conflagrada por guerras, produtora em série de alienados? Nesta sociedade em decadência, fragmentada e anormal, que parece ser a pista de loucos? ³

Não há dúvidas a respeito da multiplicidade temática que o texto literário de Mann comporta, abordando tanto aspectos específicos da cultura alemã quanto aspectos universais, possibilitando um debate de questões históricas, filosóficas, políticas, morais e artísticas. Especialmente em *Morte em Veneza* há a relevância e a pertinência de temas cujo foco de abordagem é o processo de criação artística e as inquietações do artista burguês, retratando os conflitos existenciais, sociais e artísticos próprios de uma época de crise, discutindo não apenas um momento de conflito interno do personagem e sua dificuldade de expressão artística, mas também o universo de degeneração e decadência exterior. Em vários romances e novelas Mann reitera as discussões de cunho estético - existenciais que focalizam o tema da criação artística e suscitam questionamentos a respeito da relação entre arte, artista e sociedade. Uma relação marcada pela tensão, pelo conflito interno e pelo contínuo questionamento sobre o lugar da arte e daquele que produz arte na sociedade.

As temáticas do alheamento do artista e da vida de dedicação intensa à criação são apresentadas na novela *Morte em Veneza*, cujo enredo narra a viagem do escritor alemão Gustav Von Aschenbach à cidade de Veneza. Nesta cidade ele vê pela primeira vez o jovem polonês Tadzio e se apaixona por este belíssimo adolescente. Aschenbach pratica uma espécie de contemplação obstinada e apaixonada pela forma perfeita, representada na novela pela beleza do jovem estrangeiro. Nesta incessante busca pelo ideal de beleza e perfeição, Aschenbach se destrói num ambiente contaminado pela doença. Embora fosse um artista reconhecido e conceituado pelo público, Aschenbach vive o conflito da própria insatisfação artística em relação ao que já produziu. Em Veneza, o escritor se confronta com o amor e com a morte, conhece o belo Tadzio, cultiva por ele um amor platônico ao mesmo tempo em que constata a contaminação da cidade por uma grave epidemia.

³ ROSENFELD, ANATOL. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p.26/27.

Gustav von Aschenbach - protagonista de *Morte em Veneza* - expressa um modelo de artista vivendo em crise no ambiente burguês das primeiras décadas do século XX. Interiormente o escritor vive um momento de grande conflito existencial e dominado por uma espécie de paralisia criativa, que se acentua no decorrer da narrativa com a intensificação da incapacidade de expressão que o artista enfrenta dia após dia, concomitante, à obstinada busca pela forma artística perfeita. Exteriormente, o ambiente veneziano, outrora portador de uma promessa de criatividade espontânea e de revitalização artística transmuta-se em um cenário suspeito, dissimulado e altamente destrutivo. A narrativa apresenta não apenas os conflitos existenciais e artísticos do personagem, expondo um momento de crise interna e de dificuldades de criação e expressão, mas, igualmente, discute os conflitos de uma época, de uma sociedade e de um universo conturbado e decadente.

Der Tod in Venedig, título original em alemão - possui várias edições publicadas em Língua Portuguesa, para o presente estudo optamos pela edição da Editora Delta, publicada em 1965, traduzida do alemão para o português por Herbert Caro. Esta publicação traz, além de *Morte em Veneza*, outras duas novelas de Thomas Mann: *Gladius Dei* e *Tristão*. Também foram utilizadas neste estudo monográfico as publicações de *Morte em Veneza* realizada pela Editora Globo em 2003, traduzida por Eloísa Ferreira Araújo Silva e a tradução de Maria Deling publicada pela editora Abril Cultural em 1982.

Aschenbach parte de Munique, onde reside, rumo a Veneza, ali se hospeda em um hotel à beira mar com o objetivo e as esperanças de obter revitalização para a sua capacidade criativa. Nas primeiras páginas do romance, o narrador já descreve o cenário de inquietação interior vivido pelo protagonista e, da mesma forma, as impressões do artista em relação ao ambiente exterior. Apresenta o continente europeu sob uma atmosfera carregada e sombria, uma paisagem que se identifica com a perda de vitalidade e força artística do escritor. “Assim se explica que, após ter tomado chá, abandonasse o recinto fechado, na esperança de que o ar livre e o movimento pudessem restaurá-lo, proporcionando-lhe uma tarde amena.”⁴ Ao sair de seu apartamento situado na *Prinzregentenstrasse* em Munique, Aschenbach faz um breve passeio pelas imediações, contemplando os jardins, o Parque Inglês, as ruas e, então, decide retornar para sua casa do lado de fora do parque a campo aberto. “No entanto, sentia-se cansado, e como na direção

⁴ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.53.

de *Föhring* se avistassem prenúncios de temporal estacou junto ao Cemitério do Norte para aguardar o bonde que o levasse diretamente ao centro.”⁵ Ao buscar descanso, Aschenbach se depara com a própria solidão e sente a ausência vital de criatividade, ao buscar vida, o escritor, infelizmente, só consegue enxergar um cenário mórbido e sombrio.

Talvez a natureza pudesse lhe restabelecer, no entanto, se detém a contemplar cemitérios, lápides, mausoléus, cruzes, figuras apocalípticas e inscrições associadas a um cenário fúnebre e a uma idéia de morte. No caminho de volta para casa, após um período de devaneios e contemplação desta paisagem habitual e familiar, Aschenbach avista um viajante de aparência estrangeira, esta figura desperta a atenção do personagem. Próximo à entrada da igreja havia um homem de estatura mediana, ruivo, de pele clara e sardenta, provavelmente um viajante que viera de longe, pois não se parecia com alguém que pudesse ser da região.

Aquele vulto acabara de sair do interior da capela, pelo portão de bronze, ou ali subira, chegando despercebidamente de fora? Aschenbach, sem aprofundar-se muito nessa dúvida, inclinou-se para a primeira alternativa. De estatura mediana, macilento, imberbe, o homem tinha o nariz singularmente achatado. Pertencia ao tipo ruivo, com a tez leitosa e sardenta que lhe é peculiar. Evidentemente, não era bávaro, e o chapéu de palha, de abas largas e retas, que lhe cobria a cabeça, dava-lhe a aparência exótica de quem vinha de longe.⁶

Aschenbach fixou o olhar por alguns instantes nesta figura exótica. Tanto as características físicas quanto as impressões psicológicas que o escritor conseguiu apreender deste indivíduo passaram a atuar na sua imaginação, produzindo grande inquietação e ansiedade rumo a caminhos desconhecidos, em direção ao inabitual e ao desaprendido. Numa espécie de transe, Aschenbach, visualiza uma paisagem tropical remota e exótica, que suscita em seu íntimo sensações até então abafadas, reprimidas ou sublimadas pelo exercício cotidiano e disciplinador em direção ao autocontrole. Um misto de desejo intenso, medo e atração por uma força criativa incontrolável e arrebatadora afloram e aquele mundo de aparente serenidade criativa, experimentado pelo escritor cotidianamente, começa a apresentar os primeiros sinais de fragilidade. Ao ver este viajante, o artista sente

⁵ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.54.

⁶ Ibid., p.54 -55.

um desejo incontrolável de viajar, de procurar lugares desconhecidos. Desejo que se desdobra em uma série de alucinações dionisiacas.

Era o desejo de viajar, nada mais, mas que o apossava com a força de um acesso, a intensificar-se às raías de uma paixão e mesmo de uma alucinação. E a ânsia tornava-o vidente. A imaginação, ainda não sossegada, depois de tantas horas de labuta, criava para seu uso exemplos de todos os prodígios e terrores de Terra multiforme, no afã de visioná-los em conjunto. Ele via, via realmente uma paisagem, pantanosa região tropical, sob um céu brumoso, pesado, paisagem úmida, exuberante, monstruosa, espécie de selva primordial, entrecortada por cursos de água, a formarem ilhas, lodaçais (...) ⁷

Este impulso desregrado rumo ao desconhecido não era algo habitual na vida de Aschenbach, pois ele considerava as viagens apenas como “uma medida higiênica”, uma necessidade de tempos em tempos e, portanto, representava uma força contrária ao seu costume, à sua vida baseada na razão e na disciplina. O significado deste anseio de conhecer outro ambiente, de respirar outros ares, segundo o narrador, representa o anseio de distanciar-se do tipo de vida que estivera habituado até então. “Tratava-se do ímpeto de fugir – era preciso confessá-lo a si mesmo! - da saudade de coisas novas, longínquas, da ânsia de liberdade, exoneração, esquecimento. Era o afã de distanciar-se da obra, do costumeiro local de um serviço rígido, frio, fanático.” ⁸

No final do primeiro capítulo, o narrador apresenta a relação entre o artista e a obra, descrevendo o quanto o processo de criação de Aschenbach estivera permeado pelo talento, sem dúvida, mas também pela insatisfação, pelo desprazer e por uma luta cotidiana.

Verdade é que desde a sua juventude Aschenbach considerava a pouca satisfação consigo mesmo como a essência e íntima natureza do talento. Por causa dela, tinha o hábito de reprimir e temperar o sentimento, sabendo que este tende a contentar-se com a aproximação feliz e a aproximação parcial.⁹

Embora fosse um escritor admirado e conceituado em seu país, Aschenbach trazia consigo uma espécie de desprazer pelo que produzia. Suas criações eram fruto de um imenso esforço, maestria e disciplina e não obras que trouxessem as marcas da

⁷ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.56.

⁸ Ibid., p.57.

⁹ Ibid., p.58.

espontaneidade e do prazer da criação, pois careciam de vida, aos olhos deste artista tão especial.

No segundo capítulo da obra, o narrador descreve aspectos importantes sobre a personalidade do protagonista e as principais preocupações e anseios que o atormentavam. Aschenbach era um escritor maduro, conceituado e vivendo em crise, disciplinado ao extremo desde a infância, constantemente preocupado em produzir e profundamente incomodado desde que sua existência “(...) começara a entrar num lento declínio; desde que o medo de não conseguir terminar a sua obra lhe acossava a alma de artista; deste que o receio de que o relógio pudesse parar, antes que seu dono, realizando o que lhe cabia, tivesse dado o melhor de si, cessara de ser mera fantasia (...)”.¹⁰

Aschenbach – autor de uma imponente epopéia sobre a vida de Frederico da Prússia, também escreveu o romance *Maja*, uma novela intitulada *Os Miseráveis*, que se transformou em uma referência para os jovens de seu país e por último escrevera um tratado intitulado *O Espírito e a Arte*, que chegou a ser comparado em importância, por alguns críticos ao ensaio de Schiller sobre *Poesia ingênua e sentimental*. Estas são as obras da maturidade do artista, no entanto, desde a época que cursava o colégio tinha renome e fama. Desde a juventude soube conduzir a carreira de escritor. “Como toda a sua natureza se norteasse pela fama. Aschenbach, posto que não precoce, mostrou-se desde cedo maduro e hábil no contato com outras pessoas, graças à determinação e precisão de seu estilo.”¹¹ Conseguira agradar igualmente ao grande público assim como a especialistas exigentes. Desde os tempos da adolescência fora impulsionado a cultivar uma espécie de talento avesso a qualquer banalidade ou irreverência “(...) assim, nunca chegara a conhecer a ociosidade ou a leviana despreocupação peculiares da juventude”¹². Por volta dos trinta anos, adoeceu gravemente em Viena, nesta ocasião, um amigo, perspicaz observador “disse a seu respeito numa reunião de amigos: Pois é, o Aschenbach sempre viveu assim – a isso, o orador cerrou em punho os dedos da esquerda – e nunca assim – deixou a mão pender confortavelmente pelo braço da poltrona.”¹³

Quando criança, por recomendações médicas, fora afastado da escola em virtude dos problemas de saúde, seus estudos foram realizados na casa paterna, afastado dos outros

¹⁰ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.57.

¹¹ Ibid., p.62.

¹² Ibid., p.62

¹³ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p. 62.

estudantes. Desde esta época, Aschenbach percebera o peso de seu talento e a necessidade de buscar forças para desenvolvê-lo.

Solitário, sem companheiros, criara-se e todavia percebera muito cedo, pela força das circunstâncias que pertencia a uma estirpe na qual o talento era menos raro do que aptidão física, necessária para desenvolvê-lo. Esta estirpe só ia dar prematuramente o que nela havia de melhor e, via de regra, seus membros mais dotados consumiam-se antes do tempo.¹⁴

Completara cinquenta anos e desde os quarenta sua árdua rotina de criação começava de madrugada “(...) derramando jatos de água fria pelo peito e pelas costas. Em seguida, à luz de um par de círios altos, colocados em castiçais de prata, imolava a musa no curso de duas ou três horas matinais, de quase religioso fervor, as energias acumuladas durante o sono.”¹⁵

Natural de L., província da Silésia, Gustav Von Aschenbach era filho de um magistrado, seus antepassados estiveram ligados à carreira militar, alguns foram juízes, funcionários públicos “(...) homens que levaram uma vida austera, honrada, de poucos recursos, a serviço do Rei e do Estado”¹⁶. Segundo o narrador, a combinação entre a austeridade e a ascese proveniente da origem paterna e a sensualidade identificada com o lado materno, pois a mãe do escritor era filha de um músico, constituíram a base de formação deste artista tão especial. Da origem materna, portanto, “(...) derivam os sinais de uma raça estranha na aparência de Aschenbach. A combinação de uma prosaica consciência profissional e de enigmáticos impulsos fogosos dava origem a um artista e, precisamente, aquele artista inconfundível.”¹⁷

Diante do cansaço, da fragilidade, da consciência da debilidade, da paralisia criativa e do próprio desejo criador, este artista se ergue numa atitude sobre-humana de autocontrole. Tudo indica que Aschenbach almeja o prazer estético, uma vez que o seu talento criativo sempre se expressou por meio de uma exigência insaciável de perfeição, o que o próprio narrador denominaria de “escrúpulos do desprazer”. Se, neste contexto, a arte traz consigo o impulso descontrolado de forças aterradoras, todo o caminho criativo de Aschenbach se transformou em uma luta titânica, na qual a aparente serenidade e disciplina

¹⁴ Ibid., p.63.

¹⁵ Ibid., p.63.

¹⁶ Ibid., p.61.

¹⁷ Ibid., p.62.

transmutaram-se em um imenso esforço para esfriar este sentimento, domesticá-lo e escravizá-lo.

Escritor reconhecido e famoso, Aschenbach desde muito cedo se dedicara completamente a serviço da arte. Não poderíamos deixar de pensar na imagem de um homem trabalhando incessantemente atrás de uma escrivaninha com extremo zelo e paciência, oferecendo os seus melhores momentos de inspiração à criação de obras de arte. Segundo a narrativa, Aschenbach escreveu poucos livros no decorrer de sua vida, no entanto se compraz de tê-los criado em circunstâncias nas quais a dedicação se manifestara de maneira plena. O escritor representa um protótipo de artista acostumado a trabalhar à beira do esgotamento, a carregar o pesado fardo da criação. Os heróis criados por Aschenbach, assim como ele, são personificações de firmeza, resistência e tenacidade em meio ao tormento. Eles trazem uma intrínseca passividade que se manifesta na atitude de severo autocontrole. Também expressam um tipo de heroísmo que surge da própria passividade e impotência – o que o autor denomina de heroísmo da fraqueza. Duas forças fundamentam o processo criativo deste artista, a austeridade, paciência e disposição para o sacrifício, cuja herança remonta aos antepassados paternos e o impulso sensual e criativo vindos do estrangeiro - da influência materna.

Gustav Aschenbach era o bardo de todos quantos labutam à beira do colapso, dos sobrecarregados, dos triturados, dos que se mantêm de pé a custa de um esforço supremo, dos moralistas da proeza, que não obstante o físico franzino e a escassez de recursos, conseguem, pelo menos temporariamente, criar a impressão de grandeza, graças à força mística da vontade e à aplicação hábil dos meios. Deles há muitos. São os heróis da nossa era. E todos se reencontravam na obra de Aschenbach.¹⁸

No capítulo seguinte, o escritor decide concretizar seus planos de viagem e em fins do mês de maio tomou o trem rumo à Trieste, ali demorou apenas um dia. Na manhã seguinte embarcou para Pola. Escolheu uma ilha no mar Adriático próxima à costa da Ístria, no entanto, o ambiente não o agradou, o lugar não poderia lhe oferecer o sossego que tanto desejava, concluiu que aquela atmosfera seria incapaz de lhe propiciar a tão almejada revitalização criativa. “Junto ao mar aberto, havia paisagens magníficas de alcantilados penhascos. Mas agastavam-no tanto a chuva e o mormaço como um grupo

¹⁸ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.65.

coeso de provincianos austríacos que lotava o hotel”¹⁹. O remédio para todos os males de Aschenbach parecia estar em outras paragens. “Quem desejasse obter de um dia para o outro algo que fosse incomparável, fabuloso, diferente, aonde devia dirigir-se?”²⁰ Neste contexto específico, o destino seria Veneza, no entanto, esta resposta não surgiu assim de imediato, antes de perceber que o lugar desejado era a cidade fantástico-maravilhosa, Aschenbach buscara o exótico em outros lugares, insatisfeito, detém-se diante do óbvio e finalmente, parte para Veneza.

Neste capítulo, o narrador descreve os acontecimentos relacionados à chegada de Aschenbach em Veneza e as impressões do protagonista sobre o ambiente. Aschenbach partiu rumo à Veneza numa velha embarcação italiana de aspecto sombrio e antiquado, logo após o embarque, foi conduzido por um marujo corcunda com aparência estranha e caricatural até o convés onde se achava sentado atrás de uma mesa, um homem de cavanhaque, igualmente estranho, cuja aparência lembrava o diretor de um circo provinciano. “Tinha o chapéu em cima da orelha e um toco de cigarro num canto da boca. Com um arremedo de elegância e desembaraço, preenchia as fichas dos passageiros e entregava-lhes as passagens”.²¹

Os passageiros de segunda classe se acomodavam na proa, sentavam-se em caixotes e nas próprias bagagens. No convés de primeira classe um grupo de jovens fazia companhia ao escritor. “Fazendo bastante estardalhaço de si e do seu empreendimento, palravam, riam, narcisavam-se em face de seus próprios gestos, e debruçados por cima da amurada lançavam motejos joviais aos colegas que, passando pela rua do cais, com as pastas sobraçadas, encaminhavam-se aos seus escritórios”.²² Em especial, um dos passageiros que estava neste grupo de jovens foi alvo do olhar atento de Aschenbach. Embora este passageiro trajasse roupas modernas, tivesse aparência juvenil e se comportasse como um jovem, não era, tratava-se de um velho.

Mas apenas Aschenbach o olhara melhor, percebeu com uma espécie de horror que o jovem era falsificado. (...) Rugas lhe circundavam os olhos e a boca. O suave carmezin das faces era arrebuque; a cabeleira castanha, sob o panamá de fita multicolor, uma peruca; o pescoço, flácido, macilento.

¹⁹ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p. 71.

²⁰ Ibid., p. 72.

²¹ Ibid., p. 72.

²² Ibid., p. 73.

(...) A dentadura amarelada, completa, que ele exibía quando dava risadas, não passava de uma prótese barata (...) ²³

Atordado com a descoberta, o escritor se enche de espanto diante da dissimulação e do comportamento do ancião, como se o “(...) mundo demonstrasse leve e, todavia irresistível inclinação para desfigurar-se, assumindo feições caricatas”.²⁴ Por várias vezes a visão de Aschenbach se prende às atitudes deste espectro embriagado e asqueroso, numa atitude de indignação e repulsa.

Toda a paisagem descrita pelo narrador se identifica com uma atmosfera sombria, tenebrosa e habitada por vultos e fantasmas, espécies de caricaturas humanas. Até mesmo a chegada de Aschenbach em Veneza se reveste destas impressões obscuras. Quando a embarcação chegou ao cais, o céu de Veneza estava cinzento, um vento úmido soprava e flocos de pó de carvão caíam sobre o navio, o sol não iluminou Veneza naquele dia. Na narrativa persistem as referências à atmosfera sombria associada a um ambiente suspeito e fúnebre que acolhe o artista. Ao avistar a gôndola que o transportará, imediatamente, Aschenbach a compara a um caixão e a travessia que irá realizar como a derradeira viagem de sua vida.

Quem não terá de vencer um arrepio fugaz, um medo secreto, um que de angústia, quando embarcar pela primeira vez ou depois de longos anos de desábito numa gôndola veneziana? (...) esses barcos tão caracteristicamente negros como são (...) provocam em nós a associação a clandestinas e perversas aventuras nas águas noturnas, e ainda mais à própria morte, a féretros, a sombrios enterros, ao silêncio da última viagem. ²⁵

Ao entrar na gôndola, Aschenbach acomoda-se no confortável assento, fecha os olhos e se perde em devaneios ao som das águas do mar e das remadas do condutor.

E o silêncio a seu redor tornava-se cada vez mais profundo. Nenhum ruído, a não ser o chapinhar do remo e a pancada oca das ondas a baterem no bico do talha-mar que se erguia, reto, negro, acima delas, exibindo na ponta um enfeite em forma de alabarda. Não! Ouvia-se mais uma coisa: um murmúrio palavras sussurradas, um monólogo apenas audível do

²³ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.74.

²⁴ Ibid., p.76/77.

²⁵ Ibid., p.78.

gondoleiro, que falava de si para si, entre os dentes, proferindo sons entrecortados, ao ritmo do movimento dos braços.²⁶

O gondoleiro de Veneza, assim como outros personagens na novela, também possuía fisionomia estrangeira. Segundo o narrador, ele era um homem de aparência desagradável, usava roupas de marujo, chapéu de palha, era loiro, de nariz curto e arrebitado e, provavelmente, não era de origem italiana. Aschenbach se distraiu e não percebeu que estava sendo conduzido pelo gondoleiro para outro lugar diferente do que solicitou, estava sendo conduzido em direção à laguna e não para o porto. “Que fazer? sozinho na laguna, com este indivíduo estranhamente insubordinado, teimoso, decidido (...). A hipótese de ter caído nas mãos de um criminoso passou fugazmente pelo espírito de Aschenbach, sem que tivesse força suficiente para alertar e ativar o seu cérebro.”²⁷ No entanto, nada disso aconteceu, pois, alguns músicos apareceram ao redor da gôndola, Aschenbach jogou algumas moedas e eles se foram. Logo após, quando já estavam próximos à praia, os fiscais da municipalidade surgiram e Aschenbach saiu da gôndola para buscar dinheiro com o intuito de pagar a viagem, quando voltou o gondoleiro tinha desaparecido e as suas malas estavam empilhadas num carrinho.

Finalmente se instalou num Hotel próximo à praia como desejava e foi durante o jantar que avistou um belíssimo rapaz que estava na companhia das irmãs e de uma governanta, eram estrangeiros, provavelmente poloneses. O escritor se impressionou com a aparência deste garoto de cabelos compridos que aparentava aproximadamente quatorze anos. Por várias vezes fixou atentamente o olhar na bela aparência do rapaz, quase que enfeitiçado por aquela extraordinária e encantadora beleza.

Com alguma surpresa constatou Aschenbach a perfeita beleza deste rapazinho. 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 e, 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, nenhuma obra igualmente perfeita.²⁸

²⁶ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.79.

²⁷ Ibid., p.80.

²⁸ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.84.

Na manhã seguinte, durante o café, Aschenbach mais uma vez observou atentamente a família polonesa e o comportamento do belo jovem que entrava no restaurante do hotel e se aproximava da mesa. Com muito cuidado, se ateu a todos os movimentos do rapaz e escutou as palavras pronunciadas por ele num idioma que não conseguiu distinguir, também se encantou com o olhar, a altivez, a maneira de andar, a graça extraordinária e a timidez infantil que embelezava aquele jovem. “Foi precisamente neste 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.”²⁹

Aschenbach havia pensado em deixar Veneza devido ao mau tempo, receava que sua saúde pudesse ser prejudicada pelo clima como já ocorrera em outros tempos. No entanto, decidiu ficar na cidade por causa do jovem que tanto lhe impressionara. Em Veneza, Aschenbach passou a desfrutar de um ambiente de ociosidade e de prazer que se contrapunha a sua antiga vida de artista acostumado a um exaustivo trabalho de intensa devoção artística. O escritor abandonou a esfera da criação em cujo processo habitava o sofrimento, a angústia, a dor, a busca intensa pelo equilíbrio das formas, da harmonia, da expressão e se entregou à fruição da obra de arte perfeita. Amor e beleza eis o ideal do escritor, disciplina e devassidão eis as bases do espírito deste artista. O tempo que outrora fora dedicado à produção de obras de arte agora se destinava à contemplação do jovem Tadzio e às reflexões sobre o conceito de beleza e das formas de manifestação do belo no plano sensível.

Na atmosfera veneziana, a presença de Tadzio desperta na memória do escritor várias seqüências de visões míticas onde realidade e delírios se mesclam. O corpo de Tadzio é comparado pelo escritor às formas expressas na mais bela estátua, sua pele é igual ao mármore, seus cabelos dourados à luz celestial, seus movimentos perfeitos e suas palavras incompreensíveis soavam como belas melodias de uma época arcaica aos ouvidos de Aschenbach.

Ver aquele vulto cheio de vitalidade, ainda não viril, na sua graça áspera, com a cabeleira gotejante, ver aquele vulto formoso como uma divindade esbelta, a sair das profundezas do céu e do mar, erguendo-se e escapando do elemento líquido – tal visão, forçosamente, evocava associações míticas, qual lenda primeva, transmitida pela boca de um bardo, fazia pensar na origem das formas e no nascimento dos deuses. Cerrando os

²⁹ Ibid., p.88.

olhos, Aschenbach escutava a melodia que ressoava no seu íntimo e mais uma vez achou que era bom encontrar-se nesse lugar e que convinha ficar.³⁰

Aschenbach permaneceu desfrutando do ambiente de tranquilidade e de contemplação que Veneza lhe proporcionava. Qualquer tentativa de iniciar um trabalho, de escrever algumas linhas era imediatamente interrompida pela necessidade de apreciar o mar, a praia e, principalmente, de contemplar a figura juvenil de Tadzio, de refletir sobre a beleza helênica do garoto e de compará-lo aos deuses do Olimpo. “E dia por dia o deus desnudo, de fogosas faces, conduzia pelos espaços celestiais a abrasadora quadriga. Seus cachos dourados esvoaçavam ao sopro do vento leste, que se levantara ao mesmo tempo.”³¹ O artista se rende diante da forma perfeita, todos os seus sentidos são atingidos e no afã de converter a perfeição em palavras, constata, estarecido, a incapacidade de descrevê-la e de reproduzi-la.

Quanta disciplina, quanta precisão de pensamento não se expressavam na perfeição juvenil desse corpo delgado! Mas, a vontade austera, puríssima, que, na sua ação obscura, conseguira trazer à luz tal plástica divina – não era ela conhecida e familiar do artista? Não se manifestava também na sua alma, sempre que ele, cheio de fria paixão, libertava das marmóreas massas de língua a visionada forma esbelta, a fim de apresentá-la aos homens qual estátua e espelho da beleza espiritual?³²

Neste capítulo, Aschenbach, por várias vezes, em suas reflexões sobre o conceito de belo, faz referências a episódios da mitologia grega. Tadzio é comparado ao deus Apolo dirigindo a quadriga pelos ares, Tadzio também se transfigura no pastor troiano de inigualável beleza raptado pela águia e levado até Zeus, Tadzio representa o papel de Fedro no diálogo com o mestre Sócrates, e, por fim, até mesmo o sorriso de Tadzio compara-se ao de Narciso à beira do lago. “E foi neste segundo que Tadzio sorriu, que lhe lançou um sorriso eloqüente, íntimo, encantador, aberto, que só lentamente lhe descerrava os lábios. Era o sorrir de Narciso sobre o espelho da água, aquele sorriso profundo, enfeitiçado, enlevado, com o qual estende os braços à própria beleza”.³³

³⁰ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.93/94.

³¹ Ibid., p.103.

³² Ibid., p.107.

³³ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.116.

Após quatro semanas no Lido, Aschenbach começou a desconfiar de que algo estranho poderia estar acontecendo na cidade, percebeu que o idioma alemão quase não era mais pronunciado no hotel, nem na praia e o número de turistas, em vez de aumentar, diminuía muito. Revolveu, então, embarcar para o centro de Veneza e procurar algo de concreto que comprovasse seus pressentimentos e desconfianças. Em São Marcos notou um odor estranho no ar, uma mistura de remédios, fermentos e de uma higiene suspeita, adentrou pelas ruas e o odor aumentou, percebeu a presença de cartazes orientando a população sobre medidas higiênicas e preventivas. Interrogou o dono de uma loja com o intuito de averiguar a possibilidade de haver algum problema sério na cidade e recebeu a resposta de que se tratava apenas de medidas de prevenção. Partiu de volta para o hotel, consultou os jornais e verificou que nos jornais alemães havia boatos sobre a possível infestação das águas de Veneza por uma epidemia de cólera. Os jornais dos outros países ainda não registravam nada a respeito. “Eles receberam ordem para calar-se! pensava Aschenbach, exasperado, enquanto atirava as folhas na mesa: Não se deve falar sobre isso!”³⁴ Um misto de satisfação e horror inundou a consciência do artista neste instante, pensava na cidade mortífera, contaminada pela doença, ponderou sobre o risco que corria, mas ao mesmo tempo a sua alma alegrou-se com a aventura que estava preste a vivenciar.

Ora, a paixão, tanto quanto o crime não se adapta à ordem garantida e ao bem estar normal (...) Assim, sentia Aschenbach um obscuro contentamento em face daquilo que ocorria nas ruelas imundas de Veneza e que as autoridades se empenhavam em esconder – esse sinistro segredo da cidade que se confundia com o seu próprio segredo, que tanto lhe importava ocultar³⁵.

A principal preocupação de Aschenbach e o seu grande medo, neste momento, eram o de que a família polonesa partisse e o de que nunca mais pudesse ver Tadzio novamente. Passou a persegui-lo, no hotel, na praia, na Praça de São Marcos, pelas ruas da cidade e pelos canais de Veneza. Por onde quer o rapaz fosse com as irmãs e a governanta, lá estaria Aschenbach com o olhar atento e vigilante. “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.”³⁶

³⁴ Ibid., p.119.

³⁵ Ibid., p.119.

³⁶ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.120.

Neste contexto, Veneza - outrora símbolo de encanto e magia, transmuta-se aos olhos do escritor num ambiente suspeito. Aschenbach identifica o provável caos exterior, a possibilidade de um surto de cólera e o comportamento dissimulado dos venezianos com a sua própria desordem interna. Assim como Veneza, que se apresentara salutar e inofensiva superficialmente e, no entanto, ocultava uma moléstia aterradora, Aschenbach – o modelo de artista comedido e equilibrado, na aparência, experimenta interiormente o excesso e a paixão desmedida e platônica pelo jovem Tadzio.

Sim, essa era Veneza, a insinuante e suspeita beldade, mistura de conto de fadas e de armadilha para caçar forasteiros, essa cidade em cuja atmosfera pútrida outrora vicejavam luxuriantemente as artes e que inspiravam aos músicos melodia embaladoras, lascivas, entorpecentes. E o homem que assim se entregava à sua aventura tinha a impressão de que seus olhos se embeveciam naquela exuberância e seus ouvidos eram galanteados por semelhantes sons. Lembrando-se também de que a cidade estava doente e disfarçava esse fato por mera ganância (...) ³⁷

Uma noite, Aschenbach se deteve no primeiro andar do hotel, onde Tadzio estava hospedado, e ali ficou em frente ao quarto do menino por um longo tempo. Mesmo com grande receio de ser visto ali, numa atitude extremamente suspeita, o artista se sentiu incapaz de ir embora e ali ficou. Depois sentiu grande culpa e pensou em seus antepassados paternos, nas suas origens e se recordou do passado sem mácula, sem aventuras e de toda ponderação e medida que lhe fora transmitido. “Enquanto se envolvia em tal aventura ilícita, enquanto se entregava aos mais esdrúxulos excessos da alma, sempre se lembrava da austeridade comedido e da decência máscula que lhes fora peculiar, e ao fazê-lo, sorria melancolicamente. Que diriam eles?” ³⁸ Afinal, qual seria o significado de toda esta existência de exaustiva dedicação à arte? Chegara agora, bem distante dos valores cultivados pelos seus antepassados, estaria entregue aos excessos de um amor ilícito e perdido na decadência e na degeneração? No entanto, não poderia negar que assim como aqueles de sua estirpe, também ele fora um bravo soldado, um guerreiro, um lutador, um herói que perseverou à custa de grandes sofrimentos e sacrifícios incomensuráveis, pois sob tal pressão poucos suportariam por muito tempo, “(...) uma vez que a arte era uma

³⁷ Ibid., p. 121.

³⁸ Ibid., p. 122.

luta, um combate exaustivo (...) uma vida de alto domínio e de obstinação, vida áspera, transformada por ele em símbolo delicado e moderno heroísmo”³⁹

E mais uma vez Aschenbach buscou informações sobre a real situação que envolvia a disseminação da doença em Veneza e qual era a postura das autoridades em relação à possível epidemia. Constatou indignado, porém feliz, que até mesmo os habitantes de Veneza procuravam camuflar a real situação, pois dissimulavam os fatos a fim de não provocar alarme entre os turistas.

Certa feita, durante o pequeno almoço, no salão grande, interpelou o gerente, aquele baixinho de andar inaudível e sobrecasaca à francesa. No curso da ronda que fazia pelo recinto, cumprimentando os hóspedes e fiscalizando o serviço, o homem estacara junto à mesa de Aschenbach, a fim de dizer lhe gentilezas. Foi quando o escritor lhe perguntou com ar displicente e casual por que cargas d'água estavam, desde algum tempo, desinfetando Veneza. Trata-se respondeu-lhe o velhacão – de uma medida policial, destinada a prevenir e coibir em tempo, certos inconvenientes ou distúrbios da saúde pública que talvez possam ser originados pelo tempo abafado, excessivamente calmoso.⁴⁰

Após o jantar, neste mesmo dia, alguns músicos se aproximaram da sacada do hotel para se apresentarem aos turistas a fim de distraí-los. Dois homens e duas mulheres tocavam cada um o seu instrumento musical. Melodias populares eram ouvidas ao som de um violão, um bandolim, uma gaita de foles e uma rabeca, além disso, os músicos ambulantes divertiam os hóspedes do hotel não apenas com as canções, mas também com suas fanfarrices. O violonista parecia ser o mais talentoso do grupo, sua voz e sua habilidade com o instrumento destacava-o entre os outros do grupo.

De estatura franzina e também de rosto magro, descarnado, postara-se a alguma distância dos seus no caminho ensaibrado. Com o surrado chapéu atirado para a nuca, a ponto de aparecer em baixo da aba uma madeixa de cabelos ruiva, ostentava uma pose atrevida, impudente, e ao ronron das cordas proferia as suas piadas, como se lançando em direção ao terraço, numa declamação insinuante. A violência do esforço fazia com que as veias do pescoço inchassem. Pela aparência o homem não era natural de Veneza. Talvez pertencesse à estirpe dos cômicos italianos.⁴¹

³⁹ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.121/122.

⁴⁰ Ibid., p.124.

⁴¹ Ibid., p.126.

Os atores músicos com toda a irreverência e escárnio conduziram a platéia ao delírio hilariante e um riso contagiante e demoníaco se espalhou por todo o hotel. Mais uma vez o elemento estrangeiro aparece retratado, agora na figura do músico ruivo, descrito como um indivíduo maltrapilho, de odor desagradável e atitude nada confiável. Aschenbach observava atentamente a apresentação dos músicos, ao mesmo tempo em que não tirava os olhos do jovem Tadzio. Encostado no parapeito do terraço o menino observava de forma impassível a tudo o que acontecia. Diferente dos demais a sua volta, não ria das brincadeiras dos atores músicos e nem se divertia, mas permanecia sério.

Tal docilidade ingênua, significativa, desarmada, sobrepujava o ancião com tamanha força que este somente a muito custo conseguiu evitar de esconder o rosto entre as mãos. Também tivera a impressão de que o modo como Tadzio de vez em quando se empertigava e respirava profundamente revelava uma angústia, uma opressão do peito. “Ele é enfermiço. Provavelmente não ficará velho”.⁴²

Aschenbach terminou a noite pressentindo que não lhe restava muito tempo. Lembrou-se de que havia na casa de seus pais uma ampulheta, “(...) revia o utensílio preñado de significado, como se ele estivesse à sua frente. Silenciosa, fininha, escorria a areia cor de ferrugem através do estreito gargalo de vidro, e quando começava a escassear na cavidade superior, formava-se ali um pequeno, mas veemente remoinho”.⁴³

O escritor continuou a investigar o ambiente suspeito da cidade e, finalmente, graças a um agente de viagem inglês, Aschenbach confirmou a existência de uma epidemia de cólera em Veneza. A doença chegara pelas águas do mar, vindo do estrangeiro e alastrando-se rapidamente por todo o Mediterrâneo. A cidade com seus canais, o calor e o siroco fizeram com que o mal se fortalecesse e sorrateiramente se espalhasse causando grandes danos à população. Embora, os cidadãos e as autoridades se comportassem de forma dissimulada, tentando não revelar aos turistas a realidade dos fatos, a situação já era insustentável, pois o número de vítimas crescia assustadoramente.

Havia vários anos que a cólera indiana demonstrava crescente tendência de propagar-se e de migrar-se de um país ao outro. Nascida nos pântanos quentes do delta do Ganges, fomentada pelo hálito mefítico desse mundo antediluviano de ilhas exuberantes, inúteis, inabitáveis, em cujos emaranhados bambuzais espreita o tigre, a praga assolara por muito

⁴² MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.130.

⁴³ *Ibid.*, p.130.

tempo (...) Por meados de maio deste ano, porém, os horripilantes vibrões foram encontrados num e no mesmo dia nos descarnados e enegrecidos cadáveres de um tripulante de navio e de uma vendedora de legumes.⁴⁴

Aschenbach, num ímpeto de lucidez, ainda pensou em alertar a mãe de Tadzio acerca do perigo que a família dela se expunha ao permanecer em Veneza. No entanto, a idéia do regresso a um estado de comedimento e sobriedade o repugnou profundamente. “Não se deve falar sobre isso! – murmurava impetuosamente. – e eu não falarei! (...) Que valor tinham para ele a Arte e a Virtude, em confronto com as vantagens que ofereciam o caos?”⁴⁵ E nesta mesma noite, o artista totalmente esgotado pelo combate que se processara em seu interior, teve um sonho perturbador e tenebroso onde forças sensuais e libidinosas se erguiam numa espécie de ritual orgiástico, “(...) em sua alma ressoavam palavras obscuras, porem significativas com relação ao que se aproximava: o deus estranho”.⁴⁶ Homens e mulheres dançavam loucamente ao som de vários instrumentos, o som da flauta prevalecia sobre os demais, como um sopro de vida convidando-os a todo tipo de licenciosidades. Em sonho, Aschenbach se defendia bravamente e recusava o convite do deus exótico e estranho, sem, no entanto, obter sucesso. Ao acordar, Aschenbach, estava mais atormentado do que antes, totalmente exausto pela luta desencadeada em seu íntimo, sentia-se totalmente sem forças, como se tivesse travado um combate de proporções gigantescas, como se, por vários momentos, estivesse à mercê do demônio.

Durante o café da manhã, Aschenbach procurou por Tadzio no restaurante, constatou aliviado que a família polonesa ainda permanecia no hotel. Sentia um enorme desejo de rejuvenescer, de agradar pela sua aparência, de se perfumar e de, a qualquer custo, mascarar a sua velhice. Sua fisionomia cansada e envelhecida o incomodava, excessivamente, os cabelos grisalhos e as marcas da idade aprofundadas no rosto o deprimiam. “Em face de tal juventude que o cativara, sentia nojo de seu corpo envelhecido”⁴⁷. E foi nesta busca por um pouco de juventude, após olhar aflito a sua imagem refletida no espelho, que Aschenbach recorreu aos artifícios cosméticos a fim de escurecer os cabelos, levantar as sobrancelhas e de esconder as rugas em torno dos lábios e

⁴⁴ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.132.

⁴⁵ Ibid., p.135.

⁴⁶ Ibid., p.136.

⁴⁷ Ibid., p.138.

as da face. Dirigiu-se à barbearia, seus cabelos foram tingidos de negro e o rosto maquiado, percebeu que os lábios anêmicos estavam avermelhados e a face corada. Saiu dali feliz, mas ao mesmo tempo sentia grande temor por este desregramento do espírito. Mais uma vez iniciou sua busca cotidiana e incansável pelo jovem Tazio.

Alguns dias depois, no hotel, verificou que a família polonesa estava de partida. Aschenbach já não se sentia bem fisicamente, estava debilitado, abatido e não conseguia identificar se toda a angústia que sofria estava relacionada ao seu mundo interior ou ao ambiente exterior. Na praia avistou Tazio de longe e pela última vez admirou as formas perfeitas daquela beleza aterradora.

A cabeça de Aschenbach, recostada no espaldar da cadeira, acompanhara lentamente os movimentos do que já andava de longe. Nesse instante, porém, ergueu-se, como para ir ao encontro desse olhar, e logo depois abaixou-se sobre o peito, de modo que os olhos espiavam sob as pálpebras, enquanto a fisionomia apresentava a expressão lassa, ensimesmada, de sono profundo.(...) Decorreram alguns minutos, antes que alguém acudisse o hóspede que acabava de desmaiar, com o corpo prostrado sobre o braço da cadeira. Levaram-no ao quarto. E no mesmo dia ainda, o mundo recebeu, com reverência a notícia da sua morte.⁴⁸

⁴⁸ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.146.

CAPÍTULO II

A REPRESENTAÇÃO DO ARTISTA E O CONCEITO DE BELO EM *MORTE EM VENEZA*

“Um grande exemplo para todas as pessoas criativas é Jacó,
que se bate com Deus até que Ele o abençoe.
Deus tampouco quer lhe conceder Sua benção.
Somente através das terríveis batalhas que tenho de travar
para criar a minha música
recebo finalmente a Sua benção.”

MAHLER, Gustav.

De acordo com Donald Prater, biógrafo de Mann, embora a grande referência musical de Thomas Mann fosse o compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), o escritor também foi um grande apreciador da música de Gustav Mahler (1860-1911) e ao receber a notícia da morte deste compositor em 1911 (...) “se emocionou, e ao guardar os recortes com o obituário desse admirado artista, decidiu transpor os seus traços severos (e, mais tarde o seu nome de batismo) para seu herói, cuja história ainda iria criar.”¹ Gustav Von Aschenbach, o protagonista de *Morte em Veneza* - era moreno, de estatura abaixo da média, tinha o corpo franzino, cabelos penteados para trás, a testa era espessa, alta e rugosa, “(...) como que sulcada por cicatrizes”.² Usava óculos de ouro sem aros, cuja ponte penetrava na raiz do nariz curto e adunco, o rosto era magro e escanhado e o queixo pronunciado. Mann apresenta as características físicas deste artista ficcional inspirado em um ícone da tradição musical alemã e acrescenta a respeito do personagem:

(...) fora a Arte que ali se encarregava daquela modelagem fisionômica que em outros casos é realizada por um destino áspero, acidentado. (...) Também do ponto de vista pessoal, a Arte é uma vida mais intensa. Causa profunda felicidade, porém consome rapidamente. Grava na fisionomia de seu servidor os sinais de aventuras imaginárias e espirituais, e não obstante a calma monacal da existência exterior, produz no decorrer do tempo, um que de fastio, ultra-refinamento, cansaço, curiosidade dos nervos, tais como uma vida cheia de orgiásticos prazeres e paixões dificilmente seria capaz de provocar.³

Embora esteja claro que a história criada por Mann não se refira de forma alguma à vida do compositor Gustav Mahler. A identificação entre o personagem da ficção e Mahler possibilita a discussão de algumas questões interessantes de serem abordadas nesta problemática da representação da arte e do artista. A primeira diz respeito ao fato do compositor - Gustav Mahler, ser um artista que se insere na tradição histórico-musical germânica e a segunda se relaciona diretamente à produção artística e a estética mahleriana, nas quais se encontram fortemente acentuadas as temáticas da morte e da glorificação do belo, que são intensamente explorados por Thomas Mann no universo de *Morte em Veneza*. Mesmo que o modelo de artista ambíguo para Mann tenha sido Richard

¹ PRATER, Donald. *Thomas Mann, uma biografia*. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p.124.

² MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta; 1965, p.69.

³ Ibid., p.69.

Wagner, no contexto do romantismo do século XIX, a obra de Mahler, se destaca, sobremaneira, pela intensificação do processo de dissolução da tonalidade, de expansão e de diluição do tempo musical. “Nota-se nela a decomposição da herança clássica e certa influência oriental, aliás, característica da arte da época”.⁴ O universo sonoro criado por Mahler e a postura artística do compositor diante das questões estéticas da época, assim como as inovações musicais que praticou podem nos oferecer pontos de contato interessantes em relação ao tema deste estudo monográfico e ao mesmo tempo enriquecê-lo.

Carl E. Schorske, no livro *Pensando com a História - Indagações na passagem para o modernismo*, apresenta uma série de ensaios sobre a prática histórica do século XIX e as alterações ocorridas na forma de escrever a história a partir do advento do modernismo. No grupo de ensaios que trata especificamente sobre o contexto vienense do *fin-de-siècle*, o autor elege três figuras representativas que, segundo ele, teriam função significativa para o século XX naquele momento de configuração de novas forças sociais: Adolf Loos (arquitetura), Gustav Mahler (música) e Sigmund Freud (psicanálise). Em relação a Mahler, Schorske ressalta a atuação deste artista em duas esferas distintas: a de regente e a de compositor. A atividade de maestro, na concepção do autor, relaciona-se a uma suposta prática de permanência e exaltação de uma tradição musical baseada no eixo da produção que compõem a história da música europeia centrada nos compositores austríacos e alemães. Tradição que se inicia com Johann Sebastian Bach, passando por Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig Van Beethoven, Johannes Brahms, Richard Wagner e chegando ao final do século XIX com o próprio Gustav Mahler.⁵ A composição, por outro lado, estaria diretamente ligada à contribuição do compositor para a música do século XX, seria o elemento transformador da tradição clássica. É como se Mahler olhasse para a tradição e a afirmasse na prática da regência e por meio do processo composicional, embora suas composições ainda estivessem centradas na tonalidade, desarticulasse esta própria tradição e linguagem musical. “Na posição de regente, sua missão era preservá-la e revigorá-la, tarefa em que acreditava profundamente. Como compositor, aspirava a construir uma imagem do mundo fiel a sua experiência moderna.

⁴ ROSENFELD, ANATOL. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, SP: Editora Universidade Estadual de Campinas, 1994, p. 185.

⁵ Segundo Thomas Mann: “Os alemães deram ao Ocidente talvez não a música mais bonita e ligada ao social, mas certamente a mais profunda e significativa”. Cf. ROSENFELD, ANATOL. *Thomas Mann*.

Nesta função, seguiu um impulso crítico, se não subversivo.”⁶ Para Schorske, o pioneirismo de Mahler e a sua importância para o modernismo do século XX englobam três dimensões: a estética, a social e a filosófica. Segundo o autor, no campo estético Mahler deu forma musical a uma tendência estética do final do romantismo, na dimensão sociológica, trouxe um conteúdo musical vernáculo para o mundo da “elite vienense”, ressaltando a riqueza das criações folclóricas e do conteúdo oriental e no plano filosófico “ele abriu (...) um segundo caminho, que levava do social para o eu, para a profundidade da vida dos sentimentos”⁷

“Entretanto, seria ingênuo supor que Thomas Mann tenha pensado em retratar, especificamente, Gustav Mahler ou qualquer outro artista. Seu tema é a dubiedade do ser humano, representada exemplarmente pelo artista (concebido como “gênio”, em termos ainda românticos), por causa da sua absorção num mundo imaginário, da sua entrega “às formas da existência irreais e ilusórias”, sobretudo em consequência das tensões extremas entre fria observação e paixão desenfreada, entre espírito e vida, e ainda em virtude da sensibilidade patológica com que se abre à intoxicação do irracional e à atração do abismo – momentos aliás típicos da arte decadentista por volta do início do século e amplamente absorvidos por numerosos movimentos da arte contemporânea.”⁸

O artista descrito por Mann em *Morte em Veneza* se dedica a uma espécie de contemplação obstinada e apaixonada pela forma artística perfeita, representada na novela pela beleza física do jovem estrangeiro - Tadzio. E nesta incessante busca pela perfeição e pela pureza da forma, Aschenbach se destrói num ambiente contaminado pela doença contagiosa que se dissemina pelos canais de Veneza. Segundo Rosenfeld, (...) “em outras obras do período inicial, salta aos olhos do leitor a posição instável da arte (e do artista), na medida em que ora pertence preponderantemente ao reino do espírito (...) e participa de sua necessidade, de sua fraqueza e de seu distanciamento mortal da vida”⁹. Neste sentido, aquele que se entrega ao esteticismo extremado, afastando-se da vida e se perdendo na morbidez patológica da contemplação artística, talvez não mereça ser chamado artista. Tampouco merece ser chamado homem - o capitalista, o burguês, o político que vive imerso nos problemas do cotidiano e cujas preocupações se direcionam puramente à esfera

⁶ SCHORSKE, Carl E..Gustav Mahler: formação e transformação. In: *Pensando com a história. Indagações na passagem para o modernismo*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das letras, 2000, p.196.

⁷ Ibid., p.197.

⁸ ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p. 185.

⁹ Ibid., p.115.

material. As discussões apresentadas nesta obra, no entanto, não se prendem apenas as oposições entre vida e espírito, onde na maioria das vezes, estes elementos ocupariam esferas antagônicas. A vida representando a ação e a norma burguesa de existência e o espírito, o distanciamento desta vida, o exercício constante de uma fria e desgastante dedicação à arte e também a entrega a uma sensibilidade patológica. De acordo com Rosenfeld, esta discussão sobre arte e vida assume uma dimensão mais profunda e problemática em *Morte em Veneza*. “Se se quisesse perguntar qual o tema principal desta obra, dever-se ia de fato responder: o ambíguo, o duvidoso de toda a existência.”¹⁰ Um universo decadente e deteriorado está presente na narrativa desde as primeiras apresentações do narrador, prevalecendo, no decurso da trama, a ênfase descritiva de um cenário caótico e decadente. Além de retratar as tensões entre valores artísticos e valores burgueses e discutir as questões de cunho estético-morais no universo da representação do artista e deste como representante do caráter ambíguo do homem.

Em *Morte em Veneza*, Mann discute a representação do artista em termos históricos e também explorando o teor ambíguo e dubio do ser humano, pois o artista também é representante do indivíduo moderno, fragmentado, mascarado e contraditório. “Se o ente humano se define como ambíguo por reunir em si, precariamente, espírito e matéria, o artista representa esta ambiguidade de modo exemplar por não poder conceber e organizar a idéia a não ser no elemento sensível-material.”¹¹ Precisamente o que de fato teria o artista a dizer a esta época carente de significados na qual os valores se esvaeceram, uma época dissimulada pela superficialidade aparente da *belle époque* e pelo esteticismo exagerado do *fin-de-siècle*? Uma época que já se prepara para a mortandade da Primeira Guerra, expressando não somente a angústia e o temor diante da guerra, mas também um quê de festividade e estranha expectativa. Aschenbach, o herói fadigado de *Morte em Veneza*, se apresenta totalmente receptivo ao contágio mortífero representado pela doença, pois tanto esta entrega mortal quanto a fadiga que o consome provém de uma sociedade vazia e a paralisia criativa que tanto o incomoda representa a total incapacidade de engajamento em algo produtivo.

Interessante acrescentar o valor simbólico e o caráter ambíguo que a doença assume no contexto literário de Mann. A doença, em várias passagens da obra do escritor, assume um papel dubio, pois ao mesmo tempo em que se associa à idéia de caos, de

¹⁰ ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p. 116.

¹¹ *Ibid.*, 182-183.

decadência e de deterioração, também é um elemento capaz de acionar a vida em sua plenitude.

“A doença tem, na obra de Mann, um valor funcional extremamente ambíguo, representando simbolicamente o espírito especulativo, marginal, afastado da vida e oposto a ela. Esse espírito “doentio” é um elemento importante para a superação da vida em si fechada e sem perspectivas humanas, é uma força que, opondo-se ao simples funcionar dos reflexos, é capaz de dizer “Não!” à mera biologia, para usarmos a expressão de Max Scheler. Mas é precisamente em virtude deste afastamento e dessa distância que o homem consegue apossar-se de modo mais profundo da vida.”.¹²

Neste sentido, ao discutir o valor simbólico da doença em suas obras Mann estabelece um diálogo com o romantismo. Além de fenômeno psicofísico, a doença pode ser compreendida, neste contexto, ora como um elemento capaz de possibilitar elevação moral e artística ora de se identificar com a degeneração, representando indício de perdas físicas, morais e espirituais, associada a um caminho que conduz a completa destruição. É pertinente atentar para esta temática da doença, pois ela é recorrente em várias novelas e romances de Thomas Mann. Muitos dos heróis criados pelo romancista são retratados convivendo com algum tipo de enfermidade ou fragilidade física. São exemplos, Thomas e Hanno Buddenbrook - protagonistas de *Os Buddenbrooks*, Hans Castorp no romance *A montanha mágica*, Adrian Leverkühn em *Dr. Fausto* e o herói de *Morte em Veneza*. Tanto a arte quanto o artista são retratados como entes que se distanciam da sociedade e que tendem a marginalizarem-se. No caso específico de Aschenbach, desde cedo foi obrigado a abandonar a escola por razões médicas, a se retirar do convívio social e condenado a viver uma existência solitária e disciplinada em favor da criação. A doença, neste contexto, representa um fator que favorece a exclusão social do artista, mas também se desdobra em outras significações. Em *Morte em Veneza* a doença mortífera e fatal proveniente do estrangeiro e que contamina Veneza e o artista representa a morte. E, ironicamente, também surge de forma inesperada no semblante daquele que representa o ideal de beleza clássica. “Também tivera a impressão de que o modo como Tadzio de vez em quando se empertigava e respirava profundamente, revelava uma angústia, uma opressão no peito. “Ele é enfermiço. Provavelmente não ficará velho”, (...).”¹³

¹² Ibid., p.149-150.

¹³ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1965, p.130.

Morte em Veneza, nas palavras de Rosenfeld:

(...) pertence em termos de linguagem ao que de mais bela a literatura alemã jamais produziu, parece-nos de especial significação, uma vez que nela a essência do artista (que ao fim também representa a pessoa humana em perigo) não só é reconhecida e apresentada em seu cerne mais profundo, mas também porque ocorre aí uma certa transposição do problema através de uma elevação ao mesmo tempo moral e metafísica de ambos os princípios ¹⁴.

Neste romance, a cidade de Veneza e o jovem Tadzio são descritos como representantes do ideal de beleza clássico. No entanto, Veneza outrora símbolo de encanto, magia, possibilidade de renovação artística e inspiração criadora, ironicamente, transmuta-se em um ambiente altamente suspeito e mortífero. Não poderíamos deixar de considerar o poder simbólico que esta cidade exerceu na tradição cultural alemã e conseqüentemente, no universo literário de Thomas Mann. De acordo com Anatol Rosenfeld, ali Goethe escreveu os *Epigramas Venezianos*, o compositor Richard Wagner, uma das grandes referências musicais de Thomas Mann, morreu em Veneza no ano de 1883. Até mesmo a inspiração inicial da novela provém da estada do próprio escritor em Veneza entre maio e junho de 1912, nesta ocasião o próprio Thomas Mann ficou bastante impressionado com a rara beleza de um jovem polonês que viu brincar na praia, semelhante a Gustav Von Aschenbach na ficção. Também nesta cidade, August Von Platen (1796-1835), poeta admirado e lido por Mann, compôs o ciclo dos sonetos venezianos. Segundo Rosenfeld, Mann apreciava sobremaneira, os escritos de Platen e “confessou amar profundamente um dos seus poemas: “Quem com olhos a beleza contemplou, vive já rendido à morte”, reza o poema”. O assim atingido, já não poderá dedicar-se a nenhuma tarefa terrena e anseia por “sugar veneno de cada sopro de ar” e por “aspirar de cada flor o sopro da morte”.¹⁵ Nestes fragmentos, morte e beleza se aproximam, duas idéias aparentemente antagônicas, mas que interagem na esfera da criação artística. Em *Morte em Veneza* também ocorre esta identificação, Aschenbach também experimenta a tensão entre a volúpia da morte e a inspiração criadora, se perde no desregramento ao buscar a forma perfeita e se entrega ao caos.

O que significaria então esta árdua existência consagrada à arte? Este caminho tortuoso em direção à própria destruição? Não há dúvidas de que *Morte em Veneza*

¹⁴ Ibid., p. 116.

¹⁵ ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p.186.

apresenta um questionamento sobre o lugar da arte e do artista no contexto do *fin-de-siècle* e da *belle époque*. Além de se projetar como uma espécie de auto-retrato da arte, cujo modelo seria o próprio artista. Sugerindo um momento de questionamento sobre a arte, sobre o que ela teria a dizer em termos funcionais e para quem dizer, sobre a condição do artista e sua índole incerta e duvidosa. Neste contexto específico, a condição de Aschenbach é puro narcisismo, pois é a condição de estar enamorado de si mesmo. “É esta a situação de Aschenbach: na beleza de Tadzio ama a própria imagem, o sonho da beleza, a própria meta espiritual.”¹⁶ Beleza e morte, beleza e autocontemplação, temáticas que se aproximam a partir das alusões aos mitos gregos, aos ideais clássicos de equilíbrio, disciplina e harmonia e, principalmente, às insistentes indicações da presença das forças apolíneas e dionisíacas no processo artístico do personagem. São constantes as referências nas quais o escritor se depara com a emergência de forças descontroladas que, outrora, estiveram ocultas sob a aparência de uma completa ordem. Sem dúvida, Aschenbach poderia ser considerado um escritor clássico (...) “in two of the senses with Goethe gave the term. First, he represent the type of classic national author (...) Second, he is an exemplary writer. Extracts from his works are reproduced in school readers so that schoolboys may model their style on his.”¹⁷ No entanto, vive a constante insatisfação de criar sob árdua disciplina e sacrifício, sem espontaneidade e sob severa vigília e autocontrole.

Segundo o narrador, o artista retratado por Mann personifica um herói aparentemente débil, Aschenbach “(...) era o bardo de todos quantos labutam à beira do colapso, dos sobrecarregados, dos triturados, dos que se mantêm de pé à custa de um esforço supremo (...)”¹⁸. No contexto da narrativa, há uma identificação entre os personagens criados por Aschenbach e a sua própria existência, talvez por esta razão o narrador se refira ao martírio de São Sebastião como forma emblemática de representar o sacrifício e as dores que aqueles da sua estirpe estariam destinados a enfrentar. O semblante sereno, impassível e angelical ante a um sofrimento inenarrável se relaciona com a atitude de disciplina e autocontrole praticada pelo escritor durante a maior parte de sua vida. A retratação da própria arte e do universo de criação do artista, neste caso específico, o universo de criação do artista burguês com todos os conflitos e tensões. O

¹⁶ Ibid., p.188.

¹⁷ ROBERTSON, Ritchie. *Classicism and its pitfalls: death in Venice*, p. 97.

¹⁸ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta; 1965, p.65.

ápice da experiência artística deste artista é a sua própria tragédia na qual se misturam forças dionisiacas e apolíneas consumadas na própria morte do escritor. Podemos, então, afirmar que há uma identificação entre sacrifício, dor, criação e beleza. O conceito de beleza, constantemente se associa à idéia de morte e sacrifício, conceitos que num primeiro momento se excluem, mas que, neste contexto específico, se complementam. Neste contexto, a arte se traduziria como uma instância capaz de dar sentido à vida e de tornar suportável o insuportável da existência.

Morte em Veneza também apresenta dois universos que se confrontam e se chocam constantemente, dois ideais artísticos permeiam toda a narrativa: o ideal clássico e o ideal romântico. O artista clássico é representado como um disciplinador dos próprios instintos e impulsos subjetivos, preocupado em frear o fluxo expressivo da interioridade. Pelos princípios clássicos, o valor estético se concentra na obra de arte, esta por sua vez diz pouco ou quase nada a respeito de seu criador. A obra de arte representa a expressão da beleza, suscetível de produzir reações aprazíveis e por meio da forma perfeita há a intenção de revelar ensinamentos, ou seja, um sentido de utilidade e um efeito moral: a boa forma é capaz de falar à razão. Preceito que, no entanto, não é inteiramente aplicável ao contexto de *Morte em Veneza*, onde a forma perfeita almejada pelo artista choca-se com a racionalidade e tem pouco a dizer à razão, pois se expressa de forma assustadora, aniquilando o indivíduo.

Contrariando os pressupostos clássicos sobre a criação artística e compreendendo a obra como expressão da alma do artista, o romantismo buscou a ênfase no ato de criação artística e no sujeito desta criação e não no objeto. O sentimentalismo e a subjetividade ganharam campo e a interioridade se transformou em uma grande aliada do processo de criação do artista romântico. A interioridade do artista, a valorização do sentimento, da subjetividade e da natureza encontraria na Alemanha um ambiente propício para o seu desenvolvimento. O movimento *Sturm and Drang* (*Tempestade e Ímpeto*) – considerado precursor dos ideais românticos na Alemanha, cultivou forte reação à influência do racionalismo francês neste país. Sem, no entanto, preterir as concepções de J.J. ROSSEAU que seria o grande inspirador do romantismo em solo alemão. Segundo Gerd Bornheim “o ponto de partida da doutrina de Rousseau é a interioridade, um voltar-se sobre si mesmo. Na base, não só da filosofia de Rosseau, mas de todo o pensamento moderno, encontramos

uma atitude subjetiva” (...) A interioridade de Rousseau (...) é sinônimo de sentimento, e este é considerado superior à razão.”¹⁹

À interioridade do artista se associa o conceito de natureza compreendida não como algo exterior ao homem e, que, portanto, possa ser medido e analisado pela ciência ou construído pela cultura. Cultura e natureza, para Rousseau, são elementos antagônicos, excludentes. “Estas idéias de Rousseau encontram profunda repercussão no espírito dos “gênios” do chamado Pré-Romantismo alemão, o *Sturm und Drang*.”²⁰ Além do destaque do elemento irracional como força criadora e da relevância das peculiaridades nacionais.

Há em *Morte em Veneza* um constante diálogo entre a temática do amor, da doença e da morte focalizadas do ponto de vista romântico e o tema da beleza a partir de uma concepção clássica e mítica. Aschenbach persegue incessantemente um ideal de beleza e perfeição, é um defensor da pureza formal, se entrega ao esteticismo extremado da arte pela arte e se perde numa atitude de autocontemplação estéril. “Não admira que o artista, caçador eterno da beleza e perfeição, de sensibilidade levada a extremos patológicos do refinamento, se apaixone pelo belo adolescente.”²¹ No entanto, ironicamente, este disciplinado artista de princípios austeros, em contato com a beleza viva do jovem Tazio no plano sensível, se rende e se perde não em decorrência de uma idéia de perfeição expressa na forma pura e espiritual, mas em função da sensualidade, do que há de mais carnal e do poder de sedução que esta beleza representa.

Ao ver o jovem Tazio pela primeira vez, Aschenbach percebe a inigualável beleza “do garoto de cabelos compridos, a aparentar uns catorze anos. (...) 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”²², este momento assinala, ironicamente, um caminho para o desregramento e a morte, uma condenação, no entanto, desejada pelo próprio artista. Aschenbach prossegue, em suas reflexões e na sua atitude contemplativa, fazendo alusões aos ideais de beleza gregos, o jovem de origem estrangeira “lembrava esculturas gregas dos melhores tempos e, ao lado da pureza ideal das formas, tinha um encanto tão raro, tão pessoal que o observador julgava jamais ter visto, nem na natureza,

¹⁹ GUINSBURG, Jacó (org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978 (Coleção Stylus), p.80.

²⁰ Ibid., p.81.

²¹ ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p.181.

²² MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta; 1965, p.84.

nem nas artes plásticas, nenhuma obra igualmente perfeita.”²³ Não há dúvidas de que o jovem Tadzio, nesta perspectiva de interpretação, personifica um ideal de beleza buscado com ânsia pelo escritor – uma forma artística perfeita. A desconcertante e rara beleza de Tadzio desperta em Aschenbach uma paixão desmesurada, platônica, narcisista e mortal. Neste cenário caótico e em decomposição contrastam a expressão genuína da beleza no plano sensível com a atmosfera degenerada de Veneza e não seria exagero afirmar que neste ambiente deteriorado somente Tadzio permanece intacto e protegido do caos que o cerca.

Em vários trechos da novela Tadzio se transforma, aos olhos de Aschenbach, em uma divindade do Olimpo e sua beleza física comparada à luz de Apolo. “Aschenbach dominado pela magia do efebo, sente-se invadido por reminiscências do mundo antigo, dando a sua problemática inclinação erótica, meio ironicamente de início, a elegante justificação da cultura grega e do mundo platônico”²⁴. Aschenbach coloca-se no papel de Sócrates, e dialoga com o jovem Fedro acerca da beleza e da virtude. “Evoca assim a condenação platônica do artista que deve ser expulso do Estado por chafurdar no sensível, não conseguindo elevar-se à verdade das idéias.”²⁵ O artista, na perspectiva platônica, iludiria o público com suas habilidades de manipulação da forma, uma vez que estaria demasiadamente preocupado com a criação de arquétipos da realidade mais do que com a busca da verdade, ao conceber por verdadeiro o que é apenas aparência. A percepção do sensível se configuraria, então, como um obstáculo ao mundo inteligível, ao conhecimento por meio das idéias e, portanto, para o mundo da essência. Em Fedro, Platão se expressa por meio do diálogo entre Sócrates e Cebes alertando sobre os perigos da compreensão dos objetos a partir dos sentidos. “Lembrei-me disso e receei que minha alma viesse a ficar completamente cega se eu continuasse a olhar com olhos para os objetos e tentasse compreendê-los através de cada um dos meus sentidos”²⁶.

Aschenbach, no entanto, em lugar “(...) de buscar refúgio nas idéias e procurar nelas a verdade das coisas,”²⁷ caminha em direção ao abismo e a dissolução.

²³ Ibid., p. 84.

²⁴ ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p.187.

²⁵ Ibid., p.188.

²⁶ PLATÃO – VIDA E OBRA. *Os Pensadores*. 2ª Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p, 106.

²⁷ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta;1965, p. 106.

Porque a beleza, lembra-te disso, ò Fedro, unicamente a beleza, é divina e ao mesmo tempo visível. Por isso é também a senda dos sentidos, a estrada (...) que conduz o artista ao espírito. Achas, porém, meu caro, que aqueles cujo caminho rumo à esfera espiritual passar pelos sentidos poderão jamais obter a sabedoria e a genuína dignidade humana? Ou pensas pelo contrário (...) que esse é um caminho perigoso, em que pese os seus encantos, um caminho deveras errado, pecaminoso, que inevitavelmente nos leva à confusão? ²⁸

²⁸ Ibid., p.142.

CAPÍTULO III

ALÉM DA LUCIDEZ APOLÍNEA... O DITIRAMBO DIONISÍACO

“Bem - aventurado o povo dos Helenos!
Quão grande deve ter sido entre vós Dionísio,
se o deus de Delos considera necessárias tais magias
para curar vossa folia ditirâmbica.”

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*.

Dentre os pensadores, intelectuais e artistas que influenciaram de forma significativa o pensamento e a obra de Thomas Mann, não poderíamos deixar de mencionar Schopenhaur e Nietzsche no campo filosófico, Goethe como o grande mestre literário e Wagner como referência musical e modelo de artista. No caso específico de *Morte em Veneza*, os estudos e as reflexões sobre a cultura grega realizado por Nietzsche no livro *O nascimento da tragédia* nos oferece um caminho de interpretação enriquecedor em relação à temática da criação artística e sobre a representação do artista. À luz da filosofia da arte de Nietzsche é possível compreender as representações do artista em *Morte em Veneza* relacionado-as ao universo das representações apolíneas e dionisiacas discutidas em *O nascimento da tragédia*. Primeiro livro de Nietzsche, esta obra foi publicada em 1872. Na época da publicação, este polêmico e problemático livro foi alvo de violentas críticas de filólogos e de filósofos alemães “(...) a ponto de, no ano seguinte, ele (Nietzsche) ter ficado praticamente sem aluno a quem ensinar.”¹ Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche apresenta uma interpretação sobre a cultura e a tragédia grega a partir da existência e atuação de duas forças ou impulsos no processo de criação artística, um impulso que se associa ao deus Dionísio e o outro ao deus Apolo.

Ao apolíneo se relaciona a forma, a plasticidade e a bela aparência e ao dionisiaco todas as forças que levariam ao desregramento, à embriaguez e ao delírio. Potências artísticas que poderiam representar forças opostas, mas que, no entanto, comportam outras significações nas interpretações do filósofo.

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não figurada [*Unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos tão diversos caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisiaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática.²

¹ Cf. Machado, *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*.

² NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 24.

Nesta perspectiva de análise, a suposta serenidade e a jovialidade do povo grego não seriam elementos suficientes para a compreensão da cultura helênica, pois não nos ofereceria um caminho satisfatório e adequado para o entendimento de aspectos importantes desta cultura relacionados à arte. A conceituação da serenidade e brandura dos gregos, de acordo com Nietzsche, não se associaria diretamente a um bem estar intocável, como poderia ser falsamente interpretado, mas comporta, nas suas representações de beleza e de precisão apolíneas, a instabilidade, a dor, o sofrimento e a profunda contradição da existência humana representadas pelo universo regido pela força do deus Dionísio.

“Essa busca de outro princípio constitutivo do mundo grego – além da serenidade – não é, porém, uma originalidade de Nietzsche. É, como temos visto, uma constante em toda a interpretação da Grécia desde o nascimento do trágico, isto é, da interpretação filosófica ou ontológica da tragédia como apresentando uma visão trágica.”³ Segundo Roberto Machado, em *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*, a interpretação da tragédia grega no campo conceitual de Nietzsche, nesta época precisamente, se relaciona diretamente a uma tradição histórico-filosófica presente na Alemanha desde o final do século XVIII. De acordo com esta tradição, o trágico se estruturaria baseado na presença de dois impulsos artísticos duais ligados à natureza, sendo que um seria regido por forças transgressoras, representando o universo de Dionísio, e o outro pautado na busca pela forma e pela bela aparência, representando Apolo. Embora sendo o primeiro a se intitular filósofo trágico, Nietzsche se insere nesta tradição que remonta aos textos de Johann Joachim Winckelmann, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Johann Wolfgang Von Goethe, Friedrich Schiller e Richard Wagner.

De acordo com Roberto Machado, a conceituação do princípio definidor do impulso apolíneo: o princípio da individuação - provém da influência das idéias de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche. O *principium individuationis* schopenhaueriano seria o elemento responsável em estruturar e reger a arte apolínea, pois Apolo – o deus resplandecente e criador das formas é também o criador das individualidades. “Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium*

³ MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 242.

individuationis, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência (...).⁴

Investigando o conceito de apolíneo, o jovem filósofo o faz a partir da constatação de que os helenos, considerados como os mais belos e humanos da antiguidade clássica trazem subjacente à beleza e à virtude que os definiram, uma expressão de dor e uma marca de crueldade. Nesta perspectiva de pensamento, a arte apolínea dotada de poder e de capacidade para iluminar, dar forma ao mundo e de se contrapor ao caos, criou uma espécie de proteção contra o sofrimento humano e o absurdo da existência no universo grego. “O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos.”⁵ Para Roberto Machado duas características essenciais distinguem o apolíneo: a aparência e o brilho, pois Apolo – o deus solar, além de transfigurador das formas também é a própria luz que ilumina a glória dos heróis e os grandes feitos dos homens, individualizando-os e os preservando do esquecimento. Neste sentido, aparência e brilho associam-se às imagens e às representações criadas a fim de encobrir o sombrio e o tenebroso da existência. “Se o insuportável do sofrimento exige a proteção da arte como meio de tornar a vida suportável, a solução homérica é velar, encobrir o sofrimento criando uma ilusão protetora contra o caótico e o informe. Esta ilusão é o princípio de individuação”.⁶

Nesta perspectiva de análise, a arte apolínea engloba tanto a noção de bela aparência quanto a noção de brilho. E inerente a estas noções de aparência e brilho configuram-se uma dimensão estética e uma dimensão moral, fundamentadas no princípio ou na lei da medida e regidas pelas forças apolíneas, pois:

Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do “Conhecer- te a ti mesmo” e “Nada em demasia”, ao passo que a auto-exaltação e o desmedido eram considerados como os demônios propriamente hostis da esfera não apolínea, portanto, como propriedades da época pré-apolínea, da era dos Titãs e do mundo extra-apolíneo, ou seja, do mundo dos bárbaros.⁷

⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 95.

⁵ Ibid., p.33.

⁶ MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.208

⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.37/38.

Do ponto de vista estético, a aparência e o brilho presentes na arte apolínea se relacionam diretamente à expressão da harmonia, da ordem, da proporção e do equilíbrio. Estes valores artísticos essencialmente apolíneos, portanto, seriam também os fundamentos da arte clássica do século XVII. A denominação para o termo clássico que abrange o presente estudo é, sobretudo, aquela que o associa ao campo da estética. O conceito estilístico para clássico ou classicismo pressupõe a idéia de uma obra de arte realizada de acordo com os preceitos da arte grega considerando os pressupostos apolíneos. O Renascimento, principalmente o italiano e posteriormente o francês buscaram na arte helênica princípios essenciais para compor esta nova expressão artística que prevaleceu na Europa até o século XVIII, época em que se uniu ao racionalismo ilustrado. Neste sentido, os princípios do classicismo são regidos pelas noções de equilíbrio, ordem, harmonia, objetividade, ponderação, proporção, serenidade, disciplina, caráter apolíneo, luminoso, lúcido, diurno e racional.⁸

Na concepção clássica, a obra de arte reflete harmonia, sendo que “a natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo.”⁹ O artista clássico se define, portanto, como um disciplinador dos próprios instintos e impulsos subjetivos, uma vez que prevalece em seu processo criador a preocupação em frear o fluxo expressivo da interioridade. O valor estético, portanto, reside na obra de arte que diz pouco ou quase nada a respeito de seu criador. Nesta concepção, a obra expressa beleza, pois suscita reações aprazíveis, também por meio da forma perfeita há a intenção de revelar ensinamentos e buscar um sentido de utilidade e um efeito moral: a boa forma é capaz de falar à razão. Preceito que, no entanto, não é inteiramente aplicável ao contexto de *Morte em Veneza*, no qual a forma perfeita almejada pelo artista, ironicamente, choca-se com a racionalidade e a disciplina do artista, tem pouco a dizer à razão e se expressa de forma assustadora, aniquilando o indivíduo.

Em muitos trechos de *Morte em Veneza* podemos claramente detectar a presença dos impulsos artísticos, o apolíneo e o dionisiaco atuando no processo criativo do personagem. O modelo de artista descrito por Mann nesta obra, embora extremamente dedicado, disciplinado e lúcido, entrega-se, aos poucos, ao excesso, ao desmedido e ao inebriante rendendo-se às forças dionisiacas da criação na sua incessante busca pelo ideal

⁸ Cf. Guisnburg J., *O Romantismo*.

⁹ Idem, p. 263.

de beleza. Já no primeiro capítulo da obra, o impulso artístico dionisíaco pode ser claramente identificado na visão que o escritor tem da selva antediluviana, da paisagem tropical e do tigre feroz. Tanto estas visões e também a imagem do viajante estrangeiro inspiraram-no a buscar novos ares, ao mesmo tempo em que trazem a promessa da criação espontânea tão desejada pelo escritor.

O elemento dionisíaco atua a favor da ruptura do princípio da individualização da arte apolínea, sob o domínio desta potência os limites são rompidos e as particularidades se desfazem rumo à unificação e à totalidade. Homem e natureza reinam em um universo de licenciosidades, êxtase e embriaguez, pois a arte dionisíaca se traduz como expressão intensa da manifestação da vida na acepção mais profunda do termo. “No ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, o ser uno enquanto gênio da espécie, sim, da natureza.”¹⁰ Em outra passagem belíssima, Nietzsche apresenta o poder de unificação das celebrações dionisíacas.

O carro de Dionísio está coberto de flores e grinalda: sob o seu jugo avançam o tigre e a pantera. Se se transmuta em pintura o jubiloso hino beethoveniano à “Alegria” e se não se refreia a força da imaginação, quando milhões de seres frementes se espojam no pó, então é possível cercar-se do dionisíaco. Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens.¹¹

Relatos míticos nos contam que Dionísio quando criança teve o corpo esquartejado e devorado pelos Titãs, mas o seu coração foi salvo pela deusa Atenas que o levou para Zeus que o engoliu e fez renascer um novo Dionísio, agora adorado como Dionísio Zagreu, cujo significado, em trácio ou frígio, é desfeito em pedaços.¹² Segundo a análise de Nietzsche, o sofrimento de Dionísio significa que o deus experimenta em si os horribéis padecimentos da individuação, e “(...) com isso se indica que tal despedaçamento, o verdadeiro sofrimento *dionisíaco* é como uma transformação em ar, água, terra e fogo, que devemos considerar, portanto, o estado da individuação, enquanto fonte e causa primordial de todo sofrer como algo em si rejeitável. Do sorriso desse Dionísio surgiram os deuses

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.31/32.

¹¹ Ibid., p. 28.

¹² Cf. Nietzsche. *O nascimento da tragédia*.

olímpicos, de suas lágrimas os homens.”¹³ Suas origens também se relacionam ao elemento estrangeiro, não que esta divindade não tenha suas origens na cultura grega, mas, precisamente, pelo fato de se associar ao sombrio e ao desconhecido da natureza. Esta natureza estrangeira, ambígua e duvidosa inerente a sua estirpe aparece representada nas *Bacantes* de Eurípedes, no episódio que narra a chegada de Dionísio em Tebas e o castigo que profere aos habitantes desta cidade devido ao fato de ter sua origem divina questionada. Como vingança a tal insulto, Dionísio enfurecido usa todo poder e encanto para persuadir as mulheres de Tebas a abandonarem seus lares e partirem com ele para as montanhas a fim de lhe servirem e o reverenciarem como divindade.¹⁴

Nas últimas páginas de *Morte em Veneza*, o narrador descreve a cena do sonho de Aschenbach, a qual retrata com exatidão e maestria a atuação das forças dionisíacas na psique do personagem. Segundo a narrativa, Aschenbach o artista completamente exausto e quase entregue, ainda emprega forças e busca meios para se preservar munido do último fôlego de resistência do intelecto num misto de medo, curiosidade, horror e volúpia. “(...) o cenário do drama era a sua própria alma, e o que ocorria irrompia de fora, aniquilando violentamente a sua resistência, uma resistência intensa do seu intelecto, passando através dele e deixando devastada, destruída a sua existência e a cultura de sua vida”¹⁵. Em sonho, Aschenbach de longe via o tumulto e ouvia os sons desordenados, as trovoadas, os gritos estridentes, os uivos, o júbilo intenso que se aproximava perpassado pelo sedutor canto das flautas. Tudo isso o enchia de um pavor medonho, mas também despertava em seu íntimo um êxtase intenso. “No princípio era o medo; o medo, a volúpia e uma curiosidade horrorizada daquilo que sucederia (...). Mas em sua alma ressoavam palavras obscuras, porém significativas, com relação ao que se aproximava: “*O deus estranho!*””¹⁶. Finalmente, visualizou uma paisagem familiar, semelhante aquela que estava acostumado a apreciar quando passava o verão em sua casa de campo. Todavia, chamas desciam pelas encostas das montanhas e por entre os troncos das árvores e entre os rochedos caminhavam homens, mulheres e animais em cortejo, festejando, servindo e adorando em êxtase a Dionísio.

¹³ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.67.

¹⁴ Cf. EURÍPEDES. *As Bacantes*.

¹⁵ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta; 1965, p. 135/136.

¹⁶ Ibid., p.136.

O cenário onírico que tanto perturbou o herói de *Morte em Veneza* retrata as celebrações em honra ao poder deste deus estranho, Dionísio:

“Mulheres, tropeçando em vestes de pele, que excessivamente longas, pendiam-lhes da cintura, agitavam tamborins por cima das cabeças, que arfando, atiravam para trás. Brandiam tochas acesas e punhais desembainhados; seguravam sibilantes serpentes pelo meio do corpo, ou, aos berros, erguiam os seios com ambas as mãos. Machos peludos, igualmente cingidos de pelame, com as testas encimadas de cornos, curvavam o pescoço, sacudiam braços e coxas, faziam ribombar pratos de bronze, golpeavam raivosamente timbales, enquanto meninos desnudos espicaçavam com bastões envoltos em folhagem uns bodes, em cujos chifres se agarravam, e lançando gritos de júbilo deixavam se arrastar pelos bichos, que davam pinotes. E ululado pela multidão extasiada, estrondeava aquele chamado composto de consoantes macias e do alongado “u” final, com seu som tão doce, tão feroz como nenhum outro que já se ouvira.”¹⁷

Na parte final deste trecho há uma referência ao som prolongado da vogal “u”, como se o artista ouvisse um chamado, um sedutor e terrível chamado. É interessante ressaltar que em outra parte do romance, quando Aschenbach escuta pela primeira vez o nome de Tadzio, a vogal que sobressai também é o “u” prolongado. Portanto, há uma identificação entre este chamado dionisíaco que aparece no sonho e o jovem Tadzio. Segundo a narrativa:

“Com certa curiosidade, Aschenbach aguçava os ouvidos, sem, todavia, depreender outra coisa a não ser duas sílabas melodiosas, parecidas com “Adgiô”, ou melhor, “Adgiu”, com o som agudo prolongado do “u”, que muito agradava a Aschenbach. Achando ele que tal maviosidade bem condizia com o portador deste nome, repetiu-o em voz baixa. A seguir, satisfeito, tornou a ocupar-se com suas cartas e papéis.”¹⁸

As representações do deus Dionísio, juntamente com a doença que se espalha pela cidade de Veneza e o jovem Tadzio assumem uma significação especial no contexto da simbologia de Mann, pois são elementos estranhos em relação ao elemento alemão. O estrangeiro e o exótico, ambos dissolvem a compostura e a disciplina de Aschenbach, e, segundo Rosenfeld também podem representar a tensão entre consciência racional moderna e consciência mítica ou arcaica. “A disciplina austera do herói se desfaz; prepara-

¹⁷ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta; 1965, p.136-137.

¹⁸ Ibid., p.92.

se na sua mente a irrupção onírica do “deus estranho” (Dionísio) que acaba por derrubar as últimas barreiras “ocidentais” da razão ou da “prosa” (logos).¹⁹

Até este momento, Aschenbach, em sonho, persistiu com admirável coragem ante a voluptuosa dança e ao frenesi que presenciava. “Grande era a sua repugnância; bem intencionada a sua vontade de defender até o último instante o que era seu, contra o estranho, contra o inimigo do espírito sereno e comedido.”²⁰ Entretanto, todo o ambiente se alterou com a intensificação do barulho, da dança frenética, dos uivos e do som das flautas que ecoavam insistentemente convidando-o a participar desta irresistível e desmedida entrega. Por fim, todos os seus sentidos foram atingidos, sentia o cheiro desagradável dos animais e do suor dos corpos, misturado com um odor familiar de doença propagada. Seu coração já batia no mesmo ritmo das batidas dos timbales, seu cérebro girava embriagado, quase em estado convulsivo. “A raiva, o desvario, a surda volúpia tomavam conta dele, e sua alma ansiava por entrar na roda de deus. O gigantesco símbolo obscuro, esculpido em madeira, era descoberto e enaltecido. Eis que todos, mais doidos do que nunca, rugiam em coro a senha. Escumando pelos lábios, convulsionavam-se.”²¹ Aschenbach, em sonho assim como na realidade ficcional, se entrega às forças dionisiacas da criação. Quiçá a descrição e o valor simbólico do sonho possuam um sentido de completa entrega que atinge até as profundezas da alma deste artista. “Também ele se entregava ao deus estranho. Sim, eles eram o seu próprio eu, no momento em que se lançavam sobre os animais, matando, dilacerando, devorando pedaços fumegantes, e ele estava ali, quando sobre o terreno de musgo revolvido, iniciava-se a cópula sem fim, em oferenda suprema ao deus.”²²

Neste sentido e de acordo com o que foi exposto, são impulsos dionisiacos que subjazem ao esmero e à disciplina criadora deste artista. O ápice da experiência de arte e da experiência de vida deste artista demonstra não somente o choque violento de duas forças poderosas: a dionisiaca e a apolínea que se expressam na vida e na morte do escritor, mas também nos possibilita uma reflexão a respeito de uma compreensão artística que se associa ao conteúdo trágico e que se traduz como essencial ao entendimento da condição humana e da situação do homem moderno no mundo.

¹⁹ ROSENFELD, Anatol. *Texto / Contexto*. São Paulo: Perspectiva; 3ª Ed., 1976, p. 213.

²⁰ MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta; 1965, p.137.

²¹ Ibid. p.137.

²² Ibid., p.137.

Tanto o artista quanto a cidade de Veneza, no contexto da obra, representam o ideal de beleza clássica submetidos às forças dionisiacas. No caso específico de Aschenbach, se outrora estivera submetido a uma rígida disciplina e a tarefas extenuantes em nome da criação e se a sua atividade artística representara dedicação ao extremo e sacrifício, após ver o jovem Tadzio e cercado pelo ambiente licencioso e sensual de Veneza, o escritor se entrega ao desregramento e a total embriaguez. Talvez Aschenbach se defina como um artista clássico, no sentido de suas obras serem uma referência para as gerações vindouras, também foi um defensor do equilíbrio e da bela aparência e a custo de muito esforço aprendeu a dominar seus impulsos subjetivos. No entanto, é inegável que este artista tão especial também use a máscara de Dionísio, pois este deus “(...) símbolo da natureza terrível, tenebrosa, monstruosa, não se dá diretamente, não se apresenta em pessoa, mas através de máscaras”.²³ Aqui se estabelece um pacto de paz entre Apolo e Dionísio, uma reconciliação momentânea entre estas duas potências criadoras, pois “a impossibilidade de uma apresentação direta de Dionísio exige a intervenção de Apolo, que estende o véu da aparência como um modo de tornar suportável a presença do deus ao homem.”²⁴ E é exatamente, neste momento, que Aschenbach se rende ao canto dionisiaco e se integra à totalidade.

Ao apresentar o tema da criação da obra de arte e da representação do artista, ambos fundamentados na estética e na filosofia da arte de Nietzsche e articulados com a conceituação de beleza sob a ótica platônica, Mann nos remete ao universo da arte grega interpretada a partir das reflexões e dos escritos de pensadores e de filósofos alemães inseridos numa tradição histórico-filosófica que se inicia com J.J. Winckelmann. Posteriormente, J. W. Goethe, Schopenhauer, Schiller, Shelling, Wagner e Nietzsche também apresentariam suas discussões a respeito da importância da compreensão do universo da arte grega para a estética e a criação artística no âmbito da cultura alemã e para a época moderna. Como já foi dito anteriormente, estes pensadores, artistas e escritores exerceram forte influência intelectual e criativa na obra ficcional de Thomas Mann.

Existe, de fato, em *O nascimento da tragédia* aspectos que associam os estudos sobre a antiguidade grega ao projeto de política cultural iniciado na Alemanha no século XVIII por Winckelmann. No contexto destas reflexões a compreensão da cultura grega assume um valor decisivo e específico para a cultura alemã moderna. E, precisamente nas

²³ MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 224.

²⁴ Ibid., p. 224.

palavras de Nietzsche, o renascimento da arte trágica ou dionisíaca tem um profundo significado para a cultura alemã neste período.

“E se o alemão olhar, hesitante, à sua volta, em busca de um guia que o reconduza de novo à pátria a muito perdida, cujos caminhos e sendas mal conhece – que apenas atente o ouvido ao chamado deliciosamente sedutor do pássaro dionisíaco que sobre ele se balouça e quer lhe indicar o caminho para lá.”²⁵

Segundo Roberto Machado, os estudos sobre a cultura grega que se inserem nesta tradição histórico-filosófica, e, especificamente, sobre a tragédia representam não somente a compreensão dos elementos constitutivos desta arte, baseados na concepção aristotélica, mas, principalmente, se relacionam à interpretação do conteúdo trágico sob uma perspectiva filosófica e ontológica, e, portanto associada com o próprio ser. “Construção eminentemente moderna, a originalidade dessa reflexão filosófica, com relação ao que foi pensado até então, se encontra justamente no fato de o trágico aparecer como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência.”²⁶

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 136.

²⁶ MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.42-43.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“(...) eu mesmo passei por tudo isto.”

MANN, Thomas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O diálogo entre Arte e História nos possibilita um caminho para se compreender um universo de questões que ultrapassa o objeto artístico em si, situando-o no tempo e no espaço e o transformando em objeto histórico, compreendido como fato, evidência de uma época da qual o historiador extrai significados e (re) significados. Neste sentido, o trabalho do historiador se fundamenta no caráter dinâmico que as articulações entre passado e presente comportam, sem jamais prescindir à prática social, pois, ao discutir questões estéticas à luz do conhecimento histórico estabelecemos relações entre a obra de arte, o indivíduo e a sociedade.

“O passado humano não é um agregado de histórias separadas, mas uma soma unitária do comportamento humano, cada aspecto do qual se relaciona com outros de determinadas maneiras, tal como os atores individuais se relacionam de certas maneiras (pelo mercado, pelas relações de poder e subordinação etc.). Na medida em que essas ações e relações deram origem a modificações, que se tornam objeto de investigação racional, podemos definir essa soma como um *processo histórico*, isto é, *práticas* ordenadas e estruturadas de maneiras racionais.”¹

A obra de arte, no caso específico deste estudo, a obra de arte literária apresenta ao historiador um universo múltiplo de interpretações ao relacionar passado e presente. No caso de *Morte em Veneza*, Thomas Mann apresenta o artista vivendo em conflito interior e inserido em um ambiente social igualmente marcado pela transfiguração, pela dissimulação, pela decadência e pela crise. Mann além de descrever os sentimentos, os anseios e os desejos deste artista e de retratar aspectos da cultura germânica relevantes para a compreensão do universo artístico neste momento específico também ultrapassa este horizonte que encerra a literatura nacional. Considerado um clássico da literatura alemã, Thomas Mann atinge um patamar que transcende as discussões direcionadas a uma cultura específica, no caso a germânica, pois muitas de suas temáticas situam num plano no qual prevalece uma forte interação e um diálogo que se aplicam também a outras literaturas. Neste sentido, Thomas Mann pode ser lido como um clássico da modernidade em decorrência não somente da multiplicidade temática presente na obra literária deste autor, mas, sobretudo, graças ao teor e à riqueza desta produção literária.

Em um interessante ensaio sobre o que é um clássico e como ler os clássicos, Ítalo Calvino discorre a respeito da especificidade da obra de arte, no caso a obra literária, que

¹ THOMPSON, E. P.. *A miséria da Teoria: ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p.50/51.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

mesmo sendo produzida no passado preserva um contínuo diálogo com o presente. Sob esta ótica e de acordo com Ítalo Calvino, ler um clássico seria como ler um livro que sempre teria ainda algo a dizer, em outras palavras, um livro que nunca teria terminado de dizer aquilo que teria para dizer, pois os clássicos são produções que se abrem a várias interpretações tanto no contexto em que foi produzido quanto nos posteriores.²

O eixo das discussões deste trabalho se concentrou na temática das representações do artista e da arte, e, a partir deste foco principal houve o desdobramento para as relações entre arte e beleza, imprescindíveis para a compreensão deste tipo de artista retratado por Thomas Mann em *Morte em Veneza*. Ao conceituar o belo, Mann se refere à filosofia de Platão e ao mundo mítico da Grécia antiga, contrapondo-os ao universo de criação e de racionalidade de Aschenbach no qual reinam o labor exaustivo, a disciplina e o autocontrole. Todavia, é a Nietzsche que Mann se refere ao retratar este tema da criação estética, abordando o poder do impulso dionisiaco como força artística criadora. Neste sentido, as relações entre arte, beleza e o conteúdo trágico permeiam toda a narrativa, assim como o diálogo com algumas temáticas caras ao romantismo como doença, morte, amor, genialidade, a figura do herói, irracionalidade, a atuação de forças inconscientes e a apresentação das contradições humanas. O aprofundamento das relações entre estas temáticas escapam da dimensão deste estudo, pois optamos por discutir a representação do artista e as principais articulações entre arte e beleza relacionando-as à filosofia da arte de Nietzsche e a partir daí situar tanto o filósofo quanto o escritor, ambos intelectuais, na tradição histórico-filosófica que discute o conteúdo trágico na modernidade. As tensões entre consciência arcaica associada ao mito e consciência moderna associada à razão são temas passíveis de serem explorados e desenvolvidos em outra oportunidade, assim como o belíssimo filme de Luchino Visconti inspirado na novela de Mann também nos oferece um caminho interessante de reflexão acerca da temática da criação artística e da representação do artista. Neste sentido, consideramos múltiplas as possibilidades de aprofundamento dos temas envolvidas neste estudo e, sobretudo, amplo, produtivo e enriquecedor o diálogo entre História e Estética.

Sob a ótica de Mann, Gustav Von Aschenbach – escritor e intelectual alemão – se desdobra em herói e gênio (em termos românticos), representa o artista clássico, também personifica o artista trágico que usa a máscara de Dionísio, pois sofre e padece da dor e do tormento da individualização, traz as marcas do indivíduo fragmentado, mas, sobretudo,

² Cf. CALVINO, ITALO. *Como ler os clássicos*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aschenbach representa o homem moderno. E o jovem Tadzio, o belo – representa Apolo, Eros, Hermes, a forma perfeita, o amor e a vida. Também devido a sua origem estrangeira, Tadzio se associa ao elemento exótico que desestrutura o mundo racional de Aschenbach.

“Se amor é desejo de união perfeita, não há amor satisfeito e realizado, pois não há união perfeita nesta terra. Dois continuam sempre dois. O que há é apenas o desejo, a saudade – Eros. Não há síntese perfeita. Há apenas o caminho eterno e infinito. Está é a situação do homem: estar em caminho.”³

³ ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p. 104-105.

DOCUMENTAÇÃO

MANN, Thomas. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta; 1965.

_____. *Morte em Veneza*. Trad: Eloísa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: O Globo; Folha de São Paulo, 2003.

_____. *Tonio Kroeger / A morte em Veneza*. Trad: Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

Morte em Veneza. Luchino Visconti, 1971.

BIBLIOGRAFIA

ACCIOLY, Godiva. *Os nibelungos: estudo a partir do drama de Richard Wagner e do filme de Fritz Lang*. 110 p. Dissertação (mestrado em Educação) Campinas, SP, 2001.

ANDRADE, Ricardo. *A face noturna do pensamento freudiano. Freud e o Romantismo alemão*. Niterói: Editora Universidade Federal Fluminense, 2001.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2002.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARDOSO, Maria Abadia. *Tempos sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean- Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: no palco Mortos sem Sepultura (Brasil,1977)*. 2007. 274 f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

COSTA, Rodrigo de Freitas. *A Revolta Spartakista sob o olhar de Bertolt Brecht: um estudo de tambores da noite*. (Curso de História). Instituto de História/UFU, 2003.

DURANT, Will. *A Filosofia de Nietzsche*. Tradução de Maria Tereza Miranda. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint Ltda.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

ELIAS, Norbert. *Os alemães*. Tradução de Álvares Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1997.

EUPÍPEDES. *Efigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes*. Trad. do grego, introdução e notas de Mário de Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

GOETHE, J. W. *Fausto*. Tradução notas e posfácio: Sílvio Meira. *Werther*. Trad: Galeão Coutinho. São Paulo: Editor Victor Civita, 1983.

GUINSBURG, Jacó (org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

KENNEDY, MICHAEL. Mahler. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 1988.

BIBLIOGRAFIA

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC - Rio, 2006.

LEAL, Eliane Alves. *Don Juan* (1665, Molière): Olhares sobre o riso na França Neoclássica. (Curso de História). Instituto de História/UFU, 2007.

LA CAPRA, Dominick. *History and Criticism*. Cornell University Press, 1985.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo, 2ª Ed. Editora Ática, 1985.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

_____. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Herbert Caro. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Os Buddenbrooks – decadência de uma família*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Morte em Veneza, Tristão e Gladius Dei*. Trad: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta; 1965.

_____. *Morte em Veneza*. Trad: Eloísa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: O Globo; Folha de São Paulo, 2003.

_____. *Tonio Kroeger / A morte em Veneza*. Tradução de Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. *Ensaio*. Seleção de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MISKOLCI, Richard. *Thomas Mann, o artista mestiço*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Ecce Homo*. Tradução de Lourival de Queiroz Henkel. Coleção Universidade. Editora Tecnoprint.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. (seleção poética). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

PESSOA, Patrick. *A segunda vida de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

PRATER, Donald. *Thomas Mann, uma biografia*. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BIBLIOGRAFIA

PENHA, Valério Medeiros. *Thomas Mann e o decadentismo*. Rio de Janeiro – RJ, UFRJ. Disponível em < www.lettras.ufrj.br/ciencialit/garrafa4/14.doc.> Acesso: 22/05/2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura*. História: Fronteiras. Anais. XX Simpósio Nacional da ANPUH: Florianópolis, 1999, pp. 819-831.

PRATER, Donald. *Thomas Mann, uma biografia*. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

PRAZ, Mario. *The romantic agony*. London: Oxford University Press, 1970.

ROBERTSON, RITCHIE. *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Cambridge USA.

ROSENFELD, Anatol. *Texto / Contexto*. São Paulo: Perspectiva; 3ª Ed., 1976,

_____. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

_____. *História da Literatura e do Teatro alemães*. São Paulo-Campinas: Perspectiva/Edusp/Unicamp, 1993.

SCHORSKE. CARL E. *Pensando com a história. Indagações na passagem para o modernismo*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

THOMPSON, E. P.. *A miséria da Teoria: ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.