



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS - PUC GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE ENSINO E PESQUISA**

MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

NORIVAL BOTTOS JÚNIOR

**A OBRA DE ARTE EM “*MORTE EM VENEZA*”, DE THOMAS MANN:
EMBRIAGUEZ, INFLUÊNCIA E INVERSÃO**

GOIÂNIA

2012

NORIVAL BOTTOS JÚNIOR

**A OBRA DE ARTE EM “*MORTE EM VENEZA*”, DE THOMAS MANN:
EMBRIAGUEZ, INFLUÊNCIA E INVERSÃO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do curso de Mestrado em Letras da PUC Goiás, para obtenção do grau de mestre Literatura e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues

GOIÂNIA

2012

B749o Bottos Júnior, Norival

A obra de arte em “Morte em Veneza”, de Thomas Mann : embriaguez, influência e inversão [manuscrito] / Norival Bottos Júnior. – 2011.

118 f. : il.

Bibliografia: f. 115-117.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2011.

“Orientadora: Profª. Drª. Maria Aparecida Rodrigues”.

1. Mann, Thomas, 1875-1955 – crítica e interpretação. 2. Literatura alemã – história e crítica. I. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. II. Rodrigues, Maria Aparecida. III. Título.

CDU: 821.112.2-32.09(043.3)

FICHA DE APROVAÇÃO DE QUALIFICAÇÃO

Esta dissertação foi defendida em ----- no curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Goiânia – GO, 8 de fevereiro de 2012.

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima

Coordenadora do Curso de Mestrado em Letras - Literatura e Crítica literária

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues

Orientadora

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues – PUC Goiás – Presidente

Prof. Dr. Iêdo Paes

Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira – PUC Goiás

Prof. Dra. Maria Teresinha Martins - PUC – Goiás – Suplente

*A minha mãe, Ana Maria, a quem devo tudo, a meu pai Norival, **in memoriam**. A toda minha família, especialmente: Natália (esposa), Rogério, (irmão) Susy e Rubens, (meus tios), vó Jerônima, Polyana (prima) e Ana Maria (priminha).*

RESUMO:

Este trabalho tem como objetivo principal discutir a importância da reflexão intelectual de Thomas Mann sobre os conceitos de arte moderna e de como esse artista, como desviante da tradição cultural e social do ocidente busca se posicionar esteticamente dentro de um contexto de mundo que não lhe é inerente. Para tanto, estudaremos como Thomas Mann se apropria da filosofia de Nietzsche como modelo de desleitura da tradição, destacando-se os conceitos de “embriaguez”, “doença” e “vontade de potência”. Buscaremos evidenciar também como Thomas Mann promove sua desleitura da estética tradicional e se posiciona de modo original perante a tradição, promovendo uma reflexão existencial em torno dos problemas de criação e da angústia da influência literária.

Palavras chave: dionisíaco, apolíneo, doença, beleza, embriaguez, vontade de potencia, obra de arte.

ABSTRACT

This work has as main objective to discuss the importance of Thomas Mann's intellectual reflexion about the concepts of art and how the this artist as a figure of deviation of the social and cultural context that he does not attempt to perform. For instance, we Will study how Thomas Mann appropriate to the nietzschian's philosophy as a model os misreading tradition, to emphasize the main concepts of "drunkenness", "sickness" and "Will to power". We Will search yeat, how Thomas Mann promote his asthetic misreading and position himself in a originaly way in front of all tradition, promoting, as we believe, a existencial reflexion that concerns the problems of original creation and the influence of the intertextual object of art.

Key words: dyonisiac, apollinean, sickness, beauty, drunkness, Will to Power, art.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	8
------------------------------------	----------

PRIMEIRA PARTE: ANIQUILAMENTO DA MORAL DO ARTISTA EM *MORTE EM VENEZA*

1 A Visão Nietzscheana sobre a Moral, Arte e Arrebatamento Artístico pela Embriaguez em <i>Morte em Veneza</i>	16
--	----

1.1 A Embriaguez Dionisíaca como Condição Estética do Artista Manniano.....	25
---	----

1.2 Inversão Nietzscheana dos Valores Platônicos.....	29
---	----

1.3 A Experiência Dionisíaca em Aschenbach.....	39
---	----

1.4 O Despertar Estético do Artista Manniano: a Embriaguez Dionisíaca.....	45
--	----

1.5 Aschenbach como Representação Filosófica: a Força Espiritual na Fraqueza Fisiológica.....	53
---	----

SEGUNDA PARTE: A ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA DE HAROLD BLOOM EM THOMAS MANN

2	Vitalidade e Enfermidade: a Angústia da Influencia.....	62
2.1	Desleitura de Thomas Mann sobre Goethe: o Artista como Negador da Vida.....	68
2.2	A Desleitura de Platão em <i>Morte em Veneza</i>	77

TERCEIRA PARTE: O MITO DO DEMONISMO

3	As Três Aparições Demoníacas em <i>Morte em Veneza</i> : o Mito do Demonismo.....	81
3.1	O Mito de Dioniso	91
3.2.	Caos Primordial e Ordem na Essência da Jornada de Autodescoberta em Aschenbach.....	99
3.3	Tadzio: o Símbolo da Beleza Andrógina como Representação do Mistério da Totalidade e da Perfeição pela União entre o Caos e o Cosmos.....	106

	CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
--	-----------------------------------	-----

	REFERÊNCIAS	113
--	--------------------------	-----

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta dissertação terá como objetivo, a partir das acepções teóricas advindas da Fenomenologia de vertente heideggeriana, do chamado Criticismo Forte de Harold Bloom, dos estudos em Ciência da Religião de Mircea Eliade e, sobretudo, dos estudos sobre a teoria nietzschiana a respeito de arte e literatura, refletir sobre a relação estético-filosófica dos conceitos de beleza, doença e morte, profundos *Leitmotivs* presentes em quase todas as obras de Thomas Mann e que, em *Morte em Veneza*, novela que utilizaremos como objeto de nosso estudo e onde vemos condensada toda a síntese dialética de Mann, a saber, a representação do autêntico e do original desvelamento poético, um conceito de arte que ruma para um novo humanismo, como observa o professor e crítico Anatol Rosenfeld ao dizer, em sua obra *Texto/Contexto I* que Thomas Mann sonhava com um novo humanismo e segunda inocência, com uma decisão que, sem ser síntese impossível, resultaria em gaia tensão, harmonia dialética baseada na superação do exclusivismo dos princípios opostos. (1993, p.205).

Tentando traçar uma síntese do pensamento manniano sobre o papel da arte e do artista, a presente dissertação se dividirá em três partes: primeiro, busca-se nas reflexões de Nietzsche sobre o caráter apolíneo e dionisíaco da arte, a Vontade de Potência, termo entendido como afirmação sempre afirmativa da vontade de viver autêntico e contra todos os valores da falsa moral e da falsa metafísica fenomenológicas; de Martin Heidegger a relação entre a linguagem e a arte como a verdade do ser, em seguida, na segunda parte de nossa dissertação, buscamos refletir, a partir do constructo teórico-metodológico de Harold Bloom sobre o conceito de desleitura emanado da angústia da influência, analisaremos o problema de seu “Pai Poético”, Goethe, a figura que representa a própria idéia de cânone por excelência. Por último, abordaremos junto às investigações filosóficas de Friedrich Nietzsche sobre a tradição grega da arte e a reação dualística dos mitos de Apolo e Dioniso presentes nas obras de Mann em comunhão com os estudos de Mircea Eliade, importante mitólogo, que analisa o papel do mito do demonismo, de

Dioniso e do andrógino, que seria uma mescla alegórica de Apolo e Dioniso, do Caos Primordial e da ordem, ambas as idéias presentes na novela de Mann.

Tratar-se-á, neste trabalho, de um estudo sobre aquilo que se nos apresenta como a questão primordial na novela *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, e que é, na verdade, um problema duplo: primeiro, propomos buscar a apreensão de uma senda que nos leve para o sentido do ser da arte e do artista, do modo como o artista se posiciona de modo autêntico na sociedade contemporânea, tal como ela se apresenta; o outro problema é procurar apreender como Thomas Mann propõe a simbiose nietzschiana dos opostos, de Apolo e Dioniso, da relação do belo e da morte, da forma e da decomposição, da saúde.

O Segundo problema também se relaciona com o primeiro, pois a questão da “verdade” do artista e da arte pode ser entendida como a jornada épica em busca da essência do *ser artista*, progressivamente se torna possível ver o protagonista desejando viver _ e vivendo _ como aqueles a quem a arte não é um problema indissolúvel com a vida nem uma maldição. Torna-se impossível frear o crescente caráter dialógico presente no interior de Aschenbach, este artista solitário rumo cada vez mais livre em seu caminho. Tal busca, de caráter existencial, é arregimentada pela mais profunda e sensual noção de auto-escuta filosófica.

Destarte, completando a síntese do trajeto circular de um pensamento que é sempre centrado no mais íntimo dos questionamentos sobre a natureza da arte, tornar-se-á indispensável completar e refletir sobre o caminho aberto deixado por nós anteriormente, a saber, como a concepção manniana resolve, de forma original, o problema de qual seria o lugar ideal para o artista que se compromete com a arte autêntica?

Para Aschenbach, que secretamente deseja se tornar um artista verdadeiro, algo que ele só perceberá aos poucos, _ deve haver apenas um caminho a trilhar, o caminho da sensualidade, do entorpecimento e da solidão absoluta, em suma, o caminho da arte é também o caminho que leva não ao sublime da natureza, como postulava Goethe, mas o caminho da doença e da morte. Promovendo uma ampla desleitura de toda tradição do pensamento ocidental sobre o conceito da arte, o artista manniano encontrará na simbiose da doença e da morte, da forma e da composição o símbolo

máximo e carregado da mais absoluta originalidade. Desse modo, o pensamento dialético de Mann se condensa na ideia de que o artista vive para trazer amor ao mundo, um amor doentio que não interessa ao mundo e que, em resposta, lhe cobra cegamente sua própria saúde, sua vida e seu destino.

Não se pode chamar a influencia de Goethe sobre como fenômeno insignificante. Em Thomas Mann, um criador cujos protagonistas representam idéias, melhor dizendo, representam idéias em busca de uma assinatura autêntica, mas que por outro lado se deparam com o problema da tardividade poética, podemos encontrar a originalidade na forma como realiza sua releitura de Goethe sobre o conceito de objetivismo. Esta é uma questão essencial na poética do autor de “Fausto”, algo como um contraponto ao intenso subjetivismo de Schiller e outros autores pertencentes ao chamado Idealismo Alemão.

Já em Thomas Mann, poeta tardio, o conceito adquire novos matizes e percepções, promovendo, assim, o que Harold Bloom chamará de Clinamen, ou ainda, Apropriação Poética, ao afirmar que esta “_quando envolvem dois poetas fortes, autênticos_ sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida” (2002, p. 80). Este conceito será à base de nosso estudo na segunda parte da presente dissertação.

Num segundo momento consideraremos o ser verdadeiro das vozes que nos surgem através da elevação espiritual do protagonista de “Morte em Veneza”, como, por exemplo, a voz do coro orgiástico do deus Dioniso anunciado a estrada para o labirinto de sentidos e às portas de entrada do labirinto onde o artista, em posição agônica com a tradição, deve perder-se a si mesmo em busca de originalidade e criatividade.

Mann conjecturava que Goethe, seu verdadeiro e indestrutível Pai Poético identificava no subjetivismo exacerbado do Schiller algo como uma doença, uma ingenuidade poeticamente degenerativa que, sempre à flor da pele, nutrida por uma desmesurada da intensidade sensualista, tornava-se altamente pernicioso para toda a tradição literária. O oposto deste sentimentalismo romântico era o objetivismo, ou, a “saúde”. Goethe, poeta da saúde, da poesia universal, gerará Mann, poeta que encontrará na doença sua maior força contra a força avassaladora e insuperável de Goethe. É através

dos conceitos introduzidos por Nietzsche sobre a concepção de arte trágica e dos mitos de Dioniso e Apolo, passamos às correlações entre o plano mítico e a constituição artística da obra, para tanto utilizaremos como material de estudo os mitos de Hiacinto, de Zéfiro e Apolo, Dioniso, Ipinário, mas, sobretudo, o mito do andrógino, que para nós assume a dimensão da Vontade de Potência de Nietzsche, como se verá na terceira e última parte.

A filosofia de Nietzsche permeará todo o conjunto de nossa dissertação, o que nos proporcionará a possibilidade de apreender a concepção da novela de Mann no tipo de pensamento que ela possui de mais plurissignificativo, a sua sabedoria irônica. Como uma paródia ao modelo platônico de diálogo, seja na condenação do artista pela cidade-estado idealizada, seja pela paródia da concepção do belo no texto chamado *Fedro*. Os diálogos das personagens platônicas são parodiados por Mann e transfiguradas à concepção nietzschiana nos diálogos entre Aschenbach e Tadzio. Nesta perspectiva tentar-se-á elucidar a maneira como a ironia profunda de Mann inverte a visão platônica de que a arte é prejudicial à verdadeira beleza e à moral.

Observaremos, neste estudo, que Mann inverte a visão platônica de que a arte é prejudicial à verdadeira beleza e à moral. Como nos atesta o próprio Mann na passagem da obra em que sugere que a moral do artista é a reunião, ela é a força para a concentração egoísta, a determinação à forma, à feição, à limitação, à corporalidade, à recusa da liberdade, do infinito, do sono e do tecer no ilimitado reino da sensação. Ela é a vontade de realizar a obra. Por outro, a obra que nasce da coerência fria, sensata e virtuosa de uma artisticidade. É, também, vulgar e imoral, anêmica e repugnante. “A moral do artista é abnegação, erro e autoprejuízo, ela é luta e necessidade, conhecimento e paixão” (MANN, 1988, p.26).

A moral, de todos os valores do homem comum, é o valor altaneiro, mas no artista, esta sabedoria aliada à razão se torna um grande equívoco. Preso às suas próprias paixões de modo egoísta o artista não pode e não deve, a custo de se perder como artista, se aliar àqueles que “amam a vida”. Para Thomas Mann, assim como para Schopenhauer e depois Nietzsche, a vida é um eterno sofrimento e acerto de contas com a consciência.

O caráter doentio do artista é revelado quando há uma profunda entrega aos perigos da sensualidade artística, como deseja se tornar um artista agônico e vencer o pai é necessário, portanto, se perder moralmente. Este é o sentido de sua longa jornada de autoescuta em busca da essência da arte e da morte. Para Mann:

...decomposição e decadência podem tornar-se palavras vazias ou palavras que indicam o contrário daquilo que deveriam indicar no sentido da mera biologia da natureza: ao mesmo tempo que indicavam um grau mais tardio, revelam também um grau mais elevado e mais desenvolvido; “decadência” pode significar aperfeiçoamento, aprofundamento, enobrecimento... (Op.cit, p.18)

A doença que se alastra por Veneza é transfigurada no mais alto grau paroxístico de clarividência e elevação na estética manniana. O artista, quando verdadeiro, encontra na fragilidade física sua força espiritual. Em *Morte em Veneza*, o artista Aschenbach vê esvair toda sua saúde precária e concomitante à doença que se alastra em seu corpo, sua forma de apreender a arte se torna cada vez menos impessoal, a frieza e a circunspeção se perde diante do clima inebriante e sufocante de Veneza, dando lugar, progressivamente, a uma prosa lírica e profética, o cólera, essa doença certamente “oriental”¹.

Em Thomas Mann, um criador cujos protagonistas representam idéias, melhor dizendo, representam idéias em busca de uma assinatura autêntica, mas que por outro lado se deparam com o problema da tardividade poética, podemos encontrar a originalidade na forma como realiza sua releitura de Goethe sobre o conceito de objetivismo.

A verdadeira experiência artística de Thomas Mann dependia da dimensão privilegiada que Nietzsche dava à doença. Transformar a doença na mais autêntica consciência estética, no caso do autor de *Doutor Fausto* e *A Montanha Mágica*, é sua jornada épica, uma busca pela essência e pelo esplendor estético. Via Nietzsche e Schopenhauer, Mann está cada vez mais próximo do culto ao deus Dioniso e de sua própria expressão estética, original

¹ Não se pode esquecer-se da origem oriental do deus Dioniso, como atesta a tradição. Ver O Livro da Mitologia: Histórias de Deuses e Heróis, p. 216.

e criativa, ainda que permeada _e quase sempre superada _ pelo símbolo sempre presente de sua peculiar forma irônica. É o mesmo movimento pendular de Nietzsche sobre Schopenhauer, como nos sugere o filósofo Jean Granier:

“... o que impressiona é a admirável generosidade com que Nietzsche soube converter a doença, [mental] mesmo em seus piores momentos, numa escola de pensamento, na disciplina existencial do criador. A tal ponto que, em Nietzsche, a doença se torna o principal estimulante do conhecimento, o auxiliar da reflexão “em grande estilo”; ou melhor, a própria prática da interpretação enquanto arte de fazer variar ao infinito os pontos de vista sobre um tema dado” (GRANIER, 2009, p.25)

Essa reflexão encerra, implicitamente, uma dimensão melancólica para o artista Thomas Mann, sua arte só se torna autêntica quando produzida obsessivamente em torno de uma ou um conjunto mínimo de idéias essenciais² que se repetem ao longo de todo o conjunto da obra do poeta _algo como um Leitmotiv_ nesses poetas a repetição temática não é só recomendável, mas exigida, ainda que inconscientemente possam dominá-la até certo estágio de sua criação. Mas voltemos às considerações do biógrafo de Nietzsche:

“(...) Nietzsche tinha a mais aguda consciência dos privilégios que lhe conferia a doença e celebrou em fórmulas inesquecíveis os méritos daquilo que não hesita em chamar de impotência e decadência!” (ibidem)

Thomas Mann é tão metafórico e irônico como um Dante ou um Milton, embora nos esqueçamos de perceber a aplicação quase literal que nos dá, às vezes suas próprias metáforas. Sua novela nos apresenta a inversão do conceito clássico de tragédia, a risível queda abismal do artista é, simbolicamente, o processo de busca ambivalente pela essência do ser do artista através da crítica aos padrões sociais e culturais de sua época. Desta forma, a compreensão paródica de Mann desvela-nos o sentido que Heidegger percebeu no erro de toda a tradição filosófica antes dele, sobretudo em Platão

² Ver: PRATER, Donald. Thomas Mann: Uma Biografia, 2000, p.136.

e Aristóteles. A tradição platônica, como tenta nos asseverar Heidegger e Mann, nunca percebeu o ser dos entes de forma autêntica, mas como representações ou *presentidades*, Loparic nos diz que ser preciso que haja outra verdade a priori, ou aquilo que nos possibilita “na *roda-mundo* (dos *Gering*) onde brincam, espelhando-se uns nos outros, a terra e o céu, os mortais e os divinos.” (LOPARIC, 2001, p.51). Aschenbach diz sim à vontade de potência da vida ao mesmo tempo em que, como um Nietzsche, renega à falsa metafísica e o niilismo transcendental advindo da relação paradoxal do pensamento trágico dos gregos pré-socráticos.

PRIMEIRA PARTE

ANIQUILAMENTO DA MORAL DO ARTISTA EM *MORTE EM VENEZA*

1 - A visão nietzschiana sobre a moral, arte e arrebatamento artístico pela embriaguez em *Morte em Veneza*

O que se pretende neste capítulo é refletir sobre a concepção de arte de Thomas Mann, tendo em *Morte em Veneza* o modelo que espelha, de modo satisfatório, a relação problemática do artista com seu meio social, tantas vezes discutidos ao longo da carreira do escritor em obras como *Doutor Fausto* e *A Montanha Mágica*. A novela em destaque representa o ponto intermediário do amadurecimento de um sistema filosófico próprio e original que culmina em uma proposta literária que alimenta e desafia o processo que desautomatiza a criação sob a influência dos modelos literários em voga. O que há de moderno na obra de Thomas Mann é sua forma peculiar de expressar uma busca por uma voz própria e original, o que exige o posicionamento do autor alemão diante da ampla história da literatura.

A discussão fundamental no conjunto da obra manniana recai, de modo intermitente, sobre a função e natureza íntima de uma arte em busca de valores próprios e que, numa sociedade que lhe nega a possibilidade de representação autêntica em nome das convenções éticas e morais, e, que, por seu turno, não lhe são inerentes, Mann acaba descobrindo valores essenciais de sua prática literária nesse caminho de ruptura e releitura com a tradição, a saber, a irrupção de uma linguagem poética, indiferente à ornamentação; o transbordamento da realidade em sonho e a magia como possibilidade redentora da vida. O artista manniano estaria, assim, fadado a representar o papel do antagonista da vida exemplar, sua máscara de bufão se tornaria o emblema da representação como um disfarce de sua verdadeira natureza, muito menos próximo da vida comedida no seio de uma sociedade burguesa decadente do que com o riso, o demonismo e o dionisíaco, sempre em evidente relação com as forças abissais e noturnas da arte do que com a vida.

Se acaso tentarmos o esforço de ler *Morte em Veneza* como uma síntese do impulso existencial do artista que se descobre em aporia com sua essência e com a essência da busca pela arte autêntica, o que teremos a partir de então, é a tentativa de concretização de qualidades metafísicas que atinjam valores especificamente metafísicos por meio de um recurso que Thomas

Mann herdará de Nietzsche e que irá, de modo evidente, se efetivar como um autêntico *leitmotiv* no conjunto de sua obra. Referimo-nos, portanto, à *fisiologia da arte*, método nietzschiano de inversão e ironia, capaz de inverter todo o conceito que a tradição legou como pensamento metafísico.

Acreditamos que é somente graças a esse tipo de percepção que podemos contemplar o objeto artístico em sua real imanência, desse modo, é por trás do percurso manniano sobre a concepção nietzschiana de arte que somos capazes de nos colocar de forma verdadeiramente crítica sobre o papel da arte no mundo dilacerado que a burguesia decadente da sociedade alemã em que Mann tanto precisou, através de sua literatura, exorcizar. Martin Heidegger, filósofo da busca da essência do “ser” e, que, ao contrário de seu compatriota Nietzsche, depositava ampla confiança no poder da linguagem, expôs a importância que a inversão dos conceitos platônicos de mundo “sensível” e “mundo das idéias” ocupava na sistematização filosófica de Nietzsche, principalmente sobre a relação sempre conflituosa entre a verdade e a arte, como no trecho abaixo:

Tanto a beleza quanto a verdade estão ligadas ao ser, e, com efeito, as duas da mesma maneira, segundo o desentranhamento do ser do ente. A verdade é o modo imediato do desentranhamento do ser no pensamento da filosofia. Esse modo não se imiscui com o sensível, mas se desvia dele desde o princípio. Em contrapartida, a beleza é o arrebatamento fascinante que se volta para o interior do sensível, e, a partir dele, lança em direção ao ser. Se, para Nietzsche, beleza e verdade entram em discórdia, é preciso que elas tenham estado antes em uma comum-pertencença em algum ponto. Esse ponto só pode se mostrar como o ser e como a relação com ele. (HEIDEGGER, 2010, p. 178).

A teoria da arte que inspirou Nietzsche foi estabelecida por outro filósofo e compatriota, Arthur Schopenhauer. Este não era apenas o melhor exemplo de coerência entre vida e obra que Nietzsche sempre ansiara por encontrar, mas nessa altura, após a leitura de “Mundo Como Vontade e Como Representação”, era o único caminho possível para encontrar o que designava como o gênio. O germe para a teoria do dionisíaco e da cultura trágica dos gregos bem como o escopo inicial da superação da decadência moral através

da Vontade de Potência, já estava fecundado após a leitura do conceito de Vontade, que segundo o próprio Schopenhauer³ significava:

A vontade que, considerada puramente em si, destituída de conhecimento, é apenas um ímpeto cego e irresistível _ como o vemos aparecer na natureza inorgânica e na natureza vegetal, assim como na parte vegetativa de nossa própria vida _ atinge, pela entrada em cena do mundo como representação desenvolvida para o seu serviço, o conhecimento de sua volição e daquilo que ela é e quer, a saber, nada senão este mundo, a vida, justamente como esta existe...
(SCHOPENHAUER, 2005, p.357)

Para o jovem Nietzsche, Schopenhauer era genial, _ e apenas ele era genial, _ porque fora o único até então capaz de perceber o caráter pernicioso da sociedade contemporânea desde a sua origem em Sócrates e renegar esses mesmos falsos valores ocidentais arraigados como verdade absoluta por mais de dezessete séculos. O pessimismo e o niilismo schopenhauriano lhe darão, destarte, o ponto de partida de suas investigações e, através da inversão dos conceitos supracitados irá ele encontrar na cultura grega clássica pré-socrática, especificamente na tragédia grega ática uma postura criativa e original que o mundo moderno ocidental esqueceu _ e até mesmo seu mestre Schopenhauer esquecera_ a Vontade de Potencia como forma de transvaloração de todos os valores em nome da vida plena. Segundo Gerson Nei Lemos Schulz:

Por isso Nietzsche se encantou com Schopenhauer quando toma em mãos sua obra [O Mundo Como Vontade e Como Representação] que despertou nele uma profunda admiração pelas idéias contrárias aos modismos culturais da época que Nietzsche chamava de “cultura filistéia”.
(SCHULZ, 2011, p.25)

³ Na apresentação a O Mundo Como Vontade e Como Representação, o tradutor Jair Barbosa comenta o teor e a importância do momento em que Nietzsche travou contato pela primeira vez com a obra de Schopenhauer, segue o trecho: “Nietzsche relata que seu encontro com O Mundo Como Vontade e Representação”, obra máxima de Schopenhauer, se deu ao entrar num antiquário em Leipzig, ano de 1865, e ter sua atenção chamada para o livro ali exposto. Comprou-o e teve a sua vida mudada para sempre. Ao iniciar a leitura, não mais conseguiu se desapegar das páginas. Sentia-se embriagado com as revelações ali feitas. Encontrara o seu “primeiro e único educador”, que tinha escrito aquele livro para ele lhe falava intimamente numa linguagem perfeitamente clara. Sua confiança naquela forma de pensamento foi completa.
(BARBOSA, Jair, apud Schopenhauer, Arthur, 2005, p.7)

A distinção fundamental que culminará com a Vontade de Potência é a separação entre o apolíneo e o dionisíaco, que parte da teoria do filósofo predecessor que definiu a diferença básica entre Vontade e Representação. Trata-se de uma definição negadora da vida, mesmo a arte, esse breve instante de fruição transcendente seria apenas um breve intervalo na eterna experiência dolorosa que é a vida, mais ainda, que é a vida cujo fim em si mesmo é o nada absoluto. Para Nietzsche, no entanto, não havia motivos para ver na experiência da vida uma pura manifestação de pessimismo com breves paliativos advindos da experiência estética proporcionada pela arte, ao contrário, tomando para si a importância que o próprio Schopenhauer dispensava para a arte, Nietzsche encontrou na arte trágica dos gregos a absoluta afirmação de vida em meio ao dilema da finitude e da ausência de uma verdade última por trás de toda forma de experiência cognoscível. É na experiência trágica que os gregos contraditoriamente saudavam a plenitude da vida. Eis o dilema que culminará, para Nietzsche, nos conceitos de apolíneo e dionisíaco.

Além das tragédias gregas, Nietzsche estudou os filósofos gregos pré-socráticos, sobretudo Heráclito de Éfeso (c. 540 – 480 a.C) e Empédocles de Agrigento (c. 490 – c. 430 a.C), através deles buscou solidificar sua teoria sobre os pares de opostos, o apolíneo e o dionisíaco. O alvo, como se sabe, é Sócrates e Platão, a metafísica de Platão e Sócrates, negadora de qualquer possibilidade de existência verdadeira para o mundo sensível ou aparente se torna uma contradição tão grande com a forma pré-socrática de viver que, segundo Nietzsche, a escolha da humanidade pelo modelo socrático significou não apenas o fim de um modo de vida autêntica, mas também condenou toda a humanidade a viver de conceitos doentios e falsos, como a bondade desinteressada, a virtude moral e o cristianismo dos fracos e covardes, como ficam evidentes neste trecho de Crepúsculo dos Ídolos:

Em última instância, minha desconfiança com respeito a Platão vai ao fundo: eu o julgo tão extraviado dos instintos fundamentais dos helenos, tão moralizado, tão cristão antecipadamente_ ele tem já o conceito "bom" como conceito supremo. (NIETZSCHE, apud, AMARAL SILVA, 2011, p.13)

O ideal de Nietzsche é o de desmascarar a ilusão platônica da transcendência dos valores e que, para o filósofo discípulo de Dioniso culmina, em tempos modernos, na decadência moral do mundo cristão. Esses valores, ele os posiciona no abismo, simplesmente todos os valores morais, todas as verdades absolutas e ideais ascéticos de bondade, é todo o modo de vida ocidental moderno que Nietzsche ataca com seus “*golpes de martelo*”. A moral, por exemplo, não seria outra coisa senão uma forma de modelar vidas inautênticas, algo que o artista não poderia não de modo algum encarnar, pois é Eros, a deusa do amor, seu verdadeiro vínculo. A realidade inquietante por detrás desse desmascaramento está personificada na figura alegórica de Gustav Von Aschenbach e seu despertar dionisíaco para a experiência da vida trágica e da poesia:

...nós, poetas, não podemos percorrer o caminho da beleza sem que Eros se interponha, arvorando-se em nosso guia; sim, ainda que sejamos, a nosso modo, heróis e guerreiros disciplinados, somos como mulheres, pois a paixão é nossa sublimação, e nosso anseio não pode deixar de ser amor _ para nossa satisfação e nossa vergonha. Vês agora que nós, poetas, não podemos ser nem sábios nem dignos? Que fatalmente incorremos em erro, que fatalmente permanecemos devassos e aventureiros do sentimento? A maestria do nosso estilo é mentira e estupidez; nossa fama e respeitabilidade, uma farsa; a confiança depositada em nós pela multidão, altamente ridícula; a educação do povo e da juventude pela arte, um empreendimento temerário que devia ser proibido. Pois, como pode servir de educador quem traz em si um pendor inato e incorrigível para o abismo? (MANN, 2010, p. 110-111)

Nietzsche via na arte um papel fundamental em direção ao “sim” da vida, pois é o modo privilegiado de transformação através do riso trágico o colapso e a barbárie que é o mundo moderno, a arte é redentora por ser capaz de fazer reviver a vida autêntica no homem dominado pela técnica e pela mecanização excessiva, a arte, pois, vai contra a massificação por se efetivar em auto-revelação e transformação através do Caos em beleza. Sobre essa questão Martin Heidegger afirma:

O mundo “verdadeiro”, o supra-sensível, e o mundo aparente, o sensível, perfazem conjuntamente o que se encontra em oposição ao puro nada: o ente na totalidade. Se os dois são suprimidos, então tudo cai no nada vazio. Nietzsche não pode ter isso em vista, pois ele quer a superação do niilismo em todas as suas formas. Se nos lembrarmos do fato de que e do modo como Nietzsche quer fundar a

arte sobre a vida corporificante por meio de sua estética fisiológica, então reside aí uma afirmação do mundo sensível, mas não a sua supressão. O “mundo aparente” só é “suprimido” a partir do teor da última parte da história do platonismo. (Op. cit, 2010, p. 186)

Na mesma página:

Nem a supressão do sensível nem a do não-sensível são necessários. Ao contrário, o importante é afastar as falsas interpretações e a diabolização do sensível, assim como a superestimação do supra-sensível. O importante é liberar o caminho para uma nova interpretação do sensível a partir de uma nova hierarquização do sensível e do não-sensível. Essa nova ordem hierárquica não quer simplesmente inverter as coisas no interior do antigo esquema ordenador, só reverenciando agora o sensível e depreciando o não sensível. Ela não quer colocar lá em cima o que antes se encontrava cá embaixo. Uma nova ordem hierárquica e uma nova avaliação significam: transformar o *esquema* ordenador. Nesse sentido, a inversão precisa se tornar um giro para fora do platonismo [...] (Ibidem).

Em *Morte em Veneza*, temos a noção de arrebatamento pela embriaguez como fonte suprema de concepção da arte. Malgrado a caminhada em direção ao abismo e à perdição, no início da novela, flagramos a noção, quase que estritamente classicista que o protagonista Aschenbach mantém como síntese do autêntico espírito da arte, ao que fica claro seu extremo cuidado e esforço na concepção de uma arte enfaticamente orientada pela beleza da forma e do arranjo da boa argumentação em nome da moral e da ética, do apelo à obra de fôlego longo, cujo caráter épico está amplamente ancorado pela convicção da primazia deste gênero sobre todos os outros, especialmente sobre o gênero lírico. Pode-se dizer que seu método de trabalho está mais próximo da tarefa de um comerciante burguês alemão, pois, há, no texto, toda uma frieza e uma rigidez peculiares, como no trecho abaixo:

Disposto, portanto, a ir longe, suportando em ombros frágeis o peso das tarefas com que seu talento o acumulava, tinha extrema necessidade de disciplina_ e disciplina, felizmente, era o que havia herdado com o sangue paterno. Aos quarenta, cinquenta anos, como já o fazia numa idade em que os outros esbanjam a vida, dispersando-se, adiando, confiantes, a execução de grandes planos, ele começava bem cedo o seu dia, com jatos de água fria no peito e nas costas, para depois, com um par de velas altas em castiçais de prata à beira do manuscrito, sacrificar à arte, em duas ou três horas

de fervorosa consciência, as forças reunidas durante o sono. Era perdoável, claro, representava justamente a vitória de sua força moral, que pessoas pouco informadas encarassem o universo de *Maja* ou as massas épicas que serviam de cenário à vida heróica de Frederico como produto de uma força compacta e de um longo fôlego, quando, ao contrário, eram o resultado de uma centena de inspirações isoladas superpostas, em humilde trabalho cotidiano, camada por camada até a grandiosidade; sendo que a perfeição do conjunto e de cada detalhe devia-se tão somente ao fato de seu autor _ com uma perseverança e tenacidade comparáveis às daqueles que haviam conquistado sua província natal _ ter suportado durante anos a fio a tensão de uma única obra e ter dedicado, exclusivamente, à criação propriamente dita suas horas de maior vigor e inspiração. (MANN, 2010, p. 18)

O que veremos, entretanto, no desenrolar da novela, é o efeito da fina ironia parodizante que Thomas Mann absorveu, em parte, como desvio criativo de sua maior influência, o poeta Goethe e, também, de sua maior fonte de inspiração como possibilidade de desvio criativo do poeta antecessor, a saber, a sistematização filosófica do dionisíaco e apolíneo concebido por Nietzsche e que, conjurada na concepção da novela de Mann, se converteu num complexo método de inversão pela embriaguez dos sentidos, embriaguez de todos os valores, mas principalmente, da tradição clássica, tida por Nietzsche como o verdadeiro sintoma de decadência da cultura ocidental, como no trecho de *Vontade de Potência*:

O gosto clássico tem necessidade de uma dose de frieza, de lucidez, de dureza; de lógica antes de tudo, de ventura na espiritualidade, das “três unidades”, da concentração do ódio do sentimento, da sensibilidade, do *espírito*, do ódio do que é múltiplo, incerto, vago, do pressentimento, tanto quanto do que é breve, agudo, agradável, bom. Não se deve jogar com fórmulas artísticas: impõem-se transformar a vida para que, depois, seja forçada a definir-se em fórmulas. E uma comédia jocosa, da qual somente agora aprendemos a rir, uma comédia que *vemos* somente agora: os contemporâneos de Herder, de Winckelmann, de Goethe, de Hegel pretenderam haver descoberto de novo o *ideal clássico*... (...) Imaginavam que o classicismo fosse uma espécie do natural! Imaginar até o fim, sem preconceito e sem fraqueza, sobre qual terreno pode crescer o gosto clássico. Tornar o homem mais duro, mais simples, mais forte, mais mau: são coisas afins. A simplificação lógica e psicológica. O menoscabo das minúcias, do que é complexo e incerto. Os românticos na Alemanha não protestaram contra o classicismo, mas contra a razão, a ilustração, o gosto do século dezoito... (NIETZSCHE. 1995, p.132).

A arte sutil de Mann brinca ironicamente com a busca pelo estado estético puro, livre da ruína moral que a herança socrática perpetuou ao longo de mais de dois séculos de decadência de todos os valores e cujo paroxismo está representado na falência moral e artística de Gustav Aschenbach, o artista disciplinado, carente de impulsividade, de imaginação e avesso à fantasia.

Sob o efeito inebriante da presença da própria personificação da beleza na alegoria do jovem Tadzio, Aschenbach se lançará em direção aos perigos do abismo e aos verdadeiros efeitos que a obra de arte nos oferece como redenção pela arte, como uma explosão de todos os sentidos na busca dionisíaca pela consciência de si como ação fidedigna:

Na verdade, o propósito que almejava era trabalhar em presença de tadzio, tomar como modelo ao escrever a figura do rapaz, deixar seu estilo seguir as linhas desse corpo que lhe parecia divino, transportar sua beleza ao domínio espiritual, (...) sentado à mesa rústica sob o toldo, diante de seu ídolo, a música de sua voz nos ouvidos, modelava segundo a beleza de Tadzio sua pequena dissertação _ aquela página e meia de prosa burilada, cuja integridade, nobreza e vibrante tensão de sentimento iriam despertar em breve a admiração de muitos. Certamente é bom que o mundo conheça apenas a obra-prima, sem conhecer suas origens e as condições de sua gênese, pois o conhecimento das fontes de onde flui a inspiração do artista muitas vezes confundiria o público, o intimidaria, anulando assim os efeitos da perfeição. Que horas estranhas! Que empenho estranhamente desgastante! Que relação extraordinariamente fecunda entre o espírito e um corpo! Quando Aschenbach guardou seu trabalho e deixou a praia, sentia-se exausto, transtornado, parecia-lhe que sua consciência se queixava, como depois de uma orgia (Op. cit. p.70).

O que a figura alegórica de Tadzio proporciona a seu admirador é tanto mais que uma simples fonte de inspiração. É, sobretudo, o reconhecimento da autêntica relação dos entes com a essência do ser na própria coisa-em-si, não mais dispendo do mundo sensível como força intermediadora da totalidade das idéias, ou seja, o contato com o belo não seria capaz de transportar a percepção sensível rumo à transcendentalidade das idéias, pelo contrário, a beleza estaria centrada no próprio ser-aí, e não haveria nem mesmo a verdade do ser nas coisas, mas antes a possibilidade enquanto conhecimento sensível de si mesmo e o abandono da noção de verdadeira metafísica.

Os traços iniciais mais marcantes do protagonista de *Morte em Veneza* são, basicamente, razão, disciplina, estrutura e uma intensa preocupação com as implicações morais da obra de arte. Sua arte, de inspiração clássica, é caracterizada pela repulsa aos instintos, o que ele busca são qualidades estritamente ligadas ao elemento apolíneo, à beleza da forma aliada à beleza límpida e intocável do ideal de inspiração iluminista e do Classicismo alemão. Tais características ficam patentes no modo como o narrador comenta as necessidades criativas da ligação entre a moral e a arte, mas já as colocando em suspenso por perceber nelas um princípio extremamente antitético:

Mas uma determinação moral que se situa além dos limites do saber, do conhecimento analítico e inibidor não significa também, por sua vez, uma redução, uma ingênua simplificação ética do mundo e da alma e, portanto, também um atribuir-se ao mal, ao proibido, ao moralmente impossível uma nova potência? E a forma não tem ela mesma duas faces? Não é simultaneamente moral e imoral _ moral, enquanto resultado e expressão de disciplina, mas imoral e até amoral na medida em que, por sua própria natureza, pressupõe uma indiferença moral, sim, e está essencialmente dedicada a vergar a moralidade, submetendo-a a seu cetro orgulhoso e absoluto? (op.cit.p 22)

Nesse trecho, podemos observar a dúvida crescente a respeito da verdadeira “tarefa” por trás da composição. Avistamos, no questionamento da moral na arte, o prenúncio de uma nova disposição em relação ao fazer poético: o riso e a febre não seriam o outro lado da moral? Assim, o trabalho árduo e rotineiro não seria uma atitude equivocada em relação às novas feições, muito mais reveladoras do estado atual do artista e do mundo? As respostas, Mann sempre buscava encontrar na figura do filósofo Nietzsche. Desde cedo Mann estudou Nietzsche, o lugar que as teorias do dionisíaco e apolíneo ocupavam nas leituras do escritor alemão foram documentadas através das correspondências do autor, que só recentemente foram colocadas à apreciação dos pesquisadores.

1.1. A Embriaguez Dionisiaca como Condição Estética do artista manniano

Buscando a fonte da embriaguez das musas, a fonte de inspiração que anima o processo criativo da arte, Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia* (2005), propõe a operação de união entre os dois princípios opostos da arte, a forma apolínea e a inspiração dionisiaca, que representam a síntese da experiência artística em direção à verdade da arte e da própria experiência humana como representação da vontade suprema. Vejamos a citação:

Ambas as divindades artísticas, Apolo e Dioniso, está associada a nossa asserção de que existe no mundo grego uma monstruosa oposição, no que diz respeito à origem e aos objetivos, entre a arte do escultor, a apolínea, e a arte da música isenta de imagens, como sendo a de Dioniso: ambos os impulsos, tão distintos, caminham lado a lado, na maioria dos casos em divergência aberta um com o outro e provocando-se para criar novos nascimentos cada vez mais vigorosos, a fim de perpetuar a luta daquela oposição que a palavra comum “arte” só aparentemente supera; até que finalmente, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, eles surgem acasalados e, neste acasalamento, acabam por gerar a obra de arte, tão dionisiaca como apolínea, da tragédia ática. (NIETZSCHE, 2005, p. 22-23)

O que parece estar em jogo aqui é saber como encontrar, na arte de Mann, a união de dois pólos tão antagônicos quanto o dionisiaco e o apolíneo. Mais ainda, o nosso desafio é demonstrar que a arte manniana é a síntese da união dos contrários, a síntese desses dois deuses tão diversos entre si: um representando tudo que é sensual e libertário: o riso, o desregramento e a música, em suma, a embriaguez dos sentidos, a poesia livre das rimas, o esgotamento de toda a experiência fisiológica; o outro, a regra socrática do apego a razão e o amor à forma escultural, amor ao caráter universal da representação mimética e seu disciplinamento do corpo e da alma humana.

Em *Vontade de potência* (1995, p.130), Nietzsche define o conceito de embriaguez nos seguintes termos: “[...] aumento do sentimento de

potência; necessidade interior de fazer coisas. Um reflexo da plenitude e perfeição próprias.”, semelhante ao que percebemos em *Morte em Veneza*. Do deus Dioniso, o artista herda não apenas a inspiração pela música orgiástica da noite feminina, mas também o poder de buscar na plenitude da embriaguez espiritual e física que se vê capaz de fundir-se ao todo e participar da experiência de ser-em-si. A experiência apolínea, por outro lado, atende as necessidades idênticas as do sonho, do deus que representa as imagens bem delineadas, é a luz do sol, luz da razão, é a arquitetura do mundo visível em sua mais bela forma.

De todo modo, é derivando de um desses dois pólos que a experiência da arte autêntica caminha para a totalidade da experiência humana, livre do julgo martirizante da experiência religiosa do cristianismo e da razão socrática. A soma desses dois deuses na arte em estudo, como na visão nietzschiana, é a única afirmação positiva contra o problema da existência e do devir. Alcançando o valor da vida na prática artística do mundo sensível, o artista alcança a verdadeira potencia da vontade de querer viver. Assim, é pela arte que se dá sentido às aparências, e não pela falsa transcendência do mundo das sombras rumo à verdade absoluta das idéias, como queria Platão.

Para o jovem Nietzsche de *O Nascimento da Tragédia* o que se deve buscar na experiência artística é a apreensão do que há de essencial na relação entre arte e experiência, o todo participando do caráter particular do ser e não o contrário, o particular e o universal se mesclando, estas questões se tornam evidente preocupação nos momentos iniciais da novela onde o herói manniano ainda é dominado pelo rigor da arte apolínea, refletindo seus pensamentos sempre em termos racionais, livre de toda impureza dos instintos:

Cansado, mas espiritualmente agitado, ocupou-se durante a demorada refeição com assuntos abstratos, transcendentales mesmo. Refletiu sobre a misteriosa relação que deve se estabelecer entre o geral e o particular para que surja a beleza humana, daí passou para problemas genéricos da forma e da arte, e terminou por concluir que seus pensamentos e achados se assemelhavam a certas inspirações do sonho, aparentemente felizes, mas que se revelam totalmente vazias e inúteis quando se desperta (MANN, 2010, p.44-45).

Como no exemplo acima, podemos notar que a fé de Aschenbach está inicialmente ligada aos principais motivos clássicos da retórica e da arte greco-romana. O que temos em jogo é a ironia reflexiva do discurso ficcional de Mann em oposição ao mundo ficcional de seu protagonista Aschenbach, este busca no universal platônico a assertiva de que a arte corrompe a moralidade, é preciso, portanto, higienizá-la tanto quanto possível.

É necessário, então, que o artista esteja plenamente consciente de que a arte é forma e inspiração, é sensual e intelectual, é divina e mundana, mas, por outro lado, o que resulta dessa síntese dos opostos é, antes, uma dádiva perigosa, porque faz com que o protagonista, como artista, se perca social e moralmente. Malgrado sua recusa e ojeriza inicial em relação ao mundo sensível e à sensualidade, o protagonista de *Morte em Veneza* não tarda muito em escolher:

Mas uma determinação moral que se situa além dos limites do saber, do conhecimento analítico e inibidor não significa também, por sua vez, uma redução, uma ingênua simplificação ética do mundo e da alma e, portanto, também um atribuir-se ao mal, ao proibido, ao moralmente impossível uma nova potência? E a forma não tem ela mesma duas faces? Não é simultaneamente moral e imoral _ moral, enquanto resultado e expressão da disciplina, mas imoral e até amoral na medida em que, por sua própria natureza, pressupõe uma indiferença moral, sim, e está essencialmente dedicada a vergar a moralidade, submetendo-a a seu cetro orgulhoso e absoluto? (MANN, 2010, p. 22)

A arte dionisíaca pouco a pouco se infiltra no mundo governado pelo deus Apolo e como, partindo dessa infinita junção contraditória, podemos conceber a arte como única possibilidade de vislumbre de tudo que é enquanto ser do ente, daquilo que de fato é autêntico, gradativamente vemos Aschenbach se lançar aos efeitos dessa experiência inebriante que a arte proporciona, escolhendo se perder para a vida em busca da vontade de potência por meio da experiência da embriaguez:

Mas a vontade rigorosa e pura que, misteriosamente conseguiu trazer à luz esta obra de arte divina _ ele, o artista, não a conhecia, não lhe era familiar? Não era ela que também atuava nele, quando, tomado da mais sóbria paixão, libertava da massa marmórea da linguagem a forma esguia que visualizava em espírito e que apresentava à humanidade como imagem e espelho da beleza espiritual? Imagem e espelho! Seus olhos abraçaram a nobre figura lá, à beira do azul, e num êxtase delirante acreditou captar com esse olhar o Belo em si, a

forma enquanto pensamento divino, a perfeição única e pura que habita o espírito e da qual se erigira ali uma cópia humana, um símbolo leve e gracioso para adoração. Era a embriaguez, e o artista que envelhecia acolheu-a sem hesitar, sim, avidamente. Sua mente rodopiava, toda sua cultura entrava em ebulição, de sua memória brotavam pensamentos de épocas remotas transmitidos à sua juventude e que até então jamais sua própria chama reavivara [...] (Op.cit. p. 67-68)

Lendo Thomas Mann, torna-se pertinente não deixar para trás em nenhum momento que sua ênfase artística e intelectual se concentra na reflexão sobre as noções inspiradas na teoria nietzschiana sobre a arte e embriaguez, é pelo prisma da inversão total dos valores que o autor alemão alcança o resultado de um amplo questionamento, seja na esfera, filosófica ou estritamente literária, o que se percebe é o mesmo questionamento dos valores universais de Nietzsche redimensionados para a esfera da sociedade burguesa da Alemanha de Mann. O caráter universal da proposta nietzschiana, no entanto, não se dissolve, pois o alvo, a cultura e a civilização do ocidente como um todo, de Platão à vertente classicista de Goethe e Schiller, tudo se transforma em inversão paródica, em riso e morte, como na citação a seguir e nos argumentos do próximo subcapítulo:

Assim, o escritor perturbado não tinha outro pensamento ou desejo a não ser perseguir sem descanso o objeto que o inflamava, sonhar com ele em sua ausência e, à maneira dos amantes, dirigir palavras de ternura até mesmo à sua simples sombra. A solidão, o fato de estar num país estrangeiro e a felicidade de uma embriaguez tardia e profunda encorajavam-no e persuadiam-no a permitir-se sem receio e sem enrubescer mesmo as maiores extravagâncias, como naquela vez em que, ao voltar tarde da noite de Veneza, detivera-se diante da porta do quarto de seu ídolo, no primeiro andar do hotel, e apoiara a fronte na dobradiça da porta, em pleno delírio, permanecendo assim por longo tempo, sem poder afastar-se, correndo o risco de ser surpreendido e apanhado numa situação tão absurda. (MANN, op.cit. p.86-87).

É na embriaguez da contemplação do objeto artístico que o poeta encontrara seu caminho de superação da verdade do mundo. Aschenbach estava finalmente diante da beleza em seu estado de perfeição absoluta e contra o fato não pretendia jamais se opor. Viver intensamente a vida com o coração plenamente tomado por Dioniso é saber-se também livre de todos os moldes e convenções sociais. A aproximação de Dioniso é a febre contagiosa, o cólera que se alastrara por Veneza e buscara por ele, contágio

que ele tanto ansiara em segredo. Aschenbach aos poucos percebera que a verdadeira doença era a vida maquinal, a vida dominada pela técnica que minara nele qualquer vestígio de vontade de viver, o antídoto, porém, era Tadzio, era a beleza do mundo que se dá como simples fenômeno, como ser-ai (*Dasein*). O mundo ocidental tentara corrigir a vida pela via da ciência e do pensamento racional, mas para Aschenbach, no final de sua jornada de autoconhecimento, a conclusão que chegara era a de que apenas lhe restava aceitá-la, mesmo como um fardo, e, sobretudo, aceitá-la intensamente na sua verdade natural e destituída de qualquer razão que não fosse a vontade do instinto.

1.2. A Inversão Nietzscheana dos Valores Platônicos

A concepção filosófica de Nietzsche é caracterizada profundamente pela inversão e superação dos principais preceitos filosóficos de Platão a respeito de questões como verdade e beleza. Para o filósofo alemão, a inversão de todos os valores decadentes da cultura ocidental, perpetrados pelo amplo domínio da razão, são sintomas de que o mundo se deixou guiar por um grande equívoco e caberia ao mundo rever essa trajetória repleta de mal entendidos. Para Nietzsche, o platonismo representava uma contrafação dúbia da supremacia do pensamento sobre os instintos, do pensamento dialético apolíneo sobre o fulgor das emoções dos gregos que, de um modo geral, também representava para a história do Ocidente o fim de um modo de vida e cultura elevada que jamais fora então igualada.

Nietzsche, em “*O Nascimento da Tragédia*” acreditava ter encontrado as razões para o fim da cultura helênica trágica na eliminação do espírito puramente musical das tragédias e, concomitantemente, ao adicionarem a fala _ o logos_ nos coros orgiásticos a razão foi aos poucos se arvorando como o fundamento essencial da tragédia, o fim da recalcitrante arte grega, não mais livre dos conceitos de moralidade e ética, era absolutamente evidente. A tendência era que Apolo, deus da beleza formal e da razão não

mais estabelecesse uma relação de harmonia com seu par oposto, Dioniso, e que o superasse definitivamente. No entanto, consumada essa supremacia, a obra de arte autêntica estaria também condenada junto com o culto ao deus Dioniso.

...a ambas as divindades artísticas, Apolo e Dioniso, está associada a nossa asserção de que existe no mundo grego uma monstruosa oposição, no que diz respeito à origem e aos objetivos, entre a arte do escultor, a apolínea, e a arte da música isenta de imagens, como sendo a de Dioniso: ambos os impulsos, tão distintos, caminham lado a lado, na maioria dos casos em divergência aberta um com o outro e provocando-se para criar novos nascimentos cada vez mais vigorosos, a fim de perpetuar a luta daquela oposição que a palavra comum "arte" só aparentemente supera, até que finalmente, através de um miraculoso ato metafísico da "vontade" helênica, eles surgem acasalados e, neste acasalamento, acabam por gerar a obra de arte, tão dionisiaca como apolínea, da tragédia ática. (NIETZSCHE, 1995, p.22-23)

Um dos principais aspectos da tentativa de superação do espírito decadente da cultura Greco-romana seria a aceitação de que a verdade não é a única resposta possível ao enigma da vida e da existência do ser. Esta questão é devidamente adaptada _ e parodiada _ por Mann numa profunda reflexão sobre a própria relação entre a natureza da verdade e a natureza da arte como caminhos possíveis na apreensão ontológica da verdade do ser e da verdade da própria essência espiritual da arte.

...Que disciplina, que precisão de pensamento se exprimiam nesse corpo distendido e na plenitude de seu corpo juvenil! Mas a vontade rigorosa e pura que, misteriosamente, conseguira trazer à luz esta obra de arte divina _ ele, o artista, não a conhecia, não lhe era familiar? Não era ela que também atuava nele, quando, tomado da mais sóbria paixão, libertava da massa marmórea da linguagem a forma esguia que visualizara em espírito e que apresentava à humanidade como imagem e espelho da beleza espiritual? (...) Seus olhos abraçaram a nobre figura lá, à beira do azul, e num êxtase delirante acreditou captar com esse olhar o Belo em si, a forma enquanto pensamento divino, a perfeição única e pura que habita o espírito e da qual se erigira Dalí uma cópia humana, um símbolo leve e gracioso para adoração. (MANN, 2010, 67-68)

Para Nietzsche, beleza e verdade são duas possibilidades distintas de conhecimento do ser do ente. Cabe à verdade, através da investigação do logos pela filosofia, o caminho que leva ao conhecimento de tudo que está para além do sensível, ou seja, das verdades ditas supremas, a tudo que jamais deixa de ser porque é de fato e não na aparência propiciada

pelo contato sensível com o mundo dos objetos. Trata-se, destarte, da verdade que Platão defendia como único caminho possível para o entendimento absoluto de tudo que há verdadeiramente.

Por outro lado, caberia à beleza outra possibilidade de conhecimento, agora centrado em tudo que é aparente, refere-se à forma de conhecer ainda mais antiga que a verdade de Platão e que se caracteriza pelo arrebatamento, pela embriaguez e pela fruição de tudo que há de mais íntimo na experiência sensível, ou seja, a beleza é o ápice da experiência sensível. Situando-se na intimidade do ser dos objetos aparentes, a beleza se encaminharia, segundo a tradução nietzschiana, em direção à essência espiritual do mundo aparente por meio do conhecimento simbólico, da *poiéisis*, do pensamento mítico e arquetípico.

É Martin Heidegger que nos adverte sobre a verdadeira natureza da decadente visão de mundo socrática que serve para reforçar o argumento de nossa pesquisa:

Nietzsche determina o caráter fundamental do ente, ou seja, o ser, como vontade de poder. Por isso, é preciso que resulte da essência da vontade de poder uma comum-pertencença originária entre a beleza e a verdade, uma comum-pertencença que precisa se tornar, ao mesmo tempo, uma discórdia. Segundo o seu próprio testemunho, a filosofia de Nietzsche é um platonismo invertido... (HEIDEGGER, 2010, p.178)

Encontraremos presentificada e, de forma bastante latente em todo o *corpus* da novela manniana, o tom paródico e revisionista, herança de Nietzsche e particularizado pelo método criativo de Mann, com uma especial predileção pela desleitura das noções primordiais do classicismo. Não se trata, no entanto, de mero revisionismo, o empreendimento estético-filosófico de Mann, via Nietzsche, ruma em direção contrária aos conceitos habituais da epistemologia platônico-socrática. É preciso ter em mente que, para Nietzsche, Sócrates, Platão e Aristóteles foram os responsáveis pela propagação das grandes mentiras que o mundo moderno ocidental conheceu. O grande erro desses primeiros filósofos foi o de desunir os valores racionais dos valores

irracionais, a lógica e a arte, esta última intuitiva por natureza, deveriam, sem exclusão, combinar-se, como Apolo e Dioniso nas tragédias áticas, só assim, segundo o filósofo alemão, alcançaríamos novamente o homem livre da técnica e verdadeiramente sábio, o seu *Übermensch*, ou, algo como para além do homem.

Coube a Sócrates, especialmente, a criação do homem moderno, dominado pela técnica do *logos*, do pensamento científico. No entanto, não se trata de uma crítica de Nietzsche ao cientificismo e sua supremacia no mundo massificado, mas sim ao endeusamento da ciência como a única possibilidade de conhecimento e desvalorizando, assim, todo o conhecimento que se efetiva pelos impulsos, como a criatividade, deixando, desse modo, o homem moderno à mercê de um pensamento que só consegue se efetivar pela dialética, pela razão. É possível que Platão enxergasse no artista justamente uma ameaça ao privilégio do racional e do lógico, quando em sua *“A República”*, condena o artista por estar distanciado da realidade supra-sensível por imitar aquilo que já é, em si, imitação de algo previamente dado e verdadeiro e também como êmulo pernicioso de todos os valores morais de sua cidade-estado idealizada, como na seguinte passagem do décimo livro de *“A República”*:

...precisamos estudar os trágicos e seu principal guia, Homero, visto dizer-nos muita gente que eles conhecem todas as artes e todas as coisas humanas em suas relações com a virtude e o vício, e também as divinas. Porque um bom poeta, para desenvolver a contento qualquer assunto terá forçosamente de conhecê-lo a fundo, ou não será poeta coisa nenhuma. O que precisamos, por conseguinte, verificar é se esses tais não se deixaram enganar por imitadores, por não perceberem como suas obras estão distanciado três degraus da realidade, sendo que todas elas são muito fáceis de fazer, por isso mesmo que seus autores não conhecem a verdade. Só criam fantasmas, não o verdadeiro ser... (PLATÃO, 2000, p.438)

Não se pode ter uma idéia exata do sentido que Platão quis dar à crítica a Homero, mas sua crítica à visão que os artistas trágicos tinham da vida é plenamente compreensível já que a arte seria a única “peça de engrenagem” a destoar e comprometer a criação de sua cidade idealizada. É possível ver em todo esse processo de desautomatização proposto por Nietzsche um retorno às energias puramente psíquicas, um retorno ao

pensamento mais instintivo que lógico dos pré-socráticos, dos autores das tragédias áticas, ou seja, uma reação ao esquecimento do que é viver de forma autêntica, lição grega esquecida ao longo dos séculos de culto à lógica.

Morte em Veneza é, nesse caminho nietzschiano, uma crítica ao inelutável esquecimento do ser. Se Mann se apropria da filosofia que age com golpes de martelo; se sua obra parece querer nos alertar para o perigo dos extremos, principalmente o da alienação pela técnica, como também alertava Nietzsche, então não se trata de uma linha de pensamento que simplesmente ataca a supremacia da razão, mas antes, como acontece sempre quando nos deparamos com uma obra de arte autêntica, *Morte em Veneza* nos sugere uma nova abertura, uma espécie de comunhão entre as diferentes formas de saber e apreender o mundo, formas de conhecimento que não podem ser reduzidas ou dissolvidas em nenhum tipo de processo puramente técnico ou metafísico. *Morte em Veneza* é uma paródia desse caminho equivocado. Um dos desvios corretivos da estética platônica é a ideia do artista como um impostor, conceito parodiado nesse trecho da novela, onde Mann inverte o heroísmo, ao tratar da fraqueza física:

[...] a persistência amável no árido e severo cultivo da forma; a vida artificial e perigosa, o anseio e a arte desgastante do impostor nato _ observando todos esses destinos e ainda tantos outros semelhantes, era para se duvidar até da possibilidade da existência de um outro heroísmo da fraqueza. Mas, afinal, que outro tipo de heroísmo seria mais adequado à época? Gustav Aschenbach era o poeta de todos aqueles que trabalhavam à beira da exaustão, dos que carregam um fardo superior a suas forças e, mesmo esgotados, se mantêm ainda de pé, de todos esses moralistas que têm por máxima o dever de produzir e que, de porte franzino e dispendo de meios precários, à custa de prodígios de vontade e hábil organização, conseguem obter, ao menos por algum tempo, efeitos de grandeza. Há muitos deles: são os heróis de nossa época. E todos eles se reconheciam na sua obra; nela se encontravam justificados, poeticamente enaltecidos e, cheios de gratidão, difundiam seu nome. (MANN, 2010. p.20)

Mann busca o entendimento da obra de arte literária através da visão destruidora que Nietzsche estabelece com a tradição, o que é apreendida por Mann através da desmistificação de todos os valores ao longo da narrativa. No entanto, assim como ocorrera na relação entre Nietzsche e Kant, analogamente pode-se notar um acentuado tom de homenagem através do pó que a ironia destruidora de Mann deixa sobre os escombros morais e culturais

de toda uma sociedade. Trata-se de uma profunda reflexão sobre os equívocos da tradição classicista em contraste com os conceitos de arte e verdade nietzschianos. Constitui-se, portanto, em uma das principais motivações estéticas de *Morte em Veneza* a inversão desses dois valores ontológicos. Negando veementemente a teoria platônica de que a verdade é superior à arte, Nietzsche nos diz que a relação fundamental dessas duas instâncias residiria na superioridade da arte sobre a verdade, invertendo, desse modo, uma relação milenar. Destarte, encontramos nela todas as características do *principium oppositorum* enormemente apreciado pelo Romantismo que Gustav Von Aschenbach, gradualmente se aproximará.

O que reside neste princípio é idéia de que é preciso restaurar uma verdade perdida, que o logos filosófico convenientemente esqueceu e que o amor pela razão e pela forma clássica condenou ao esquecimento. Eis um trecho de Shelley que condensa como essa relação se tornou obscurecida através dos tempos:

[...] todos aqueles que, professando o saber, investem contra a poesia podemos com muita justiça objetar que não estão muito longe da ingratidão ao tentar aviltar aquela que, nas mais ilustres nações e línguas conhecidas, foi a primeira a lançar luzes sobre a ignorância e a nutriz cujo leite pouco a pouco tornou-as capazes de digerir conhecimentos mais sólidos. Farão agora como o porco-espinho que, recebido na toca, expulsou seu hospedeiro, ou então como as víboras, que ao nascer matam seus pais. (SHELLEY, 2002, p.92)

Em Thomas Mann, malgrado a tênue separação entre realidade e imaginação, podemos detectar como é intensa e obsessiva a ênfase que a força da arte faz recair sobre a ideia de que a única verdade que o mundo real apresenta é sua própria contingência, um devir que é algo distante de um nihilismo shopenhauriano, algo que Mann intui apenas como possibilidade de vislumbre, e que, graças ao poder dramatizador da arte, se torna capaz de invocar, de vaticinar da poesia toda a força de seus demônios interiores, como o Sócrates dos Diálogos platônicos.

O elemento fantasmagórico cada vez mais presente na obra pode ser considerado como um autêntico *daimonium socrático*. Primeiramente, podemos notá-lo na relação que Gustav Von Aschenbach faz com as aparições grotescas que permeiam sua decisão de viajar para Veneza; aos poucos passa a ver todos os seus sistemas de valores culturais e morais ruírem como um castelo de cartas. Aqui, um recalcitrante narrador se esforça para não nos fazer-nos esquecer dos perigos que a entrega aos valores noturnos da arte pode representar em malefício à saúde e à moral do artista. Em um de seus vários ensaios destinados à reflexão da moral como o maior problema envolvendo a figura do artista, Mann comenta:

A moral do artista é a reunião, ela é a força para a concentração egoísta, a determinação à forma, à feição, à limitação, à corporalidade, a recusa da liberdade, do infinito, do sono e do tecer no ilimitado reino da sensação, _ numa só palavra, ela é vontade de realizar a obra. Mas a obra que nasce da coerência fria, sensata e virtuosa de uma artisticidade é vulgar e imoral, anêmica e repugnante! A moral do artista é abnegação, erro e autoprejuízo, ela é luta e necessidade, conhecimento e paixão.
(MANN, 2001, p.26)

Enquanto que, contraditoriamente, ele também se entrega pouco a pouco aos prazeres de uma narrativa poética, mais sensitiva e desregrada. O que temos então, é a transformação pela inversão paródica da noção clássica do controle da forma pela entrega ao poder da inspiração, o ápice da revelação dionisíaca de seu protagonista está condensada nesse caminhar rumo à verdade da arte e não da vida.

Assim, vemos Aschenbach ser tragado lentamente pelo princípio da oposição nietzschiana, a concepção da arte como sendo superior à vida, a inspiração como superior à forma. Dialeticamente, o artista é possuidor da inspiração superior aos homens comuns, mas por outro lado, está sujeito à fraqueza moral, características que estão por trás da contradição do artista como representante e como desviante da ordem social dominante. Àquele que pode ver para além do destino do homem é destinado à verdade da arte.

O fato é que na obra de Mann em geral o artista carrega enfaticamente a maldição indelével de ser diferente dos outros, por se encontrar destituído da possibilidade de tomar o mesmo lugar entre seus

iguais, é tido como alguém a que se deve manter sempre sob suspeita, o símbolo alegórico dessa condição de pária pode ser representada pela figura de Cain _ o artista é um apátrida, um falsário, e é, sobretudo, alguém que não participa socialmente da esfera que ele de algum modo deverá representar, é moralmente nômade _ sua força espiritual somente indiretamente trabalha em benefício de seu povo.

O artista completamente comprometido com o fazer artístico é sempre um amaldiçoado porque a ele cabe pressentir a idéia de que não há nenhuma verdade na experiência do puramente vivido, _ ao menos não àquela verdade racional e antimitológica que se propagou ao longo de mais de dois séculos de filosofia platônica, _ o artista autêntico é capaz de intuir aquilo que faz com que seus iguais mergulhem na mais profunda e irreversível aporia, a saber, o fato de que estão sempre alheados de seu ser. Assim, o artista é aquele que busca através do simulacro da máscara, através da experiência do não-vivido, ultrapassar o limite aporético da verdade sobre a arte, alcançando, finalmente, a essência do ser pela vontade de potencia.

Trata-se, obviamente, de uma linha de pensamento intolerável para o pensamento racionalizante da tradição ocidental, que é algo que se inicia com a filosofia socrática e a posterior interpretação mimética da arte como finalidade medicinal defendida por Aristóteles em sua Poética, menos permissível ainda dentro do conceito platônico de arte como cópia de outra cópia, proposição enigmática à que Platão sujeita o artista e que culminará em seu simbólico_ e algumas vezes literal_ banimento do seio de qualquer sociedade ocidental. É essa a profunda intuição do que é de fato verdadeiro, do que há de essencial na arte e na verdade, e que Aschenbach irá progressivamente descobrir em sua trajetória rumo à natureza íntima da arte, do amor e da morte.

Platão concebeu seu sistema metafísico em torno da separação entre mundo sensível e mundo dos arquétipos, ou mundo das idéias, concedendo a este último a primazia de tudo que é puro, eterno e verdadeiro. Com isso estabeleceu os paradigmas das ciências, das artes e da moral que o Ocidente se abeberou e que lhe são tributárias até os dias atuais. Para a

filosofia platônica apenas o mundo das idéias é verdadeiro porque não existe conhecimento nos objetos que representam apenas o que é digno das aparências, a essencialidade última de todas as coisas residiria, antes, no conhecimento que é em si e para si, destarte, apenas aquilo que transcende a experiência sensível é algo de fato, é conhecimento verdadeiro e imorredouro.

Caberia, então, à existência no plano fenomênico a dura tarefa de se assemelhar a nada que não seja efêmero e duvidoso, ou seja, nossa existência quando a percebemos como tal não seria nada além de uma sombra. Neste mundo, o único que podemos perceber como verdadeiro não seria outra coisa que uma simples sombra daquilo que efetivamente é para além de imitação, para além do outro mundo onde residiria a verdade de tudo que há, onde tudo que é jamais abandona o ser, pois está além de qualquer qualificação temporal ou espacial.

Trata-se de um pensamento que mais tarde condensou com felicidade a concepção de moral ascética e ciência medicinal, inclusive da própria religião cristã, o que não é pouco para um pensamento filosófico arguto e amplo. Temos de reconhecer então que todo modo de enxergar a vida e a compreensão que temos dela não é outra coisa senão o devir, o que nunca foi, em uma palavra, o resultado da visão platônica.

Um detalhe nada insignificante nesse contexto de primazia do mundo metafísico que ironicamente será atacado pela filosofia nietzschiana e pela arte manniana é, a saber, a certeza de que todos os sistemas de crenças, imperiosamente o cristianismo no contexto ocidental, dependem do desprezo pelo sensível em benefício do mundo que está muito além de nossa compreensão falha e equivocada. Mas podemos intuir por experiência que sempre há um ganho em toda perda, o ganho nesse caso caberia a arte como natureza instauradora e ao artista como papel redentor na relação entre os dois planos existenciais. A ironia de Thomas Mann em muito deve ao conceito de artista como o mago mediador.

Este mundo, a sombra, o resultado da fraqueza moral, estética e espiritual inerente a toda existência fenomênica encerraria, para o artista, o único ponto de ligação entre os dois planos de existência. Ao artista e a mais

ninguém caberia esse poder mágico que lhe é próprio, sua verdadeira tarefa titânica e seu fardo supremo. Thomas Mann, o discípulo de Goethe, que muito renegou seu mestre em favor do espírito destruidor de Nietzsche, escreveu indiretamente sobre ele e sobre o tema da separação entre os mundos sensíveis e arquetípicos neste trecho:

[...] essa doutrina pré-cristã e já cristã [o platonismo] apresenta-nos também, em sua ascética sabedoria, um atrativo, um encanto de sensualidade infinitamente artística. Com efeito, conceber o mundo como uma fantasmagoria multicolor e móbil de imagens que deixam transparecer a Idéia, o Espírito, é atitude eminentemente artística, que, por assim dizer, de pronto restitui o artista a si mesmo. Na verdade, é ele quem, pleno de alegria sensual e pecaminosa, pode sentir-se preso aos fenômenos do mundo, às imagens do mundo, pois sabe que pertence ao mesmo tempo ao mundo da Idéia e do Espírito, porque é o Mago, graças ao qual podem estes nos aparecer através dos fenômenos. (MANN, 1951, p.177).

Sabemos pela biografia de Donald Prater sobre Thomas Mann que este via com entusiasmo a alcunha dada pelos próprios filhos de “O Mago”. Esse artista, um desviante do mundo sensível, esse Hermes que liga os dois mundos, está condensado na figura do escritor Gustav Von Aschenbach, em Tonio Krueger, em Adrian Leverkühn e em tantos outros de seus protagonistas-artistas. O que gostaríamos de afirmar aqui é que essa é uma reflexão central em Thomas Mann, há uma mediação dialógica do artista que assume o prazer sensual da existência nas sombras como desejo de efetivar no plano espiritual da criação literária algo que lhe é inerente.

Creemos que todo artista, efetivamente agônico, intui, mesmo que secretamente, que a arte é algo mais que simples representação do mundo sensível. Ela pode ser também alteridade, a única forma de ligação possível entre o sensível e as Idéias. Mas, então, podemos nos perguntar, o que certamente faríamos caso estivéssemos lendo *Morte em Veneza* e tendo na figura do escritor Aschenbach e sua caminhada ao abismo da perdição moral e intelectual como forma obtusa de modelo de arte e artista: então, qual seria de fato essa relação? Como interpretar essa suprema ironia do artista manniano e seu riso final sobre o futuro do mundo?

1.3 - A experiência dionisiaca em Aschenbach

Recorramos à definição de Theodor Adorno, amigo de Mann durante os anos de exílio na Flórida e que em muito contribuiu para a discussão em torno da música wagneriana e do despertar dionisiaco de Adrian Leverkühn no romance *Doutor Fausto*. Adorno, em *Teoria Estética* expressa a natureza da arte e sua relação contraditória com o mundo da experiência:

As obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade. Tendem, portanto, a priori para a afirmação, mesmo que se comportem ainda de uma maneira trágica. Os clichês do esplendor conciliante, que se estendia da arte à realidade, não são repulsivos apenas porque parodiam o conceito enfático da arte pelo seu equipamento burguês e a classificam entre as reconfortantes organizações dominicais. Tocam igualmente nas feridas da própria arte. Pela sua ruptura inevitável com a teologia, com a pretensão absoluta a verdade da redenção, secularização sem a qual ela jamais se teria desenvolvido, a arte condena-se a outorgar ao ente e ao existente uma promessa, que, privada da experiência num Outro, reforça o sortilégio de que se quis libertar a autonomia da arte. (ADORNO, 1970, p. 12).

Em diferentes versões, podemos encontrar a mesma desconstrução dos personagens protagonistas do autor alemão, quase sempre envoltos pelo questionamento dos ideais da antiguidade clássicas rediscutidas tanto pela ironia quanto por uma considerável dose de desenvolvimento de autoescuta.

No início da novela, vemos um protagonista abatido e cansado, está na chamada crise de meia-idade, como se trata de um escritor que alcançou sucesso desde o início de sua carreira, passa a focalizar toda sua energia em uma única direção, a sua produção artística, fruto de intenso trabalho de manejo da forma clássica, dos ideais que Aristóteles e Platão relegaram à posteridade como valores imutáveis. Por outro lado, acaba

deixando de lado os outros aspectos de sua personalidade de forma claramente repressiva. A crise de Aschenbach tem início quando está esperando em uma estação em Munique:

Casualmente encontrou desertos o ponto de parada e seus arredores. Não se via um só veículo, nem na pavimentada rua Ungerer, cujos trilhos se estendiam, brilhando solitários, na direção de Schwalbing, nem na estrada de Fohring. Por trás das sebes das marmorarias, onde cruces, lápides e mausoléus à venda configuravam um segundo cemitério, desabitado, nada se mexia, e a capela mortuária, de construção bizantina, ali defronte, repousava silenciosa, banhada pelo reflexo do dia que findava... (MANN, 2010, p. 8)

Podemos abordar a contradição entre o público e o privado, questão de suma importância em Goethe e observado em todo o Classicismo. A arte classicista é eminentemente pública. Ela é edificada em espaços públicos, como a igreja de Palladio de San Giorgio Maggiore, onde Aschenbach vê sua chegada a Veneza.

O mundo empírico não é descrito com riqueza de detalhes, ao menos com a riqueza de detalhes que esperaríamos de um autor realista. Os espaços relevantes, em Thomas Mann, são explorados por seus valores simbólicos, como a famosa evocação de Veneza. Em literatura, isto marca um estilo público que pode ser imitado e compartilhado por todo um povo, exatamente como uma fórmula de criação idealizada segundo os padrões greco-romanos:

Finalmente ele o revia, o mais incrível desembocadouro, aquela fantástica, deslumbrante composição arquitetônica que a República oferecia ao olhar atônito e cheio de veneração dos navegantes que dela se aproximavam _ a imponência etérea do Palácio, a Ponte dos suspiros, as colunas à beira d água com o leão e o santo padroeiro, o perfil da fabulosa catedral sobressaindo suntuoso, o portal e o gigantesco relógio, que se deixavam entrever _ e, enquanto o contemplava, Aschenbach ponderou que chegar a Veneza de trem, vindo por terra, era o mesmo que entrar num palácio pela porta dos fundos, e que jamais alguém deveria se aproximar da mais incrível de todas as cidades a não ser de navio, atravessando o mar, como o fizera agora. (Op.cit. p.32)

Veneza é a cidade dos sonhos e da arte, é a cidade destinada especialmente ao deleite do deus Apolo⁴. O compositor Gustav Mahler, cujo sobrenome materno era Aschenbach, faleceu no mesmo período em que Mann visitava Veneza, e Richard Wagner, outro compositor, também faleceu na mesma cidade. Além disso, Veneza é conhecida por sua arquitetura pós-classicista.

A atração por Veneza é, também, o despertar nietzschiano, e o herói manniano começa a perceber que a arte provê a verdadeira vida. O culto à beleza na novela de Mann não pode ser explicado sem se tratar do espaço ideal que ele alimenta no espírito suscetível à verdadeira apreciação da beleza. Para Mann, é a arte a única possibilidade de transfiguração intermediadora entre o mundo dos fenômenos e as Idéias, pois, segundo ele:

A pessoa amada fica enobrecida de modo perfeitamente natural, e os sentimentos devotados a ela sofrem nova intensificação, cada vez que o impacto causado pela pessoa se liga a impressões artísticas quase sempre inebriantes. O culto à beleza tem como espaço ideal a cidade cheia de sensualidade. (MANN, 2000, p. 417)

A paixão inebriante não poderá florescer, no entanto, sem o espaço adequado. Talvez tenha sido este o motivo de escolha da cidade de Veneza, a arte e a sensualidade estão como que eternamente unidas e pode-se mesmo conjecturar que em nenhum outro lugar estiveram, a arte e a sensualidade tão próximas. Tadzio é emoldurado nesse cenário e ele nele. Em suas ruelas e canais o jovem Tadzio pode ser admirado de forma perfeitamente natural, os sentimentos de Aschenbach devotados ao jovem podem ser transfigurados na moldura de uma paisagem rotineiramente bela e sensual. A beleza arquetípica do jovem polonês se mescla na perfeita harmonia entre o

⁴Em (A Visão Dionisíaca do Mundo, 2005, p.7), Nietzsche escreve: “Mas em que sentido *Apolo* pôde se tornar uma divindade *artística*? Somente na medida em que é o deus da representação onírica. Ele é o aparente por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho.” Nenhum leitor de Morte em Veneza ignora o clima estranho e estranhamente onírico que toma a narrativa após a chegada de Aschenbach à Veneza, a partir daí toda a narrativa ganha contornos de um sonho. Segue o trecho em que o protagonista adormece momentos antes de sua chegada (Mann, 2010, p. 29-30): “... Sob a cúpula opaca do céu, estendia-se o disco imenso do mar deserto. Mas em meio ao espaço vazio e indiviso nossa consciência perde também a noção do tempo, de modo que vagamos no incomensurável. Silhuetas estranhas, o velho janota, o homem de cavanhaque lá no fundo do navio, deslizavam como gestos vagos (...), como num sonho...”.

clássico apolíneo, a forma idealizada unida a sensualidade dionisíaca de Veneza, ligando-se e se intensificando mutuamente. Pode-se mesmo afirmar que somente em Veneza a arte se torna de fato inebriante e dionisíaca.

Mas podemos questionar ainda, com que olhar Aschenbach vislumbram e também medita sobre o belo? Seria ele capaz de unir à força do trabalho árduo, devidamente temperado pela enfermidade criativa do juízo dionisíaco? Seria Aschenbach apto a amalgamar a força e a fragilidade, o trabalho de artífices da forma com o talento natural, a consciência artista refinada e o instinto? Como Aschenbach seria capaz de equilibrar-se nesse dualismo precário e mortal, num equilíbrio que, uma vez perdido culminaria, de uma só vez, no crime cometido contra a moral e contra a estética da beleza. Este aspecto está presente de forma intrínseca nos questionamentos existenciais do protagonista e é evocado pelo narrador no capítulo II:

Mesmo sobre o prisma pessoal, a arte é uma vida elevada. Ela trás uma felicidade mais profunda e um desgaste mais acelerado. Grava no rosto de seu servidor os traços de aventuras imaginárias e espirituais, e com o tempo, mesmo no caso de uma vida exterior de placidez monástica, provoca uma perversão, um refinamento, um cansaço e uma excitação dos nervos, que mesmo uma vida cheia de paixões e prazeres desvairados dificilmente poderia produzir. (Mann, 2010, p.24)

No seguinte trecho, somos informados por um irônico narrador de como a literatura de Aschenbach é um modelo público a ser seguido, além de ser asceticamente estudado nas escolas de seu país:

Com o tempo, algo de oficialmente pedagógico se infiltrava nas produções de Aschenbach; seu estilo, nos últimos anos, perdia os rasgos audaciosos, as nuances sutis e inventivas, passando para o exemplarmente correto, tradicionalmente lapidar, formal e até sentencioso, e, à medida que envelhecia, bania de seu vocabulário, tal como Luis XIV _ segundo divulga a história _ toda expressão vulgar. Foi a essa altura que o Departamento de Ensino passou a incluir páginas de sua autoria nas antologias escolares oficialmente adotadas [...] (MANN, 2010, p. 23).

A ironia de Mann é cáustica, o autor modelar de todos os padrões culturais de uma sociedade saudável não tarda a se apaixonar de forma arrebatadora por um jovem estrangeiro de rara beleza durante uma

viagem de férias pela cidade de Veneza. Na Grécia clássica, em particular, relações homossexuais entre homens e garotos eram aceitos como parte da vida ateniense, essa forma de amor floresceu e depois fora banida pelo pensamento racionalista da última fase da cultura grega.

Assim, a preocupação com o classicismo, especialmente com as idéias clássicas de beleza masculina, a imaginação homossexual a encontrar satisfação que era rara, perigosa e impraticável, torna-se uma realidade. Em ambos, literatura e vida, a visita ao mediterrâneo tem trazido em artistas e filósofos o despertar sexual. Como a figura de Nietzsche como modelo, Aschenbach tem seu horizonte sexual expandido ao visitar a cidade de Veneza:

Quando se deseja alcançar de um dia para o outro o incomparável, o excepcional, digno da magia dos contos de fada, para onde se vai? Mas claro! O que estava fazendo ali? Tinha havido um equívoco. Era para lá que desejava ir desde o início! (Op.cit. p.26)

No caminho para Veneza, porém, Aschenbach reconhece a estranha atmosfera de sonho que permeia sua chegada, numa velha embarcação, trava conhecimento com figuras estranhas, entre elas, um velho que se traveste de jovem e vive entre aqueles com os quais ele não se assemelha. Eis um dos questionamentos primordiais de Mann simbolizados na figura do velho janota, a saber, a do ator bufão, o conceito do artista que não vive da verdade, mas sim das aparências que ele grosseiramente intensifica. Após a travessia simbólica, Veneza lhe desperta sensações que lhe parecia há muito perdidas na flor da juventude, como o gosto pelos poemas românticos de seu conterrâneo August Von Platten:

Recordava o poeta melancólico e entusiasta que outrora vira emergirem dessas águas as cúpulas e os campanários de seus sonhos, repetia mentalmente trechos do poema comedido que havia brotado da veneração, da felicidade e tristeza então sentidas e, derivando ao sabor dos sentimentos que já uma vez haviam sido configurados, interrogava seu coração sóbrio e cansado, imaginando se porventura poderiam ainda estar reservadas ao viajante ocioso uma nova comoção e perturbação, uma aventura tardia do sentimento. (Op.cit. p. 30)

Aschenbach se revolta com o cotidiano e o fastidioso da vida não vivida, a crítica de Mann está centrada nos valores decadentes do mundo moderno que, assim como pensava Nietzsche teve início com o modelo socrático de homem racional-teórico. Os valores excessivamente classicistas do protagonista significam simbolicamente uma crítica ao requinte excessivo, a decadência de valores estético-culturais.

O termo cunhado por Nietzsche como Vontade de Potência pode ser percebido na novela de Mann pelo modo como acontece o despertar de Aschenbach para novos valores e novas formas de perceber o mundo e a arte. O herói manniano experimenta como que uma “erupção vulcânica”, derramando lava incandescente e expondo com força descomunal novos valores engendrados e que não se resumem apenas na destruição de todos os valores doentios da humanidade, mas também na reconstrução dos padrões que compõem o patrimônio cultural do ocidente, como, por exemplo, a força do mito e da imaginação criativa na produção de arte. Seguindo o discípulo de Dioniso, Thomas Mann busca apreender o seu próprio caminho em meio a destruição dos valores burgueses de uma Alemanha decadente, a auto-entrega de Aschenbach aos valores do *abismo* é sua resposta em relação a repressão do artista pelo meio em que vive, o que resta depois da entrega dionisíaca, é a responsabilidade moral e estética com os valores do abissais, forças geradoras que não podem ser inibidas pelo estiolamento da criatividade autêntica.

Esta entrega aos impulsos criativos pode ser claramente notada no modo como Mann procura contrastar as primeiras páginas de *Morte em Veneza* com a verve e a beleza crescente das últimas páginas. Como bem percebe Anatol Rosenfeld:

A partir de determinado passo, quando o herói da novela, o escritor Aschenbach, já foi fatalmente atingido pelos encantos do jovem Tadzio _ paixão que o levará à perdição e à morte _, a partir, mais de perto, da citação de um verso homérico 3, versos dactílicos e mesmo hexâmetros completos, adensando-se em certos momentos a tal ponto que o leitor se defronta com poemas, ainda que não impressos como tais. (ROSENFELD, 1996, p.212)

A cena de entrega final a Dioniso é cheia de força e grandeza, há todo um ritual de embriaguez sangrenta cujo predomínio do elemento

mágico vai aos poucos solapando qualquer vestígio de razão. A embriaguez do culto dionisíaco ataca todos os sentidos e se apodera de Aschenbach de forma plena e definitiva. A decisão final é de entrega à Vontade, por mais penosa, avassaladora e mortífera que possa se efetivar. Para o herói de Mann nada mais importa, não existe mais a esclarecida e límpida cultura clássica de cunho aristotélico, ele se entrega aos desejos irracionais e o encanto do lúdico. Nesse sentido, o autodomínio aristocrático estava para sempre perdido, a sombra da razão e das medidas bem proporcionadas igualmente se esvaíram como pó, como se nunca houvessem, de fato existido. O mundo da razão havia definitivamente perdido a guerra contra o desmedido que Nietzsche tanto ansiava, o poder anti-individualizante da Vontade de Potência. Ainda seguindo Rosenfeld:

Apesar de esses trechos serem de descrição, devendo-se atribuí-los ao narrador e não ao herói apaixonado ou seus solilóquios e imaginações, é visível que se verifica uma subjetivação do processo narrativo: o mundo objetivo passa a ser focalizado, cada vez mais, a partir do protagonista entusiasmado; a prosa serena e lúcida do narrador, o *logos* da linguagem “comum”, (...), cede aos impulsos ditirâmbicos; impõem-se as visões míticas do amante febril que, dominado por divagações arcaicas, alheando-se da sociedade e das convenções, se entrega ao apelo da comunhão dionisíaca. (Op.cit, 1996, p.212-213)

Em sua potencialidade autêntica, o destino de Aschenbach será alterado pelo clima onírico de Veneza, suas idéias e sentimentos se tornarão altamente cambiáveis a partir daí. Dessa forma, Veneza é a própria alegoria do despertar da existência artística, pois Aschenbach, que no início da novela se mostrava fatigado pelas inúmeras obrigações de seu “ofício”, mas principalmente, cansado de si próprio como artista que sabia inautêntico, portanto, de seu exílio momentâneo em Veneza, o famoso escritor encontrou a chance de se reencontrar com sua essência. O preço a pagar seria, como é sabido, a morte. Para encontrar o abismo da experiência da embriaguez dionisíaca o único caminho seria a morte.

1.4 O Despertar Estético do Artista Manniano: o Resultado da Embriaguez Dionisiaca

Morte em Veneza pode ser considerada uma obra moderna, embora seu autor não tenha escolhido o caminho da vanguarda e do experimentalismo estético, tão caro à época, como no caso de seus contemporâneos, como James Joyce ou Virginia Woolf. O que há de moderno em Thomas Mann é sua visão irônica da tradição, seu fascínio pela cultura grega foi uma das principais motivações para discutir, a seu modo, a condição do artista e da arte no mundo contemporâneo, inclusive ironizando o longo fascínio germânico pela Grécia.

A arte é possibilidade de libertação para Mann, através do recurso da ironia, o autor de *Carlota em Weimar* explora a instável relação entre a arte e o desejo através do caráter doentio que, convertido em paródia, submete a devoção classicista do herói universal pela degeneração. No início de *Morte em Veneza*, Gustav Von Aschenbach já é um autor classicista consagrado, a decadência de seus valores é questão de tempo.

Primeiramente ele representa o ideal de autor clássico e nacional. O pai de Aschenbach foi soldado e de certa forma ele próprio encara sua tarefa de escritor como algo próximo da tarefa do soldado guerreiro. Em um de seus maiores trabalhos, Aschenbach se ocupa de escrever a história de Frederico o grande, ele busca evocar o conteúdo nacional e heróico da história da Prússia:

O autor da límpida e imponente epopéia em prosa sobre a vida de Frederico, o Grande; artista paciente que, com incansável afincio, tecera a trama do romance *Maja*, verdadeira obra de tapeçaria, tão rica em figuras, a reunir tantos destinos humanos entrelaçados à sombra de uma idéia; o criador daquela vigorosa narrativa intitulada *Um Miserável*, que mostrava a toda uma juventude agradecida a possibilidade de uma determinação moral situada além do conhecimento mais profundo... (MANN, 2010, p.15)

Segundo, ele é um autor exemplar. Extratos de suas obras são reproduzidos nas escolas e ele é responsável por servir de modelo em termos de educação e de estilo do seu povo. Mais ainda, Aschenbach é um autor clássico no sentido óbvio de emulo dos clássicos. Ele admira e tenta imitar suas características principais: a ordem, o balanço, a harmonia e todas as características da literatura clássica. Mann também seguiu os preceitos ao emular a prosa classicista de Goethe. Enquanto trabalhava na história, buscou seguir os passos da última obra de Goethe, “*Afinidades Eletivas*”, onde buscou enfatizar o amor de Aschenbach por Tadzio, e que tem muito haver em comum com o amor de Eduard por Otilie. Tema semelhante é encontrado em “*Wilhelm Meister*”, onde o prefeito, homem de idade já avançada se deixou atrair por sua sobrinha Hilarie. Há ainda outras semelhanças, por exemplo, as várias características formais do classicismo de Goethe estão presentes na novela de Mann. Inicialmente o leitor se vê distanciado da ação, é levado a fazer julgamentos pelo narrador, que não é uma pessoa distinta na narrativa, mas uma voz distante.

A história começa *in media res*, com um estranho despertar de Aschenbach em Munique, somente depois nos é dada sua história de vida e carreira. Assim, enquanto se aproxima do clímax, a narrativa é retardada. Como na cena em que Aschenbach aborta sua tentativa de deixar Veneza. A passagem do tempo é complicada, sendo muito difícil determinar quanto tempo o escritor alemão passa admirando o jovem Tadzio. Podemos afirmar que o tempo da novela é transcendental, pois mesmo em lugar de qualquer outro pensamento, o mundo visível já não mais existia para Aschenbach. Preso nesse lugar onde o tempo ganha um novo sentido, ele percebe que não seria capaz de partir. E finalmente, havia Veneza e também, ou principalmente, havia Tadzio.

O mais importante: o Classicismo de Aschenbach é compensado por uma afinidade crescente com o decadentismo. Esta característica está presente na maioria das obras de Mann. Uma das características românticas que abalam o alicerce da razão e do comedimento burguês é a introdução do elemento estrangeiro, sempre presente no seio de alguma família burguesa em decadência e que, pela miscigenação com algum elemento exótico acaba

produzindo o artista, o resultado do enfraquecimento sanguíneo do alemão decadente.

Essa temática, presente em “*Os Buddenbroks*”, por exemplo, romance épico que conta a saga de uma família burguesa do auge até sua decadência, tem na figura de uma artista o último representante da linhagem familiar. *Morte me Veneza*, de forma análoga, nos convida a traçar a criatividade romântica da mãe do protagonista como símbolo da degeneração e da contaminação:

[...] um influxo de sangue mais agitado e sensual viera acrescentar-se à família na geração precedente, por intermédio da mãe do escritor, filha de um mestre de capela tcheco. Dela ele herdara as características de uma raça estrangeira patentes em sua aparência. A fusão de uma escrupulosidade profissional austera com impulsos ardentes e obscuros fez surgir um artista, este artista especial. (MANN, 2010, p. 16)

O decadentismo é deliberadamente evocativo da degeneração que tanto amedronta os defensores de todos os valores morais e éticos da sociedade burguesa alemã e, particularmente, é também símbolo do apelo ao deus Dioniso, o deus da sensualidade desmedida, do excesso e da criatividade frente à frieza do pensamento dominado pela simples razão apolínea.

A atração por Veneza é também o despertar nietzschiano, e o herói manniano começa a perceber que a arte provê a verdadeira vida. Este aspecto está presente de forma intrínseca nos questionamentos existenciais do protagonista e é evocado de forma brilhante pelo narrador no capítulo II:

Mesmo sobre o prisma pessoal, a arte é uma vida elevada. Ela trás uma felicidade mais profunda e um desgaste mais acelerado. Grava no rosto de seu servidor os traços de aventuras imaginárias e espirituais, e com o tempo, mesmo no caso de uma vida exterior de placidez monástica, provoca uma perversão, um refinamento, um cansaço e uma excitação dos nervos, que mesmo uma vida cheia de paixões e prazeres desvairados dificilmente poderia produzir. (Mann, 2010, p.24)

Para a maioria dos classicistas, como Goethe ou Schiller, a atitude classicista inclui saúde física e harmonia, o senso de felicidade em casa e no mundo, como eles herdaram dos gregos. Aschenbach está longe desse

ideal, sua saúde é demasiadamente pobre e a utilização da expressão “qualidades clássicas”, em seu caso particular, acaba assumindo a força de um oxímoro impossível de se conceber. Sua força, no entanto, acaba advinda de seu esforço e sua autodisciplina, como neste trecho:

Quando, aos trinta e cinco anos, adoeceu em Viena, um observador perspicaz comentou a seu respeito na sociedade: “ Vejam, é que Aschenbach sempre viveu assim” _ e o orador mostrava o punho esquerdo firmemente cerrado _, “nunca assim” _ e deixava a mão aberta pender confortavelmente no braço da poltrona. A observação era pertinente, e o que esse seu comportamento tinha de moralmente corajoso era o fato de sua natureza, de compleição nada robusta, não ter sido propriamente criada, mas antes requisitada para um esforço constante. (MANN, 2010, p.16)

Com relação à beleza alegórica de Tadzio, acreditamos que ela não pode ser concebida puramente como simples alegorização das idéias estéticas dos gregos, pois vemos nela uma inversão desses próprios valores através do signo da ironia manniana, uma vez que a figura do belo em *Morte em Veneza* não leva à plenitude moral e ética ou se mostre capaz de vislumbrar o mundo transcendental em toda sua plenitude, mas sim, uma visão do próprio perigo da morte desses mesmos valores decadentes pela força da embriaguez artística. Para Nietzsche:

...o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor (em sentido lato) é o *jogo com o sonho*. A estátua como bloco de mármore é deveras real. Todavia, o real da estátua como *figura de sonho* é a pessoa viva do deus. Enquanto a estátua continuar pairando como imagem de fantasia diante dos olhos do artista, ele se manterá com o real. No momento em que traduz a imagem para o mármore, ele joga com o sonho. (NIETZSCHE, 2005, p.6)

Por seu turno, a loucura e a entrega dionisíaca de Aschenbach tampouco pode representar o sintoma da decadência moral e física, mas ao contrário, o maior dilema manniano é justamente o de transformar o que seria decadência e fraqueza em força e dignidade estética, é a vontade de potência preconizada por Nietzsche tomando consciência de si na obra de Mann.

Desse modo, é por meio da degeneração dionisíaca dos sentidos que a arte sedutora dos gregos se torna aviltada pelo *logos* platônico,

alcançando, desse modo, a plenitude orgiástica de apelo à vida em direção à morte. O valor da existência está ligado, destarte, a verdadeira força, que reside na arte autentica, na grandiosidade da vida dentro da doença, a única força fidedigna e realmente possível e efetiva. Segundo Nietzsche, em *Vontade de potência*:

Fixo aqui uma série de estados psicológicos que são o sinal de uma vida abundante e florescente, as quais costumam hoje considerar como sintomas de *doença*. Mas já desaprendemos a falar de saúde e de doença como contrários: são apenas graus. — No caso presente afirmo: o que hoje se chama “saúde” representa um nível inferior do que seria a saúde sob condições mais favoráveis., que estamos relativamente doentes... O artista pertence a uma raça ainda mais forte. O que para nós seria nocivo, o que em nós apareceria como um estado doentio, nele é natural. — Objetam contudo que é precisamente o *empobrecimento* que torna possível para o organismo essa compreensão extraordinária de qualquer espécie de sugestões: provam nossas mulherzinhas histéricas. (NIETZSCHE, 1995,127)

O mesmo Nietzsche, mais a frente:

O sentimento da embriaguez realmente corresponde a um *aumento de força*: ele é mais forte quando os sexos se acasalam: novos órgãos, novas faculdades, novas cores, novas formas, — o “embelezamento” é a consequência da força *aumentada*. Podemos considerar o embelezamento como a expressão de uma vontade *vitoriosa*, de uma coordenação mais intensa, de uma harmonização de todos os desejos violentos, de um peso que exerce uma infalível ação perpendicular. A simplificação lógica e geométrica é uma consequência do aumento de força, por outro lado, a percepção de semelhantes simplificações aumenta o sentimento de força...
Ápice da evolução: o grande estilo. (ibidem)

Aos poucos o protagonista passa a reger seus últimos instantes, extasiado pela possibilidade de redenção pela plenitude de uma existência autentica dedicada à arte e à vida verdadeiramente vivida, ele sabe que a descoberta do amor o levará a morte pelo contágio da cólera. Essas relações ambíguas de noções como positivo e negativo, estão belamente questionadas pelas palavras de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*:

[...] terá porventura havido naqueles séculos, em que o corpo grego florescia, em que a alma grega transbordava de vida, êxtases endêmicos? Visões e alucinações, comunicadas por comunidades inteiras entre si, por assembléias de cultos inteiras? Como? Se os gregos, justamente na riqueza de sua juventude, tivessem uma vontade para o trágico e fossem pessimistas? Se fosse justamente o delírio, para usar uma palavra de Platão, que trouxe as maiores bênçãos à Hélade? E, se, por outro lado e vice-versa, os gregos justamente nas épocas de sua dissolução e fraqueza, se houvessem tomado cada vez mais otimistas (...) talvez, malgrado todas as “idéias modernas” e preconceitos de gosto democrático, ser a vitória do otimismo, da racionalidade, tornada dominante, do utilitarismo prático e teórico, igual à democracia sua contemporânea, um sintoma de força em extinção, da velhice próxima, do cansaço fisiológico? E não justamente o pessimismo? (NIETZSCHE, 2005, p. 12-13)

As questões que Nietzsche nos coloca estão também representadas na visão alegórica do pensamento manniano, em *Morte em Veneza*, está centrado todo o conjunto de discussões e paradigmas que o jovem Nietzsche evidencia em seu primeiro livro. Na obra de Thomas Mann supracitada, vemos legitimada, em grande medida, a ousadia filosófica de Nietzsche, o mundo que nos é apresentado como esfera do visível não pode ser encarada como pura representação mimética do mundo das idéias platônicas, malgrado todo complexo de visões aporéticas que perduram até os dias atuais, nos sempre defendidos emblemas da lógica e da razão.

Nesse contexto, o mundo dionisíaco, que percebemos crescer com grande força em *Morte em Veneza*, é a visão dionisíaca da arte tomando corpo e proclamando que é nela que reside a única possibilidade de apreensão digna da existência autêntica. É justamente na doença e no excesso da sensualidade que Aschenbach busca forças para a etapa final de sua procura existencial rumo à de ascensão estética:

Tarde demais!”, pensava ele nesse momento. “Tarde demais!” Mas seria mesmo tarde demais? Esse passo que deixara de dar provavelmente teria conduzido a algo de bom, a uma solução fácil e feliz, a uma salutar recuperação da sobriedade. Só que chegara a vez de aquele que envelhecia não desejar a sobriedade, chegara o momento em que a embriaguez lhe era muito cara. Quem consegue decifrar a essência e a peculiaridade de uma alma de artista! Quem pode entender a profunda fusão dos instintos de disciplina e devassidão que lhe serve de fundamento! Não desejar o salutar retorno à sobriedade é, sem dúvida, devassidão. Aschenbach não tinha mais disposição para autocrítica; o gosto, o estado de espírito próprio da idade, o respeito próprio, a maturidade e a simplicidade tardia não o tornavam propenso a dissecar causas e a determinar se

fora por escrúpulo ou devassidão e fraqueza, que não levava a cabo seu intento [...] (MANN, 2010, p. 71-72)

Aschenbach percebeu que havia tido uma vida franca e honestamente inautêntica. Por toda a sua vida parecia-lhe que nada faltava, até alguns dias antes, quando se vira cansado de tudo o que lhe cercava. Mas em Veneza soube então exatamente o que buscava: uma verdade íntima e selvática que pulsava cada vez mais forte e irracionalmente dentre dele. Parecia-lhe bastante evidente que depois de sua partida de Veneza, após a despedida de Tadzio, teria simplesmente de unir aqueles movimentos transcendentais, fora do tempo, àquele passado longínquo como um sonho, da vida burguesa, do escritor consagrado, sobre o projeto de composição de um épico consagrado ao rei Frederico da Prússia, uma obra séria e formal, digna de seu próprio desejo morno de criação, àquele passado cada vez mais irreal ao passo que se deixava levar pelo apelo sensual do contato com Tadzio.

Em seu íntimo, ele sabia que regressar com a mesma e repentina clareza que agora percebia as coisas seria tão irreal quanto voltar ao que era, à sua antiga vida. É certo que, nesse momento, ele conheceu a indefinível sensação de perda quando teve de abandonar Veneza pela primeira vez, alertado de que a cidade vivia sob o efeito de uma terrível epidemia de cólera, porém, ao retornar, como alguém que decide por encarar a morte de frente, o apelo dionisíaco surgiria novamente com força redobrada dentro dele, como uma irrupção vulcânica, aliás, o significado de seu sobrenome “Aschenbach” pode ser interpretado como “rio de cinzas”.

Aos poucos, Aschenbach deu-se conta de que aquilo que antes lhe parecia uma ameaça de morte pelo contágio com a doença misteriosa que se espalhava secretamente por Veneza não era, de todo, apenas um mal, mas sim um bem inigualável que lhe ocorria numa fase avançada da vida. Era um prêmio, era o bem mais precioso de seu ser, daquela pequena porção de angústia, que, ao lado de Tadzio conseguia sublimar na mais nobre e pura concepção de arte. A arte, afinal, assistia sua purificação como um ser autêntico, violento e estranho, como se entrasse subitamente em um mundo desconhecido.

A embriaguez, no entanto, não pode ser caracterizada apenas como manifestação daqueles que acostumaram com os arrebatamentos de liberdade e a criação espontânea, pelo contrário, é no estereótipo do artista modelar como Aschenbach que ela se manifesta em toda a sua plenitude e força, como bem define Nietzsche na seguinte passagem de “Vontade de Potência”:

A sexualidade e a voluptuosidade encontram-se na embriaguez dionisíaca: também não estão ausentes na embriaguez apolínea. Mas deve existir ainda uma diferença de “tempo” nos dois estados... O *extremo repouso de certas sensações de embriaguez* (ou mais exatamente o retardamento do tempo e do espaço) gosta de se refletir na visão das atitudes e das almas tranqüilas. O estilo clássico representa essencialmente este repouso, esta simplificação, esta abreviação, esta concentração, — o mais elevado sentimento de potência é encontrado no tipo clássico. (NIETZSCHE, 1995. p. 131)

Não estaríamos incorrendo em erro se declarássemos Thomas Mann como um autor de prosa intelectual. Pode até mesmo parecer um lugar comum afirmar que Mann usa em seus personagens um processo de criação que consiste em unir o pensamento filosófico de Nietzsche como parâmetros alegóricos para suas obras. O próprio autor em suas inúmeras correspondências reafirmava categoricamente que sua maior fraqueza era a falta de imaginação⁵, o que há de original nessa relação, no entanto, é a maneira como Mann promove uma desleitura de seus antecessores, ora tentando corrigi-los esteticamente e filosoficamente ora tentando seguir para além de onde seus predecessores não tiveram a ousadia de seguir.

1.5 Aschenbach como Representação Filosófica: a Força Espiritual na Fraqueza Fisiológica

⁵ Ver. PRATER, Donald. Thomas Mann: uma biografia, 2000, p.613.

Seguindo o pensamento nietzschiano sobre a fraqueza física como superação de todos os dogmas éticos, espirituais e morais, Thomas Mann buscou na figura física do próprio filósofo o modelo ideal para a criação de personagens que, embora sejam fisicamente debilitados por enfermidades diversas, mas que, por isso mesmo, encontram nesse aspecto pouco alentador da vida o verdadeiro princípio que anima a vontade de vida em toda sua plenitude.

O tema da degeneração hereditária, por exemplo, está presente em romances e contos como *Doutor Fausto*, *os Buddenbroks*, *Tonio Krueger* e *Morte em Veneza*. Apesar de comum na época, sob a batuta da filosofia de Schopenhauer, este conceito ganha novos contornos muito mais amplos do que as correntes teorias positivistas que advogavam a saúde espiritual como decorrente de boa saúde física.

Para Mann, no entanto, a verdadeira força da vida estaria muito mais próxima de uma ampla e instigante visão sobre o papel do artista e da arte como representação da vontade de potência, da idéia daquilo que seria de fato a arte verdadeira e o conseqüente papel do artista na sociedade burguesa em franca decadência e dissolução de todos os valores apregoados pela tradição.

Schopenhauer pode nos dar um excelente ponto de partida rumo à desleitura de Mann sobre a filosofia alemã que tanto marcará sua trajetória poética. O conceito de artista-filósofo que o autor de *A Montanha Mágica* herda da tradição alemã é de origem schopenhauriana no que se refere à ampla representação da natureza da arte.

Os princípios revolucionários do pensamento de Schopenhauer sobre a noção kantiana do ser-em-si e dos arquétipos platônicos estão impressos de forma indelével na poética manniana, um exemplo seria o trajeto de argüição filosófica observados em alguns personagens mannianos. Neste caso temos o romance inicial de Thomas Mann, *Os Buddenbroks*.

Malgrado o fato bastante evidente que Thomas Mann apresenta nesse trecho sua própria conversão de forma autobiográfica a partir de suas

próprias leituras e reflexões sobre as teorias de Schopenhauer, o que nos interessa é o surgimento de uma profunda ressonância com a filosofia de Nietzsche sobre a arte, abarcando, assim, de modo bastante original, todo o universo da poética manniana, além de um modo peculiar de refletir sobre a natureza da arte, não mais como pura mimesis aristotélica ou a pura fruição kantiana, mas, sobretudo, por uma profunda reflexão do verdadeiro papel do artista e de sua arte no mundo onde todo o universo moral e ético da burguesia européia naufragavam.

A imagem que vemos esboçada do filósofo alemão está brilhantemente condensada na famosa pintura do artista plástico predileto de Mann, Albrecht Durer. Numa de suas mais famosas gravuras, exposta logo abaixo e intitulada: “Cavaleiro, Morte e Demônio.”, de 1513, vemos condensada perfeitamente bem o problema do artista apolíneo e classicista que se vê ameaçado por figuras demoníacas:



Sobre a gravura de Durer, escreve Manfred Lurker:

...pertence à temática medieval e está comprometida com a forma do Renascimento: um motivo totalmente novo, ainda não interpretado exhaustivamente, mas que provavelmente deve ser visto como o cristão fiel, no caminho da vida, ameaçado pelas tentações do mundo, pela morte e pelo pecado. (LURKER, 2003, p. 220)

Nessa pintura está condensada a concepção de inversão dos valores morais nietzschianos operados tão intensamente sobre o protagonista Gustav Aschenbach. A representação alegórica do artista como um soldado é antitética à imagem do artista como um visionário, um xamanista ou um cigano. Em suma, ou ele pertence à civilização, aceitando todas as implicações negativas e positivas que a decisão acarreta à figura do artista inserido numa sociedade, ou, busca a inversão desses mesmos valores, aceita o contágio, se entrega ao pecado em nome de uma arte autêntica e sensualista, como na primeira alternativa, esta segunda acarreta seus próprios infortúnios, e o principal deles é a morte.

Na tela de Duher temos o soldado cercado por criaturas demoníacas que o abordam numa encruzilhada. Se ele se entregar às paixões, aos prazeres da natureza, abandonando a razão e ao regimento espiritual, então a guerra da razão iluminista, do espírito burguês contra a ameaça da arte estará perdida, pois, para Nietzsche, o artista inautêntico é justamente aquele que se vê refletido na imagem do soldado, daquele que segue as regras que Platão prodigalizou em sua sociedade utópica de “A República”. Sua vitória, no entanto, é apenas aparente, escapar dos perigos que o caminho em direção ao lar aponta não pode ser visto como uma vitória da arte, mas antes, de tudo que nada ou muito pouco tem haver com a arte e a literatura, são os princípios de moralidade e virtuosidade que o mundo ocidental, balizando-se nas concepções que apenas aparentemente toleram o artista, fazem com que ele esteja a milhas e milhas de seu caminho verdadeiro. Extremo paradoxo reside nesse fato, Thomas Mann, provavelmente se dedicou a ele mais do que a qualquer outro tema.

O soldado Aschenbach pouco a pouco vai percebendo que, pelo tempo que se viu fugindo dos perigos da intoxicação dionisíaca, fôra incapaz de refletir sobre o fato de que para a arte o que importa é o talento. O soldado

que se considera imbatível; que acredita ser capaz de vencer todas as provas e tentações; que abomina o orgiástico e o demoníaco sucumbe, afinal, aos próprios instintos líricos que tanto abomina. Como no seguinte trecho:

Excessivamente ocupado com as tarefas que o seu eu e a alma européia lhe impunham, excessivamente sobrecarregado pelo dever de produção, excessivamente avesso à distração para prestar-se ao papel de amante do colorido do mundo exterior, dera-se inteiramente por satisfeito com o parecer de que cada um pode tirar proveito da superfície do mundo sem se afastar muito de seu círculo, e jamais sentira sequer tentado a deixar a Europa. (op.cit. p, 2010, p.11)

O sublime na arte é dionisíaco por se tratar de um fenômeno da natureza e não artística é dionisíaca por se tratar de um fenômeno da natureza e não há nada mais contrária a si mesma do que a arte como manifestação espiritual da razão e da verdade, princípios opostos a tudo que é natural. Como um cavaleiro medieval, a artista classicista goethiano, Aschenbach se acostumou à vida burguesa e a ver a si mesmo como um bravo soldado que luta em nome da ordem, da paz e da clarividência da razão apolínea.

Cruzando seu caminho, no entanto, o soldado se depara com a figura de um demônio que assombrará seu caminho de artista-soldado. Sobre o guerreiro de Apolo paira, ainda, a doença pelo contágio da peste colérica, na espreita. Escondida entre uma profusão de cadáveres vê-se a Morte. O cavaleiro-artista deve ser capaz de não se deixar capturar pelas forças demoníacas, sua energia criativa é advinda de um desejo ferrenho pelo regramento e pela ordem.

Por outro lado, sua habilidade intuitiva está ligada a sua herança materna, que, por sua vez, é ameaçada por sua herança paterna, racional. A experiência homossexual do amor de Aschenbach pelo jovem Tadzio dissolve a rígida antítese que permeia sua vida e obra, lançando-o num caminho sem volta rumo ao contágio, ao pecado, ao desregramento, à nulidade de toda a moral e, conseqüentemente, à morte, como no trecho a seguir:

A verdade parecia evidente e o pânico, inevitável, a despeito da solidariedade tenaz dos interessados. (...) Tadzio permanecia ali, e àquele que era prisioneiro de seu sonho parecia às vezes que a evasão e a morte poderiam eliminar a seu redor toda vida importuna,

de modo que só restassem naquela ilha ele e o belo _ sim, quando, de manhã na praia, seu olhar pesado, irresponsável e fixo, descansava sobre o desejado; quando, ao cair da tarde, o seguia sem a menor dignidade pelas vielas por onde a morte repugnante perambulava incógnita, o monstruoso lhe parecia promissor e a lei moral, nula. (MANN, 2010, p. 106)

Ultrapassando sua fraqueza física ele é o herói moderno. Podemos imaginar como Aschenbach aprendeu com Nietzsche sobre os perigos e revelações de se questionar a convenção moral e religiosa habitual, pois a inversão de todos os valores leva-o a se interrogar sobre suas mais escusas motivações mais desconhecidos ou auto-repressivas. De qualquer modo, é pela inversão valorativa que Aschenbach encara sua trajetória rumo à liberdade espiritual e intelectual. Malgrado o fato de que parece cansado do constante questionar negativizante do passado, ele percebe que muito questionar poderia paralisar o desejo por uma moral realmente benigna. Nietzsche, em *“O Nascimento da Tragédia”*, provê a concepção que Mann utilizará sobre a idéia de contágio e de degeneração dionisíaca: cit, Nietzsche

Assim como o herói teme sucumbir aos desejos e à sensualidade demoníaca do deus oriental, Nietzsche nos lembra que processo análogo também foi responsável pelo fim do próprio deus Apolo, cuja devoção fora progressivamente contaminada pelo culto efervescente do deus Dioniso.

Aschenbach é inicialmente solene em sua devoção à escrita: para ele, é quase um ato religioso, cheio de fervor, em cuja energia é feito, um sacrifício à sua arte. Essa dedicação ao trabalho, em termos artísticos, é uma rejeição prévia à ambigüidade e à ironia. A maneira como Mann retrata o artista é a forma análoga de como ele pinta a si mesmo como artista, mas tudo temperado sob um fino conceito de inversão irônica. Mann está afirmando, desse modo, que as obrigações do artista são de inquirir, alcançar o que a vontade geralmente não sente a vontade para perquirir sobre as relações humanas. Ele está, dissimuladamente, se colocando ao lado dos artistas classicistas como um artista autêntico, porém, um burlador que apenas aparentemente não se deixa levar pela intoxicação, nem mesmo pela intuição, mas sim pela lógica. De acordo com Nietzsche:

Os artistas não devem ver alguma coisa tal como é, devem vê-la mais abundante, mais simples, mais forte: eis por que precisam que uma espécie de juventude e de primavera, uma espécie de embriaguez habitual, lhes sejam peculiares na vida. (NIETZSCHE, 1995, p. 128)

Se buscarmos um pensamento que sintetize a vertigem do século que findou, teremos, necessariamente de pensar em Nietzsche, talvez o filósofo que mais profundamente duvidou e reivindicou para si a tarefa gigantesca de destruir todos os conceitos tidos até o início do século vinte como proposições universais e irredutíveis.

O filósofo alemão, então, se torna o modelo *per si* de desleitura essencial como investigação de todos os valores enraizados no início do século vinte, seu método, a “golpes de martelo”, põe abaixo não apenas o modo como enxergamos nossa relação com a tradição, mas ainda, desconstrói todos os valores dessa tradição, de todas as verdades, ou seja, o seu modo de repensar o mundo é baseado em uma metodologia caracterizada por um intenso perspectivismo, pluralismo e experimentalismo, métodos que, como tentaremos defender a seguir, fôra profundamente adotado por Thomas Mann em seu projeto literário, plenamente sintetizado em *Morte em Veneza*.

O combate à metafísica, de Platão a Kant é, a nosso entender, o ponto nevrálgico a que Nietzsche se dedicará filosoficamente e que, em grande medida, influenciará o modo como Mann intui sua concepção e ponto de vista sobre a natureza da literatura.

Antes do surgimento de Nietzsche estávamos acostumados a pensar entre conceitos de bem e mal, de verdadeiro e falso, verossímil e inverossímil, certo e errado, razão e intuição. A filosofia que destruirá essa falsa dialética dos opostos representará, também, e analogamente para a linha de pensamento manniana a possibilidade de questionar todos os valores morais, todas as máscaras que a sociedade burguesa construiu como monumentos indestrutíveis. A caminhada de Aschenbach em busca de autoconhecimento subverterá criticamente todos os valores que ele inicialmente representa. Desse modo, pode-se afirmar que Gustav Von

Aschenbach é, antes de tudo, um modelo nietzschiano de destruição dos valores da burguesia alemã.

SEGUNDA PARTE

A ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA DE HAROLD BLOOM EM THOMAS MANN

2. VITALIDADE E ENFERMIDADE: A ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA EM THOMAS MANN

Uma das maiores contribuições do professor e crítico norte-americano Harold Bloom para os estudos de teoria literária é sua concepção sobre os processos imaginativos geradores da influência poética. As razões revisionárias que Bloom propõe se baseiam na idéia de que todo grande poeta precisa se desviar de seus precursores, criando assim, seu próprio espaço na história da literatura.

A angústia da influência é provocada pela sombra persistente que se alarga no horizonte criativo do poeta em formação. A força de um autor predecessor sobre outro pode ser esmagadora, e no caso de Thomas Mann essa relação atinge um grau de paroxismo intolerável. Bloom tem em mente o poeta agônico que, mesmo sendo talentoso tem de se deparar com o “enigma da esfinge”, sendo potencialmente forte e não podendo simplesmente dizer o que já foi dito, é desafiado a encontrar um meio de se opor à sombra do predecessor.

Trata-se de uma busca por um modo de tornar o diálogo com a tradição algo original e criativo. Bloom provoca a crítica que não compreende o papel da tradição, especialmente, aquela parcela da crítica que busca os lugares comuns e que vêem na tradição literária uma fonte benigna e fortalecedora para o poeta que vem depois. Bloom argumenta que os poetas desde Milton sofrem da angústia da influência, que a tradição é dotada de qualidades negativas por excelência. Para alcançar a “grandeza” há sempre barreiras intransponíveis para a maioria dos poetas potencialmente fortes, sendo uma delas a própria aspiração de originalidade poética. Para o crítico americano, contra a ameaça da força do poeta predecessor, poetas tardios aprendem a se proteger promovendo a desleitura dos poetas predecessores, em outras palavras, para se desviar da força do pai-poético é necessário “ler errado” o poeta forte.

Rumando para além da noção de intertextualidade, Harold Bloom prefere refletir sobre a relação conflituosa entre o autor efebo e seu precursor direto, destarte, entre o poeta da tardividade e o poeta precursor há uma série de barreiras quase sempre intransponíveis, uma delas é a própria aspiração de originalidade. A influência, como ameaça ao poeta tardio torna-se uma releitura defensiva contra o poeta forte, uma ação defensiva que depende do desvio corretivo da obra anterior.

Destarte Bloom nos oferecer uma conjunção bastante ampla dos princípios corretivos dos poetas fortes, onde juntas, acabam formando a fundação para o manifesto bloomiano para uma nova crítica antitética e pragmática, nos interessa, no entanto, apenas uma das seis proposições de revisão, a *Tessera*, cujo conceito básico é a completude ou antítese. O autor tardio antiteticamente completa seu antecessor. Esse desvio se dá quando o poeta tardio procura manter os termos importantes do precursor, mas cujos sentidos ganham uma nova leitura, como se o autor precursor tivesse falhado em não seguir até o fim. O que faz Thomas Mann segundo acreditamos, é inverter, via Nietzsche, os conceitos mais importantes da estética goethiana, apropriando-se desses conceitos e propondo um novo caminho para a apreensão do problema central que sempre o perseguiu, destacando-se as noções de arte e a relação do artista com a sociedade, que são os *Leitmotivs* do conjunto da obra e que são estudados aqui a partir da novela "*Morte em Veneza*".

Harold Bloom busca concomitantemente refletir sobre a relação conflituosa entre o autor efebo e o precursor, ou seja, entre o poeta da tardividade e o poeta precursor há uma série de barreiras quase intransponíveis, uma delas é a própria aspiração de originalidade. A influência, como ameaça ao poeta da modernidade torna-se uma releitura defensiva contra o poeta forte, uma ação defensiva que depende do desvio corretivo da obra anterior, trata-se de uma relação conflituosa e angustiante. Nas palavras de Bloom:

A angústia da influência *resulta* de um complexo ato forte de má leitura, uma interpretação criativa que eu chamo de "apropriação poética". O que os escritores podem sentir como angústia, e o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as *conseqüências* da

apropriação poética, mais que a *causa*. A forte má leitura vem primeiro; tem de haver um profundo ato de leitura que é uma espécie de paixão por uma obra literária. É provável que essa má leitura seja idiossincrática, e quase certo que seja ambivalente, embora a ambivalência possa estar velada. (...) Wallace Stevens, hostil a todas as sugestões de que havia alguma coisa às suas leituras de poetas precursores, não nos teria deixado nada de valor não fosse por Walt Whitman, a quem eles às vezes menosprezava, quase nunca imitou abertamente, mas interiormente ressuscitou. (BLOOM,2002, p.23-24)

De acordo com a ideia de que o “efebo” não pode escapar da relação conflituosa com a tradição, nos propomos, seguindo duas das razões revisionárias de Bloom o caminho de desleitura de Mann sobre Goethe e Sócrates, a maneira como Mann inverte os conceitos filosóficos do último via Nietzsche, e dos conceitos estéticos do primeiro, como uma profunda reinvenção das proposições sobre a verdadeira natureza do artista e da arte no mundo moderno.

A Tessera atua no autor tardio agindo antiteticamente, ela é responsável por “completar” o poeta antecessor. Esse desvio se dá quanto o poeta tardio procura manter os termos importantes do precursor, mas cujos sentidos ganham uma nova leitura, como se o autor precursor tivesse falhado em seguir até o fim. Buscando uma definição para o método crítico de Harold Bloom, que passaremos a denominar aqui por razões metodológicas, ora de A “Angústia da Influência”, ora de “textualismo forte”, conquanto o professor e crítico Goiamérico Felício pareça capaz de melhor definição:

[...] a angústia da influência vem a ser nada mais que um grande medo. Um insuportável pavor de que sua voz não passe de eco da voz de um outro. O pavor de que seu texto seja ofuscado, usurpado pelo outro. Afinal, ninguém quer se ver irremediavelmente devedor da tradição. É mister negar a origem para se constituir, assim, a origem do próprio discurso. (FELÍCIO, 2005, p.18)

O crítico americano é enfático ao negar que a literatura seja apenas fruto de um determinismo ideológico, histórico ou social, e sustenta que o texto literário deve ser lido a partir de uma leitura de caráter essencialmente imanente. Suas idéias sobre os conceitos de ansiedade, linguagem e estética, estão muito próximas da filosofia de Kant e Heidegger, que postulam, em linhas gerais, de autonomia do juízo estético_ embora esta

“aproximação” não seja por ele assumida de modo claro _ sabemos que a sua defesa dos valores estéticos em muito dependem das teorias dos filósofos supracitados.

Para Harold Bloom, seguindo a esteira da tradição idealista alemã de Hegel no senso de negatividade da “evolução literária”, postula que as obras literárias não tratam do mundo dito real propriamente, mas sim, falam profundamente de outras obras. Há, no entanto, uma desleitura vital dessa mesma tradição idealista, que é o fato de que esse diálogo-embate com as obras do passado não pode se concretizar impunemente.

Na verdade, para o professor da Universidade de Yale, o espaço da intertextualidade literária é um imenso campo de batalha, trata-se da mais sublime e perene batalha que um poeta pode travar em busca da imortalidade poética. Nesse contexto, pode-se notar que o agonismo intertextual de Bloom também se assemelha mais à tradição formalista de crítica literária do que dos estudos de Bakhtin, este último sustenta que as obras são enriquecidas pelas sucessivas leituras dos séculos em porvir. Para Bloom, por outro lado, não existe angústia entre leitor e obra, mas sim entre as próprias obras do poeta efebo em relação à tradição.

Está claro que, neste sentido, para Bloom, apenas as obras realmente “fortes” e “agônicas” esteticamente podem sobreviver ao peso da história da literatura. A angústia da influência é uma leitura agressiva entre o autor efebo_ ou tardio_ e seus “pais poéticos”. Torna-se também relevante notar que o textualismo forte de Bloom nega qualquer interpretação de caráter objetivista, como é o caso de uma leitura de ordem sociológica, historicista ou autobiográfica. Na verdade, somente a desleitura da tradição provocada por um poeta tardio forte pode demonstrar como a literatura veio a se tornar a totalidade do mundo e da vida do autor. As experiências autorais, sociais ou históricas não têm interesse estético, comparadas às relações entre esse autor e seu antecessor.

O “grande medo”, como bem salienta Goiamérico Felício é menos um problema ligado à intertextualidade do que uma ampla e quase sempre inconsciente desleitura de obras anteriores, geralmente se caracterizam por desvios do poeta precursor, a quem o efebo tudo deve. O desvio visa evitar o combate direto com o “Pai Poético”, embora não se trate de

fuga, mas sim, de uma releitura. Nesse caso, a sobrevivência do poeta tardio, sua releitura da tradição é marca de sua originalidade e criatividade estéticas.

Continuemos com Goiamérico Felício a respeito da verdadeira amplitude que o ato de desleitura provoca no poeta da tardividade:

É bom ficar claro que, para Harold Bloom, os atos de desleitura, as expropriações propriamente ditas, ocorrem não só entre autores ou entre famílias interpretativas. A angústia da influência, às vezes, pode se estabelecer na consciência de um mesmo autor, [...] Os desdobramentos, [...] podem ser surpreendentes, para dizer o mínimo. (ibidem)

O método de abordagem de Bloom, _e que adotaremos nessa segunda parte de nossa dissertação_ é, sobretudo, dialético. É, em primeira instância, derivado do “mito do pai”, da luta que mantém o poeta ainda em formação perante aquele cujos “cujos ombros são muito largos”. Em segundo lugar, é também um conflito internalizado, onde as obras de um mesmo poeta buscam a sobrevivência e as conseqüentes desleitura entre elas caracterizam a verdadeira busca por originalidade e esplendor estéticos.

A ênfase de Bloom se aproxima muito do caráter antitético que a história literária representa à atual impermeabilidade do determinismo histórico que vê na relação da literatura com as enfermidades do mundo “real” algo intrínseco. A batalha que todo autor dotado de qualidades agônicas é empreendida em nome da primazia estética.

O que o autor busca tem muito pouco em comum com questões de ordem social, moral ou ideológicas. Nesse sentido, Bloom comenta o erro de se ler uma obra como a comédia de Dante fora dos parâmetros estéticos:

A grandeza canônica de Dante, [...], nada tem a ver com Santo Agostinho, ou com as verdades, se verdades são, da religião cristã. Em nosso atual mau de individualidade literária e autonomia poética. Dante, como Shakespeare, é um recurso último para essa recuperação, contanto que possamos escapar às sereias que nos contam a alegoria dos teólogos. (BLOOM, 2001, p.106)

Não será inoportuno acrescentar de passagem que, em grande medida, a teoria estética de Bloom deve muito a T.S Eliot. A ponto de estabelecer com o crítico antecessor sua própria desleitura teórica. Eliot supunha que a história literária representava o grande acontecimento cultural sempre em curso graças ao que ele chamava de “o grande poema inacabado”. A tradição seria, assim, alegorizada pela imagem do grande poema sempre sendo licitamente completado pelos poetas da tardividade.

A tradição literária, em última análise, é a fonte que permite o enriquecimento pessoal do poeta que vê na tradição sua fonte autêntica. Bloom, entretanto, propositalmente desviando sua teoria do enriquecimento compulsório, vê na figura do poeta da tardividade aquilo que Hegel correspondia à um gradual enfraquecimento da literatura pós-iluminista, assim, para Bloom, a figura do poeta que chegou demasiado tarde na história das obras literárias não pode encontrar na “fonte”, na “tradição”, na figura do Pai Poético, outra coisa senão uma irremediável dor provocada pela angústia criativa, dor e angústia que devem ser sublinhados no campo estético.

Deve-se, portanto, situar o problema da tradição dentro da tradição que diálogo com valores estéticos, intrínsecos às obras de arte. Nesse caminho, a palavra estética e o que ela evoca é a própria tradição. À força negativa da conflituosa entre poetas esteticamente fortes e agônicos: é o fato de que não se pode, quase sempre, superar o pai poético.

Dentro de um sistema de subordinação, o poeta tardio vê em sua angústia o fruto (poético) e o perigo (estético) que representa a riqueza do pensamento anterior ao seu. Limitado pela consciência do perigo, a angústia implica uma crença negativa em relação ao precursor. Não é um perigo, no entanto, para o leitor, este não pode se reconhecer como fruto de tardividade. A este cabe o prazer do campo de batalha.

A angústia que consome todas as forças criativas e originais do poeta da tardividade é também prejudicial no sentido de que o poeta intui que seu espaço foi reduzido, que seu espaço e seu próprio modo de ser se tornou mais estreito do que deveria ser. Em outras palavras, o ser do poeta que chegou tarde é algo indeterminado e escorregadio.

O poeta amaldiçoado pela “queda”. Por mais erudito que seja, não está ardentemente afeito a encarar o esplendor que irradia na obra de seu

opponente _ e que lhe originou quase por inteiro, inclusive naquilo que ele poderá se tornar.

Ao autor efebo cabe a mesma tarefa do predecessor: dizer aquilo que é o essencial da arte. O ser, para Heidegger, habita na linguagem. Ela é seu refúgio, porém, a linguagem poética também é estranhamento onde deveria habitar o acolhimento, a simpatia do lar da linguagem é antitética ao que ele encontrará nela.

A grande angústia para qualquer autor não é de saber que deve seguir um caminho labiríntico, sem saber para onde esse caminho o levará, na verdade, a angústia emanada pela influência é de saber que não há refúgio na morada do ser, não há para onde se deslocar em segurança, ou se esconder, pois o Pai Poético _ e o confronto _ é sua única perspectiva.

Todo poeta consciente de sua força é dotado de uma íntima certeza: a de que, como o Satanás de Milton, começou seu caminho devendo quase tudo à tradição, ao Pai, e assim há de permanecer até o fim, pois a sombra paterna, paradoxalmente ambivalente, fria e amável ao mesmo tempo, é força que sobrepuja e domina seu esplendor, seu promissor, mas ainda parco raio de luz, todo seu talento poético deve ser voltado para um gesto de defesa ante a figura do antecessor, no íntimo, todo poeta da tardividade sabe que sua força não é suficiente para tirá-lo das sombras. Portanto, é necessário organizar o que lhe resta, a linguagem e o ser são seus, mas a sombra do Pai Poético a tudo solapa.

2.1 Desleitura de Thomas Mann sobre Goethe: o Artista como Negador da Vida

Thomas Mann foi um escritor extremamente envolvido com os problemas de sua época, o conjunto de sua obra procura discutir de maneira bastante consistente o paradigma do artista como desviante da ordem social

dominante. Seu modo de ver e refletir sobre os problemas do artista como inepto para a vida social burguesa, como desviante social, atitude antitética da noção de Goethe que via no artista os fundamentos mais altos de um povo representados pela genialidade do artista.

Trata-se, assim, de um movimento em direção oposta, uma Tessera, que como descrevemos anteriormente, se caracteriza por uma correção da trajetória do artista anterior, nesse caso o poeta tardio utiliza os mesmos termos do poeta anterior, mas alterando o sentido inicial do que foi dito. O que verificaremos a partir de agora é como Mann subverte o sentido de doença como sintoma negativo para o pólo oposto, a saber, o da doença como característica de uma força espiritual superior.

Desde seu primeiro romance, “Os Buddenbrooks”, se tornou perceptível de que havia na obra Thomas Mann uma sistematização filosófica no sentido de repensar todos os paradigmas da sociedade burguesa alemã, invertendo todos os padrões adotados como sadios e úteis, especialmente as noções de Goethe sobre o papel do artista e da arte nesse meio. Mann subverteu tão bem o sentimento dos mais elevados propósitos burgueses que fica praticamente impossível rivalizá-lo no quesito ironia subversiva.

Para o artista consciente de seu espaço nesse meio, como era o caso praticamente único de Mann na Alemanha de final de século, cabia o papel intuitivo de repensar de forma crítica os paradigmas estéticos estabelecidos por Goethe, seu pai poético, e da própria arte num meio que lhe seria naturalmente hostil. Vale citar aqui o crítico J. P. Stern, para quem o maior diferencial de Mann sobre seus contemporâneos foi justamente esse poder de estabelecer uma ampla visagem irônica sobre os valores decadentes da Alemanha burguesa e redefinir o papel do artista com uma maior consciência do seu verdadeiro lugar dentro da sociedade de seu país:

Mesmo antes de “Os Buddenbrook, em diversos contos anteriores, Thomas Mann ficara fascinado pela etiologia do artista numa época de decadência, conforme a estabelecia Nietzsche. Nessa perspectiva, a atitude estética aparece como uma compensação dos doentes e “subprivilegiados” _ o *Schlechtweggekommene* de Nietzsche _ , compensação pela sua incapacidade de se adaptarem ao mundo social. A arte, produto dessa atitude, representa uma consciência que é inimiga da vida. Inversamente, “a vida”, nos contos antes e depois de “OB”, é vista pelos “heróis” artistas como pouco mais que uma

matéria-prima para a arte. (...) O que distingue a obra de Thomas Mann dentre a massa dos romancistas e romancistas contemporâneos, os diversos *Künstlerromance* [romances sobre artistas] da época, é o questionamento, a crítica irônica a que submete a situação, e isso pode fazer, por sua vez, porque o “esteticismo” sempre é, para Mann, uma questão de maior consciência. (STERN, 1989, 348-349 Apud, BRADBURY)

Essas considerações evidenciaram que não só a sombra gigantesca de Goethe e do Romantismo alemão tolhia a força cognitiva de um autor genial, mas, sobretudo, o peso dessa monstruosa formação intelectual deveria ser amplamente repensado. Suas ideias filosóficas a respeito da arte foram coligidas tendo como preocupação, por toda a sua obra de um problema mais universal, temos aqui expressa a contínua preocupação do autor de “As reflexões de um apolítico” com o classicismo de Weimar, com capacidade de preservar o legado humanista germânico para a posteridade. O que nos interessa é buscar os aspectos mais relevantes de desleitura de Mann sobre Goethe.

E o primeiro aspecto de desleitura via correção de aspectos essenciais da obra do poeta antecessor se dá no modo como Mann inverte o sentido goethiano do papel do poeta como educador de uma sociedade saudável. No ensaio intitulado “Goethe e Tolstoi”, Thomas Mann escreve:

É desnecessário sublinhar que Goethe era um educador no mais completo sentido da palavra. Ambos os grandes monumentos da sua vida, o poético e o prosaico, Fausto e Wilhelm Meister, são poesias de educação, descrições de instrução do homem; e se nos Anos de Aprendizagem... ainda predomina a idéia de autoformação individualista _ “pois me auto-educar como sou, como desejo e minha intenção oculta desde a juventude”, diz Wilhelm Meister, _ nos Anos de Viagens o pensamento educativo se volta para o objetivo, o social, até para o político, e no centro da obra se encontra, como sabemos, a austera e linda utopia da província pedagógica. (MANN, 1988, p.65-66)

É contínua sua preocupação de reler os principais aspectos da filosofia de Goethe, dos aspectos do pensamento de Goethe que não são propensos à reflexão adequada em tempos de escuridão, e fácil perceber como eles calam fundo no espírito irônico de Mann. Enquanto o humanismo de Goethe volta-se para um universalismo platônico-socrático, da arte destinada à

educação do homem, Mann, distintamente, busca um humanismo invertido, para ele, o artista é um impostor, alguém que não pode se comprometer com princípios moralizantes e éticos, a arte não pode salvar ninguém porque em sua essência a arte é sensual e embriagante e, sobretudo, falsa. Vejamos o trecho seguinte:

[...] a vida artificial e perigosa, o anseio e a arte desgastante do impostor nato _ observando todos esses destinos e ainda tantos outros semelhantes, era para se duvidar até da possibilidade de existência de um outro heroísmo, que não o heroísmo da fraqueza. (MANN. 2010, p. 20).

Em *Morte em Veneza*, Thomas Mann esplendidamente relê parodicamente o conceito de artista como educador no seio da sociedade burguesa. A figura de seu Pai Poético, e por conseguinte, toda a tradição, é parodiada no colapso nervoso do artista Aschenbach, autentico reverso de Goethe:

Com o tempo, algo de oficialmente pedagógico se infiltrava nas produções de Aschenbach; seu estilo, nos últimos anos, perdia os rasgos audaciosos, as nuances sutis e inventivas, passando para o exemplarmente correto, tradicionalmente lapidar, formal e até sentencioso, e, à medida que envelhecia, bania de seu vocabulário, tal como Luis XIV _ segundo divulgava a história _, toda expressão vulgar. Foi a essa altura que o Departamento de Ensino passou a incluir paginas de seu autoria nas antologias escolares oficialmente adotadas. (MANN, 2010, p.23)

Impossível conceber uma ironia mais agônica do que essa, o autor que lido como modelo pedagógico nas escolas é o mesmo que se apaixonará por um garoto. Trata-se de uma revisão feroz contra os objetivos de seu grande mestre Goethe. O peso da sombra de Goethe recai de forma extremamente pesada sobre Mann, talvez um dos autores que mais tenham sofrido da angústia da influência. Citaremos Bloom aqui:

Mann transformou-se a fim de sobreviver, especialmente nos anos de exílio, nos Estados Unidos, mas restringia-se as auto-revelações às obras, em vez de experimentá-las na vida. A sombra de Goethe raramente o deixava; Mann, no entanto, tinha coragem bastante para

não se esquivar de tal sombra, mas para torná-la mais luminosa. *Bildung*, ideal de autodesenvolvimento, foi sempre o ideal de Mann, mesmo quando objeto de paródia feroz, como ocorre do princípio ao fim de *Doutor Fausto*. (BLOOM, 2003, p. 210)

O objetivo de Mann na perseguição do *Bildung* goethiano não reside num mero espelhamento de idéias e menos ainda na simples inversão daquilo que ele via como as antinomias de Goethe. Os protagonistas mannianos _como se vê em *Morte em Veneza*_ apresentam-se como alegorias potencializadoras de um novo humanismo a partir dos antigos preceitos de seu mestre, cabe ao artista saber quando se posicionar em seu tempo e espaço tendo como princípio fundamental a adesão do artista no jogo paródico da imitação do Pai poético. Mann nunca receou superestimar a sombra de Goethe sobre sua obra, mas soube como ninguém se apoiar nela:

A ligação com o pai, imitação do pai, o jogo de ser o pai, e a transferência para imagens de uma espécie de pai substituto superior e mais desenvolvido _ como esses traços infantis atuam sobre a vida do indivíduo, marcando-a e moldando-a! Uso a palavra "moldar", pois, para mim, com toda a seriedade, o mais feliz, mais agradável elemento do que chamamos educação (*Bildung*), a moldagem do ser humano, é simplesmente uma poderosa influencia de admiração e amor, essa identificação infantil com a imagem do pai escolhida por profunda afinidade. O artista em particular, um ser particularmente infantil e possuído pelo jogo, pode falar-nos do efeito misterioso mas afinal demasiado óbvio dessa imitação infantil... (MANN, 2002, p.102)

A ironia de Mann é extrema, pois, não cabe ao artista, essa eterna criança adepta do "jogo", a moldagem do ser humano, menos ainda de toda uma juventude destinada ao progresso das almas de seu país. Harold Bloom anota que:

Assim que nascemos, o mundo começa a influenciar-nos, e isso prossegue até morrermos. E de fato, o que podemos chamar de nosso a não ser a energia, a força, a vontade! (...) Thomas Mann, um grande sofredor da angústia da influencia, e um dos grandes teóricos dessa ansiedade, sofria mais agudamente por Goethe não haver sofrido nada, como compreendeu. (BLOOM, 2002, p. 100)

O poder cognitivo de Mann implica sempre uma releitura do passado, mas o termo recriação para Mann implique sofrer constantemente a influencia do poeta Goethe, é nesse sentido que se percebe onde a próxima

razão revisionária o levará, ao próximo Tessler, E aqui temos a noção de doença manniano substituindo o princípio de vitalidade do artista goethiano.

A vitalidade física, o aspecto de guerreiro no artista era tudo para Goethe, ele próprio era representante e o espelho idealizado da aristocracia prussiana. Era o príncipe da arte e da vida na corte de Weimar, a cultura de seu país era representada por ele da forma mais digna jamais vista antes. Sua grandeza espiritual e corporal, como nos relata o próprio Mann, era capaz de enfeitiçar a todos:

[...] com a dignidade estrelada e oficial que o mundo lhe impôs e atrás da qual escondia o segredo e os abismos da sua grandeza, como resistiu à corrente de de humanidade civilizada, aos príncipes, aos artistas, à juventude e às existências desprezíveis que teriam dourado o resto de suas vidas apenas com a certeza de poder vê-lo. (MANN, 1988, p.71)

Que paradoxo imaginar essa relação entre pai e filho, como veremos, por trás de diferenças tão marcantes temos sobre a noção de artista entre duas personalidades tão distintas e com propósitos tão semelhantes! Não é difícil perceber que quase todos os heróis mannianos são intelectuais, como Aschenbach, há ainda Tonio Krüger, Adrian Leverkühn e Félix Krull, para citar apenas alguns exemplos, e todos dão-nos a impressão de se derreterem na tentativa de promover um novo despertar e de uma continuidade na teoria e na prática de uma arte autenticamente humanista do pai poético Goethe. No caso do artista manniano, é a fragilidade física que acarreta uma nobreza superior, o que o distingue dos heróis goethianos, dos nervos aristocráticos e da profunda realização do “eu”, é justamente a inversão de todas essas virtudes morais. O humanismo no artista doentio é mais elevado posto que fundado na nobreza da própria condição humana, descartando, portanto, os filhos idealizados do mundo divino.

Note-se, por exemplo, a descrição da precariedade física de Aschenbach em oposição à sua resistência, energia e força espirituais:

Cuidados médicos haviam impedido que o garoto [Aschenbach] frequentasse a escola, restringindo-o a aulas particulares em casa. Crescera solitário, sem amizades, e bem cedo fora forçado a

reconhecer que pertencia a uma espécie em que não é o talento que é raro, mas sim a base física de que este necessita para sua realização _ a uma espécie que costuma dar cedo o melhor de si e cuja virtuosidade raramente perdura no tempo... (MANN, 2010, p.17)

Não há nada mais digno para o herói de Mann do que a doença, a relação da doença com o humano é pautada por uma ambigüidade reveladora. De um lado, nota-se sem esforço que a precariedade de um corpo inapto para as atividades físicas normais resultam em uma clara perda de dignidade moral, por outro lado, o que seria então inconcebível para o herói de Goethe se torna a verdadeira dádiva do herói manniano, pois a partir dessa ausência de dignidade física vem acompanhada uma total entrega aos aspectos imorais da vida, a sensualidade, o impulso instintivo, a embriaguez estética ganham proporções desmedidas, resultando numa nova e verdadeira moral, a moral do artista. A doença distingue o artista do homem ordinário porque nele o espírito da vontade de poder assume uma energia paroxística não vista em nenhum outro ser. O artista, desligado da sociedade, é mais forte a medida que estiver menos conectado ao mundo que o cerca.

Em *“Morte em Veneza”*, é Nietzsche quem nos proporciona a base para um pensamento poético fundado na dicotomia entre, de um lado, a noção positiva de cultura, auto-centrada, racional. Idealizada numa aproximação da concepção de formação intelectual do *“bildungsroman”* concebido por Goethe, e, do outro lado, uma civilização negativamente centrada na erupção de um sensualismo e um irracionalismo claramente nietzschiano.

O embate entre a cultura weimariana de Goethe e a civilização _no sentido sempre negativo_ evidencia-nos um antagonismo abismal entre ambas as idéias alegorizadas na figura de Gustav Von Aschenbach que, ao se desvencilhar dos ideais goethianos sobre a arte, vida e beleza, mergulha no mundo dionisíaco e perigoso da sensualidade *“sulina”*, de elevação espiritual, mas, ao mesmo tempo de perdição e ruína moral.

Acreditamos, portanto, que Gustav Von Aschenbach representa alegoricamente, a conversão dos ideais goethianos baseados nos conceitos de beleza grega que se convertem numa figura abismal e

nietzschiana, representando a decadência e a morte dos conceitos de beleza idealizados por toda a tradição pós-socrática.

Gustav Von Aschenbach é a representação do ideal manniano de arte autêntica, de auto-descobrimto. O movimento de Tessera, ou desleitura postulada por Harold Bloom é evidenciada na maneira como em *Morte em Veneza* se acentua a releitura do conceito de Goethe sobre o tema do objetivismo. Para Goethe, o objetivismo seria a antítese da visão extremamente subjetiva do idealismo Kantiano e, por conseguinte, do hiper-romântico.

Assim como Tonio Kroeger, Aschenbach sabe que sobre si pesa a máscara do artista, o falsário amaldiçoado eternamente a representar aquilo que, evidente apenas ele não é. O artista, para sobreviver no único e verdadeiro mundo, o da arte, deve ser apto a intuir não sem pouca angústia, o fato de que por trás de sua condição essencial de artista dominado pelos impulsos obscuros há também o dever de anular-se no mundo dos homens.

Aschenbach é o emblema do artista que, segundo os conceitos de Goethe sobre a educação dos povos, deve modelar na arte e na vida pessoal as estruturas de uma sociedade saudável, a obra de plenitude de o artista modelar de uma cultura universalizante deve sufocar qualquer impulso pessoal em favor da construção saudável da vida dos outros.

É provável que estejamos nos aproximando de uma das mais terríveis intuições sobre a verdadeira dor de se ver obscurecido pela figura do rival. Não é incomum percebermos nas obras de Mann um verdadeiro culto às ideias de Nietzsche e Schopenhauer sobre a natureza autêntica da arte, porém, não nos enganemos enquanto o foco de Mann sempre foi a credencial goethiana sobre sua obra.

Em Nietzsche, o autor de *Doutor Fausto* via a expressão titânica do super-homem, do homem que, efetivamente, se liberta de si mesmo, que conquista a si mesmo. Mann sofre os efeitos de uma nova e terrível pedagogia, bastante oposta à noção de Goethe sobre a educação dos homens pelo artista. Se no início de *Morte em Veneza*, temos a mais autêntica alegoria das concepções goethianas no protagonista Von Aschenbach, no final da novela, é, por via de Nietzsche, acima de todos, quem mostra o verdadeiro caminho da desleitura e completez antitética da tradição.

Segundo Bloom:

Nietzsche, como ele sempre insistiu, foi o herdeiro de Goethe em sua recusa estranhamente otimista a encarar o passado poético como em princípio um obstáculo à nova criação. Goethe, como Milton, absorvia precursores com um prazer que evidentemente excluía a angústia (...) 'Influência', para Nietzsche, significa vitalização. Mas a influência, e mais precisamente a influência poética, têm sido mais uma praga que uma benção, do Iluminismo até este mesmo deliberado revisionismo. (BLOOM, 2002, p.98)

E mais adiante:

Goethe afirma a convicção de que os modelos só são, de qualquer modo, espelhos para o eu: 'sermos amados pelo que somos é a maior exceção. A grande maioria ama em outros apenas o que lhe empresta, seus próprios eus, sua versão dele'. Precisamos lembrar que Goethe acreditava no que chamava, com encantadora ironia, de puberdade recorrente, ou, como dizia afavelmente: 'o indivíduo tem de ser arruinado de novo'.

(op. Cit. p.99)

Para Goethe, o amor é uma forma de promessa para o eu que se realiza naquilo que lhe é próprio na figura do outro, o amor ganha um sentido que se aproxima da máscara do ator manniano, detalhe que, como acreditamos, Mann nunca ignorou. Essa noção de amor por si mesmo está esplendidamente parodiada no amor de Aschenbach pelo jovem Tadzio, o modelo de beleza grega perfeita. O que Aschenbach enxerga de si em Tadzio? Podemos nos questionar.

Conquanto Aschenbach tenha se esforçado como um verdadeiro soldado para se tornar, em vários aspectos, o símbolo do artista alemão por excelência, extremamente lido e admirado ao menos em seu país e modelo curricular para os parâmetros escolares, também o é, por outro lado, contraditoriamente, a vítima mais potencialmente frágil da negação de toda a tradição alemã que ele soube representar tão fielmente por toda a vida. É através do amor incondicional e escuso pela encarnação da beleza perfeita simbolizada na figura do jovem Tadzio que Aschenbach, discípulo do titã Goethe, irá traí-lo por via de uma refinadíssima ironia.

Em Goethe podemos associar ao paroxismo todas as características universalistas do gênio épico. Seguindo as pegadas de

Aristóteles, Ludwig Von Goethe ruma para a perfeição mimética da associação entre a natureza e o belo na arte.

Aschenbach abandona-se à contemplação do belo na figura do jovem polonês. Tal abandono, longe de representar uma espécie de reverência à Goethe, é, antes, uma paródia. No campo de batalha, o soldado Aschenbach desertará em favor do inimigo. Sua arma, a ironia paródica se volta contra Goethe identificando no culto à beleza o análogo do culto à perdição, a decadência moral e, por fim, à morte. Para Aschenbach, o culto ao belo não o levará ao contato com o mundo perfeito dos ideais gregos, mas sim à perdição.

2.2 A Desleitura de Platão em *Morte em Veneza*

A ironia, tropos de linguagem que o professor Harold Bloom associa a um gesto de defesa contra toda força pretérita é utilizada pelo autor de "*A Montanha Mágica*" como desleitura da tradição platônico-socrática que dominou o mundo até ser eclodido por dentro pelo filósofo Nietzsche.

O amor escuso de Aschenbach se destina também a ironizar, não somente Goethe, como visto anteriormente, mas ainda, toda a tradição baseada na crença da razão, pela extrema confiança no logos em detrimento da outra verdade, mais ancestral e talvez mais verdadeira, a verdade da poesia.

Mann esconjura toda sua verve crítica em relação à filosofia de Platão e Sócrates. Trata-se de um desvio que, baseando nas idéias de Nietzsche e Schopenhauer, rejeita e desconstrói todo o arcabouço sistemático do pensamento grego clássico que via na teoria dos arquétipos, ou princípio das idéias imanentes como sendo a verdade lógica absoluta. A tese platônica sustenta que o mundo sensível não passa de uma sombra, de uma representação ou simulacro do mundo verdadeiro, o único mundo dotado de existência verdadeira, o único que é de fato, o mundo arquétipo das idéias.

Aschenbach abandona tal concepção em nome da negação transcendental quando assimila a beleza à morte, e não, propriamente, à transcendentalidade das idéias. Vejamos um dos trechos mais belos da novela, nessa cena, Aschenbach, perdendo de vista o jovem Tadzio, senta-se ao lado de uma fonte e, tomado pela febre começa a delirar, o que vem a seguir, repetindo o *Fedro*, texto de Platão que versa sobre a beleza, é um momento tocante, onde Aschenbach, como um novo Sócrates acompanhado do jovem e belo Fedro/Tadzio, propõe uma redefinição dos ideias de arte e beleza para o artista, aqui, a doença é a verdadeira força artística e espiritual:

Pois a beleza Fedro, grava bem isso, apenas a beleza é simultaneamente divina e sensível; ela é, portanto, o caminho do sensível, ela é, meu pequeno Fedro, o caminho pelo qual o artista alcança o espírito. Mas tu crês, meu querido, que aquele que se encaminha ao espiritual pela via dos sentidos pode algum dia alcançar a sabedoria e uma verdadeira dignidade viril? Ou antes acreditas (tu és livre para decidir) que este é um caminho atraente, conquanto perigoso, na verdade um caminho equívoco e pecaminoso que necessariamente conduz ao erro? Pois é preciso que saibas que nós poetas, não podemos percorrer o caminho da beleza sem que Eros se interponha, arvorando-se em nosso guia; sim, ainda que sejamos, a nosso modo, heróis e guerreiros disciplinados, somos como mulheres, pois a paixão é nossa sublimação, e nosso anseio não pode deixar de ser amor _ nós, poetas, não podemos ser nem sábios nem dignos? Que fatalmente incorremos em erro, que fatalmente permanecemos devassos e aventureiros do sentimento? A maestria de nosso estilo é mentira e estupidez; nossa fama e respeito, altamente ridícula; a educação do povo e da juventude pela arte, um empreendimento temerário que devia ser proibido. Pois, como pode servir de educador quem traz em si um pendor inato e incorrigível para o abismo? Bem que gostaríamos de renegá-lo e adquirir dignidade, mas para onde quer que nos voltemos, lá está ele a nos trair. (...) Forma e espontaneidade, Fedro, levam à embriaguez e à cobiça, arriscam levar um coração nobre a cometer um atentado atroz contra o sentimento, atentado que sua própria exigência de austera beleza repudia como infame _ também elas conduzem ao abismo. Digo que elas nos conduzem, a nós poetas, para o abismo, pois não conseguimos elevar-nos, mas apenas exceder-nos. E agora eu me vou, Fedro. Quero que fiques aqui e só quando já não me avistares mais, só então, partes também. (MANN, 2010, P.110-112)

O local onde Aschenbach delira é uma praça fétida e abandonada, enquanto Veneza agoniza abandonada pelo surto violento do cólera, o escritor alemão sonha com o cenário bucólico do texto platônico. Que dignidade pode haver para o artista, se ele é o verdadeiro representante do abismo? Quais são os méritos da arte e do artista se o que ele concebe como

beleza não é senão uma deturpação da verdade do mundo transcendente? Cremos que algumas tentativas de respostas podem ser colocadas de forma razoável na definição do artista como um farsante, tema que será abordado no capítulo seguinte.

TERCEIRA PARTE
O MITO DO DEMONISMO

3. AS TRÊS APARIÇÕES DEMONÍACAS EM *MORTE EM VENEZA*: O MITO DO DEMONISMO

A primeira motivação mítica estudada será o simbolismo do demonismo. O demonismo está presente de forma veemente em três aparições misteriosas ao longo da narrativa e paira, em outras passagens do enredo, sobretudo nos sonhos de Aschenbach, de forma a criar uma tensão concomitante sobre o protagonista. As forças demoníacas são representantes de forças irracionais, das forças abissais do caos primordial, no caso do quinquagenário Aschenbach são capazes de deslocar os eixos centrais de uma vida dedicada ao regramento e à “verdade”. Nesse sentido, segundo Nietzsche em *“O Nascimento da Tragédia”*:

A verdade dionisíaca toma para si todo o reino do mito como simbolismo de seu conhecimento e enuncia este conhecimento, em parte nas práticas secretas das celebrações dramáticas dos Mistérios, mas sempre sob o antigo invólucro do mítico (NIETZSCHE, 2005, p.

O conhecimento, antes de se tornar serviçal do pensamento lógico de Sócrates fora autêntica forma de culto religioso. As festas religiosas dos gregos antigos eram, como se sabe, devotadas ao deus Dioniso, não permitia nenhuma hierarquia social, o escravo e o grego livre estavam livres para o amor orgiástico, as mulheres se misturavam tanto entre si como entre os homens mais estranhos, o culto dionisíaco era indiferente às diversas formas de repressão social e religiosa que tanto adocece, em nosso tempo, as relações humanas. Mesmo não tendo inventado a psicanálise, os gregos antigos intuía que o organismo e psique humana precisam se libertar. A repressão social assim como de todos os impulsos da vontade eram sabiamente liberadas e extravasaram pelos cultores de Dioniso.

... foi o mito , e não a filosofia, que abriu o caminho do conhecimento, quando intuir era superior a pensar e saber era uma aventura que se bastava na simplicidade de uma narrativa despreziosamente simbólica. Quando aqueles antigos gregos lançaram seu olhar para o

... mundo, cosmos, physis, psiché e tantos outros termos gregos alicerçavam a trilha do conhecimento, sem qualquer intenção ou suspeita de que ele alcançaria seu apogeu e seu cárcere no logos _ no domínio da razão. (HARI DAS, 2011, p. 35)

Nas construções arquetípicas o caos pode ser representado pelas mais variadas formas demoníacas, é possível encontrar um repertório extenso, que vai desde figuras propriamente demoníacas, mas que pode se estender também para outras figuras representativas das forças grotescas do caos, como o gigante, a bruxa, os trapaceiros “tricksters” e outros espíritos maus. Mas o ponto de partida capaz de ligar a novela de Thomas Mann ao mito do demonismo é o poder aferido à idéia de que todo artista burguês provém em algum grau de maus genitores. Para Eleazar Meletínski:

...o herói pode sucumbir ao poder de um dêimon, por iniciativa deste ou de outrem, como, por exemplo, dos maus genitores, mas que isso pode igualmente ocorrer por vontade própria ou casualmente. Entretanto, mesmo quando se trata de causalidade, percebe-se facilmente uma mistura subliminar entre a vontade do dêimon e dos maus genitores... (MELETÍNSKI, 2002, p. 132)

Como notado anteriormente, os protagonistas de Thomas Mann são em sua maioria artistas, outra característica recorrente é o exotismo atribuído à ascendência de matriz não-germânica pelo lado materno. Há duas constantes proposições nesse caso. Primeiramente, Mann ironiza os conceitos de biologismo vigentes na época, demonstrando que a natureza humana não se limita ao puro biologismo, já que não podem tocar outros aspectos, como a espiritualidade e as emoções, nesse caso, o próprio repertório mitológico é um indicativo de crítica à idéia dominante na época. Em seguida, a recorrência de “maus genitores” pelo lado materno também aproximam suas narrativas da possibilidade de usar todo o aparato mítico-conceitual, algo em desuso na Alemanha de Mann e por que não dizer, em quase toda a Europa. O aspecto mítico da arte em sua mais autêntica formação, é isto que temos em *Morte em Veneza*. Como é regra na maioria dos enredos mannianos que tratam da figura do artista como papel central da narrativa somos informados pelo narrador que Gustav Von Aschenbach não pertence ao tipo físico do alemão tradicional, certamente por influencia da miscigenação entre seu pai, um alto magistrado

de família burguesa tradicional alemã e sua mãe, o lado “exótico” por ser filha de estrangeiros:

...sangue mais agitado e sensual viera acrescentar-se à família na geração precedente, por intermédio da mãe do escritor, filha de um mestre de capela tcheco. Dela ele herdara as características de uma raça estrangeira patentes em sua aparência. A fusão de uma escrupulosidade profissional austera com impulsos ardentes e obscuros fez surgir um artista, este artista especial. (MANN, 2010, p.16)

Embora todos estejam ligados às figuras estrangeiras e essencialmente exóticas em relação ao tipo alemão comum, é possível notar que este “tipo especial de artista”, só aparentemente representa a decadência moral ou fisiológica de seu povo, na verdade, seguindo as noções nietzschianas de vontade de potência, o inverso dessa proposição se ajusta melhor a ironia manniana, pois, é justamente a inversão do que entendemos por “saúde” e “doença”, na esfera da arte, o que Mann busca criticar de modo bastante enfático. Se considerarmos como termos que vão muito além do simples biologismo, se pode intuir que são estes, na verdade, termos espirituais. Nesse caso, teremos a ligação verdadeira entre o exotismo do sangue estrangeiro, o sangue fraco, com a força espiritual daí decorrente, esse artista especial, segundo Mann (1995, p.195): “...Porque sempre, companheiro do homem na jornada que penosamente o conduz a si mesmo, a arte atinge primeiro o objetivo.”

Mesmo sendo bruxas, dragões ou mesmo criaturas grotescas, as forças demoníacas são entidades que podem ser facilmente ligadas às forças ctônicas da natureza e nos remetem facilmente à ideia de ameaça do Mal sobre o Bem. Vejamos o que nos diz Mircea Eliade:

A concepção do adversário sob a forma de um ser demoníaco, verdadeira encarnação das forças do mal, sobreviveu igualmente até aos nossos dias. (...) imagens míticas que ainda hoje animam o mundo moderno, mostrar-nos-á talvez em que medida projetamos nos “inimigos” aos nossos próprios desejos de destruição. (ELÍADE, 1979. p.38)

Evidentemente, se observados de forma atenta, tanto em “Morte em Veneza” como em qualquer outra obra literária ou qualquer outra forma de representação alegórica, o significado simbólico do demonismo nas diferentes culturas nos atestam que o motivo mítico por trás das provações e tentações perpetradas pelos demônios possui relação profunda com o ressurgimento e ameaça do Caos primordial, é uma ameaça às forças positivas e ordenadoras do grande Cosmos, como atesta Mircea Eliade (1999, p.79) “Todo aquele que, no mais profundo de si, tiver deixado perecerem as raízes da Vida cairá em poder do espírito negador.”

Como já se observou repetidas vezes, há um paradoxo no ritual mitológico do demonismo que está longe de se efetivar como simples representação das forças negativas⁶, aliás, é importante ressaltar que tanto a novela em questão como a maioria da produção literária e ensaística de Mann depende intrinsecamente dessa noção de ambigüidade das forças contrárias que se interagem e se complementam. Tudo vai depender do modo como o ritual mítico será interpretado, aspecto que torna a obra em grande medida independente das intenções iniciais do autor, como afirma, por exemplo, o mitólogo Claude Lévi-Strauss:

Deve existir, e existe de fato, uma correspondência entre a mensagem inconsciente de um mito _ o problema que ele procura resolver _ e o conteúdo consciente, isto é, a trama que ele elabora para chegar a este resultado. Mas tal correspondência não é necessariamente uma reprodução literal, ela também pode ter o aspecto de uma transformação lógica. Se um mito coloca seu problema de modo direto, quer dizer, nos termos em que a sociedade donde provém o percebe e procura resolvê-lo, o enredo, o conteúdo patente do mito, pode tirar diretamente seus motivos da própria vida social... (LÉVI-STRAUSS, 2002, p. 824)

Apesar de representar um contingente sempre pertinaz de forças corruptoras dos princípios modelares de cada civilização e cultura, o

⁶ Para Northrop Frye: “Oposta ao simbolismo apocalíptico é a representação do mundo que o desejo rejeita completamente: o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão; o mundo como é antes que a imaginação humana comece a trabalhar nele e antes que qualquer imagem do desejo humano; como a cidade ou o jardim, também, do trabalho pervertido ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez. É assim como as imagens apocalípticas da poesia associam-se estreitamente a um céu religioso, assim seu avesso dialético une-se intimamente a um inferno existencial.” (FRYE, 1957, p.148)

elemento demoníaco, _ seja ele na forma de dragão, de deuses pagãos, do diabo cristianizado, da bruxa ou de vários modelos de criaturas abomináveis que a própria tradição literária perpetrou ou mesmo ajudou a recriar, _ quando assume o poder de alguma forma sobre o homem algo de paradoxal se lhe introduz de modo indelével, que á a noção de que o mal é sempre necessário, o que acaba por fazer bem e não mal propriamente, pois, enfraquecidas ou mesmo excluídas essas forças tão contrárias ao sistema de crenças do herói; sem que existam forças malignas operando contra a vontade do homem não pode haver vontade de Vida, portanto, é bastante comum que o homem apenas veja necessidade de lutar pela vida se houver algum obstáculo para o resultado positivo da empreitada, a vontade de poder necessita de seu oposto, a transcendência divina para sobreviver como fogo íntimo, como a chama do conhecimento. Mas Aschenbach, um herói nietzschiano, acaba por demolir essa idéia recorrente das construções arquetípicas que vêm no herói aquele que é capaz de superar as forças do mal, mesmo sendo um autêntico representante do romance de formação, o “Bildungsroman”, Aschenbach se deixa abalar e acaba cedendo às forças ctônicas do Caos primordial, sem a menor vontade de se elevar contra elas. Quem vence a batalha é Dioniso via Nietzsche.

Desse modo, quando o mal parece negar a possibilidade de vida ele está atuando ironicamente de modo a fortalecer num grau de paroxismo impossível de ser comparado fora do plano do ritual mítico, a ausência da verdade como o mundo ocidental pós-sócrates passou a ver a questão. O mal, as forças ctônicas do abismo, a noite ameaçadora, são todos eles, portanto, necessários ao homem e ao ordenamento do Cosmos, são forças “exóticas” e “estrangeiras”, mas apenas em relação à moral do homem fraco, do homem que capitulou perante a beleza da vida autêntica.

Malgrado a insistência da influência platônico-aristotélica na repressão de seus atos, Aschenbach aos poucos deixa de se recriminar por perseguir, talvez a olhos vistos o jovem Tadzio pelas ruas e canais de Veneza, o que era um ato de indiscrição acaba se efetivando como força reveladora da vontade e do “sim” à vida através das forças do mal que o atraem com força redobrada sempre que ele vislumbra a beleza perfeita do “deus encarnado”.

Aschenbach fracassa como o “cavaleiro” capaz de defender as forças e ideais de conduta morais e éticos do mundo burguês e cristão, o *mal* que surge simbolicamente com o cólera, é a ameaça que subverte os padrões ordenados da sociedade sadia, nesse caso é preciso lembrar que as flechas de Apolo podiam causar doenças aos homens.

A noite e seu correlato mais próximo, o abismo, são a condição amplamente vital para se alcançar a plenitude da experiência de vida e da arte, algo que cala profundamente na experiência literária de Thomas Mann e que está condensada em “Morte em Veneza”. O realismo socialista é uma farsa porque vive dentro do capitalismo. O realismo quer que tudo seja dito de forma clara em literatura, que não haja dúvida, é o lema, mas os sentidos da arte não são jamais explícitos.

O trickster, na cultura dos povos do norte da Europa denota sempre as características de travessura e molecagem. É uma figura demoníaca que podemos associar às aparições carregadas de estranheza que permeiam a narrativa de Morte em Veneza. Para Meletínski:

Na mitologia de muitos povos do mundo o herói cultural tem um irmão, ou mais raramente, uma série de irmãos, que ora o ajudam, ora os prejudicam. (...) É igualmente freqüente a representação de dois irmãos _ um “sábio” e o outro “idiota” _ que correspondem ao herói cultural e ao *trickster*. Este último, ou imita de forma desajeitada o herói cultural, ou perpreta intencionalmente uma série de malfeitos.
(MELETÍNSKI, 2002, p.94)

O homem ruivo no cemitério é a primeira aparição demoníaca, ou *trickster*, seus traços físicos, no entanto, serão repetidos em outros personagens igualmente enigmáticos ao longo da narrativa, abaixo segue o exemplo que comprava a semelhança física entre eles. Primeiramente o estrangeiro no cemitério, sua função parece residir em “despertar” o escritor de seu “sono profundo” e irromper nele o desejo pelo exótico, pelo sul, pela sensualidade e pelas cores, em suma, pela própria arte, notemos primeiramente então a semelhança física entre o estrangeiro ameaçador, depois comparemos com o também ameaçador (característica do demonismo que arranca o herói de seu estágio inicial de tranqüilidade) e comparemos, finalmente, com a última e mais ameaçadora aparição demoníaca, o músico

bufão, dono de uma música instintiva, crua, horripilante, mas ao mesmo tempo envolvente como a morte que se alastra por toda a ilha:

De estatura mediana, magro, sem barba e com um nariz incrivelmente rombudo, o homem era do tipo ruivo, a característica pele leitosa e sardenta. Ao que tudo indicava, não era bávaro, a começar pelo chapéu de palha de abas largas e retas que lhe cobria a cabeça, emprestando à sua aparência um ar estrangeiro, de alguém vindo de terra distante. (...) De cabeça erguida, de modo que o pomo de adão se destacava forte e nu no pescoço magro, a despontar da camisa esporte frouxa, ele perscrutava atentamente o horizonte com os olhos descoloridos, franjados de cílios vermelhos e separados por duas rugas verticais enérgicas, numa combinação curiosa com o nariz levemente arrebitado, (...) sua postura tinha um quê de dominadora altivez, arrogância ou mesmo ferocidade, pois, talvez ofuscado, franzia o rosto para o sol poente, ou, talvez por uma deformidade fisionômica perene, seus lábios pareciam curtos demais, arreganhados, expondo até as gengivas os dentes brancos. (MANN, 2010, p.9-10)

Agora, o gondoleiro, personagem sinistro e enigmático, se recusou a levar Aschenbach para o destino indicado, assumindo, desse modo, uma postura afrontosa:

Era um homem de fisionomia desagradável, brutal mesmo, vestindo roupa azul de marinheiro, com uma faixa amarela enrolada na cintura e um chapéu de palha já sem forma, cujo trançado começava já desfiar, atrevidamente caído de lado. O formato do rosto, o bigode louro e crespo sob o nariz curto e arrebitado faziam com que não parecesse de modo algum italiano. Embora de constituição mais para o franzino, a ponto de não parecer especialmente indicado para aquele ofício, manjava o remo com grande energia, empenhando todo o corpo em cada remada. Por vezes, o esforço fazia com que contraísse os lábios, expondo seus dentes brancos. Com as sobranceiras ruivas franzidas, olhava por cima do seu passageiro ao responder num tom decidido, quase grosseiro:
_O senhor vai para o Lido. (op.cit., p.35)

E na última aparição demoníaca, temos o músico bufão, trata-se do personagem mais enigmático e ameaçador dentre as três aparições demoníacas, os traços de hostilidade nele assumem um grau de paroxismo apenas superável, como veremos no capítulo seguinte, pela cena brutal de iniciação ritualística em que Aschenbach sonha com o próprio deus Dioniso. A partir dessa aparição o protagonista estará preparado para se defrontar com o contágio final do cólera, símbolo do contágio e da morte, as três aparições

formam um quadro iniciação, ou seja, a morte está ligada a condição de destruição de um estágio da vida, seguida do renascimento para o mundo sagrado, para o mundo dos deuses. No caso de Aschenbach, para o encontro com o deus Dioniso:

De corpo franzino e rosto não menos magro e chupado, ele estava de pé sobre o cascalho, afastado dos seus, o chapéu de feltro surrado tombado para trás, de modo que um tufo de cabelos ruivos escapava sob a aba, numa pose de atrevida arrogância, (...) Não parecia ser veneziano, mas antes descender da estirpe dos cômicos napolitanos, meio rufião, meio comediante, brutal e ousado, perigoso e divertido. (...) Do colarinho mole da camisa esporte que usava, de resto, com um terno citadino, despontava um pescoço magro, com um pomo-de-adão surpreendentemente avantajado e nu. Seu rosto pálido, sem barba, de nariz rombudo, e que não sugeria qualquer idade definida, parecia lavrado por vícios e caretas, e as duas rugas que se desenhavam obstinadas, imperiosas, quase ferozes entre as sobranceiras ruivas compunham uma estranha combinação com o esgar trocista da boca, que se remexia sem cessar. (MANN, op.cit., p. 92-93)

A aparição do músico pode ser considerada como o estágio final da suprema iniciação que se aproxima, em uma palavra, simboliza o começo de uma nova existência espiritual. Mais ainda: geração, morte e regeneração (renascimento) foram compreendidas como os três momentos de um mesmo momento, o da jornada iniciática e da entrega total do herói ao mundo da noite e do caos.

O simbolismo e o ritual iniciático comportam, ao mesmo tempo, a junção dos mitos heróicos e das mitologias da morte. É a morte que leva à recriação. O que temos em *Morte em Veneza* é o simbolismo da ascensão invertida parodicamente, pois, malgrado o fato de termos desfacelamento de uma situação de estagnação iniciais, a erupção interna em Aschenbach torna possível a possibilidade de uma passagem para um outro modo de ser. Dessa forma, é a morte que se avizinha nas aparições demoníacas revelam a Aschenbach a possibilidade redentora da liberdade, de acabar com a letargia de uma vida de aparências, isto é, de mudar de situação, de abolir um sistema de condicionamento. A doença pelo cólera que o músico bufão mimetiza em sua performance musical é também uma possibilidade de mergulho numa nova condição de vida autêntica:

Para curar o doente, é preciso fazê-lo nascer mais uma vez, o modelo arquetípico do nascimento é a cosmogonia. (...) Penetrar no ventre do monstro _ ou ser simbolicamente “enterrado” ou fechado na cabana iniciática _ equivale a uma regressão ao indistinto primordial, à Noite cósmico. (ELÍADE, 1979, p.94)

A morte pode ser considerada como a suprema iniciação, a possibilidade de uma nova existência espiritual. Mais ainda: geração, morte e regeneração (renascimento) foram compreendidas como os três momentos de um mesmo mistério. Se os detalhes físicos nos revelam em todos eles as mesmas semelhanças, às características grotescas provocadas tanto pelo gondoleiro sinistro quanto pelo violeiro bufão reforçam a ideia de que o mal, como uma doença colérica se espalha também pelo interior de Aschenbach.

Podemos atribuir à semelhança física entre eles ao simbolismo do demonismo, mas é preciso ir mais além, ou seja, perceber que efeitos essas aparições refletem no interior do escritor apolíneo e cansado por uma vida excessivamente ordeira. Estas três aparições simbólicas nos remetem à tentação, sempre presente na caminhada do herói em busca de autoconhecimento, claro está que a noção de autoconhecimento em Mann é extremamente irônica posto que autodestrutiva, e é essa visão irônica o princípio mesmo de se auto-escutar, uma ironia profunda e redimensionada por Thomas Mann que levará seu herói Aschenbach a abraçar com total fascinação os encantos, ao mesmo tempo da beleza e da morte, de Eros e Tanathos, da razão e da sensibilidade.

São extremamente variados os exemplos de heróis tentados por forças demoníacas nas literaturas de todo o mundo. Na tradição alemã de modo mais específico, temos a tentação do Diabo no mito de Fausto, história arcaizante sobre o fascínio do caos sobre o homem, tema, aliás, do último romance de Mann, “Doutor Fausto”, e mesmo de outros romances cujo tema da tentação demoníaca se efetiva de forma menos explícita, como na figura do intelectual iluminista Nafta, de “A Montanha Mágica”, ou mesmo na figura do melhor amigo de Tonio Krueger, na novela homônima, ou seja, são figuras arquetípicas que, de modo abrangente, dão o tom geral das motivações estéticas e filosóficas de Mann.

Os demônios são as criaturas que cumprem o papel de antagonistas e representantes do caos e do abismo, temos as tentações que sofreram Jesus, na tradição cristã, e Buda, na tradição oriental. Ambos passam por uma série de três tentações até encontrar a verdade pela resistência às forças da escuridão.

Neste sentido, podemos identificar também no herói Aschenbach uma parodização das características do herói cultural que deve voltar pra casa depois de um longo período de aventuras e proações. Na visão irônica de Mann o herói deve sucumbir ao mal para encontrar a si mesmo, não mais como homem, mas como artista, como impostor demoníaco, como mascarado e farsante. Os demônios que tentam Aschenbach representam os servos do deus Dioniso.

Todos os três demônios apresentam aparência visivelmente grotesca e ameaçadora. Trata-se de uma oposição à aparente busca do herói pelo objeto sagrado, a saber, a noção de belo na arte, sua posterior negação à metafísica socrática está profundamente ligada às provas de tentação demoníaca que o herói não consegue resistir, neste caso, ao contrário de Ulisses, Aschenbach não consegue resistir ao canto da sereia e sua respectiva entrega à sensualidade da arte não-mimética é a própria representação arquetípica dessa descida ao abismo e às verdadeiras forças abissais da arte e da vida.

Quando os demônios incitam Aschenbach a abraçar o mundo como única verdade e potencialidade criadora, concomitantemente ele passa a recusar a noção clássica das formas eternas, a renegar a noção de que o único mundo verdadeiramente belo é o mundo supra-sensível. Abandonar-se à vontade de viver também significa abandonar-se ao gozo de todas as sensações terrenas, à noção de que se o limite entre o mundo das ideias e mundo das aparências é intransponível à experiência humana, então, trata-se de efetuar o último triunfo de quem não pode vencer a batalha contra o inimigo mais forte, em outras palavras, o que resta é a liberdade plena de viver e de escolher o destino que lhe é mais propenso, exercendo, assim, como para os existencialistas como Sartre e Heidegger, a suprema liberdade de viver, em suma, o sentido da vida é se entregar ao devir que leva à morte.

Sintetizadas no arquétipo do andrógino, cuja expressão máxima se converte no jovem Tadzio, como analisaremos mais adiante, Thomas Mann busca inverter a noção platônica de que a “a alma cria asas” e dá seu primeiro passo rumo ao abismo, se deixando abandonar livremente.

Sabe-se que em “Morte em Veneza” nenhuma palavra é empregada por acaso. Seguindo essa linha de pensamento podemos concluir que a repetição de motivos próprios do demonismo mítico na esfera da narrativa manniana deve ter alguma significação que mereça um olhar sempre atento.

Evidentemente, se observados de modo atento, esses motivos míticos nos mostram que a tentação demoníaca possui relação intrínseca com a erupção do caos como símbolo da ameaça às forças positivas do cosmos, como nota Elíade (1999, p. 79): “Todo aquele que, no mais profundo de si, tiver deixado perecerem as raízes da Vida cairá em poder do espírito negador.”

Como já se observou várias vezes, há um paradoxo no mito do demonismo que desafia a contumaz tendência de ligá-lo a motivações estritamente negativizantes. Apesar de representar forças malignas, corruptoras de todos os princípios éticos, morais e mesmo estéticos, o demoníaco no homem acaba por lhe fazer bem, pois, sem as forças do mal operando contra a vontade de viver, o homem não vê necessidade de lutar por ela. Assim, o mal apenas aparentemente é capaz de negar a vida, em seu íntimo, o mal está incumbido de fortalecê-la. O mal, portanto, é absolutamente necessário ao homem e ao Caos, embora represente uma força diametralmente oposta a tudo que há de positivo na experiência da vida plena. Por trás da fusão entre o prazer da vida plena e sensual do amor há que se pagar com a morte, que é, portanto, a grande dádiva da vida.

3.1. O MITO DE DIONISO

Extremamente familiar à literatura, o mito de Dioniso está ligado inextricavelmente à imersão nas experiências e sensações mais profundas e obscuras da vontade humana, além de constituir um dos elementos temáticos da literatura universal, esse mito simboliza o berço da cultura ocidental. O mito de Dioniso lembra ao homem, entre outras coisas, que seu conhecimento é restrito e inacabado por excelência, que o ato de “roubar” a tocha do conhecimento é ato repugnante, *phisys* que os deuses não aceitarão de forma impune. Arquétipo da noite obscura da humanidade e antípoda natural da razão apolínea, Dioniso nos leva aos limites da natureza humana quando nos faz enxergar, diante de nosso próprio reflexo, todas as características que tentamos ocultar pelo princípio da irracionalidade. São visagens míticas que, opostas àquelas que não nos pode revelar nada além de um profundo senso de contradição e irracionalidade Dioniso faz emergir com toda a fúria.

E nunca é demais lembrar, esse personagem mítico é adorado como o deus do vinho, da transgressão, da inversão e é claro, da tragédia. Completamente antitética ao domínio da razão, a verdade propagada por Dioniso está ligada de forma indelével ao seu arquétipo inverso, o deus da bela forma, Apolo.

Nosso ponto de partida será a definição mítica do nascimento de Dioniso. A versão resumida do mito nos informa de que Zeus engravidou Perséfone, rainha do mundo subterrâneo, ela então deu a luz ao deus Dioniso-Zagreu. Zeus esperava que seu filho um dia viesse a dominar o mundo, porém, os titãs seduziram o garoto, prenderam-no e o esquartejaram de modo selvagem, _ vale lembrar que a morte ritual por esquartejamento está sempre representada nos rituais dionisíacos, onde homens e mulheres repetem o ato monstruoso em animais ao se alimentar da carne crua e do sangue quente desses animais _ Atena, no entanto, conseguiu resgatar o coração do jovem deus e levou-o a seu pai Zeus, que o comeu. De Zeus renasceu Dioniso, agora tendo como mãe Sêmele. Os titãs, por sua vez, foram abatidos por um raio fulminante de Zeus, como forma de castigo. Das cinzas dos titãs, Zeus formou o homem que, por sua vez, se constituiu de uma natureza ambígua: de um lado, herdou as características de Dioniso, de outra, dos seus inimigos titãs.

O mito de Dioniso, ao que nos sugere de imediato sua história, está impregnada pelo peso da culpa. O homem seria o resultado da ambição titânica contra o filho de Zeus. Sobre essas características do mito de Dioniso e sua relação com a condição humana, Martin P. Nilsson escreve:

Que os órficos integraram uma seita, da qual estava excluído o resto da humanidade, sem dúvida, isto foi um desastre. Consideravam a si mesmos os homens melhores e mais devotos e, por isso, tinham de padecer o desprezo e o ódio do mundo. Mesmo assim, o que eles chegaram a sofrer aqui na Terra seria vingado na próxima vida. Não tenho a menor dúvida de que o lugar tão importante que ocupava, nos ensinamentos órficos, a descrição do destino reservado aos ímpios se devia, em última instância, a seus sentimentos de antagonismo e de inimizade para com o próximo não crente. (NILSSON, Apud. LÓPES-PEDRAZZA, 2002, p.10-11)

O que temos então, baseadas na herança dessa maldição, são duas forças antagônicas em eterno conflito dentro da mente humana. Em *Morte em Veneza*, esse conflito interior aflora através dos sonhos de Aschenbach. A trama da novela apresenta íntima ligação com o núcleo central dos sonhos do herói, dilacerado pela culpa e conflitos existenciais.

A primeira manifestação dionisíaca em “Morte em Veneza” ocorre num momento de alucinação, em que o herói está visivelmente fragilizado pela fadiga e pela estranha aparição de um estrangeiro diante dele num cemitério, segue o trecho:

Sua ânsia se fez evidente, sua imaginação, que desde as horas de trabalho ainda não encontrara repouso, criou um exemplo de todas as maravilhas e horrores da terra variegada que repentinamente se via solicitada a configurar: ele via, via uma paisagem sob um céu carregado de vapores, uma região pantanosa, úmida, exuberante e monstruosa, uma espécie de selva antediluviana, feita de ilhas, brejos e braços de rios lamacentos _ via por toda a parte cabeleiras de palmeiras a emergir de uma profusão de fetos luxuriosos, de um fundo vegetal de plantas carnudas, inchadas, explodindo em florações exóticas; via árvores incrivelmente distorcidas lançarem no ar raízes que vinham mergulhar no solo, em águas estagnadas, a espelhar um verde sombrio, onde, entre flores flutuantes de um branco leitoso e do tamanho de terrinas, pássaros bizarros de ombros altos e bico disforme ficavam de pé nos baixios, olhando de lado, imóveis; via faiscar, entre as hastes nodosas de um bambual, as pupilas de um tigre agachado _ e sentia o coração pulsar num misto de terror e enigmática atração. A seguir, a visão desvaneceu-se e, meneando a cabeça Aschenbach retomou sua caminhada ao longo das sebes das marmorarias. (MANN, 2010, p.10-11)

“Terror” e “enigmática atração” estão, aqui, longe de constituir algum oximoro abstrato. Devemos nos lembrar sempre que a natureza do mito dionisíaco é ambígua. Nessa revivência primeira, é possível notar a evocação de uma espécie de paraíso, ao mesmo tempo selvagem e belo, perigoso e reconfortante, atraente e repulsivo. Os sonhos de Aschenbach com o cenário exuberante das selvas tropicais e antediluviana estão ligados também ao simbolismo da cólera e da doença como metáfora para contaminação artística do caráter dionisíaco no seio de um mundo anteriormente dominado pelo elemento apolíneo.

É extremamente importante ressaltar o fato de que logo após cada aparição demoníaca, Aschenbach ora acaba mergulhando no devaneio acordado e ora no sonho profundo. As motivações são sempre intoxicantes, após o surgimento do primeiro demônio Aschenbach delira acordado com a selva tropical _ de onde virá à contaminação pela doença desconhecida. Após a segunda aparição demoníaca, a do velho janota _ ou a figura mitológica do trickster _ o escritor não consegue mais definir se está realmente se aproximando de Veneza por via marítima ou se está apenas sonhando. A passagem é a intrigante:

Aschenbach cobriu a testa com a mão e fechou os olhos que ardiam, pois havia dormido pouco. Parecia-lhe que nem tudo se encaixava de modo habitual, como se começasse a se alastrar um clima de pesadelo, uma desfiguração do mundo no sentido do insólito, que talvez pudesse ser detida, se ele deixasse a vista repousar um pouco na sombra antes de voltar a olhar em torno. (Op. cit. p. 28-29)

Procuraremos agora sustentar a ideia de que, a partir desse ponto o mundo real se evapora e o mundo interior do escritor começa a aflorar, em uma palavra, toda a ação da narrativa não é outra coisa senão um longo pesadelo dominado pelo avanço constante do apelo dionisíaco ao mundo da intoxicação dos sentidos irracionais.

O artista modelado pela cultura apolínea aos poucos se deixará invadir por completo dentro desse cenário etéreo e vaporoso, do mundo exótico e exuberante da arte dionisíaca. Após a terceira aparição demoníaca, a do

músico bufão, é chegada à hora do encontro fatal entre Aschenbach e o deus Dioniso.

Como a embriaguez estética não permite retorno, o artista uma vez contagiado pelo apelo sensual do mundo da arte não pode mais retornar ao estágio anterior, mesmo que isso signifique a própria morte, é preciso avançar e se perder como homem, para que a arte autêntica flua em toda sua potencialidade ôntica. Neste trecho, ápice da narrativa em questão e que citaremos quase na íntegra, relata o último sonho de Aschenbach, dessa vez dominado pela febre do cólera, vemos a aparição do próprio deus Dioniso em um ritual do qual Aschenbach toma posição de destaque:

Nessa noite teve um sonho terrível. (...) Reinava a noite e seus sentidos se mantinham atentos, pois de longe aproximava-se um tumulto, um alarido, uma confusão de ruídos: correntes arrastadas, um clangor e um surdo retumbar, acompanhados de estridentes ritos de júbilo e um certo ulular com o som de “u” prolongado _ tudo entremeado e suplantado com cruel doçura pelo arrulhar profundo e perfidamente constante de uma flauta, que de modo desesperadamente insinuante enfeitiçava as entranhas. Mas ele sabia de uma palavra que obscuramente designava o que estava por vir: “o deus estranho”. Acendeu-se um clarão enfumaçado e ele reconheceu uma paisagem montanhosa, (...) e num rasgão de luz um turbilhão precipitou-se dos cumes arborizados, rolando entre rochas e troncos cobertos de musgo _ homens, animais, um enxame, uma turba furiosa _ , e inundou as encostas com corpos, chamas, tumulto e rodas de dança vertiginosas. Mulheres tropeçando nas saias feitas de tiras de peles de animais muito compridas, que lhes pendiam da cintura, vibravam pandeiros acima das cabeças jogadas para trás, gemendo, brandiam archotes que semeavam centelhas e punhais nus, empunhavam pelo meio do corpo serpentes que expunham as línguas bifidas, ou traziam os seios erguidos nas duas mãos, gritando. Homens peludos, com chifres na testa e túnicas de pele, curvavam o pescoço e erguiam braços e coxas, faziam retinir címbalos de bronze e batiam raivosos nos timbales, enquanto rapazes de pele luzidia aguilhoavam bodes com bastões engalanados de folhagens e, agarrados a seus chifres, deixavam-se arrastar aos saltos com gritos de júbilo. E os possessos uivavam aquele grito de apelo feito de consoantes suaves e terminado num “u” prolongado, num chamado ao mesmo tempo tão doce e selvagem como jamais se ouvira outro: soava num certo ponto, ecoando nos ares com o bramido dos cervos, e era reproduzido adiante, multíssonos, num triunfo louco, numa excitação recíproca para a dança e o sacolejar dos membros, sem que o deixassem jamais silenciar. Mas tudo era penetrado e dominado pelo som profundo e sedutor da flauta. Não o seduzia também a ele, a despeito da resistência que opunha a essa vivência, atraindo-o com despuorida tenacidade para a festa e os desmandos do sacrifício supremo? Grande era sua repugnância, grande era seu temor, honesto, seu desejo de proteger até o fim o que era seu contra o estranho, o inimigo do espírito contido e digno. Mas o barulho, a gritaria, ampliados pelo eco da barreira de montanhas, aumentavam, recrudesciam, dilatavam-se numa loucura

arrebatadora. Vapores oprimiam os sentidos: o cheiro acre dos bodes, o odor dos corpos arquejantes, um hálito como que emanado de águas putrefatas, e ainda um outro, familiar – cheiro de feridas e de doença disseminada. Seu coração retumbava acompanhando os timbales; seu cérebro girava, foi tomado de furor, de desvario, de atordoante voluptuosidade, e sua alma desejou unir-se à ronda do deus. O gigantesco símbolo de madeira obscuro foi descoberto e erguido: passaram a urrar a senha ainda mais desenfreados. Bramiam com lábios escumantes, excitavam-se mutuamente com trejeitos lúbricos e mãos cúpidas; rindo e gemendo espetavam-se uns nos outros com agulhões e lambiam o sangue dos membros. Mas com eles, neles estava agora aquele que sonhava e que pertencia ao deus estranho. Sim, eles eram ele mesmo quando se atiraram sobre os animais, dilacerando e massacrando, e devorando postas fumegantes; eram ele mesmo quando, no musgo revolvido do solo, teve início um acasalamento sem limites, como sacrifício ao deus. E sua alma saboreou a luxúria e o desvario da degradação. (Op.cit. p.102-105)

A visão e o sonho que Aschenbach tem com Dioniso são responsáveis pela profunda e definitiva transformação pela qual se submeterá o herói de Mann, após esse sonho a entrega do herói ao mundo do desejo obscuro e da depravação moral é irrestrita. Na jornada abissal do protagonista, as aparições demoníacas já mencionadas foram responsáveis por guiá-lo ao encontro do deus grego da orgia e da perdição e do completo afastamento de Apolo, é interessante notar que o mesmo se deu em certo momento da cultura grega clássica, é sabido que Dioniso surgiu fora dos limites da Grécia, mais precisamente nas culturas orientais, se espalhou e acabou usurpando o lugar de destaque do deus Apolo.

No plano simbólico, esse encontro finaliza a vitória de Dioniso sobre Apolo. A vitória dionisíaca representa o êxito da travessia existencial que o artista deve empreender ao se entregar em nome da arte, ao abismo, o artista se divorcia da sociedade que ele deve representar, que o separa da sociedade é também uma travessia fatal para o homem que ousa buscar o conhecimento escondido nas profundezas e que só podem ser desveladas pela arte autêntica do artista dionisíaco.

Dioniso e seus servos demoníacos são responsáveis por guiá-lo rumo a autodescoberta de si mesmo além de separá-lo dos “outros”. As figuras abissais não pertencem ao mundo empírico, são criaturas míticas das profundezas. Elas simbolizam a condição fragmentária do homem moderno, pois este não vê a si mesmo em harmonia com o mundo. Quanto mais

enigmáticas se tornam suas indagações sobre a verdadeira essência do ser-em-si, ainda mais perturbadoras se tornam as aparições demoníacas, culminando, assim, no encontro com o último demônio dionisíaco, o músico bufão que lhe revela através do riso e do escárnio sua verdadeira face dúbia e trágica, além de pressagiar sua condição inevitável de doente desenganado.

Tais tentações desnorteiam o sentido mítico habitual do herói cultural que deve permanecer imune a qualquer forma de desvio em relação a conduta moral e ética. Essas passagens evidenciam o fato de que o mundo estaria eternamente sob signo eterno da ordem. A aproximação do Caos e a consequente supremacia do deus Dioniso sobre o mundo outrora apolíneo parece ser a “mensagem secreta” que os demônios querem que Aschenbach perceba.

Comprometidos em prepará-lo e guiá-lo para a travessia existencial rumo às profundezas, estes seres comportam sempre elementos grotescos em sua constituição física, característica intrínseca para percebermos esse elemento na narrativa. Fenômeno da Renascença, segundo Wolfgang Kayser, o grotesco pode ser entendido inicialmente do seguinte modo:

Na palavra *grottesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. O fato se manifesta na segunda designação que surgiu para o grotesco no século XVI: *sogni del pintori*. Com ele se indica ao mesmo tempo o domínio em que uma ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente, tal como aparece sensivelmente na ornamentica grotesca, se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor de realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo...(KAYSER, 2003, p.20)

Já Bakhtin, estudando o mesmo tema observa que o grotesco está conectado durante a Idade Média e a Renascença com o fenômeno do carnaval, com o exagero do elemento cômico, do exagero e da alegria, da sensualidade deixada seguir seu caminho natural livre das repressões naturais fora desse ritual, para ele, o grotesco se caracteriza por:

[...] um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos de mudança, o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose são expressos (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 1987, p.22)

Após sua primeira morte ritualística, Aschenbach está totalmente imerso no mundo embriagante dos prazeres sensuais do corpo e da entrega total, o grotesco orgiástico, nesse sentido, a entrega aos prazeres torna Aschenbach livre para amar e perseguir o jovem Tadzio.

O escritor percebe gradualmente que suas antigas convicções sobre a natureza verdadeira do belo e do transcendental são impossíveis, quimeras que só existem por força de convenções sociais estabelecidas para mantê-lo atado à padrões morais e éticos que em nada lhe dizem respeito. É fora das dimensões que a sociedade decadente da qual ele representa é que ele deve nortear seu caminho de artista. A beleza não leva e nem pode pretender levar o homem moderno ao ápice das virtudes morais do passado. O homem contemporâneo está imerso em uma realidade caótica, a travessia não pode levar o artista à experiência da transcendência, mas sim da morte.

As passagens finais são profundamente imbuídas de motivações míticas que comprovam tal assertiva. A briga entre Tadzio e seu amigo, Jashu, à beira da praia, simboliza a luta entre os opostos presentes, alias, em toda a novela. Tadzio, louro e frágil, enquanto seu oponente é moreno e forte. Antes da luta travada na praia, o jovem Jashu assumia, em várias oportunidades, a posição de subserviência em relação ao delicado Tadzio. Algo parecido com a própria consciência de Aschenbach, que assumia também a mesma relação de subserviência entre o desejo reprimido _ ou seja, o lado dionisíaco_ e força descomunal da consciência, da razão e da moral_ as forças apolíneas.

A novela de Mann traça, desse modo, um amplo painel da luta mitológica das forças antagônicas como o Caos em oposição à Ordem, o belo e o grotesco, forças instintivas contra a consciência, id e superego, ou seja, o

embate entre as duplas de opostos estão sempre mantidas em extrema tensão na novela. Este é caminho da tragédia de Aschenbach, que no final da novela se vê impossibilitado de socorrer o belo Tadzio/Dioniso, enquanto é sufocado pelo garoto mais forte, Jashu. A morte então se aproxima de Aschenbach.

3.2. Caos Primordial e Ordem na Essência da Jornada de Autodescoberta em Aschenbach

No centro de nossas reflexões sobre a natureza da concepção de arte e do artista em Thomas Mann, tendo como objeto de estudo a novela *“Morte em Veneza”*, situa-se de modo amplamente influente a problemática questão da abordagem mítica sobre a consciência humana. O mito assume como objetivo essencial a busca pela equação perfeita entre as relações do homem com o cosmos, no mito o homem e não somente harmoniza sua consciência individual, mas também com o inconsciente coletivo. Nesse sentido, o caos representa uma parcela importante dessa relação, pois, segundo Meletínski:

O princípio do caos pode ser transportado para o puro mundo social ou para o próprio homem (tema depois largamente explorado por dostoiévski) e pode-se obter, além disso, uma posição ambivalente e até por vezes positiva ... nas construções arquetípicas o caos está extremamente próximo à morte, às forças ctônicas. (MELETÍNSKI, 2002, PP.175-176)

Propomo-nos, neste capítulo, tentar evidenciar como se processam as motivações mitológicas que auxiliam Aschenbach na reflexão sobre sua condição de artista em conflito com a sociedade que ele “supostamente deveria” representar. A viagem para Veneza é um momento de escolha existencial crucial, pois, buscando a essência do ser do artista ele está automaticamente rejeitando a inautenticidade de seu estado anterior, de artista classicista.

Interessa-nos, sobretudo, apreender de que maneira se converte em síntese todo esse diálogo entre a arte e o mito, culminando, como supomos, na experiência da união dos opostos, princípio do Caos e da Ordem,

que estariam ligados à origem do mundo e da vida e que ligaria, no campo estético, o ideal nietzschiano proposto na primeira parte de nossa dissertação e que reside na noção de vontade de potência como uma síntese dos contrários em busca do absoluto da vida plena, onde o apolíneo e o dionisíaco se convertem em arte autêntica.

De acordo com os estudos do cientista da religião e mitólogo Mircea Eliade, base de nossos estudos sobre a natureza do mito em *“Morte em Veneza”*, é a percepção do que existiria entre a experiência do sagrado em conflito com o universo do profano aliado a profunda percepção daquilo que fez surgir posteriormente como o conceito de estético e de beleza artística a razão do mistério entre os limites entre a arte e o mundo, entre o sagrado e o profano, entre o homem e os deuses.

Estará ela originada cabalmente condensada no drama no teatro clássico antigo. A origem do drama, segundo Eliade, estaria ligada a certos rituais que pudessem representar o combate entre princípios antagônicos, como o Caos e a Ordem, princípios que estão por trás da estrutura de *“Morte em Veneza”*, e que inicialmente se apresentam como forças antagônicas. Na novela de Mann, os limites cosmogônicos são estilhaçados pela irrupção do mundo irracional, exótico, capaz de atrair o herói manniano em direção ao mundo do desconhecido.

As sociedades arcaicas, baseadas numa cultura estritamente mitológica enxergavam o mundo conhecido como o espaço cosmogônico, de um lado, e o mundo desconhecido como representante das forças malignas do caos, do outro lado. É essa a oposição que o homem antigo subentendia entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cercava de maneira ameaçadora, ao menos no sentido de que o estranho poderia também ser o inimigo cruel capaz de destruir a harmonia de seu espaço social, e que sobrevive na contemporaneidade, como neste trecho de *“Morte em Veneza”*, onde Aschenbach se depara com a súbita aparição de um homem com a aparência de estrangeiro e que o fita de forma ameaçadora:

Entretanto, ou porque o aspecto de viajante do estranho atuasse sobre sua imaginação, ou por estar em jogo algum tipo de influência física ou psíquica, notou, atônito, uma estranha expansão de seu íntimo, uma espécie de inquietação errante. (MANN, 2010, p. 10)

O mundo é sempre o “nosso mundo”, é o Cosmos, um espaço confortável de ordenamento, o que está além desse espaço de harmonia já não faz parte do Cosmos. Ciente da importância que a ameaça do mundo desconhecido sobre a ordem do cosmos exerce sobre a imaginação mítica da modernidade, Elíade escreve:

[...] um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, “estranhos”, (equiparados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos. (...) É fácil compreender por que o momento religioso implica o “momento cosmogônico”: o sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação _ portanto, funda o mundo, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica. (1992, p.21)

Não é impossível conceber que o mundo do desconhecido se apresenta como ameaçador porque expressa a possibilidade de ressurgimento do caos, espécie de vazio e anarquia primeira do mundo. No princípio do mundo o tempo é dominado por criaturas ameaçadoras, que na novela de Mann estão sempre representados por figuras “exóticas”, ferozes e, ainda, “perigosamente sedutoras.” Exatamente como a figura do gondoleiro que reproduzimos no trecho a seguir, trata-se do momento em que Aschenbach é levado contra sua vontade para longe do destino inicial, após a revolta e o medo inicial, o gondoleiro, um homem que não se parecia com um italiano comum, aos poucos vai seduzindo o escritor por sua forma indolente de remar:

“Isso é verdade”, pensou Aschenbach, e relaxou-se. “É verdade, navegas bem. Mesmo que estejas só interessado em meu dinheiro e, com um golpe de remo pelas costas, me envies para a mansão do Hades, terei feito uma boa viagem. (Op.cit. p, 37)

A transformação do Caos em Cosmos está presente em praticamente todas as religiões do mundo, na novela de Mann, essencialmente paródica, a inversão dos padrões mitológicos nos remete a idéia de que por trás do mundo já criado e harmonizado há uma força abismal e perigosa que aos poucos começa a ressurgir, não mais pelo ato divino da Criação, mas pela

ameaça do mal e da destruição, no plano simbólico da novela de Mann o avanço do mundo moderno é analogamente uma queda rumo ao caos absoluto. Desorganizando o mundo, o Caos, reaparece para levar Aschenbach à morte, mas uma morte paradoxalmente sedutora.

A imersão no mundo “estrangeiro” pode simbolizar também o próprio ocaso da crença mitológica do homem moderno, que já não pode crer na verdade obscura dos mitos, mas que, por outro lado, se vale da beleza e dos recursos estéticos na arte moderna. Para Eliade:

O argumento ritual pertencia à economia do sagrado, dava lugar as experiências religiosas, comprometia a “a salvação” da comunidade considerada como um todo; o drama profano, ao definir seu próprio universo espiritual e seu sistema de valores, provava experiências de natureza absolutamente distinta (as emoções estéticas) e perseguia um ideal de perfeição formal, totalmente alheio aos valores da experiência religiosa. Existe, pois, solução de continuidade entre ambos os planos, mesmo o teatro mantendo-se em uma atmosfera sagrada durante muitos séculos. Existe uma distância incomensurável entre quem participa religiosamente no mistério sagrado de uma liturgia e quem goza como esteta de sua beleza espetacular e da música que a acompanha. (ELIADE, 1983, p.6)

A origem da arte está ligada à origem do mito, estudar sua relação no campo do ritualismo nos ajuda a compreender como certos comportamentos de sociedades arcaicas se apresentam vivas em nossas próprias experiências de vida, ainda que invertidos e parodiados, como é comum em nossa época. O mito se mantém na forma do antimito. Isto acontece porque, como na expressão artística, o mito é anterior ao conceito de verdade, anterior à razão e suas linhas gerais de autoconsciência nos remetem sempre as impossibilidade de definições categóricas.

Segunda Mircea Elíade, a imaginação é uma forma diferente e necessária para o conhecimento autêntico sobre as questões mais importantes da humanidade:

A experiência imaginária é constitutiva do homem, tanto quanto o são a experiência diurna e as atividades práticas. Se bem que a estrutura da sua realidade não seja homologável às estruturas das realidades “objetivas”, o mundo do imaginário não é “irreal”. A imaginação revela

as estruturas do real inacessíveis quer a experiência dos sentidos quer ao pensamento racional. (ELÍADE, 1979, p.8)

Segundo o Dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano, o mito pode ser entendido como a consciência do homem caminhando para além da verdade:

[...] forma autônoma de pensamento ou de vida. A realidade e a função do mito não são secundárias, situando-se num plano diferente do plano do intelecto, porém, dotado de igual dignidade. (...) A verdade do mito não é uma verdade intelectual corrompida ou degenerada, mas uma verdade autêntica, embora com forma diferente da verdade intelectual, com forma fantástica ou poética... (ABBAGNANO, 2007, p. 785)

Diante das definições, ainda que muito generalizantes do que já foi exposto como noção de mito, podemos perceber, tendo analisado os principais motivos míticos encontrados em “Morte em Veneza”, e ligando-os à noção de união dos opostos, elementos contrários ou antitéticos, apolíneo e dionisíaco e arte e sociedade. Ainda seguindo Mircea Elíade:

O que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o “mundo”, mais precisamente, o “nosso mundo”, o Cosmos; o restante já não é um Cosmos, mas uma espécie de “outro mundo”, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, “estranhos”, (equiparados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos. (...) É fácil compreender por que o momento religioso implica o “momento cosmogônico”: o sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação _ portanto, funda o mundo, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica. (ELÍADE, 1992, p.21)

Como já frisamos anteriormente, é a estreita relação mantida com o mito da criação do mundo, mito, que, a despeito de manter quase sempre uma homogênea coerência com as diversas versões nas mais distintas regiões, o mito da criação, em uma palavra, caracteriza-se, basicamente, pela união dos contrários e a totalidade advinda da união de elementos antitéticos entre si. Segundo Mircea Elíade:

A coincidentia oppositorum ou o mistério da totalidade é discernível tanto nos símbolos, nas teorias e nas crenças referentes à realidade última, ao *Grund* da divindade, quanto nas cosmogonias que explicam a Criação pela fragmentação de uma Unidade primordial, nos rituais orgiásticos que perseguem a inversão dos comportamentos humanos e a confusão dos valores, nas técnicas místicas da união dos contrários, nos mitos do andrógino e nos ritos de androginização. (ELÍADE, 1999, p. 82)

Uma das características perenes do mito e de seus cultos ritualísticos que saltam aos olhos do homem moderno é a ideia de que por trás dessa visão de mundo amplamente poetizada e fantástica, usualmente pouco compreensível para a mente reprimida pela racionalização pura e imediata dos fenômenos da experiência transcendente, esteja uma verdade oculta, ou seja, há outra forma de se encarar e refletir sobre os enigmas da vida, o mito que se cala diante dos valores do mundo filosófico de Platão se convertem em saber opaco pela tradição, até seu resgate pela vertigem dionisíaca de Nietzsche.

Potencialmente mais ricos, mito e arte escapam a qualquer apelo simplificador de explicação baseada na lógica e nos conhecimentos de vivência do homem por se tratarem de linguagens cuja camada de sentidos estão sempre encobertas, nunca expostas. No mito da união entre o “bem e o mal”, entre a noção cristã de Deus e seu antagonista Satanás, encontramos os princípios de oposição, noção presente em qualquer cultura.

Alcançando a plenitude do mito do andrógino em sua plenitude é possível vislumbrar menos uma experiência imediata dessas tensões e fragmentações em torno do caráter antitético do homem do que a concepção de soma das qualidades de uma determinada cultura de um povo. Mircea Eliade pondera que no mito, a *conscientia oppositorum* é perfeitamente compreendida e assimilada nas mais variadas culturas arcaicas:

Os mitos e as lendas referentes à consangüinidade de Deus e de Satã, ou do Santo e da Diaba, embora tenham surgido de uma inspiração erudita, tiveram enorme sucesso nos meios populares, o que prova que correspondiam a um desejo obscuro de penetrar o mistério da existência do Mal ou o mistério da imperfeição da Criação divina. (...) O folclore religioso sempre comporta um ensinamento. É o ser humano inteiro que está em jogo quando se ouvem esses mitos e

lendas; conscientemente ou não, sua mensagem acaba sempre sendo decifrada e assimilada. (Op. cit. p. 82-83)

Na primeira aparição demoníaca, o estrangeiro no cemitério leva o protagonista a imaginar um cenário pré-diluviano que retornará posteriormente num sonho intensamente orgiástico. Nesse cenário, que é também o surgimento do símbolo do Caos Primordial e do mundo antes da Queda do homem, numa estranha versão do Éden, Aschenbach se depara com palmeiras, vegetações abundantes e coloridas, tigres e um cenário de imenso terror. Paradoxalmente, essas imagens o leva a buscar um cenário exótico e partir em uma viagem ao sul, que para o imaginário europeu do norte o sul representa o exótico, o paraíso, ou seja, o desconhecido. É a primeira tentação de retorno ao caos. No plano mítico da obra de Mann, encontramos de forma obsedante uma inversão paródica da jornada do herói cultural que não resiste à intrusão do mundo irracional e não resistindo à tentação, compreensivelmente se submete a esse mundo obscuro. A embriaguez não permite retorno e quando Aschenbach pensa em avisar a família de poloneses sobre o surto de cólera ou mesmo decidir-se, ele próprio por abandonar Veneza, a força do abismo acaba falando mais alto, engolfando qualquer tentativa de fuga:

Mas, ao mesmo tempo, sentia que estava infinitamente longe de querer dar esse passo a sério. (...) só de pensar em regresso ao lar, reflexão, sobriedade, labuta e maestria, sentiu uma tal repugnância que seu rosto se contorceu numa expressão de náusea... (MANN, 2010, p.102)

Atualmente sabemos que o mito vem acompanhando toda a trajetória do homem no mundo, mesmo nos agrupamentos sociais mais primitivos o mito sempre constituiu um papel reserva de imaginação, uma espécie de ligação entre o mundo real, ou aparente, e o mundo transcendental, o mundo que o homem sempre intuiu como sendo o verdadeiro, imperecível, capaz de explicar a ligação do homem com o universo e sua função nele.

Sabemos também, graças aos estudos de importantes mitólogos que o mito somente existe, no entanto, se ligado a eventos, cultos religiosos ou mesmo em festas orgiásticas, desde os mais primitivos povos até

os gregos antigos, o mito sempre foi um tipo especial de resposta para os problemas existenciais do homem. Sua existência é praticamente imprescindível, pois o mito assume o papel de ajuda a entender o que estamos fazendo neste mundo e como viemos parar aqui, além de nos consolar para o que ainda virá.

3.3 Tazio: o símbolo da beleza Andrógina como Representação do Mistério da Totalidade e da Perfeição pela União entre o Caos e o Cosmos

O androginismo é ponto fulcral na análise dos mitos em “Morte em Veneza”, a ideia central desse mito reside no fato de que ele representa a união dos opostos e a totalidade advinda dessa união a figura do andrógino é capaz de reverter, pelo modo ritualístico, o próprio princípio da oposição primordial entre os princípios de oposição. Segundo Mircea Elíade:

A coincidentia oppositorum ou o mistério da totalidade é discernível tanto nos símbolos, nas teorias e nas crenças referentes à realidade última, ao *Grund* da divindade, quanto nas cosmogonias que explicam a criação pela fragmentação de uma Unidade primordial, nos rituais orgiásticos que perseguem a inversão dos comportamentos humanos e a confusão dos valores, nas técnicas místicas da união dos contrários, nos mitos do andrógino e nos ritos de androginização. (ELÍADE, 1999, p. 82)

Uma das características do mito e de seus rituais que salta aos olhos do homem da contemporaneidade é que, por trás dessa visão poética e fantástica, há uma unidade oculta e potencialmente mais complexa que escapa à noção de totalidade e de qualquer apelo à explicação lógica. No mito da união entre o bem e o mal, pode-se vislumbrar a concepção idealizadora da noção de soma das qualidades, onde o homem precisa renunciar à experiência puramente imediata repleta de tensões e fragmentações tão típicas da era moderna, alcançando desse modo, a plenitude da união mítica dos princípios opostos, trata-se nesse caso de uma inversão dos mitos tradicionais, mas nunca uma superação desse modo de ver e refletir sobre a natureza humana e o mundo.

Entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, os ficcionistas souberam se valer do complexo cultural dos mitos tradicionais adicionando um novo tratamento, invertendo suas concepções tradicionais, esses escritores buscaram no mito algo que pudesse expressar de forma contundente essa nova situação do homem, abandonando na sociedade burguesa.

Ao passo que na Antiguidade e nas sociedades primitivas os mitos exprimiam pensamentos e sentimentos coletivos, sociais. Pode-se vislumbrar nesse aspecto uma grande diferença no tratamento que a literatura dá ao mito na modernidade. Essa inversão dos padrões de conduta mitologizantes do mundo levou a uma situação extremamente coerente com o mundo vertiginoso da contemporaneidade, fazendo com que os mitos se transformassem em antimitos. No entanto, a ideologia do século XX continuou sendo, no fundo, contando com uma base mitológica.

A consciência mitológica no mundo moderno sobreviveu graças a sua capacidade de mudar suas formas e estruturas de acordo com a época e o ambiente social. Mesmo em se tratando de ideologias modernas e profundamente arraigadas em concepções abertamente anti-religiosas, como a ideologia comunista, declaradamente antimitológica, o que se verifica é a manutenção do mito e não sua supressão, pois, não há regime capaz de conseguir fugir do mundo mitologizante, ao contrário, pois ao mesmo tempo em que nega uma função social ao mito acaba repetindo a estrutura do mito. Desse modo podemos perceber que o tempo da revolução comunista é o tempo mitológico, seus líderes aparecem como heróis, os congressos são festas rituais, o Partido Comunista é uma igreja enquanto que seus adversários são vistos como criaturas demoníacas representantes do mal.

Elíade considera que no mito, a *coincidentia oppositorum* é perfeitamente compreendida e assimilada nas culturas arcaicas, algo próximo da suspeita nietzschiana a respeito da incompreensão moderna do mito e do ritual dionisíaco:

Os mitos e as lendas referentes à consangüinidade de Deus e de Satã, ou do santo e da diaba, embora tenham surgido de uma inspiração erudita, tiveram enorme sucesso nos meios populares, o que prova que correspondiam a um desejo obscuro de penetrar o mistério da existência do Mal ou o mistério da imperfeição da Criação Divina. (...) O folclore religioso sempre comporta um ensinamento. É o ser humano inteiro que está em jogo quando se ouvem esses mitos e lendas; conscientemente ou não, sua mensagem acaba sempre sendo decifrada e assimilada. (Op. cit. p.82-83)

O mito do andrógino está presente em inúmeras divindades orientais, como Dioniso, que, inicialmente, apresentava características puramente masculinas, como nas representações onde o deus aparece com barbicha de bode, nas versões mais tardias, o deus do vinho e da sensualidade é retratado como andrógino. A semelhança entre a noção do “além do homem” de Nietzsche e o mito do andrógino como símbolo de totalidade resulta em Dioniso. Ainda, seguindo Elíade:

Os esforços feitos pelos homens para superar os contrários levam-no a sair de sua situação imediata e pessoal e a alcançar-se a uma perspectiva transubjetiva; em outros termos, a atingir o conhecimento metafísico. Na sua experiência imediata, o homem é constituído por pares de contrários. (...) Superar os contrários é, sabe-se, um *leitmotiv* da espiritualidade hindu. Pela reflexão filosófica e pela contemplação e meditações (...) chega-se a transcender as oposições e até a realizar a *coincidentia oppositorum* no próprio corpo e no próprio espírito. (Op. cit. p. 96-97)

O andrógino é capaz de levar o homem a forçar os limites, a acreditar na possibilidade da reinvenção de si, é o modelo do homem sagrado e perfeito. Em “Morte em Veneza”, o momento em que Aschenbach vislumbra o jovem Tadzio representa o princípio do despertar do artista perante o verdadeiramente belo transcendental. Como se pode notar no trecho a seguir, o encontro é de extremo impacto para o herói manniano:

[...] um rapazinho de cabelos longos, de catorze anos talvez. Aschenbach notou com espanto que o rapaz era de uma beleza perfeita. Seu rosto pálido, graciosamente reservado, emoldurado por cabelos anelados cor de mel, o nariz reto, a boca adorável, a expressão de seriedade afável, digna de um deus, lembravam uma escultura grega do período áureo, sendo que à mais pura perfeição da forma aliava-se a um encanto pessoal tão exclusivo que o observador acreditava jamais ter encontrado, quer na natureza quer

nas artes plásticas, algo que aproximasse de um acabamento tão feliz. (MANN, 2010, p.40)

O personagem Tadzio é um menino polonês dono de uma beleza andrógina. Está de férias com a família em Veneza e, quando avistado por Aschenbach, se torna alvo da admiração do artista e assim, surge o início de sua trajetória iniciática sob a influência da beleza perfeita do menino estrangeiro. Tadzio é pintado pelo narrador como diferente completamente diferente do resto dos mortais, ele é a própria concepção do belo transcendido em toda sua plenitude. Ele representa, destarte, a experiência do amor verdadeiro, pois não se trata do amor de uma mulher nem de um homem, mas um conjunto de ambos, em suma, é a experiência total, a plenitude do ser no humano.

O andrógino é basicamente o único ser que sobrevive à herança da queda do homem e do fim do mito do paraíso terreno do Éden. O mito está presente em grande parte da literatura do século dezanove e vinte. Serafita de Balzac é o exemplo clássico desse motivo mítico ancestral em quase todas as culturas do mundo. O sentido metafórico do símbolo do andrógino é a fusão de dois sexos e o florescimento de uma nova possibilidade de completude para a humanidade.

Esse é o símbolo que Mann alegoriza com a figura do belo Tadzio. Também estão presentes esculturas da antiguidade evidenciam a idealização espiritual do mito do andrógino e da plenitude mágica de seus rituais.

Seria importante, por fim, prestarmos atenção para outra construção mitológica do andrógino, o mito de Jacinto. O belo menino foi amado simultaneamente por duas divindades, Apolo e Zéfiro. A tradição mitológica conta que Apolo se apaixonou perdidamente pelo menino, abandonando todas as suas obrigações, deixou de atender o oráculo em Delfos, onde sempre fora requisitado, também cessou de empunhar suas armas. Com extrema inveja de Apolo, o deus Zéfiro discute com ele e decide por matar o jovem Jacinto. A rosa de Jacinto como nos chegou a lenda, cresceu do sangue desse jovem.

Podemos notar que Aschenbach assume todas as características de Apolo nesse mito, assim como o deus, ele também negligencia seus afazeres e sem rodeios acaba seduzido e sucumbe à própria experiência de adorar o menino polonês:

Lá estava ele sentado, o mestre, o artista dignificado, o autor de *Um Miserável*, que em tão exemplar pureza de forma recusara a boemia e as profundezas turvas, negara qualquer simpatia pelo abismo e reprovava o réprobo; ele que subira tão alto, que, senhor de seu conhecimento e liberto de toda ironia (...) lá estava sentado, as pálpebras cerradas, sob as quais se esgueirava por vezes um olhar oblíquo, irônico e perplexo, que logo tornava a se ocultar, e seus lábios frouxos, revelados por cosméticos, articulavam palavras desconexas, retiradas do discurso que seu cérebro semi-adormecido compunha, seguindo a estranha lógica dos sonhos. (op. cit. p. 110)

A beleza andrógina de Tadzio enlouquece o velho escritor porque é a representação mítica da beleza perfeita. Ele representa a própria beleza clássica encarnada e condensa em si o arquétipo platônico de beleza. A inversão irônica de Mann legitima de modo mordaz a versão platônica de que a arte é maléfica porque corrompe a dignidade e a moral da sociedade. Thomas Mann vê nos perigos da arte, a saber, da sensualidade e do desejo de alcançar às formas divinas um mergulho profundo nas experiências terrenas e obscuras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No exame da constituição da noção de arte e de seu lugar paradigmático na sociedade moderna, buscamos mostrar como a obra de Thomas Mann pode ser situada e compreendida em uma operação na qual sempre estão em jogo, de modo insolúvel, questões estéticas e históricas. A época de Thomas Mann foi marcada nitidamente pela fragmentação de todos os padrões sociais vigentes. Entre o final do século dezenove e o início do século vinte havia, de modo generalizado, uma pouco confortável sensação de fracasso diante das entorpecentes expectativas criadas pelas promessas de uma civilização romântica que desfalecera de um modo ainda hoje incapaz de definição. Em meio tempos negros coube ao escritor alemão Thomas Mann e alguns outros escritores e filósofos a tarefa penosa de preservar o que havia de genuíno na tradição humanista européia. E estando longe de ser um mero intelectual, esse representante tardio da tradição humanista européia, de mãe brasileira soube, através de suas obras, e, no caso desta dissertação em especial, na novela *Morte em Veneza*, sinalizar uma tentativa de continuidade daquilo que lhe era mais caro: a prática reflexiva da arte e a defesa da cultura diante das ameaças cada vez mais evidentes da barbárie.

É necessário considerar que a numerosa obra manniana não foi composta em uma única fase, mas antes, um longo processo de amadurecimento que tem em *Morte em Veneza*, um instante crucial, que é o momento de estabelecer um caminho a seguir entre tudo aquilo que ele pensou acerca da reflexão sobre a arte e o artista anteriormente, como em *Os Buddenbroks* e sua relação com a sociedade, precisamente a classe burguesa decadente que se esfacelava rapidamente levando com ela todo o mundo que Thomas Mann conhecia, mas, que não mais apreciava. Neste contexto a novela situa-se no limiar.

No verdadeiro artista, a união do apolíneo e do dionisíaco participa da irracionalidade do mundo contemporâneo, especialmente porque é o artista, esse ser economicamente excluído do mundo moderno aquele que será capaz de retomar o caminho da vida autêntica. Num mundo irreconhecível, a linguagem tem o poder de permanecer intacta, mesmo após

todas as perdas que o ser tecnicizado experimenta como perda, mesmo que homem que o homem da técnica substitua a alteridade pela coisificação cabe a arte, quando autêntica, recuperar aquilo que está encoberto, a saber, a beleza da palavra poética.

Através de sua entrega final ao deus Dioniso, Aschenbach, ou como na tradução de seu sobrenome para o português, o “rio de cinzas”, nos arrasta junto com ele no caminho do desvelamento da palavra poética, magma incandescente e única luz capaz de repor toda a plenitude da vida. Livre dos silêncios e da coisificação de seu ser, o escritor pode ouvir finalmente sua verdadeira voz. *Morte em Veneza* trava um embate antitético entre a consciência burguesa e o artista, herança nietzschiana entre o embate da vida com o mundo espiritual.

Já o título da novela *Morte em Veneza* é por si só uma grande ironia, pois quem ganha é a vida, além disso, o uso do termo “morte” só pode ser entendida corretamente por seu caráter irônico. O artista para Thomas Mann deve ser capaz de aceitar que sua vida não lhe pertence, que sua vida fora desde o início, como uma maldição biológica, destinada à criação, ou seja, a vida do artista é reafirmação unicamente de sua arte. A ironia manniana produz ilusões, como a antítese entre o artista e a vida social, mas também para desmenti-las através de confissões, onde encontramos não uma projeção de conflitos puramente psicológicos como a repressão, tema amplamente abordado nos estudos sobre o caráter de Aschenbach, mas antes um esboço e uma abertura para as soluções possíveis.

Em *Morte em Veneza* temos na figura alegórica de Tadzio a junção de Apolo e Dioniso, da verdade e da beleza, ele é o ideal do belo em si, ele é o “uno”, macho e fêmea que não pode ser separado. O culto à beleza em *Morte em Veneza* não pode ser explicado sem tratarmos do ideal do belo que a teoria manniana critica irônica e parodicamente. A originalidade de Thomas Mann reside em acrescentar à tragédia o elemento da vida secreta do herói além de um caráter de introspecção que a tragédia em si não comportaria se seguisse apenas os preceitos de pureza aristotélica, na maneira em que parodia o próprio drama pós-aristóteles. Seu alvo é o equívoco que levou todo o ocidente a encarar na arte como uma natureza similar aos outros fenômenos do mundo, como um princípio que pudesse ser regulado pela razão e pelo

pensamento lógico, a arte, no entanto, para Thomas Mann: “... é fomentadora da paixão e transfiguradora da matéria humana” (Doutor Fausto, p.402). Na descoberta de si, Aschenbach promove o renascimento triunfal de Dioniso, este, por sua vez, como representante de tudo que é humano e mundano descortina toda a fragilidade de uma civilização reprimida e doente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo; Hucitec, 1987.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcus Santarrita Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *O cânone ocidental: os livros e a escola dos tempos*. Trad. Marcus Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BRADBURY, Malcolm. McFARLANE, James. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ELÍADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. Trad. Ivone Castilho benedetti. São Paulo: Martins fontes, 1999.

_____. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Seschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Imagens e símbolos*. Trad. Maria Adozinha Oliveira Soares. Portugal, Lisboa: Arcádia Letras e Artes, s/d.

FELÍCIO, Goiamérico. *Angústias da influencia: o parricídio na história da literatura*. Goiânia: KELPS, UCG, 2005.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GRANIER, Jean. *Nietzsche*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L & PM, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schubach. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. Nietzsche I. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

LOPARIC, Zeljko. Sobre a aniquilação da coisa. In_ Dossiê Cult: filosofia contemporânea: Nietzsche, Heidegger e Sartre. Org. Carlos Eduardo Ortolan Miranda. São Paulo: Editora 17, 2003.

LURKER, Manfred. Dicionário de simbologia. Trad. Mario krauss. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MANN, Thomas. Ensaio. Tradução e seleção de Anatol Rosenfeld. São Paulo: editora perspectiva, 1988.

_____. Morte em Veneza. Trad. Eloísa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. Carlota em Weimar. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

_____. A gênese do Doutor Fausto: romance sobre um romance. Trad. Ricardo F. Henrique. São Paulo: Mandarin, 2001.

_____. A Montanha Mágica. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. Doutor Fausto. V.I e II. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Record, s/d.

MELETINSKI, Eleazar. Os arquétipos literários. Trad. Aurora Fornoni Berardini. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia*. Trad. Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

_____. Ecce Homo. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

_____. A Gaia Ciência. Trad. Márcio Pugliese. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, s/d.

_____. O caso Wagner. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007.

_____. O Anticristo. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

- _____. Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L & PM, 2009.
- _____. Humano, demasiado humano. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/d.
- _____. A visão dionisíaca do mundo. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PLATÃO. A República. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.
- PRATTER, Donald. Thomas Mann: uma biografia. Trad. Luciano Trigo. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- STERN, J. P. O tema da consciência: Thomas Mann. In_ Modernismo guia geral.
- BRADBURY, Malcolm. McFARLANE, James. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto I. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- _____. Texto/Contexto II. São Paulo: Editora perspectiva, 1993.
- SCHOPENHAUER, Arthur. O mundo como vontade e como representação. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- SHULZ, Gerson Nei Lemos. Escola Livre: Friedrich Nietzsche. In_ Guias de filosofia Nietzsche, 2011.
- STRAUSS, Claude Lévi. Mito e significado. Trad. Antonio Marques Bessa. Rio de Janeiro; 1978.