

# Thomas Mann e formas do realismo crítico: narrativa em tempos de peste

503

**Pedro Brum<sup>1</sup>**

As ruas tomadas por rostos mascarados, as emergências hospitalares no limite, os corpos insepultos e mortos diários contados às centenas. Em 2020, tudo isso, sob o enfoque de realidades aumentadas e transmissões instantâneas, expressou um tipo de realismo em que o presente passou a ser narrado em chave póster. De repente, relatos sobre surtos e epidemias, pairados fora do tempo convencional sob o resguardo de passado remoto ou futuro distópico, convergiram à existência corrente e o anormal da ficção transformou-se em o novo normal da realidade em curso.

Na linha de títulos que referem pestes e pestilências, *A morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann, descola um fato histórico – a epidemia de cólera registrada em várias regiões da Europa entre o século XIX e os primeiros anos dos novecentos – pelo ponto de vista de um índice de ameaça algo subterrânea, espécie de pântano que exerce sobre o

---

<sup>1</sup>Universidade Federal de Santa Maria.

protagonista – o festejado Aschenbach, alma germânica de vida ascética e consagrado romancista do tempo – uma força catalizadora de potencial destrutivo. A cólera se alastra e é tomada, entre os fatos narrados, como motivo sinistro de ambientação crescente e ameaçadora. Há um calor repugnante, um ar pesado e denso que cumpre papel acessório – mas importante e permanente – no estado de espírito do escritor protagonista, logo revelado como um artista em crise.

Quando se manifesta no corpo do personagem-escritor, a cólera, elemento deletério de potência primitiva, já cumprira o papel simbólico como um mal que ataca a alma, ressonância histórica daquilo que no plano individual da personagem se esboça em sua consciência cindida entre retidão moral e autocontrole emocional, por um lado; paixão erótica e confusão dos sentidos, por outro. Vencido pelo mal que lhe rouba prudência, energia e precisão de vontade, o literato acusa o golpe fatal da peste. A cena da perda dos sentidos e do diálogo em devaneio com Fédon mistura miséria e grandeza enquanto o corpo agonizante esboça o desfecho inevitável e próximo:

504

Sua cabeça ardia, seu corpo estava coberto de um suor pegajoso, sua nuca tremia, uma sede insuportável atormentava-o; procurou por qualquer e imediato refresco. [...] Sobre as escadas da cisterna, no meio da praça, deixou-se cair e encostou a cabeça no redondo da pedra. Ali estava sossegado. Nascia capim entre as pedras. Lixo espalhado ao redor. (MANN, 1979, p. 166)

A cena carrega na sensibilidade patológica aberta à intoxicação do irracional e à atração do abismo, um pouco ao modo do decadentismo em voga na época em que a novela foi escrita. Seu horizonte, porém, de acordo com a própria amarração interna das ações narradas, é o da queda daquele *motus animi continuus*, que consiste, segundo Cícero, na natureza da eloquência. No diálogo-delírio que o protagonista trava com Fédon, apostado à cena que reproduzimos, a problemática do discurso narrativo – ou poético – posiciona o tema central de *A morte em Veneza* como atualização do diálogo em que Platão, no décimo livro da *República* (2006), discute o lugar da arte e do poeta em uma república de filósofos, logo, vocacionada à verdade.

O escritor decaído observa a um Fédon/Platão onipresente que são duas as ingenuidades que rondam o poeta: a primeira é acreditar no

reconhecimento público, gesto que sequer tem garantia de severidade; a segunda ingenuidade é aspirar à beleza, emprestando-lhe a forma de simplicidade e grandeza. A forma calcada nas aparências, quando somada à ingenuidade do espírito que se ilude com reconhecimento público conduz à embriaguez e à cobiça, ou seja, ao abismo. Por essa linha é impossível ao poeta elevar-se, restando-lhe a via única da digressão. A afirmativa-sentença “só conseguimos digressionar” (MANN, 1979, p. 167) sugere que, nestas condições, resta ao poeta o ato ou efeito de se afastar, ir para longe de onde está; divagar, desviar-se do assunto corrente, ou, para afirmar os termos de Platão, distanciar-se da verdade.

Essa discussão aponta o *logos* como capacidade fundamental do discurso e, na herança da filosofia grega, sugere seu caráter de forma-fundante, como o recurso humano que, estabelecido na capacidade discursiva, dá a compreender. O recuo a Platão e, em contraponto, a atualização da face contingente e da precariedade da condição do artista expressas pela novela de Thomas Mann são fatores que dizem respeito ao compromisso ético implicado nas escolhas formais da literatura. *A morte em Veneza* vislumbra o que o conjunto da obra ficcional e as posições críticas do autor se encarregariam de confirmar: a mimese, nos termos da narrativa realista em pauta cumpre o papel de ultrapassar a concordância sempre precária da alma em relação à instabilidade e à fluidez do tempo.

O esforço do autor será o de esboçar e, ato contínuo, no tecer da intriga, sublinhar essa guerra surda contra a tensão anímica, aquele movimento que, na tradução de Santo Agostinho (2017), é o movimento da alma diante da fluidez natural do tempo. Sua narrativa aspira aquilatar força estética e compromisso social lançando mão da potência criativa de um universo místico primitivo e aproximando-o das contingências e dos valores burgueses do presente histórico de modo a colocar em debate os correlatos papéis da arte e do artista no universo em transformação do tempo da escrita. Algo que estabelece, para falar nos termos de Paul Ricoeur (1994, v. I), a preponderância da concordância configurada pela lógica de organização da escrita sobre a latente discordância própria do tempo original, quer dizer, o tempo na condição de categoria ainda livre da domesticação do olhar humano.

De certo modo, toda a sua obra, como consagra a crítica, é uma tentativa de reconciliar de alguma maneira a consciência arcaica, algo mais próximo do tempo fluido agostiniano, e a consciência moderna, leia-se, a burguesia e seus valores dominantes impressos sobre o conjunto da sociedade. Daí a tensão anotada por Anatol Rosenfeld e frequentemente encontrada na ficção em pauta, ou seja, o drama entre a superação e o cultivo de herança cultural. Herança que é uma espécie de eco de ânimos exaltados, não raro traduzidos como misticismo noturno, aclamação da morte amorosa ou irracionalismo demoníaco. Nas palavras de Rosenfeld, as tensões extremas, de fato, manifestam-se “entre fria observação e paixão desenfreada, entre espírito e vida, e ainda em virtude da sensibilidade patológica com que se abre à intoxicação do irracional e à atração do abismo” (1994, p.185).

506

A peste como fundo de cena de uma sociedade em crise e em transformação. O que uma obra escrita às vésperas da Primeira Guerra Mundial e que tematiza a inquietante e instável situação do artista na Europa do início do século XX transmite ao termo da segunda década do século XXI? A este nosso tempo lancinado por uma crise sanitária inaudita e pelo abalo sísmico que sofrem as democracias burguesas? Hoje, como ontem, em que medida o obscurantismo político é contraface do vírus invisível como destruição da vida e de valores perenes na arena pública? De que modo, nesta era de mortes e perdas, representação da discordância e anseio de concordância são recobrados na constituição de *tempus veritas animus* e na narrativa de um presente cada vez mais incontrolável?

Épocas diversas, certamente, sugerem respostas diversas. Em todo o caso, há muito de esclarecedor aos dias que correm na obsessão de Thomas Mann pela fisionomia textual, na ironia elegante que aperfeiçoa ao longo de sua obra e no expresso esforço de alçar o compromisso artístico ao modo de forma que logra superar a angústia e o caos de uma era que, como observa Georg Lukács (1969), um dos primeiros críticos a distingui-lo, em tudo se mostra hostil ao ofício da arte em geral e da narrativa literária em particular. O presente artigo, a partir da leitura de *A morte em Veneza* e da epidemia de cólera que é espécie de fundo de cena de uma sociedade em crise e transformação, pretende situar e, na medida do possível, contextualizar

aspectos distintivos da (re)elaboração da angústia e do caos na obra em tela no caminho de compreender sua permanência e atualidade.

### **Formas do tempo, formas da arte**

A busca pela forma. Quando produz *A morte em Veneza*, Thomas Mann está cômico da importância e do alcance da forma na produção da arte. A julgar por seus escritos de época, seu ânimo poderia comparar-se à exclamação de John Keats (1795-1821) em sua “Ode a uma urna grega”: “Ática forma!/Tu, forma silenciosa, a mente nos tortura./A beleza é verdade, a verdade beleza” (2015). Silêncio, tortura mental e verdade da beleza são expressões perfeitamente adequadas ao livro de 1912. Mais do que motivo do universo ficcional, trata-se de sua imersão nos debates do tempo, nos quais, inclusive, o próprio surgimento da novela parece estar implicado.

O imbróglio tem origens familiares. Mais velho e também escritor, seu irmão Heinrich Mann vinha de publicar *O anjo azul* (1905), espécie de contraponto satírico ao que considerava uma concepção ascética e esotérica desenvolvida por Thomas em *Os Buddenbrooks* (1901), seu festejado romance de estreia. *A morte em Veneza*, porém, parece ser mais do que uma resposta ao *Anjo azul*: acha-se ali algo testamentário que nos reflexos da tradição romântica e no caminho de novos tempos e possibilidades da arte afirmava o afã de sondar as ameaças de concepções passadas e superá-las, sem, no entanto, anular seus valores positivos e exaltadores.

Ainda no clima da polêmica com Heinrich e ao calor do final da Primeira Guerra, meia década após *A morte em Veneza*, Thomas Mann publicou *Considerações de um apolítico*. Era 1918 e tratava-se de apreciações tecidas no transcurso do período de crise social extrema e conflito bélico grave, fatores que ajudam a compreender as autojustificativas: “[trata-se de] uma obra de artista, e não uma obra de arte, pois ela nasceu em meio ao abalo dos seus fundamentos, da dignidade de sua vida e do questionamento de seu trabalho como artista” (MANN, 2013, p. 14).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Aqui e nas demais passagens citadas da referida obra, valho-me da tradução de Pedro Spinola Pereira Caldas encontrada em “Arte como forma da moral: um ensaio sobre *O anjo azul* e *A morte em Veneza*” (2019).

As aporias de Thomas Mann, perfeitamente identificadas no trecho citado, são da ordem da temporalidade pessoal e histórica. O autor conta 43 para 44 anos quando a guerra termina e parece residir na aceleração do futuro uma das dificuldades antevistas para o enfrentamento da incógnita dos tempos que se avizinham: “Quarenta anos é uma idade crítica. Não se é mais jovem. Percebe-se bem que o próprio futuro não é mais geral, e, sim somente – o próprio. Deves levar tua vida até o fim” (MANN, 2013, p. 16-17). No limite da experiência pessoal, aparece a sugestão de uma percepção coletiva, das modificações em curso na sociedade. Reforça a impressão, o fato de o autor, ao longo do ensaio, definir a ele próprio como um burguês de recorte intramundano, um sujeito que se vê na linha daquele ascetismo explicitado por Max Weber alguns anos antes (*A ética protestante e o espírito do capitalismo* é de 1904), percepção que sagra o indivíduo da *Bildung*, introspectivo e dedicado ao cultivo da própria personalidade.

508

Em que medida este sujeito está preparado e é adequado para enfrentar as agitadas crises do pós-guerra? O futuro aberto, que logo evidenciaria em meio a uma crise econômica sem precedentes, por um lado, a ascensão de uma elite de estado bélica e autoritária e, por outro lado, uma resistência empenhada em assumir um posicionamento público diante da luta de classes que se transforma em motor de novas formas de organização social, parece calar na própria sugestão do título do ensaio de 1918 – o dito artista apolítico. A comodidade burguesa acha-se em questão e deslocamento.

A mesma Alemanha e a mesma sociedade em crise e transformação ensejarão a Walter Benjamin, poucos anos depois, elaborar suas reflexões em torno de uma imagem de futuro a partir de um diálogo tenso entre presente e passado. É em Benjamin (1996) que este tempo da memória, refletido como crise no Thomas Mann de 1918, irá se oferecer como lugar privilegiado para a conexão dialógica que define as possibilidades concretas do futuro como um acontecimento histórico. O sujeito introspectivo e personalista, na assertiva benjaminiana, será questionado em prol de uma concepção em que o indivíduo, com base em suas ações, preconiza as possibilidades do porvir como um processo de realização e transformação social.

Numa época de manifestos e vanguardas, cuja face literária logo adiante seria objeto de rejeição virulenta da crítica realista sob a acusação de que se tratava de arte afeita às simplificações reducionistas, Thomas Mann, em suas “considerações apolíticas”, de 1918, condenava justamente a inclinação partidária do período: “a arte deve fazer propaganda para reformas de natureza social e política [...] Nunca mais o *ethos* pessoal da formação (*Bildung*) de Goethe: que venha antes a sociedade! E a política! A política!” (MANN, 2013, p. 30).

O Thomas Mann da crise de 1918, no anteparo de discussões que sacodem as concepções de arte, história e memória, toca em pontos nodais destinados a serem relidos e reprocessados em anos vindouros próximos e em chaves vigorosas como a que nos oferece Walter Benjamin. Para Mann, ademais, essa exposição encontrava ressonância em uma motivação algo doméstica uma vez que se incluía na aludida dissensão acerba aberta com o grupo liderado por seu irmão Heinrich. A polêmica se materializara quando Thomas lançara, em 1915, *Frederico e a grande coalizão*, com o qual, segundo defendia nas reflexões de 1918, acreditara ter saldado as dívidas “com os acontecimentos do momento” (MANN, 2013, p.11). No ensaio sobre o monarca setecentista, considerara que a situação da Alemanha, ao entrar na Primeira Guerra, era comparável ao ideal prussiano de Frederico, o Grande (1740-1786), que, cercado de inimigos por todos os lados, diante da própria saúde combalida, apostou na coalizão de forças europeias, a aposta em “uma vitória da alma contra a maioria numérica” (MANN, 2010, p. 149).

Passada a guerra, em *Considerações de um apolítico*, que em alguma medida retoma as questões sócio-históricas dos anos imediatamente anteriores, é oportunidade para atualizar seu ponto de vista em torno do valor da forma na obra de arte. Heinrich, inspirado em Zola, vinha acusando-o sob o argumento de que “a ideia provém do trabalho, assim como a luta. [...] Flaubert não sabia disto. Afinal, Flaubert não lutou. Ele desprezou; e a ideia não surgia para ele do trabalho, mas da forma” (MANN, H. 2011, p. 137). Thomas, em suas *Considerações*, sob a inflexão de Goethe, responde às provocações do irmão retomando o aspecto formal em debate e acrescentando o necessário princípio do que considera sua

adequada formulação: “a arte é forma da moral, mas não um instrumento moral” (MANN, 2013, p. 345).

O embate entre os irmãos e, de resto, os desacordos vigorosos do período em torno de concepções e alcances da arte, permitem perceber a centralidade da aludida problemática da forma nessas discussões. Quando refere que saldou sua dívida com o engajamento através de seu ensaio sobre Frederico, o Grande, Thomas Mann sugere que o compromisso do escritor, a despeito da dívida histórica, deve ser expresso de modo diverso relativamente ao ensaísta, ao historiador ou ao polemista. Em suas considerações de 1918, em defesa das próprias opções estéticas, recorre a outro testemunho da época, *A alma e as formas*, conjunto de ensaios publicado em 1911 por Georg Lukács. Cala fundo em Mann o fato de que, ao tratar de processos e expressões, o jovem Lukács busque apreender “a forma de vida” de cada artista tomado como objeto de seu estudo, no sentido de apontar a dimensão da vida que, além do cotidiano, logra sentido ético-estético.

510

Ao contextualizar a reflexão, o pensador húngaro tocava no ponto nodal que Thomas Mann assimilava como um desafio ao artista de seu tempo: a arte possível – e verdadeira – da era burguesa devia resultar da tensão entre o cotidiano controlado e sujeito à ordem burguesa e a vida verdadeira, cuja expressão seria a tarefa motriz do artista. Lukács sugeria que ao invés do naturalismo e do impressionismo (de onde justamente vinham de se situar nomes como Heinrich), afeitos demais aos detalhes para dar conta da totalidade requerida por uma arte autêntica, o artista precisava caminhar naquela trilha – que o próprio pensador mais tarde consagraria como realismo social ou crítico. Ao escritor, para enunciar as tensões e contradições da existência burguesa, seria necessário o pleno domínio da ironia (ou seja, da capacidade de enxergar o avesso da percepção imediata) e a perspectiva informada por uma visão totalizadora da realidade.

O testemunho de *Considerações de um apolítico* indica que a par das concepções trazidas de Goethe, é a leitura de *A alma e as formas* que permite a Thomas Mann defender, àquela altura, a escrita literária como uma formulação necessária da tensão entre arte e vida, arte e moral, posto tratem-se de categorias que oferecem dificuldades a qualquer conciliação

imediatamente. É neste campo do irreconciliável que Thomas Mann assumia se reconhecer (MANN, 2013, p. 114). Uma diferenciação importante, pois aponta para a dualidade do artista burguês, retirando-lhe uma essência e dando-lhe uma tensão, inserindo-o em uma disputa consigo mesmo. Esta posição, que alcança evidente reflexo na produção artística, além de marcar atitude na desavença com Heinrich, demonstra que, ao invés de negar o formalismo em nome de uma suposta arte engajada, autenticada por seu irmão na eleição de Zola, para Thomas a problemática da forma e, pois, de sua função estética, deve ser trabalhada e entendida na tensão entre valores circunstanciais e permanentes.

As discussões que aparecem em *Considerações de um apolítico* são tanto mais centrais quando percebemos tratar-se de motores da compreensão do papel que o conjunto da obra de Mann ocupa na primeira metade do século XX. Reconhecido desde a publicação de *Buddenbrooks*, em 1901, foi após *A montanha mágica* (1924), enquanto a Alemanha gestava a crise social que logo levaria ao nazifascismo, que o autor conquistou a láurea do Nobel de Literatura (1929). Dez anos após as reflexões sobre o papel da forma e o lugar do artista, Thomas Mann granjeava a sagração de amplo reconhecimento de crítica e público. Georg Lukács (1969), cujo preito reconhece o alto grau renovador da obra premiada, destaca Mann como iniciador de uma nova forma romanesca, centrada na “totalidade de reações”. Chancela com vigor o alcance do escritor como um autêntico “inovador formal”, reacendendo, indiretamente, a centelha das discussões registradas em *Considerações de um apolítico* como chave poderosa para a leitura do conjunto da produção em pauta.

511

### **Máscaras e ambiguidades**

O tema da forma ocupa uma função desconcertante em *A morte em Veneza*. A começar pela decadência física e pela crise moral do protagonista Gustav Von Aschenbach, sinais de corpo e alma decaídos ante um mundo de formas em rotação e conflito. Apartado entre fria observação e paixão desenfreada, sua jornada expressa a própria centralidade estética dimensionada como voz metatextual. A compreensão do drama desta existência e das figurações de

sua decadência é tarefa importante para entender as escolhas de Thomas Mann ante as demandas da arte como forma da moral e daí para posicionar social e historicamente suas escolhas formais.

A cena de abertura da novela é quase toda dedicada ao longo passeio solitário do protagonista por Munique a partir de sua residência, na Rua do Príncipe Regente, em direção a caminhos distantes das zonas centrais até, por fim, margear o Jardim Inglês e chegar ao ponto deserto do bonde em frente ao cemitério do norte, onde se põe a esperar a condução para seguir, em linha reta, de volta à cidade. A caminhada indicia o trajeto do protagonista no exato ponto em que a figuração grotesca do cenário atravessa suas vontades.

Da estatuária do cemitério à visão enigmática do sujeito estranho “mediano, magro... ruivo, de pele leitosa e sardenta”, de lábios que “pareciam curtos demais [...] de modo que [os dentes] ficavam expostos, brancos e compridos” (MANN, 1979, p. 89), a deambulação entre formas do tumular e do apocalipse elabora a epifania que fecha a cena: vem à mente de Aschenbach uma paisagem tropical remota e exótica. Um misto de desejo intenso, medo e atração afloram e abalam, no escritor-personagem, aquele mundo de aparente serenidade criativa, “a extrema cautela, prudência, energia e precisão de vontade” (p. 87):

Ficou cômico de uma estranha expansão de seu íntimo, uma espécie de vago desassossego, um desejo juvenil e sedento para a distância, um sentimento tão vivo, tão novo ou há tanto tempo desacostumado e desaprendido que ele, com as mãos nas costas e o olhar para o chão, parou cativado, para examinar a natureza e o objetivo da emoção. (p. 90)

Deslocamento e transformação logo vão se consubstanciar no tema da viagem. Ao deixar Munique e seguir para uma estação de férias até entornar o curso da jornada em direção a Veneza, Aschenbach se vê cindido entre a ausência do buscado repouso e a crescente perda de autoridade sobre si. O percurso de gôndola pelos canais italianos e a figura sinistra do barqueiro remetem autenticamente a uma descida ao Hades. Nesse, como em outros momentos de deslocamento – as caminhadas pela velha cidade, a presença na praia, as figuras estranhas encontradas na noite, permitem

vislumbrar insinuações de mundos inferiores a que não faltam signos de decadência física e moral. O ápice da transformação – sempre no enredo de deslocamentos, imagens desfocadas e certa fantasmagoria – é o encontro do jovem Tadzio.

Na primeira noite no Hotel Lido, a visão de Tadzio, o belíssimo rapaz imberbe, de longos cabelos, entre um grupo de jovens na companhia da governanta, de pronto, reforça a instabilidade do protagonista. Diante da forma acabada de beleza corporal, oscila entre a paixão homoerótica e o reflexo temporal de uma graça divina. A crise robustece os jogos de contrastes ou planos que, ao longo da novela, inflexionam os efeitos de formas ou opções discursivas arrematados nas perspectivas do narrador, no estado de ânimo e nas reações corporais do protagonista. A intercomunicação entre os efeitos dos corpos das personagens e as dobras do corpo da narrativa. Nesse quadro, a mascarada, mais do que simbolizar o artista, define uma condição fundamental extensiva ao ser humano em geral: a duplicidade que, inseparável da consciência reflexiva, constitui o composto natureza/espírito, ou, se quisermos, corpo/alma, fator preponderante no transcurso do relato em tela e de relevante papel em seu desfecho.

513

As máscaras ou os duplos alcançam destacada função em *A morte em Veneza*. Com tais referências, vamos acompanhando um autêntico deslizamento de formas. Isso é o que se anuncia já no início da trama. A contemplação inicial de lápides, mausoléus, figuras apocalípticas e inscrições associadas a um cenário sinistro e algo movediço retorna em várias passagens. As extrações imagéticas acompanham Aschenbach nos múltiplos deslocamentos. Já na viagem para a colônia de férias, o narrador descreve as impressões do protagonista sobre o ambiente. Partiu rumo à Veneza numa velha embarcação italiana de aspecto sombrio e antiquado, foi conduzido por um marujo corcunda com aparência estranha e caricatural. No mesmo quadro, impressionou-se ao observar um sujeito de cavanhaque, cuja aparência lhe trazia à lembrança o diretor de um circo provinciano. Veneza e o surto de cólera, por fim, assumem perfeitamente a função de cronotopo bakhtiniano (2014) tanto por tratar-se do lugar onde os nós da

narrativa se armam, como por referir autenticamente a noção de um espaço-tempo delimitado por uma carga semântica reiterativa.

As formas inteiradas em nuances de claro/escuro e em constantes dosagens de objetividade e subjetividade assumidas pela voz narrativa pautam recursos estilísticos a que Thomas Mann recorre, como observa Anatol Rosenfeld, “para sugerir a tensão entre a consciência racional e a consciência mítica ou para dar força maior à irrupção de impulsos ou estados arcaicos dentro da esfera diurna do senso comum, do papel social e da moralidade pública” (1996, p. 212). As presenças líquidas e gasosas, o teor rebarbativo de formas noturnas e oníricas, um apelo entre o romântico e o grotesco, identificam a sagração do elementar, a atração por uma plástica trevosa e primitiva.

O jovem polonês e a peste, forças ao mesmo tempo dissolventes e libertadoras em relação ao mundo ocidental, são concebidos como enviados “orientais”, ou, de qualquer modo, exóticos, traço recorrente na simbologia de Thomas Mann e, de certo modo, figuras que ressoam a ambivalência do protagonista, tanto mais evidente quando melhor observamos a sinuosidade de sua trajetória.

514

Apresentado inicialmente como disciplinado e metódico, Aschenbach contingencialmente abandona a rotina férrea. Na medida em que avança nesse desvio do ponto original, os desejos íntimos passam a dominá-lo. O ideal do belo sempre perseguido, no universo da arte, acaba por desarmá-lo quando manifesto na plenitude corporal do jovem encontrado na estação de férias. O voyeurismo obsessivo e a contemplação platônica denunciam o narcisismo dessa paixão. O escritor, já alheio do ascetismo e da disciplina do trabalho, diante do encanto paralisante de Tadzio, mergulha em seu próprio modelo. O ideal de beleza absoluta e inapreensível, por fim, significa sua queda. A ambivalência das formas móveis é perfeitamente coadunada com esse percurso, a despeito de a trajetória, ela própria, ser carregada de ambiguidades.

Uma das notáveis e decisivas ambiguidades do protagonista revela-se em episódio, em si, carregado de indefinições. Quando cresce a sensação de ameaças naturais da epidemia de cólera que sufoca Veneza, Aschenbach planeja deixar a cidade. Ato contínuo, assaltado de dúvidas, encerra a conta

no hotel e parte para a estação ferroviária. Nesse momento, uma contingência decisiva (peripécia do destino trágico?) atravessa seu caminho: a mala é enviada para destino equivocado, e Aschenbach vê-se na imprevisibilidade de retornar para aguardar a bagagem, reabrindo a conta do hotel. De volta, é assaltado pelo desejo de permanecer e decide prolongar sua estada – pretende outra vez espreitar Tadzio, acompanhar seus movimentos até o final da temporada familiar. O reencontro da imagem desejada retoma a força catalizadora de encantamento incontrolável, diante da qual sucumbe a razão como forma da ideia que se apaga frente à forma da beleza pura: “Seus olhos envolveram a nobre figura à beira do azul e, com êxtase entusiasta, ele acreditou, com esse olhar, compreender o belo em si, a forma como pensamento divino, a única e pura perfeição que vive no espírito” (MANN, 1979, p. 135).

515

A visão reiterada da divinizada imagem de Tadzio e o desejo de testemunhar a partida deste objeto de adoração, definem a decisão por suas próprias palavras: “esta ligação da felicidade, este diário início regular da graça das circunstâncias era bem o que o enchia de satisfação e alegria de viver, o que lhe fazia querida a estada, deixando um dia de sol estender-se agradavelmente para outro” (p. 133). A esta justificativa de espaço ideal soma-se a sensação de felicidade algo desinteressada, de quem se entrega ao contingente, que é como o narrador define o estado de espírito do herói após a decisão de permanecer em Veneza: “e tudo o que pensara ter deixado para trás apresentar-se-lhe-ia de novo, seria novamente seu, pelo tempo que quisesse” (p. 129).

Há uma dupla queda na trajetória do protagonista: à sucumbência diante das forças da natureza, do cansaço físico, soma-se o embaralhamento frente à beleza encarnada em um corpo vivo. Nessa encruzilhada acaba vítima, por assim dizer, de uma espécie de conjuração entre desígnio divino e circunstância histórica. Eis os termos dessa falência dupla no juízo de Pedro Caldas:

O “heroísmo da fraqueza” era o heroísmo da “decadência biológica”, sentida como cansaço, como uma lei que atua diretamente no corpo e faz suas exigências. A “ideia divina” é uma outra exigência, mas de uma lei religiosa, originada a partir de um encontro, de uma situação

circunstancial e, portanto, histórica. (CALDAS, 2019, p. 124)

De um lado, o cansaço do corpo, a decadência biológica. De outro, as contingências históricas (sobretudo o mal da peste e o entorno ameaçador que denuncia desleixo do poder público e ganância de lucro dos exploradores do turismo) tornadas armadilhas que reforçam a teia que entretece a ação do protagonista. Ao movimentar-se neste cenário e com o ânimo decaído em relação ao trabalho, Aschenbach acaba dominado pela imagem do jovem consorte de temporada de férias. Os aspectos, ligados ao estado anímico, reafirmam que o núcleo da tragédia repousa no interior do protagonista.

Ao leitor, o *leitmotiv* da paixão de Aschenbach pelo belo conduz o andamento trágico que persistentemente é produto daquilo que se revela no campo de sensações e questionamentos do protagonista, de modo a fundir suas deambulações pelo cenário dos fatos narrados com suas convicções sobre como se concebe no mundo e sobre os valores empregados em sua prática de artista. Sua jornada é tanto mais trágica quanto mais extensa é sua consciência das forças das leis naturais e de estar amando em Tadzio a imagem de uma figura mítica. Porém, como autêntico artista burguês, como arremata Pedro Caldas, acaba vítima de seu próprio poder criador de formas:

Ele estabelece suas próprias leis, reconhece quando estas mesmas leis (o excesso de disciplina) saem do controle (o cansaço), mas inventa, no lugar, outra ainda mais forte, uma lei religiosa na qual o próprio corpo, antes signo de cansaço, decadente e fraco, torna-se divino no outro, divino porque simboliza a autonomia da arte na cópula do corpo com o espírito. (CALDAS, 2019, p. 126)

Ao deslizar as formas de um determinado tempo histórico para reiteradas ambientações do campo do sinistro, do grotesco ou daquele primitivismo ameaçador da natureza, Thomas Mann compõe em Aschenbach a forma do escritor que é apresentado ao leitor como o sujeito focado em expressar um novo tipo de herói, que, em suas festejadas obras, costumava reiterar “em diversas e repetidas aparições individuais” (MANN, 1979, p. 96). Em janela *mise en abyme*, Mann reitera que a percepção

criativa do escritor protagonista, ao conceber suas tramas, busca um herói disciplinado e conhecedor das armadilhas do destino.

O herói de Aschenbach escritor, um pouco à sombra do que a personagem projeta de si próprio, singulariza-se pelo uso desse conhecimento como estratégia de enfrentamento dos fatores aleatórios do destino humano. A considerar esse aspecto revelador da inteligência criativa do protagonista diante dos episódios contingenciais que lhe atravessam o percurso, pode-se inferir dele próprio, uma caminhada que se acha resumida em uma figura com a qual o narrador refere, no início da urdidura, o Aschenbach-personagem:

herói da fraqueza. Trata-se do fundo falso da forma pública de retidão, asceticismo e disciplina, a gentil atitude no serviço vazio e severo da forma; a falsa e perigosa vida, a rapidamente enervante saudade e arte do impostor nato: observando-se todo esse destino e muita coisa parecida, podia-se duvidar se em geral haveria um outro heroísmo que o da fraqueza. (p. 97)

517

Como prenuncia o narrador, em tirada de fundo irônico, a força que seria determinante nos heróis criados pelo protagonista no seu ofício de escritor mostra-se justamente o ponto fraco de sua atuação como herói de uma trama impregnada de armadilhas. Trata-se da queda de um estilo de vida (mais uma vez, uma forma!) frente às peripécias que irrompem no curso da jornada em que se vê na contingência de soltar as amarras de uma existência, até ali, como atesta o narrador, voltada à dura disciplina do trabalho.

Aschenbach, seu perfil ambíguo, a problemática das máscaras, a tensão entre as morais privada e pública, tudo isso adianta a preferência da figura do artista como tema fundamental dos romances de Thomas Mann. Na sua visão, mesmo quando escritor, este se confunde com o ator, isto é, o ser que representa o que ele não é e que na troca constante de papéis (máscaras!) coloca em jogo a própria identidade. No fundo, trata-se da problemática da queda dos elevados valores morais da antiga burguesia, àquela altura, início do século XX, tornados ideologia e máscara.

A atitude irônica, tão cara a Thomas Mann, se manifesta como recurso de comunicação oblíqua e ambígua. Como observa Anatol Rosenfeld, os eventos, situações, emoções, valorizações e ideias a serem comunicados não o são, ponto por ponto, num paralelismo completo, pelas palavras adequadas, “mas por um jogo de frases e torneios que se distanciam em maior ou menor grau do sentido a ser expresso” (1996, p. 206).

O tónus da ironia, na dobra de formas em confronto, desvela-se como manifestação do moralismo de quem igualmente procura um caminho distante dos extremos. O esforço do escritor aponta a rota de fugir das armadilhas do contingenciamento histórico e vislumbrar as possibilidades da narrativa que emergem do ruído da parcialidade discursiva. É como se Thomas Mann estivesse desde logo conectado àquela perspectiva de futuro que tempos adiante seria definida por Walter Benjamin (1996), ao expressar o porvir não como um tempo homogêneo e vazio, mas, ao contrário, como a porta estreita pela qual pode, a cada segundo, penetrar o Messias. Esta imagem alegórica serve para lembrar que, ao agir na vida prática através de nossas escolhas, estamos também fazendo parte da construção da história coletiva.

518

### **Alcance social da arte**

Sob à luz do realismo crítico, a força ancestral, com toda a fantasmagoria sinistra que a cerca, reforça o rompimento da disciplina burguesa do herói. Por esse aspecto, existência e carreira de Aschenbach coincidem com a biografia de Thomas Mann. Ambos, de certa forma, por ocasião do lançamento da obra, experimentam a meia idade de trajetórias metódicas e bem sucedidas. Às implicações sociais e históricas dessas carreiras surge uma correlação de forças que podemos apontar ao modo de algumas questões-chave tendo em vista pensar sobre o alcance social da arte sob tempos e vidas em crise: quais papéis cumprem o escritor e a arte ante a lógica monetária das relações burguesas? Como a forma de funcionamento dessa sociedade afeta o conceito de arte? Em que medida, ao dar forma à expressão do mundo do trabalho, apresentando o próprio artista como um

cumpridor de férrea rotina, Thomas Mann está dando forma à lógica burguesa naquele sentido tensionado e totalizante evocado por Lukács?

A condição de artista está longe de isentar o escritor de ser caracterizado como um profissional burguês. Imerso nos fundamentos do capital e coadunado a um estilo de vida consagrado à repetição, no início do século XX, é subsumido pela mediania urbana crescente e confundido em meio a profissionais liberais, burocratas, técnicos e empregados do setor de serviços. Nas palavras de Georg Lukács, tratava-se, definitivamente, da “vida dominada pela repetição regular, sistemática, pela rotina do cumprimento do dever, por aquilo que tem de ser feito sem consideração ao prazer ou desprazer” (2015, p. 101). Na definição do estro moral de Aschenbach, este fundo social da burguesia ressoa nas tintas carregadas com que o narrador refere o heroísmo “construído” à luz de um consciente e penetrante retrato de época:

519

Gustav Aschenbach era o poeta de todos aqueles que trabalham à margem do esgotamento, dos oprimidos, já aniquilados, ainda se mantendo de pé, de todos estes moralistas da produção que, ao menos durante algum tempo, ganham os efeitos da grandeza pelo arrebatamento da vontade e inteligente administração, apesar do físico franzino e de meios precários. Deles há muitos, são os heróis da época. (p. 97)

A qualificação física e moral do protagonista de *A morte em Veneza* vislumbra aquele aposto de herói ambivalente ou problemático. Segundo Lukács (2000), trata-se da figura central que define o romance no estatuto de uma arte possível ante a hostilidade própria da burguesia a qualquer forma da arte. Na qualificação encontrada na obra de Thomas Mann, o narrador mostra Aschenbach não somente como um “herói da fraqueza”, mas como alguém consciente de ser um herói, ou, pelo menos, como um artista que se vê como tal.

Conforme aprendemos com Alexander Honold (2015), o herói adquire seu caráter de novidade em função exatamente da aludida fraqueza, razão pela qual é tão ambivalente em sua construção. A autoconsciência de Thomas Mann é perfeitamente atestada ainda uma vez pelas próprias palavras do narrador, que, ao situar a posição do protagonista de *A morte em*

*Veneza*, refere “o novo tipo de herói que este autor (Aschenbach] preferia, em diversas e repetidas aparições individuais” (MANN, 1979, p. 96) e que, para ir um pouco mais fundo, “se reconhece como herói por supostamente já saber quais forças se lhe opõem e delas tira a sua capacidade criativa, [...] o elegante autodomínio até o último momento” (p. 97).

George Lukács distingue na obra de Thomas Mann o traço de um realismo cuja singularidade está em realizar o movimento que leva da literatura para a vida. Na contracorrente dos termos em que despreza autoridade artística na vanguarda e no naturalismo, o pensador húngaro enaltece em autores como Mann o que classifica como a arte autêntica da primeira metade do século XX. O rebaixamento dos primeiros decorre de seu entendimento de que aqueles produtos logram meros reflexos da realidade que lhes é contemporânea, pois, apegados aos detalhes da superfície da vida perdem a perspectiva do conjunto da realidade efetiva. A arte autêntica, ou seja, o verdadeiro realismo, mesmo quando expressa detalhamento ou fantasmagoria, empenha-se em despojar esses fenômenos de seu caráter imediato. Para Lukács, os autênticos realistas, em sua práxis literária, observam um recuo crítico em relação aos fatos narrados, provocando a tensão que leva do narrado para o vivido como se deve conceber uma obra artística no que possui de mais essencial:

O realista, sendo capaz de criticar e de ultrapassar os dados imediatos, tende a situar o fenômeno necessário de nosso tempo no seu verdadeiro lugar, num conjunto total e coerente, no lugar que lhe pertence em razão de sua essência objetiva. (LUKÁCS, 1969, p. 83)

Ao problematizar as relações mútuas supostas entre concepção do mundo e criação literária, o crítico assegura que o gesto a esperar do artista é a formulação que encare conscientemente os problemas de sua vida e os problemas de seu tempo, tornando fecundo e produtivo o contraste entre emoção e conhecimento. A orientação é de que deve preceder a emoção, como fator de controle e esclarecimento. Pertence a Thomas Mann, na perspectiva de Lukács, a singularidade de crescente autoconsciência individual e histórica no plano literário e no domínio da concepção do mundo. Sua obra, com originalidade e primazia, percebe e supera a difícil

equação da angústia e do caos, matéria de toda a grande arte e experiência singular na quadra histórica em questão. A começar pelo fato de que, como pontua o crítico, seria vão procurar no aqui e agora de Thomas Mann “qualquer tendência para a transcendência” (p. 123). Ao contrário, no conjunto de sua obra,

os traços característicos do presente são mais complexos, mais vivos, mais abundantes [e] é-nos mais fácil descobrir que esse presente não é mais do que um fragmento do processo da vida, em que está comprometida a humanidade inteira e do qual podemos saber, a cada momento, de onde vem e para onde vai. [...] E, por mais profundamente que Thomas Mann penetre nos infernos do nosso mundo, nunca, na sua obra, as caretas de nossa vida são mais do que caretas, claramente concretizadas e conduzidas à sua origem [burguesa]. (LUKÁCS, 1969, p. 124)

521

Atravessado pela angústia que é própria da existência burguesa, ao artista em geral e ao escritor em particular colocam-se, de pronto, dois caminhos: sucumbir diante dessa existência (e do sistema) ou ultrapassá-la, reduzindo-a a um sentimento semelhante a outros na constituição da vida interior. Exposto a essas questões, o escritor acaba por exprimi-las ao modo de temas e formas literárias. A escolha entre os dois termos, de outro modo, a depender da alternativa escolhida, implica, ou conceber-se como uma vítima impotente de poderes transcendentais e incognoscíveis, ou, ver-se como um membro ativo da comunidade de seu tempo, com um papel a desempenhar para, à sua maneira, influenciar o destino humano.

No corolário dessas implicações, Lukács sublinha que, para o romancista, a escolha entre aproximar-se ou afastar-se da angústia contém implicitamente uma virtualidade de aplicações infinitamente variadas às quais resumem, nos planos da concepção do mundo e das formas da arte, os problemas centrais do tempo histórico. O mérito que reconhece em Thomas Mann foi o de ter se imposto uma tarefa ideológica, reconhecendo-se como intelectual burguês e, a partir da autoconsciência, dar forma ao realismo crítico como expressão da ultrapassagem da angústia paralisante em direção aos sentidos verdadeiros e permanentes da vida humana.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A Teoria do Romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: HUCITEC, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol1*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

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

CÍCERO. “Do orador”. Trad. Adriano Scatolin. In: \_\_\_\_\_. *A invenção do orador de Cícero*. Um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23. Tese (Doutoramento em Letras Clássicas). Programa de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

HONOLD, Alexander. “Betrachtungeneines Unpolitischen”. In: BLÖDORN, Andreas; MARX, Friedhelm (Orgs.) *Thomas Mann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2015.

KEATS, John. *Ode sobre uma urna grega*. Trad. Afonso Henriques Neto. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2015.

LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas: Ensaios*. Trad. Jesus Ranieri. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *O realismo crítico hoje*. Trad. Erminio Rodrigues. Brasília: Coordenada Editora, 1969.

MANN, Heinrich. *O anjo azul ou a queda de um tirano*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

\_\_\_\_\_. “Zola”. In: \_\_\_\_\_. *Geist und Tat: Franzosen von 1780 bis 1930*. 2. ed. Frankfurt am Main: Fischer, 2011.

MANN, Thomas. *A morte em Veneza / Tonio Kröger*. Trad. Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. *Betrachtungeneines Unpolitischen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2013.

\_\_\_\_\_. *Consideraciones de um apolítico*. Trad. León Mames. Salamanca: Capitán Swing Libros, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ensaio*. Seleção de Anatol Rosenfeld. Trad. Natan Robert Zins. São Paulo: Perspectiva, 1988.

\_\_\_\_\_. *Os Buddenbrook*: decadência de uma família. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. “Pensamentos na Guerra”. Trad. Mário Frungillo. *Revista UFG*, n. 8, ano XII, julho de 2010.

PLATÃO. *A República*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, v. I. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva; Campinas: UNICAMP, 1994.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2017.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

**Resumo:** O que uma obra escrita às vésperas da Primeira Guerra Mundial e que tematiza a inquietante e instável situação do artista na Europa do início do século XX transmite a esse nosso tempo de crise sanitária inaudita e de democracias abaladas? O presente artigo objetiva situar e contextualizar aspectos distintivos da (re)elaboração da angústia e do caos em *A morte em Veneza*, de Thomas Mann, no caminho de compreender implicações da forma narrativa e nuances do papel do escritor e da arte.

**Palavras chave:** realismo crítico; narrativa; história; peste; formas da arte

**Abstract:** What does a work written on the eve of the First World War and which addresses the artist's uneasy and unstable situation in Europe at the beginning of the 20th century convey to our unprecedented period of sanitary crisis and shaken democracies? This article aims to situate and contextualize distinctive aspects of the (re) elaboration of anguish and chaos in *A morte em Veneza*, by Thomas Mann, in the way of understanding implications of the narrative form and traits of the writer and art's role.

**Keywords:** critical realism; narrative; story; plague; art shapes

Recebido em: 03/09/2020

Aceito em: 02/03/2021