



Acontecimento, beleza e conhecimento em *A Morte em Veneza*

Juliana Pasquarelli Perez

Universidade de São Paulo, Av. Prof. Luciano Gualberto, 403,05508-900, São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: julianaperez@usp.br

RESUMO. Dentre as diferentes possibilidades de configuração de acontecimentos na ficção, destaca-se, na literatura de língua alemã, um gênero específico, a *Novelle* (novela), que tem servido a diversos escritores, desde o século XVIII até os dias de hoje, para discutir a questão do acontecimento como algo que ultrapassa a compreensão humana. Goethe define a ‘novela’ como um ‘acontecimento inaudito’ (*unerhörte Begebenheit*). Na famosa ‘novela’ de Thomas Mann (1875-1955), *A Morte em Veneza*, o acontecimento surge na figura do jovem Tadzio. Sua beleza incomum, relacionada por Gustav von Aschenbach a motivos míticos, não apenas desperta a paixão do escritor pelo rapaz, mas o leva a reconhecer em si mesmo a tensão entre o desejo do caos e o desejo da forma. O acontecimento, na forma da beleza ambígua de Tadzio, o conduz assim tanto ao conhecimento de si quanto à ruína, e permite uma reflexão sobre as relações entre beleza e conhecimento em Thomas Mann.

Palavras-chave: Thomas Mann, novela, literatura alemã, filosofia da literatura.

Event, beauty and knowledge in *Death in Venice*

ABSTRACT. In German literature, a specific genre, the novela (*Novelle*) stands out among the different possibilities for setting events in fiction. It has served several writers from the eighteenth century to the present day to discuss events as something beyond human understanding. Goethe defined the ‘novela’ as an unprecedented event (*unerhörte Begebenheit*). In Thomas Mann’s novela *Death in Venice*, the event appears in the figure of the young Tadzio. His unusual beauty, related by Gustav von Aschenbach to mythical figures, not only arouses Aschenbach’s passion but leads him to acknowledge the tension between the desire of chaos and desire of form. The event, in the form of Tadzio’s ambiguous beauty, leads to self-knowledge and to ruin, and provides an insight into the relationship between beauty and knowledge in Thomas Mann.

Keywords: Thomas Mann, novela, german literature, philosophy of literature.

Introdução

Um gênero para o acontecimento: a ‘novela’

Em 25 de janeiro de 1827, em conversa com Eckermann, Goethe teria afirmado, a respeito do gênero da ‘novela’:

[...] was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit? [o que é uma novela senão um acontecimento ocorrido e inaudito?] (apud RATH, 2008, p. 105).

A aparente redundância da afirmação, ‘um acontecimento ocorrido’, não a impediu de se tornar a referência inicial para qualquer discussão sobre o gênero ‘novela’, que sugiro grafar na forma inglesa para ressaltar sua especificidade.

Como explica Peter Hühn (2013, p. 8),

These words stress both the exceptional nature of an event and its special character of singularity and facticity: in Goethe’s usage, *Begebenheit* means a disquieting, decisive turn that takes place in the public sphere or is significant in constituting the individual subject.

A definição de Goethe auxilia a reflexão que se pretende esboçar neste artigo sobre um dos aspectos do gênero: a configuração literária de um acontecimento muitas vezes é acompanhada por uma experiência de conhecimento por parte da personagem envolvida no evento. Se tal acontecimento também for, de alguma forma, ‘belo’, o conhecimento alcançado pela personagem parece ser potencializado, como no caso de *A morte em Veneza*, de Thomas Mann¹.

A definição que Goethe oferece para a ‘novela’ não é, de fato, suficiente para definir uma longuíssima tradição narrativa que remonta ao *Decameron* (1349-51), de Giovanni Boccaccio – se não se quiser procurar raízes orientais ainda mais antigas –, passa pelas *Novelas exemplares* (1613), de Cervantes, até chegar ao século XIX, época em que ganha imenso impulso, tanto em termos de produção quanto de reflexão teórica. São os autores do romantismo alemão que enxergam as potencialidades da ‘novela’ e descrevem suas

¹A presente reflexão faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre as relações entre beleza e conhecimento na literatura de língua alemã; o projeto ainda está em estágio inicial e deve ser desenvolvido por mim nos próximos anos. No contexto dessa pesquisa, Tamires Pereira Carvalho desenvolveu trabalho de IC sobre o tema ‘Beleza e decadência em Thomas Mann’, em 2012.

características, mas a afirmação de Goethe reitera a importância da discussão que se inicia naquela época e continua a ser a base dos estudos atuais sobre tal gênero.

Em 1801, em *Charakteristiken und Kritiken*, Friedrich Schlegel define a ‘novela’ como uma

[...] anedota, uma história ainda desconhecida, narrada tal como se fosse contada em um grupo, a qual por si só deve interessar, sem ter nenhuma relação com nações ou épocas, nem visar os progressos da humanidade ou a formação. Uma história, portanto, que a rigor não pertence à história, e desde seu nascimento já traz a tendência à ironia. E como a história deve ser interessante, deve conter na sua forma alguma coisa que prometa ser especial ou agradável a muitos (SCHLEGEL, 1967, p. 394)².

A partir das observações de Friedrich Schlegel, Rath (2008, p. 12) ressalta, em seu longo estudo sobre o gênero, a proximidade entre a ‘novela’ e o drama, que será fundamental para a compreensão de *A morte em Veneza*. Tal proximidade foi formulada primeiramente por August Schlegel: “[...] a novela exige pontos de virada decisivos, através dos quais a ‘massa principal’ da história sobressaia claramente.” (SCHLEGEL, 1965, p. 216)³. Para August Schlegel, o ponto de virada corresponde à peripécia no drama, descreve o momento a partir do qual a ação se dirige de forma definitiva à solução ou à catástrofe (FREUND, 2009).

Ludwig Tieck, por sua vez, como se previesse mais desdobramentos da ‘novela’, une as definições dos irmãos Schlegel e afirma que o gênero inclui histórias “[...] bizarras, teimosas, fantásticas, levemente divertidas, loquazes [...], tanto trágicas quanto estranhas, profundas ou engraçadas”, contanto que possua “[...] um ponto de virada [Wendepunkt] especialmente chamativo, que a diferencie de outros gêneros narrativos.” (apud BERNHARDI, 1894, s/p.)⁴. Mais tarde, Paul Heyse – usando uma das novelas de Boccaccio como

exemplo – desenvolve a ‘teoria do falcão’, segundo a qual o conflito central de uma novela deve ser sintetizado por uma imagem concreta, que recorre nos momentos-chave do texto, tal como um *Leitmotiv* (FREUND, 2009, p. 34)⁵. O ‘falcão’, mais uma vez, ressalta a singularidade do acontecimento narrado. Como característica frequente dos textos novelísticos, é possível mencionar ainda a moldura narrativa a reforçar a autenticidade da narração.

Em um dos poucos textos em português sobre o gênero, Eloá Heise (2009) resume as características da novela e ressalta mais uma vez sua estrutura dramática:

Em outras palavras: [na novela] os acontecimentos desenrolam-se, numa progressão dramática, rumo a um clímax, ponto de inflexão a partir do qual a queda da tensão se volta para um desenlace. [...] A forma tradicional da novela seria, pois, composta por uma exposição, um desenvolvimento em tensão crescente até se alcançar um ponto culminante, a partir do qual há uma peripécia, momento da narrativa no qual se altera o curso dos acontecimentos de maneira inesperada, que leva a uma ação descendente e à consequente catástrofe (HEISE, 2009, p. 2).

Ao longo dos séculos, a análise de textos específicos e a visão em retrospectiva de tais características estruturais resultaram na consciência de uma tradição narrativa que une textos bastante diversos entre si (AUST, 2006). Exemplos de novelas são, para nomear alguns títulos bastante conhecidos, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) – *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (Conversas de exilados alemães, 1795); as muitas narrativas de Heinrich von Kleist (1777-1811), como *Das Erdbeben in Chili* (Terremoto no Chile), *Die Marquise von O.* (A marquesa de O.), *Michael Kohlhaas* (1810/1811); *Der blonde Eckbert* (O loiro Eckbert, 1797), *Der Runenberg* (A montanha das runas, 1804), de Ludwig Tieck (1773-1853); *Undine* (1811), de Friedrich de la Motte-Fouqué (1777-1843); *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (A história maravilhosa de Peter Schlemihl, 1813), de Adelbert von Chamisso (1781-1838); *Klein Zaches, genannt Zinnober* (O pequeno Zacharias, chamado Cinábrio, 1819) e *Der goldne Topf* (O pote de ouro, 1814/1819), de E. T. A. Hoffmann (1776-1822); *Aus dem Leben eines Taugenichts* (Da vida de um folgado, 1822/23-1826), *Marmorbild* (A imagem de mármore, 1818), de Joseph von Eichendorff (1788-1857), *Die Judenbuche* (A faia dos judeus, 1842), de Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848), as grandes novelas de Fontane (1819-1898), como *Effi Briest* (1896), ou de

²Sobre as notas de rodapé deste artigo talvez caiba esclarecer que a decisão de citar aqui o texto original das obras críticas e literárias deve-se ao fato de tais textos não serem facilmente acessíveis nas bibliotecas brasileiras. As citações podem, portanto, facilitar a verificação das ideias ou ser úteis para outros usos. Quando não houver outras indicações, as traduções apresentadas são de minha autoria. Reproduzo, por isso, a citação de Schlegel: “Es ist die Novelle eine Anekdote, eine noch unbekannte Geschichte, so erzählt, wie man sie in Gesellschaft erzählen würde, die an und für sich schon einzeln interessieren können muss, ohne irgend auf den Zusammenhang der Nationen, oder der Zeiten, oder auch auf die Fortschritte der Menschheit und das Verhältnis zur Bildung derselben zu sehen. Eine Geschichte also, die streng genommen, nicht zur Geschichte gehört, und die Anlage zur Ironie schon in der Geburtsstunde mit auf die Welt bringt. Da sie interessieren soll, so muss sie in ihrer Form irgendetwas enthalten, was vielen merkwürdig oder lieb sein zu können verspricht.” (SCHLEGEL, 1967, p. 394).

³“Die Novelle bedarf entscheidender Wendepunkte, durch die die Hauptmassen der Geschichte deutlich in die Augen fallen” (SCHLEGEL, 1965, p. 216).

⁴No original em alemão: “Bizarr, eigensinnig, phantastisch, leicht witzig, geschwätzig und sich ganz in Darstellung auch von Nebensachen verlierend, tragisch wie komisch, tiefinnig und neckisch, alle diese Farben und Charaktere läßt die ächte Novelle zu, nur wird sie immer jenen sonderbaren auffallenden Wendepunkt haben, der sie von allen anderen Gattungen der Erzählung unterscheidet.” (TIECK apud BERNHARDI, 1894, s/p.).

⁵“Gleichwohl aber könnte es nicht schaden, wenn der Erzähler auch bei dem innerlichsten oder reichsten Stoff sich zuerst fragen wollte, wo »der Falke« sei, das Spezifische, das diese Geschichte von tausend anderen unterscheidet.” (FREUND, 2009, p. 34).

Gottfried Keller (1819-1890), *Romeo und Julia auf dem Dorf* (Romeu e Julieta na aldeia), escrita entre 1847 e 75; textos avanguardistas como *Traumnovelle* (Breve romance de sonho, 1926), de Arthur Schnitzler (1862-1931), as novelas de Thomas Mann (1875-1955), *Der kleine Herr Friedemann* (O pequeno senhor Friedemann, 1897), *Der Tod in Venedig* (A Morte em Veneza, 1912), *Tonio Kröger* (1903), e até mesmo *Die Verwandlung* (A metamorfose, 1912), de Franz Kafka (1883-1924), podem ser classificadas como tais. Para os que ainda conhecem Stefan Zweig (1881-1942), deve-se citar *Amok* (1922), *Verwirrung der Gefühle* (Confusão de sentimentos, 1927), *Schachnovelle* (Xadrez, 1942). A partir dos anos 60, o gênero é redescoberto por Günter Grass (1927-), com *Katz und Maus* (Gato e Rato, 1961) e, mais adiante, explorado por Martin Walser em *Ein fliehendes Pferd* (Um cavalo em fuga, 1978). Mesmo na DDR, o gênero da novela encontra ao menos um representante de peso, Christoph Hein (1944-), *Drachenblut/Der Fremde Freund* (O amigo distante, 1982) e, atualmente, não faltam autores, como Uwe Timm (1940-), *Die Entdeckung der Currywurst* (A descoberta da Currywurst, 1993), Daniel Kehlmann (1975-), *Der fernste Ort* (O lugar mais distante, 2004), que se rendem aos encantos da forma. (Vários textos dessa longa lista foram descritos, na crítica literária brasileira, como *contos* ou, simplesmente, *narrativas*, as mais longas até mesmo como romances).

É interessante observar que, embora haja muitas ‘novela’s no século XX, há menos discussão teórica sobre o gênero por parte dos escritores (SASCHA, 2010). Também cabe ressaltar que o ‘acontecimento inaudito’ narrado na ‘novela’ não se reduz ao fantástico, mesmo que algumas novelas do século XIX primem por misturar as esferas do real e do irreal, da vigília e do sonho, do comum e do fantástico: alguns textos críticos se utilizam até dos termos *Märchenovelle* ou *Novellenmärchen* (cf. FREUND, 2009). A listagem acima já mostra que a grande parte das novelas de língua alemã atém-se ao mundo comum a fim de ressaltar o que nele há de incomum e surpreendente: o ‘acontecimento inaudito’ se dá no interior de um mundo conhecido e, justamente por esse motivo, constitui-se como tal.

Mas, como se observou, o acontecimento em si mesmo também caracteriza outros gêneros narrativos; algumas teorias narratológicas descrevem-no quase como a condição do próprio ato de narrar, uma vez que um evento indica necessariamente uma mudança de estado (HÜHN, 2013, p. 19). Não é o caso de enveredar por uma definição filosófica do acontecimento, tal como feita por Heidegger, por exemplo, pois importa aqui a configuração do acontecimento em uma trama narrativa específica e

seus efeitos para o protagonista. Conforme Hühn (2013, p. 1), um evento pode ser assinalado como tal na própria narrativa (o que ele chama de ‘evento I’) ou pode ser interpretado como tal, ou seja, como evento significativo a partir das mudanças que causa (‘evento II’). No trecho em que trata dos gêneros da ‘novela’ e do drama, Hühn (2013) recorda que, na *Poética* de Aristóteles, são combinados três tipos de mudança:

Aristotle distinguishes three types of change which, singly or (ideally) combined, constitute a tragic plot: reversal (*peripeteia*); recognition (*anagnorisis*); and suffering (*pathos*). While *peripeteia* is to be understood as the formal designation of eventful change, *anagnorisis* and *pathos* specify its concrete — i. e. cognitive and existential — manifestations. The tragic hero thus undergoes a (primarily negative) eventful change from prosperity to adversity, but also from ignorance to knowledge. As to narrative fiction proper, there is a close connection between event II and the genesis and development of the ‘novela’ as a genre, implicitly with respect to plot structure, and explicitly, although rarely and only at a late stage, with respect to poetological reflection (HÜHN, 2013, p. 6).

Assim, o traço distintivo da narrativa novelística não é apenas a presença de um acontecimento inaudito, mas a sua narração em uma forma dramática, como sintetiza Rath (2008, p. 15):

[...] ela [a novela] é uma narração em forma dramática com ênfase no novo, inaudito. [Sie ist eine Erzählung in dramatischer Form unter Betonung eines Neuen, Unerhörten.].

Tal é a estrutura que caracteriza *A morte em Veneza*, escrita em 1912 por Thomas Mann: a beleza de um menino - que por si só não seria algo ‘inaudito’ - torna-se um acontecimento extraordinário para o protagonista, Gustav von Aschenbach, não apenas por surgir, inesperado e inexplicável, mas por alterar substancialmente sua vida e sua concepção de si. Aschenbach reflete sobre si, descobre sentimentos e fatores em si que, antes do encontro com Tadzio, permaneciam inconscientes ou encobertos. Por acontecer ‘a partir’ de Tadzio - ou seja, após o encontro casual com o rapaz e todas as vezes que o contempla na praia -, a transformação de Aschenbach permite interpretar a beleza do menino como um acontecimento que conduz a uma experiência de conhecimento. Porém, aqui o acontecimento da beleza é trágico e sua tragicidade se revela na macroestrutura da narrativa.

A beleza como acontecimento em *A Morte em Veneza*

É sabido, mas talvez se esqueça, que Thomas Mann se imaginou primeiro como autor de ‘novela’s - que ele mesmo chamou de “*Skizze, Studie*,

Burleske, Anekdote, Kurgeschichte, Novelle, Legende, Erzählung e long short story” (VAGET, 1984, p. 28) – e que, somente após o sucesso de *Buddenbrooks*, começou a entrever sua carreira como romancista (VAGET, 1984). Também é conhecido o comentário do próprio autor sobre *A morte em Veneza* como “[...] novellistische Tragödie der Entwürdigung” (MANN, 1990, p. 125), ‘tragédia novelística do aviltamento’, o que se mostra na estrutura dramática da narrativa. A vinculação de Mann ao gênero está registrada, portanto, na própria reflexão do autor sobre seus primeiros textos. A escolha do gênero da ‘novela’ para tratar do tema espinhoso da paixão de um homem de meia-idade por um menino de catorze anos significa mais do que a criação de um invólucro narrativo aceitável pelo público da época. Tal escolha indica também que o acontecimento da beleza mítica de Tadzio no mundo de Aschenbach, rigidamente ordenado pela razão, possui não apenas um aspecto extraordinário, no sentido literal da palavra, mas também um aspecto terrível, fatal, que decide o destino do protagonista, tal como na tragédia clássica.

Freytag (1863/1886) descreve o drama tradicional como uma pirâmide, em que se destacam a introdução, um ápice da ação e a catástrofe final. Essa estrutura pode conter cinco partes: a) uma introdução ou exposição, em que se apresentam os elementos do enredo (1º ato); b) uma subida, na qual se desencadeia o conflito e se intensificam as tensões apresentadas (2º ato); c) um ápice, um ponto alto, no qual acontece o confronto entre as tensões opostas (3º ato); d) uma ‘descida’ [*fallende Handlung*], em que uma das tendências em luta se mostra vitoriosa e (4º ato) e) a catástrofe, a destruição ou queda do herói (5º ato) (RATH, 2008).

Os cinco capítulos de *A morte em Veneza* correspondem aos cinco atos de uma tragédia, com talvez apenas uma modificação em relação à estrutura tradicional descrita por Freytag: a exposição – em que se relata a vida de Gustav von Aschenbach – ocupa o segundo capítulo do livro, enquanto no primeiro, que começa *in media res*, o conflito é desencadeado pelo encontro com a figura estranha (que se revelará dionisíaca) no cemitério. (KURZKE, 1985). Esse primeiro acaso prepara Aschenbach para a viagem que o levará à morte – e, de fato, a peripécia ou o ponto de virada [*Wendepunkt*] acontece no terceiro capítulo, no momento em que Aschenbach luta consigo mesmo por ter de partir da cidade infectada pela cólera até, enfim, ter um pretexto para permanecer. Nesse mesmo capítulo, impera a beleza de Tadzio; é também nele que o escritor reconhece seu amor pelo menino. O quarto capítulo representaria uma *fallende*

Handlung, uma descida em relação ao ponto alto da tragédia: a paixão por Tadzio dissolve as regras e vence a disciplina de Aschenbach; há um retardamento da ação causada pela ausência de acontecimentos concretos no capítulo, um dos mais longos e lentos do livro. A decisão de retornar ao hotel prepara a morte do escritor: agora não mais dominado pela disciplina, mas sim pelo sentimento desregrado, Aschenbach apenas observa Tadzio e reflete sobre sua beleza sob um sol escaldante. O quinto ato, por fim, conduz Aschenbach à catástrofe: o protagonista é condenado ou amaldiçoado pelo sua decisão. Já foi muitas vezes observado que a palavra ‘morte’, que aparece no título, determina e também encerra a narrativa: “E ainda no mesmo dia um mundo respeitosamente consternado recebia a notícia de sua morte” (MANN, 2010, p. 115).

A estrutura dramática da ‘novela’ ressalta o caráter de acontecimento dado ao encontro de Aschenbach com Tadzio, que acontece no terceiro capítulo. Aschenbach acaba de se instalar em seu hotel, quando avista casualmente o menino que o encantarà nas semanas que antecederam sua morte. A primeira visão do rapaz é assim descrita:

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 um ‘encanto pessoal tão exclusivo’ que o observador acreditava ‘jamais ter encontrado, quer na natureza, quer nas artes plásticas’, algo que se aproximasse de um acabamento tão feliz⁶ (MANN, 2010, p. 40s, grifos nosso).

A beleza de Tadzio configura um acontecimento não apenas por ser perfeita e comparável à estatuação antiga – o que depois também será relativizado quando o escritor nota que Tadzio tem dentes ruins –, mas por não ser encontrável em nenhum âmbito humano: nem na natureza nem nas artes plásticas. Trata-se de uma beleza mítica, ou mais exatamente, da irrupção de uma beleza que não pertence ao tempo e ao espaço no tempo e no espaço muito bem ordenado da vida de Aschenbach. A mudança produzida por tal evento mostra-se também na forma como o narrador se refere ao protagonista: este se torna ‘o observador’, *der Schauende*, aquele que olha, que contempla. Igualmente importante é o

⁶“Mit Erstaunen bemerkte Aschenbach, daß der Knabe vollkommen schön war. Sein Antlitz, bleich und anmutig verschlossen, von honigfarbenen Haar umringelt, mit der gerade abfallende Nase, dem lieblichen Munde, dem Ausdruck von holdem und göttlichem Ernst, erinnerte an griechische Bildwerke aus edelster Zeit, und bei reiner Vollendung der Form war es von so einmalig persönlichem Reiz, daß der Schauende weder in Natur noch bildender Kunst etwas ähnliches Geglücktes angetroffen zu haben glaubte.” (MANN, 2004, p. 530).

espanto [*Erstaunen*] causado pela beleza de Tadzio, maravilhamento que é visto, na filosofia grega antiga, como início de todo pensamento.

Outros trechos que descrevem a beleza de Tadzio não podem ser citados aqui; mencione-se apenas que o rapaz é comparado com o Spinario (MANN, 2004, p. 530); com Eros (MANN, 2004, p. 534); talvez com Afrodite (MANN, 2004, p. 537; 539); faz Aschenbach acreditar assistir ao nascimento dos deuses (MANN, 2004, p. 540). A natureza alternadamente mítica e humana de Tadzio revela-se nas antonomásias do menino, que é chamado pelo narrador de ‘*der Schöne*’, o belo, a pessoa bela, e ‘*das Schöne*’, o Belo no sentido filosófico do termo, nuance importante (que infelizmente se perde na tradução) por mostrar a dualidade da percepção de Aschenbach, que substitui a atração pela beleza humana pela interpretação platônica da beleza. Ao longo da narrativa, o escritor procurará resistir ao fascínio racionalizando-o como mera experiência estética.

O antagonismo entre “[...] a análise racional, característica da consciência moderna, e a visão mítica da consciência arcaica [...]”, como diz Rosenfeld (1994, p. 187), estrutura a ‘tragédia novelística’ de Thomas Mann. Tal oposição remonta aos estudos sobre Mann que assumem as reflexões de Nietzsche relativas à tragédia (NIETZSCHE, 2013). Entre os estudiosos de Mann, parece ser consenso enxergar na extrema racionalidade e disciplina de Aschenbach um princípio apolíneo, que designaria as artes plásticas, o andar, o falar, a forma, o espaço e o tempo, a causalidade e autoconsciência; e, em sua paixão, um princípio dionisíaco, referente à música, à dança, ao canto, ao êxtase, à ausência de forma, à eternidade, à loucura, ao esquecimento de si (VAGET, 1984; KURZKE, 1985).

Os antagonistas necessários à constituição da tragédia, sem os quais não há conflito, aparecem interiorizados na ‘novela’ de Mann: não há um antagonista externo; Aschenbach combate apenas a si mesmo. As forças antagonísticas são tendências, ou princípios, em luta: um que lança o escritor no caos da infinitude, e outro que o faz se apegar à finitude da forma. Desse modo, a peripécia acontece no momento em que o escritor, com o pretexto de ter perdido as malas, decide retornar à Veneza. A luta se dá ‘em’ Aschenbach, entre o mal-estar causado pelo clima de Veneza, o reconhecimento da necessidade de partir e o desejo de permanecer na cidade, a dor incompreensível da despedida ordenada pela razão (MANN, 2010, 2004).

Como já mencionado anteriormente (HÜHN, 2013), na estrutura dramática da ‘novela’ encontram-se

elementos fundamentais da *Poética* de Aristóteles. O meio da tragédia é uma inversão do estado inicial; inversão que pode acontecer como uma ação (*peripeteia*) – no caso de *Morte em Veneza*, a personagem retorna, literalmente, ao hotel de onde pretendia – ou de uma mudança no conhecimento (*anagnórisis*), que carrega consigo uma surpresa (*thauματος*) (RATH, 2008).

A *anagnórisis* pode acontecer no mesmo instante da peripécia, ou depois, como em *A morte em Veneza*, quando Aschenbach retorna ao hotel e revê Tadzio. Na cena, torna-se mais claro o aspecto que importa a esta reflexão: a *anagnórisis*, ainda segundo Rath (2008), consiste na experiência de reconhecimento de si, um ato de autorreflexão, no qual a pessoa se coloca diante de si mesma, percebe sua realidade e afirma ‘isso é assim’⁷. Para Édipo, a *anagnórisis* é a compreensão dos acontecimentos de sua vida; para Aschenbach, o primeiro momento do reconhecimento de si é a percepção de seu impossível amor por Tadzio. No reencontro com o menino, Aschenbach enfim compreende por que deseja permanecer em Veneza, em um movimento profundamente autorreflexivo: a personagem está “[...] em um posto de observação elevado [...]”, detém-se diante “[...] da verdade de seu coração [...]”, sente “[...] o arrebatamento do sangue [...]”, “[...] a alegria, a dor de sua alma [...]”, “[...] olhou para si mesmo [...]”, sente “[...] curiosidade espiritual [...]” e dá “[...] as boas-vindas [...]” à descoberta de si (MANN, 2010, p. 62; 2004, p. 548s). Nesse momento, a beleza de Tadzio torna-se *medium*, instrumento de autoconhecimento. Como consequência, Aschenbach, que antes havia sido designado como *der Reisende* [o viajante], *der Betrachtende* e *der Schauende* (o observador, o que olha ou contempla), agora é chamado de *der Enthusiasmierter* – o que está ‘entusiasmado’, cheio da presença de um deus.

A comparação com outras cenas em que alguns eventos poderiam levar Aschenbach a uma experiência de conhecimento talvez ajude a especificar a função da beleza de Tadzio. No primeiro capítulo do livro, por exemplo, há um evento que parece iniciar um processo de conhecimento. Trata-se do encontro com o

⁷“Vier entscheidende Aspekte enthält dieses Handlungskonzept [Aristoteles]: 1. die Mitte (mesótes), ist eine Wende ins Gegenteil des Anfänglichen. Unterschieden werden zwei Arten des Umschungs (metábasis oder metabólē): die Handlung-Metabole (peripéteia) oder die Erkenntnis-Metabole (anagnórisis). 2. Die Handlung enthält somit eine Überraschung (thauματος). Sie liegt im Begriff der Peripetie, welche eine Richtungsänderung anzeigt, die nachzuvollziehen ist. 3. Die Peripetie ist mit einer Wiedererkennung (anagnórisis) verbunden: im Idealfall finden beide, so Aristoteles im 11. Kapitel explizit, gleichzeitig statt; gegebenenfalls kann die Anagnórisis auch der Peripetie nachfolgen. Zu verstehen ist unter Anagnórisis das Erlebnis, sich selbst wiederzuerkennen. Der Begriff bezeichnet den Akt der Selbstreflexion, wenn der Mensch sich selbst gegenübertritt, sich in der inneren Vorstellung verdoppelt und sein Spiegel-Ich wahrnimmt. Es ist der Moment, wenn Ödipus die Zusammenhänge seiner Existenz erkennt. Ob er sie wahrhaben will oder nicht, an diesem Punkt erfährt ein Mensch sich selbst und seine Wirklichkeit als den Umstand des So-ist-es. 4. Der überraschenden Einsicht folgt die Wirkung von Jammern und Schrecken (éleos und phóbos), so daß eine Reinigung (kátharsis) der Affekte ermöglicht wird” (RATH, 2008, p. 25).

estranho no cemitério, que faz Aschenbach perceber uma primeira mudança em si mesmo⁸: como na cena do retorno ao hotel e ao reencontro de Tadzio, o escritor

[...] ‘notou’, atônito, uma estranha expansão de seu íntimo, uma espécie de inquietação errante, um anseio juvenil sedento de distância, um sentimento tão vivo, tão novo ou, antes, há tanto tempo inabitual e desaprendido que ele ‘parou enleado’, mãos nas costas e olhos no chão, ‘a investigar’ a natureza e o propósito dessa sensação. (MANN, 2010, p. 10, grifos nosso).

Os verbos utilizados por Mann (notar, *bewusst sein*, tornar-se consciente de, em alemão; *prüfen*, verificar, investigar) indicam o movimento autorreflexivo. Nesse primeiro momento, há uma tentativa de autocompreensão, mas aqui ela não se realiza totalmente, ao contrário, a percepção de uma mudança, “[...] uma estranha expansão de seu íntimo [...]” (MANN, 2010, p. 10), é interpretada erroneamente: Aschenbach reduz o princípio dionisíaco a algo compreensível: “Era vontade de viajar, nada mais.” (MANN, 2010, p. 10). Embora o aprecie, Aschenbach parece não compreender o desejo do infinito, incontrolável, imensurável, despertado pela figura do cemitério; ele erra em sua interpretação.

De forma semelhante, a epidemia de cólera também poderia ser compreendida como um acontecimento significativo na narrativa. É ela, afinal, que motiva a partida de Aschenbach e que, mais tarde, causará sua morte. Entretanto, a doença não funciona como uma ocorrência que altera a percepção do protagonista: é o mesmo Aschenbach de Munique que sabe suportar mal o clima de Veneza, é o escritor determinado pela razão e pelo autocontrole que decide sair da cidade.

Apenas o acontecimento da beleza de Tadzio leva Aschenbach a alterar seu itinerário, tanto literal quanto metaforicamente: Aschenbach não voltará mais a Munique; retorna à Veneza, à cidade dominada pela forma cambiante das águas, do mar, da dissolução (KOELB, 2004). A beleza do rapaz é o acontecimento que transforma a vida do escritor e o conduz à descoberta de uma dimensão infinita em si mesmo. O erro fatal de Aschenbach - a *harmatia* (LUNA, 2012) - não consiste tanto em reconhecer em si o desejo do imensurável, mas em se julgar capaz de controlar o que não tem medida.

Por esse motivo, a *anagnorisis*, o reconhecimento da afeição por Tadzio - o reconhecimento de si -, na cena do retorno ao hotel, não revela logo sua

tragicidade: não há ali o horror pelo reconhecimento, mas uma aceitação que não poderia ser serena. Aschenbach parece interromper o processo de reconhecimento e procura reinserir o que é caótico em uma forma: enfim abre as mãos, mas em seguida desenha uma forma perfeita, em si mesma aberta e fechada, descrevendo “[...] um movimento circular e ascendente” (MANN, 2010, p. 62). Assim, o escritor procura compreender seu relacionamento com o rapaz a partir de um modelo clássico, o diálogo entre Sócrates e Fedro (MANN, 2010, p. 69s; 2004, p. 554s), em uma atitude que Dierks (2003, p. 27) chamará de “[...] autoengano apolíneo [...]”, pois será inexoravelmente vencida pela “[...] verdade dionisíaca⁹.”

O engano de Aschenbach com relação a si mesmo é sugerido pelo narrador, que aponta sutilmente para a contradição entre as imagens que Aschenbach associa ao menino, estabelecendo uma distância entre a narração e os eventos narrados. Aqui e ali, aparecem expressões como ‘a seus olhos’, ‘aparição’ [*Erscheinung*] (MANN, 2010) que relativizam a visão de Aschenbach. Em outra cena, o narrador continua a sinalizar o equívoco do protagonista, quando este identifica Tadzio com o ‘Belo em si’. Aschenbach ‘crê’ ‘captar’ “[...] o Belo em si, a forma enquanto pensamento divino, a perfeição única e pura que habita o espírito [...]”, acolhe ‘a embriaguez’ e se deixa arrastar pelo objeto que foi sinal da Beleza (MANN, 2010, p. 68s; 2004, p. 554), seguindo quase *ipsis litteris* o texto do Fedro de Platão (PLATÃO, 2000). Mas o narrador distancia-se de Aschenbach ao enfatizar o lado extático, quase embriagado, dissoluto, de sua suposta reflexão filosófica. O narrador sabe, pois, que a contemplação de Tadzio não elevará Aschenbach à perfeição, como na concepção do Fedro, mas a uma obsessão que efetivamente coloca em risco tanto a vida de Aschenbach quanto a vida do menino e de sua família, dos quais o escritor oculta a epidemia de cólera que assola Veneza.

O lado dionisíaco, desordenado, obsessivo, erótico, irrefreável, da paixão de Aschenbach por Tadzio é mostrado, sobretudo, no quinto capítulo da ‘novela’, em que se dá a catástrofe: o escritor é apelidado de “*der Verliebte*” (MANN, 2004, p. 565) [o apaixonado], “*der Betörte*” (MANN, 2004, p. 566) [o perturbado], “*der Verwirrte*” (MANN, 2004, p. 567), [o confuso]. É nesse capítulo que o escritor passa a seguir o rapaz pela cidade de Veneza, tem um sonho explicitamente erótico e realiza, semiconsiente, uma longa e definitiva inversão do diálogo platônico. Como afirma Robertson (2002), apesar das relações estabelecidas por Aschenbach entre sua situação e as

⁸[...] eine seltsame Ausweitung seines Innern ward ihm ganz überraschend bewußt, eine Art schweifender Unruhe, ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne, ein Gefühl, so lebhaft, so neu oder doch so längst entwöhnt und verlernt, daß er, die Hände auf dem Rücken und den Blick am Boden, gefesselt stehen blieb, um die Empfindung auf Wesen und Ziel zu prüfen. Es war Reiselust, nichts weiter, aber wahrhaft als Anfall auftretend und ins Leidenschaftliche, ja bis zur Sinnestäuschung gesteigert” (MANN, 2004, p. 504).

⁹Aschenbachs apollinische Selbsttäuschung muß so der in ihm liegende dionysische Wahrheit weichen. Vor der Entdeckung der fatalen Choleraepidemie wird der dionysische Bedeutungsstrang endgültig dominant” (DIERKS, 2003, p. 27).

reflexões de Platão no Fedro, o protagonista não chega à sabedoria, mas a uma ‘intoxicação’. No semissonho de Aschenbach, a beleza não é o caminho para a elevação do espírito, mas um caminho que necessária e tragicamente conduz ao erro: o artista é trágico, não pode escapar nem das correntes do sentimento que o arrasta, nem da prisão estética em que ele tenta controlar suas paixões. (MANN, 2010, 2004).

A beleza harmônica que serviria como antídoto ao pendor para o abismo, por sua vez, novamente arrasta os sentidos. Aschenbach avisa a seu ‘aluno’ [*du mußt wissen*] que os escritores não podem seguir o caminho da arte sem que Eros se eleve em seu guia [*wir Dichter [können] den Weg der Schönheit nicht gehen, ohne daß Eros sich zugestellt und sich zum Führer aufwirft*] (MANN, 2004, p. 588s). Aschenbach continua sua confissão afirmando que a maestria do estilo é ‘mentira e estupidez’ [*Lüge und Narrentum*], a confiança de que escritores gozam por seu público é ‘ridícula’ [*höchst lächerlich*] e a ideia de educação pela arte, tão cara ao classicismo alemão, uma atividade arriscada a ser proibida [*ein gewagtes, zu verbotendes Unternehmen*] (MANN, 2004). A tragicidade da situação do escritor, no trecho, é dada pelos advérbios, expressões adverbiais e adjetivos: caminho conduz necessariamente [*notwendig*, traduzido na edição citada como ‘fatalmente’] ao abismo, o poeta possui um pendor “[...] inato e incorrigível para o abismo” [*eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde*]. (MANN, 2004, p. 589).

A questão do conhecimento é expressamente tematizada no momento em que Aschenbach explica a renúncia ao conhecimento:

É assim, Fedro, que renunciamos, por exemplo, ao conhecimento analítico, pois o conhecimento, Fedro, não tem dignidade nem rigor; ele é sábio, compreensivo e indulgente, não tem firmeza nem forma; simpatiza com o abismo, ele é o abismo. A este rejeitamos, pois, decididamente, e a nossa única aspiração passa a ser então a beleza, o que quer dizer simplicidade, grandeza, um novo vigor, a espontaneidade reconquistada e a forma. Mas 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 a 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 (MANN, 2010, p. 111; 2004, p. 589)¹⁰.

¹⁰“So sagen wir etwa der auflösende Erkenntnis ab, denn die Erkenntnis, Phaidros, hat keine Würde und Strenge; sie ist wissend, verstehend, verzeihend, ohne Haltung und Form; sie hat Sympathie mit dem Abgrund, sie ist der Abgrund. Diese also verwerfen wir mit Entschlossenheit, und fortan gilt unser Trachten einzig der Schönheit, das will sagen der Einfachheit, Größe und neuen Strenge, der zweiten Unbefangenheit und der Form. Aber Form und Unbefangenheit, Phaidros, führen zum Rausch und zur Begierde, führen den Edlen vielleicht zum grauenhaftem Gefühlsrevel, den seine eigene schöne Strenge als infam verwirft,

Aschenbach recusa um *auflösende Erkenntnis* [não tanto um ‘conhecimento analítico’, como na tradução citada, mas um conhecimento quase evanescente, dissoluto], por ele ser um conhecimento-sabedoria, sem forma, aberto, sem medida, que simpatiza com o abismo e se torna, ele mesmo, abissal. Uma vez que o conhecimento mostra-se imensurável, ele se distancia da beleza, que seria forma pura, medida, simplicidade. Mas Aschenbach percebe andar em círculos: o fascínio da forma conduz igualmente ao abismo, não há saída para o escritor. É importante ressaltar que o longo e paradoxal raciocínio de Aschenbach acontece após mais uma visão de Tadzio e em diálogo imaginário com o rapaz.

Assim, seria possível dizer que à semelhança de uma tragédia clássica: a) os dois primeiros capítulos da ‘novela’, mesmo em outra ordem, apresentam as forças antagônicas que entrarão em luta na narrativa; b) em comparação a outros eventos narrados em *A morte em Veneza*, é a beleza de Tadzio que se revela como ‘acontecimento inaudito’ para Aschenbach por introduzir uma mudança fundamental no conhecimento que o escritor possui de si mesmo. A beleza de Tadzio revela a Aschenbach uma dimensão não racional da existência (terceiro capítulo); c) o escritor, porém, equivoca-se (*harmatia*) ao procurar reduzir o evento a categorias racionais já conhecidas; o incidente com as malas perdidas torna-se justificativa para a decisão de voltar (terceiro capítulo); d) ao rever Tadzio e assumir sua afeição, Aschenbach inicia um processo de reconhecimento que, porém, se diferencia da tragédia clássica por não causar o horror pelo erro cometido; e) Aschenbach é inteiramente dominado pelo fascínio da beleza de Tadzio, que une características apolíneas e dionisíacas (quarto capítulo) e f) o erro trágico do escritor torna-se evidente no último capítulo, em que o princípio dionisíaco torna o protagonista estranho a si mesmo - estranhamento representado pela maquiagem-máscara, que indica o domínio do deus sobre o homem - e o leva à catástrofe. A *agnorisis* se completa apenas ao final do livro e Aschenbach reconhece, não racionalmente, mas semiacordado, a aporia trágica da arte. Nesse sentido, a beleza de Tadzio pode ser interpretada como o evento que leva Aschenbach a conhecer sua condição humana.

Considerações finais

A história de Aschenbach foi muitas vezes descrita como uma trajetória de decadência na qual se observa um grande escritor que perde a razão por causa de um amor proibido (p. ex. ROBERTSON, 2002); também foi compreendida como a discussão sobre a ruína de uma época (KOELB, 2004). Entretanto, o itinerário de

führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie. Uns Dichter, sage ich, führe sie dahin, denn wir vermögen nicht, uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweifen.” (MANN, 2004, p. 589).

Aschenbach, narrado em uma consciente estrutura novelística, também pode ser lido como uma paradoxal reflexão sobre o conhecimento: o conhecimento torna-se um abismo e a alternativa ao abismo, a beleza, conduz novamente à queda.

Tal como nas tragédias gregas, o acontecimento – o encontro fortuito com a beleza – leva o herói a cometer um erro fatal: Aschenbach considera-se mestre absoluto da forma e, assim, senhor das próprias paixões. Tal como acontece nas tragédias (LUNA, 2012), na ‘novela’ de Mann, Aschenbach erra por se desconhecer. Assim, a peripécia (o retorno para Veneza) e o momento da *agnorisis* (o reconhecimento da paixão por Tadzio e da impossibilidade de unir a vontade da forma e o desejo do caos) são decorrentes de um equívoco de Aschenbach com relação a si mesmo, equívoco ao qual ele não pode escapar.

Na figura do menino, o acontecimento da beleza torna-se um *medium* de conhecimento para Aschenbach, na medida em que lhe revela uma dupla impossibilidade: i) a impossibilidade de unir as forças antagônicas presentes em sua experiência humana e ii) a impossibilidade de compreender uma dimensão da existência que foge à sua medida.

O processo de conhecimento completa-se ao final da ‘novela’: a beleza de Tadzio revela Aschenbach a si mesmo como farsa do finito, ao qual o escritor se desejaria reduzir na medida em que busca ansiosamente a forma, calculando e controlando todos os aspectos da sua vida, e nostalgia do infinito, ao qual Aschenbach se entrega desesperado, como quem se lança a um abismo. O conhecimento da própria realidade, como nas tragédias, leva ao desfecho fatal.

Pelo avesso, a escolha do gênero da ‘novela’ por parte de Mann ressalta o caráter de acontecimento de uma beleza que pretendesse unir o que está dividido no ser humano. Assim, a ‘novela’ de Mann dá a ver algo que parece ter se tornado inteiramente estranho à cultura do início do século XX: a possibilidade de encontro entre o finito e o infinito.

Referências

- AUST, H. **Novelle**. Stuttgart: J. B. Metzler, 2006.
- BERNHARDI, W. **Tieck, Johann Ludwig**. Disponível em: <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd12989432X.html?anchor=adb>>. Acesso em: 21 out. 2013.
- DIERKS, M. **Studien zu mythos und psychologie bei Thomas Mann**: an seinem Nachlass an seinem Nachlass orientierte untersuchungen zum *Tod in Venedig*, *Zauberberg* und zur *Joseph-Tetralogie*. Frankfurt: Klostermann, 2003.
- FREUND, W. **Novelle**. Stuttgart: Reclam, 2009.
- HEISE, E. **A inter-relação da literatura com a música**: Thomas Mann. 2009. Disponível em: <http://www.epocadegoethe.com.br/thomas_mann_elo.pdf>. Acesso em: 21 out. 2013.
- HÜHN, P. Event and eventfulness. In: HÜHN, P.; PIER, J.; SCHMID, W.; SCHÖNERT, J. (Ed.). **The living handbook of narratology**. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness>>. Acesso em: 21 out. 2013.
- KOELB, C. 1912, June. In: WELLBERY, D. E. (Ed.). **A new history of german literature**. Harvard: Harvard UP, 2004. p. 683-688.
- KURZKE, H. **Thomas Mann**. Epoche – werk – wirkung. München: Beck, 1985.
- LUNA, S. **Arqueologia da ação trágica**. O legado grego. João Pessoa: Ideia, 2012.
- MANN, T. **Der Tod in Venedig**. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Frankfurt a. M.: Fischer, 2004.
- MANN, T. **Gesammelte Werke in dreizehn Bänden**. Band XI. Frankfurt: Fischer, 1990.
- MANN, T. **A Morte em Veneza**. Tradução Eloísa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- NIETZSCHE, F. **Geburt der tragödie**. Disponível em: <<http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/NF-1888>>. Acesso em: 21 maio 2013.
- PLATÃO. **Fedro, ou, da beleza**. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa, Guimarães Editores, 2000.
- RATH, W. **Die novelle**. Konzept und geschichte. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 2008.
- ROBERTSON, R. Classicism and its pitfalls: *Death in Venice*. In: ROBERTSON, R. (Ed.). **The Cambridge companion to Thomas Mann**. Cambridge: Cambridge UP, 2002. p. 95-106.
- ROSENFELD, A. **Thomas Mann**. Perspectiva: São Paulo, 1994.
- SASCHA, K. **Die deutsche novelle im 20. Jahrhundert**: eine gattungsgeschichte. Köln: Böhlau, 2010.
- SCHLEGEL, A. W. Vorlesungen über schöne literatur und kunst, 1803-1804. In: LOHNER, E. (Ed.). **Kritische Schriften und Briefe**. Stuttgart: Kohlhammer, 1965. t. 3, v. IV.
- SCHLEGEL, F. Nachricht von den poetischen werken des Johannes Boccaccio. In: EICHNER, H. (Ed.). **Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe**. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Zweiter Band. Erste Abteilung: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). München / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh, 1967. p. 373-396.
- VAGET, H. R. **Thomas Mann**. Kommentar zu sämtlichen erzählungen. Berlin: De Gruyter, 1984.

Received on August 30, 2013.

Accepted on October 23, 2013.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.