UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

O Idílio Árcade entre o texto e a imagem

A leitura das pinturas de Ludwig von Hofmann no romance
A MONTANHA MÁGICA de Thomas Mann

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, no programa de pós-graduação em Letras Modernas (USP), para a obtenção do titulo de doutor em Língua e Literatura Alemã.

ANTONIO WALTER RIBEIRO DE BARROS JUNIOR

Orientadora: **Profa. Dra. CLAUDIA S. DORNBUSCH**

SÃO PAULO - 2007

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

O Idílio Árcade entre o texto e a imagem

A leitura das pinturas de Ludwig von Hofmann no romance
A MONTANHA MÁGICA de Thomas Mann

ANTONIO WALTER RIBEIRO DE BARROS JUNIOR

SÃO PAULO - 2007

Para meus queridos pais, Walter e Mercêdes.
À minha querida avó Cenira de Oliveira Lima Nelli (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

A Professora Doutora Claudia Sibylle Dornbusch, que pela sua competência, sensatez, contribuição, paciência, e amizade, fez crescer os meus conhecimentos acadêmicos, literários, artísticos e culturais e foi essencial para a execução deste trabalho.

O inestimável agradecimento ao Arquivo Ludwig von Hofmann (LVH Archiv) de Zurique (Suíça), responsável pela aquisição e utilização das imagens do pintor Ludwig von Hofmann. Na pessoa do Prof. Dr. Peter Hüssy, que com dedicação, carinho e amizade sempre atendeu a todas as solicitações referentes a obra do pintor Ludwig von Hofmann, meu meus sinceros agradecimentos.

Aos amigos e funcionários do DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, pela atenção no préstimo de seus serviços e pela colaboração durante a realização deste trabalho.

A Profª Drª Nelize Melro Salzedas, que com dedicação e amizade sempre dispensou sua atenção e colaboração para a execução desta tese.

A Profª Drª Aurora Fornoni Bernardini pelas prestimosas contribuições feitas para o trabalho no Exame de Qualificação.

A todos os amigos e colegas, por compartilharem deste caminho, em um momento tão particular como o da produção de um trabalho intelectual. Agradeço carinhosamente o apoio das irmãs do IASCJ, especialmente da Ir. Dra. Ilda Basso e Ir. Dra. Adelir Weber, aos professores Ms. Gislaine Fantini, Ms.Valéria Biondo, Ms. Patrícia Belam, Dra. Lea de Castro Sá, Dra. Maria do Carmo Kobayashi, Dra. Rosa Tulon, Dr. Marcos Virmond, Ms. Helerson Balderramas, Ms. Valéria Oliveira, Dr. Muricy Domingues, Dra. Maricê D. Heubel e Dra. Maria Helena Capobianco, meus orientandos Guilherme C. Marques e Paulo Henrique M. Domingues, demais colegas e funcionários da Universidade do Sagrado Coração – USC.

Ao amigo Fernando Wilson de Lima Soares, pelo companheirismo e amizade durante toda esta jornada de vida.

Aos meus queridos amigos Professora Ingeborg Babak (*in memorian*), Eleonora Bauernebl, Fábio Luiz Vicente, Maria Cristina Lopes, Carlos Augusto Barbosa Condi, Giuseppe e Paula Briani pela constância do afeto e carinho.

À Deus e minha família por todo o estímulo dado e particularmente à minha querida mãe que, mesmo nos momentos difíceis, sempre esteve ao meu lado na execução desta tese.

RESUMO

A essência da tese é a relação entre a literatura e a pintura cujo tema é o idílio clássico. O contexto situacional (Arcádia) será diferenciado no colóquio entre as imagens de Ludwig von Hofmann (1861-1945) e o texto de Thomas Mann (1875-1955) identificado no capítulo capítulo VI do romance *A Montanha Mágica.* Entendendo que o texto escrito tenha uma presença visual, apresentamos o escritor Mann como leitor das pinturas e desenhos de Hofmann. Dessa forma, demonstro que a página impressa pode ser visualizada como um quadro, assim como, inversamente, a imagem é um quadro gravado, um texto escrito.

O objetivo principal será a discussão da importância da leitura e de como esta cria possibilidades do visível tornar legível e na leitura de um texto escrito visualizá-lo. Possibilitando o diálogo entre os dois artistas, através das diferentes linguagens, fundamentaremos este trabalho com autores como Mitchel, Marin, Chartier, Manguel, entre outros. A percepção das imagens será abordada a partir de uma metodologia fenomenológica. A leitura e interpretação do diálogo entre o texto de Mann e as imagens de Hofmann será apresentada numa perspectiva hermenêutica e na teoria da estética da recepção. Para tal, Merleau-Ponty, Dufrenne, Ricoeur, Jauss e Iser são fundamentos da análise.

PALAVRAS-CHAVE:
Mann – Hofmann – Idílio – Arcádia - Texto -Imagem

ZUSAMMENFASSUNG

In dieser Arbeit geht es grundsätzlich um die Beziehung zwischen Literatur und Malerei, mit dem Thema des klassischen Idylls. Der Kontext (Arkadien) wird differenziert untersucht im Gespräch zwischen den Bildern von Ludwig von Hofmann (1861-1945) und dem Text von Thomas Mann (1875-1955), insbesondere im Kapitel VI des Romans *der Zauberberg.* Von der Idee ausgehend dass der geschriebene Text eine visuelle Präsenz hat, stelle ich den Autor Thomas Mann als Leser der Bilder und Zeichnungen von Hofmann vor. Auf diese Weise zeige ich, dass die gedruckte Seite wie ein Bild betrachtet werden kann, wie auch umgekehrt das Bild als ein geschriebener Text verstanden werden kann.

Hauptziel ist dabei die Diskussion um die Wichtigkeit des Leseaktes und inwiefern dieser Möglichkeiten aufwirft, das Visuelle lesbar zu machen und einen geschrieben Text zu visualisieren. Durch den Dialog zwischen den beiden Künstlern aufgrund verschiedener Sprachsysteme, stütze ich mich theoretisch auf Arbeiten von Autoren wie Mitchel, Marin, Chartier, Manguel, unter anderen. Die Wahrnehmung der Bilder wird aufgrund eines phänomenologischen Ansatzes untersucht. Die Lektüre und Interpretation des Dialogs zwischen dem Text von Mann und den Bildern von Hofmann wird in einer hermeneutischen und rezeptionsästhetischen Perspektive dargestellt. Hierzu bilden Merleau-Ponty, Dufrenne, Ricoeur, Jauss und Iser den theoretischen Hintergrund.

SCHLUSSWÖRTER:
Mann – Hofmann – Idyll – Arkadien – Lektüre – Text - Bild

"A arte é a imagem da criação. É um símbolo, como o mundo terrestre é um símbolo do cosmos"

Paul Klee

SUMÁRIO

RESUMO
ZUSAMMENFASSUNG
LISTA DE IMAGENS (Índice Iconográfico)
INTRODUÇÃO.....1

CAPÍTULO 1.....10
A Leitura do verbal e do não verbal: fundamentação teórica e método
1.1 A Leitura.....12
1.2 A Imagem.....18
1.2.1 A correspondência entre o texto e a imagem..... 20
1.2.2 *O caráter simbólico da imagem..... 24*
1.3 A Leitura da Imagem.....28
1.3.1 *A percepção imagética através do olhar: uma leitura fenomenológica.. 31*
1.3.2 *A interpretação do contexto simbólico: um processo hermenêutico..... 38*
1.3.3 *O horizonte de expectativa: a recepção do texto e da imagem..... 43*

CAPÍTULO 2.....47
O Idílio Árcade: leituras e interpretações
2.1 A Natureza como imitação.....49
2.1.1 O Belo e a percepção estética da natureza.....52
2.2 O *Locus Amoenus*: a paisagem clássica no imaginário poético.....55
2.3 O idílio: das origens em Teócrito 63
2.3.1 A tradição idílica na arte figurativa.....67
2.4 A modelo idílico Árcade: realidade e idealização em Virgílio.....71
2.4.1 *Vida e Morte na Arcádia.....76*
2.4.2 *As leituras da Arcádia.....79*
2.4.2.1 Et in Arcádia Ego: a felicidade terminada pela morte.....81

CAPÍTULO 3.....87
O resgate do idílio no *Jahrhundertwende*
3.1 A renovação estética nas artes do fim do século XIX: o ; *Jahrhundertwende..... 89*

3.1.1 A burguesia alemã e a arte.....90
3.1.2.A unificação alemã e seus reflexos na arte.....94
3.2 Tradição e Modernidade na estilização de um mundo decadente.....98
3.2.1 O Simbolismo e a Decadência.....106
3.2.1.1 A obra de Thomas Mann no Jahrhundertwende.....109
3.2.1.2 O Simbolismo nas artes plásticas.....114
3.2.2 Arte Nova (Jugendstil).....119
3.3 O idílio na obra de Ludwig von Hofmann: uma leitura da Arcádia..... 126
3.4 A recepção da obra de Hofmann na literatura do *Jahrhundertwende*:diálogos*. 159*

CAPÍTULO 4.....165
***A Montanha Mágica* de Thomas Mann: a leitura da arcádia entre o texto e a imagem**

4.1 Thomas Mann e a crise do mundo burguês.....167
4.2 A recepção das obras de Ludwig von Hofmann por Thomas Mann.....169
4.3 *A* gênese e leitura da *Montanha Mágica* : um romance de formação.....173
*4.3.1 Interpretação e simbologia dos personagens.....*177
*4.3.1.1 O combate entre o humanismo e a utopia: as figuras de Settembrini e Naphta.....*180
4.3.1.2 A simbologia do apolíneo e do dionisíaco em A Montanha Mágica.....182
4.4 Um sonho idílico entre Mann e Hofmann: o capítulo *Neve*.....182
4.4.1 O *Bildertraum*: a leitura das imagens no texto.....184
4.4.2 O *Gedankentraum*: um desfecho entre apolo e dionísio.....227

CONSIDERAÇÕES GERAIS

REFERÊNCIAS

Lista de Imagens

(Índice iconográfico)

Fig. 1 – Busto de Platão.....50
Fig. 2 – Aristóteles.....51
Fig. 3 - *Locus Amoenus* – Paisagem de Nápolis.....57
Fig. 4 – *Locus Amoenus* – Animal bebendo água (detalhe).....58
Fig. 5 – *Locus Amoenus* – pássaro (detalhe).....58
Fig. 6 – *Locus Amoenus* – Ninfa (detalhe *primavera*).....59
Fig. 7 - *Locus horribilis* (detalhe).....61
Fig. 8 - *Locus horribilis* – tragédia (detalhe).....62
Fig. 9 - Teócrito de Siracusa (desenho).....64
Fig. 10 – *Civilicitas*.....67
Fig. 11 – Arcádia.....72
Fig. 12 – Virgílio (mosaico).....72
Fig. 13 – Sicília (Taormina).....73
Fig. 14 – Nápoles.....73
Fig. 15 – *Et in Arcadia ego* – Giovanni Francesco Guercino 1618-1622.....82
Fig. 16 – *Et in Arcadia ego* – Nicolas Poussin (primeira versão) Chatsworth, Inglaterra....83
Fig. 17 – *Et in Arcadia ego* – Nicolas Poussin - 1630. Museu do Louvre, Paris.....85
Fig. 18 – Bailarinas de Degas (*Deux Danseuses en Scene* – 1874).....101
Fig. 19 – Impressionismo de Monet (Argenteuil).....102
Fig. 20 – Thomas Mann.....112
Fig. 21 – Paul Gauguin – *Maternidade II* 1899.....115
Fig. 22 – Paul Gauguin – *Cavaleiros na praia* - 1902.....115
Fig. 23 – Georges Seurat – *Banhistas em Asnieres* - 1884.....116
Fig. 24 - Puvis de Chavannes – *Le Toillet* - 1883.....117
Fig. 25 – Puvis de Chavannes: tradição e modernidade.....117
Fig. 26 – Puvis de Chavannes *Le Travail*, Amiens, Musée de Picardie.....118
Fig. 27 – Art Nouveau – Cartaz de exposição de S. Bing - 1895.....119
Fig. 28 – Aplicação da Art Nouveau na arquitetura – Victor Horta – 1892-93 (Bruxelas). 121
Fig. 29 – Jóia (Jugendstil) - *Max Joseph Gradl -1900*.....123
Fig. 30 – Revista *Jugend* - 1896.....124
Fig. 31 – Ludwig von Hofmann – Auto Retrato 1920.....126
Fig. 32 – Monte Ida – Ilha de Creta.....127

Fig. 33 – Ludwig von Hofmann - *Muskelzeichnung des Menschen* (Estudo anatômico)..128
Fig. 34 –Joseph von Führich – *Moses auf der Berg Horeb* – 1832.....129
Fig. 35 – Ludwig von Hofmann –Die Hexe von Endor. *Kompositionsaufgabe, 1885*.....129
Fig. 36 – Ludwig von Hofmann –Die Hexe von Endor. *Kompositionaufgabe, 1885 (Bleistift)* ……..130
Fig. 37 – Ferdinand Keller (1842-1922) – *Hero finding Leander*.....130
Fig. 38 - Maurice Denis.....131
Fig. 39 - Puvis de Chavannes.....132
Fig. 40 – Ludwig von Hofmann – *Träumerei* (Sonhando) 1900.....133
Fig. 41 – Ludwig von Hofmann – *Idolino* – 1892.....134
Fig. 42 – *Idolino* – Séc. I a. C. Museo Arqueológico de Florença, Itália.....134
Fig. 43 – Donatello – *Davi* -1430.....135
Fig. 44 – Ludwig von Hofmann – *Frühling* (Primavera) 1895.....137
Fig. 45 – Ludwig von Hofmann – *Idyll* (Idílio) 1896 138
Fig. 46 – Sandro Botticelli – *Primavera* 1478.....139
Fig. 47 - Sandro Botticelli – *Hermes* (detalhe da obra *Primavera*).....140
Fig. 48 - Hans von Marées – *Orangenhain* (Bosque de Laranjas) 1873.....141
Fig. 49 - Hans von Marées – *Drei Jünglinge unter Orangenbäumen* (Três jovens sob laranjeiras) 1875.....141
Fig. 50, 51, 52 – Detalhes de primaveras – colheita de frutos.....142
Fig. 53 – Ludwig von Hofmann – *Bukolische* Lanschaft (Paisagem Bucólica) 1895.....142
Fig. 54 – Ludwig von Hofmann – Locus Amoenus.....144
Fig. 55 – Ludwig von Hofmann – Locus Amoenus.....144
Fig. 56 – Ludwig von Hofmann - Locus amoenus.....144
Fig. 57 – Ludwig von Hofmann - Cavalos livres.....145
Fig. 58 – Ludwig von Hofmann – *Adam und Eva in paradiesischer Landschaft* (Adão e Eva em paisagem paradisiaca) 1892/97.....146
Fig. 59 – Ludwig von Hofmann – *Das verlorene Paradies* (O Paraíso Perdido) 147
Fig. 60 – Ludwig von Hofmann – Adam und Eva (Adão e Eva) 1885.....148
Fig. 61 – Franz von Stück.....149
Fig. 62 – Ludwig von Hofmann – *Quelle* (Fonte) 1910.....149
Fig. 63 – Ludwig von Hofmann – *Eva* (estudo de *Adam und Eva in verlorene Paradies*) 132
Fig. 64 – Spinario - Séc. III a. C – Museu Capitolino - Roma.....151
Fig. 65 – Ludwig von Hofmann – *Idyll* (Idílio) 1896.....152

Fig. 66 – Ludwig von Hofmann - Nack*te Schiffer und Knaben am grünen Gestade* (Pescadores Meninos Nus em Rochedos Verdes) 1900.....153
Fig. 67 – Ludwig von Hofmann – *Zur Sommerszeit* 1910 154
Fig. 68 - Ludwig von Hofmann – *Badende am Meer* (Banhistas no mar) 1906..... 155
Fig. 69 – Ludwig von Hofmann – *Badenden Mädchen* (Meninas Banhistas) 1910..... 156
Fig. 70 - Ludwig von Hofmann – *Tanzende mit Schleier* (Dançarinas com Véus) 1905..157
Fig. 71 – Ludwig von Hofmann – *Tänze* (Danças).....158
Fig. 72 – Revista PAN - 1895.....160
Fig. 73 - Ludwig von Hofmann – Die Quelle (A Fonte) 1913.....172
Fig. 74 – Davos.....175
Fig. 75 - Ludwig von Hofmann – *Symbolische Landschaft* (Natureza Simbólica) 1896. .187
Fig. 76 - Ludwig von Hofmann – *Blütenzauber* (Mágico Florescer).....188
Fig. 77 – Ludwig von Hofmann – *Adam und Eva* 1905.....191
Fig. 78 – Ludwig von Hofmann – *Junge Frau beim Blumenpflücken* 191
Fig. 79 – Ludwig von Hofmann – *Bukolische Landschaft* (Paisagem Bucólica - detalhe) 192
Fig. 80 – Ludwig von Hofmann – *Frühlingssturm* 1894/95 196
Fig. 81 - Ludwig von Hofmann – *Porto D`Anzio*.....198
Fig. 82 - Ludwig von Hofmann - *Südliche Felsenküste* 1898/1900.....200
Fig. 83 – Ludwig von Hofmann – *Reiter an südlicher Küste* (Cavaleiros em litoriais do sul).....204
Fig. 84 –Ludwig von Hofmann – *Jüngling mit Pferden am Felsenufer* (Rapazes com cavalos às margens rochosas).....205
Fig. 85 – Ludwig von Hofmann – *Tanzende in der Landschaft* (Dançarinos em Paisagem) 1902.....206
Fig. 86 – Ludwig von Hofmann – *Sonnige Tage* (Dias ensolarados) 1895.....209
Fig. 87 – Ludwig von Hofmann – *Drei angelnde Knaben* (Três meninos pescadores).....211
Fig. 88 – Ludwig von Hofmann *Männer schieben Schiff ins Meer* (Homens empurram barco ao mar).....212
Fig. 89 - Ludwig von Hofmann - *Badende Männer mit Hund (Homens banhando-se com cachorro*).....212
Fig. 90 – Ludwig von Hofmann - *Frühling* (Primavera).....213
Fig. 91 - Ludwig von Hofmann – *Gruppe männlicher Akte* (Grupo de nus masculinos) . 214
Fig. 92 – O frescor da água experimentado com “a ponta do pé desnudo” (detalhe nº 1).....215

Fig. 93 - O frescor da água experimentado com “a ponta do pé desnudo” (detalhe nº 2).....215
Fig. 94 - O frescor da água experimentado com “a ponta do pé desnudo” (detalhe nº 3).....215
Fig. 95 – Gesto da mão que “guia carinhosamente” (detalhe nº 1).....216
Fig. 96 – Gesto da mão que “guia carinhosamente” (detalhe nº 2).....216
Fig. 97 – Gesto da mão que “guia carinhosamente” (detalhe nº 3).....216
Fig. 98 – Ludwig von Hofmann – *Alpenlandschaft mit Ziegen* (Paisagem alpina com cabras).....217
Fig. 99 – Ludwig von Hofmann - *Mutter und Kind umgeben von sechs Frauen (*Mãe e Filho rodeados de seis mulheres).....218
Fig. 100 – Ludwig von Hofmann - *Stillend Mutter* (Mãe Amamentando).....219
Fig. 101 –Ludwig von Hofmann – (A felicidade civilizada –detalhe).....220
Fig. 102 – Ludwig von Hofmann - Idolino (detalhe).....220
Fig. 104 – Ludwig von Hofmann -*Tal des Schreckens –1894 (*exemplo de *locus horribilis*).....224
Fig. 105 – Ludwig von Hofmann - *Klage um Phaeton – 1915 – (*exemplo de *locus horribilis*) 226

INTRODUÇÃO

Simbolicamente, o sentido que tiramos da leitura pode ser constatado no contexto cultural de cada leitor. Dessa forma, segundo Denise Barreto[1] toda leitura "interage com a cultura e os esquemas dominantes de um meio e de uma época". Neste sentido, a leitura afirma sua dimensão simbólica nos "módulos de um imaginário coletivo, quer os recuse quer os aceite".

O autor e o leitor podem estar afastados um do outro no tempo, não possuindo necessariamente um espaço comum de referência. Portanto, tanto uma imagem, como a mensagem literária, tiradas de seu contexto, são recebidas como um sistema fechado, cujos diferentes componentes só adquirem um sentido em relações mútuas. Para o leitor, segundo Barreto, é como se os textos criassem seu próprio sistema de referência:

> A leitura de um texto é a ocasião de um encontro. (...) Mais do que uma simples troca intelectual entre autor e leitor, a leitura é o enredo de dois solilóquios silenciosos e separados no tempo: o diálogo interno do autor com ele mesmo enquanto concebe e escreve o que lhe vai pela mente absorta; e o diálogo interno do leitor consigo próprio enquanto lê, interpreta, assimila e recorda o que leu. (Giannetti, Eduardo. *Auto-engano*)

Tanto o texto como a imagem se abrem para uma pluralidade de interpretações. No texto, segundo Vincent Jouve[2], encontramos certos pormenores que "colocam em evidência as potencialidades da mensagem", escapando da fragilidade da oralidade, que se caracteriza pela "fixação, dissociação, abertura e universalidade". Ao contrário do discurso oral, o "texto alarga o horizonte do leitor abrindo-lhe um universo novo"[3].

Na imagem, ao pensá-la através do verbal, acaba-se por descrever, falar do visível, através de sua leitura e interpretação. A palavra fala da imagem, a descreve e traduz, mas jamais revela a sua matéria visual. Propriedades como a representatividade, garantida pela referencialidade, sustentam, a possibilidade de leitura, reafirmando o seu status de linguagem.

---

[1] BARRETO, Denise Ap. Brito/ SALES, Sheila Cristina F. *Literatura, Leitura e Ensino.* Disponível em < http://tecitura. juvencioterra.edu.br/viewarticle.php?id=2&layout=htm> Acessado em: setembro de 2007.

[2] JOUVE, Vincent. A Leitura. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

[3] Citado por BRITO, Denise. *Leitura, literatura e ensino*. Revista Tecitura, Brasília, DF, 1.1, 02 11 2006. Disponível em: < http://tecitura.jts.br//viewarticle.phpid=2 >. Acesso em: 28 02 2007.

A imagem, assim, constituirá um texto, um discurso. Neste sentido, estudar seu significado implica falar também do trabalho de interpretação imagética, procurando entender tanto como ela se constitui em discurso, quanto como ela vem sendo utilizada para sustentar discursos produzidos com textos verbais.

O mundo da imagem, portanto, não produz apenas o visível, mas torna-se visível através do trabalho de interpretação e de efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar. Esse olhar trabalhará diferente quando da leitura da imagem, pois enquanto a leitura da palavra pede uma direcionalidade (da esquerda para a direita), a da imagem é multidirecionada, dependendo do olhar e interpretação de cada "leitor".

Imagens, segundo Manfred Lurker[4], são a tentativa de captar o que existe, de torná-lo compreensível num aspecto especial. Neste sentido, o que existe, o objeto retratado, é o contraponto da imagem, assim como o pensamento figurado e simbólico se contrapõe ao pensamento objetivo e lógico. Cada imagem é, portanto, uma cópia ou representação, seja do mundo exterior, seja do mundo interior. Portanto, ao apresentar um sentido e exprimir uma unidade espiritual, a imagem constitui-se também num símbolo.

Cada leitor interpreta um texto, ou uma imagem, como quiser, mas para que uma leitura seja legítima é necessário satisfazer o critério da coerência interna. Portanto, nem todas as leituras são legítimas, existe de fato uma diferença entre “utilizar” um texto e “interpretar” um texto.

Wolfgang Iser, em sua obra O Ato da Leitura (*L’acte de lecture*, 1985) propõe dois pólos, o do leitor e do receptor, para a concretização da leitura. Dessa forma, a produção de uma é chamada por Iser de *pólo artístico* e sua recepção de *pólo fruidor.* A produção da obra, assim, apóia-se no fazer artístico e no compor; já a recepção se apóia na fruição, no gozo , no prazer do texto; os dois pólos, produção e recepção, conjugam-se e complementam-se, fazendo da leitura um fruto da produção e da recepção

Nesta tese apresentaremos um diálogo entre textos verbais e não verbais. Para tanto, discutiremos o sentido e a recepção das imagens em diálogo com o texto, pois como afirma Alberto Manguel em sua obra *O espectador comum: a imagem como narrativa*[5]:

---

[4] LURKER, Manfred. *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgat: Alfred Kröner Verlag, 1988, p. 340

[5] MANGUEL, A. *Lendo Imagens. Uma história da amor e ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

> As imagens, porém, se apresentam à nossa consciência instantaneamente, encerradas pela moldura – a parede de uma caverna ou de um museu- em uma superfície específica (...) Com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos, mas, em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa, independentemente do tempo que reservamos para contemplá-la. (MANGEL, 2006, p.25)

A importância da leitura será discutida, assim como suas interpretações e recepções que criam possibilidades do visível tornar-se legível e na leitura de um texto escrito visualizá-lo.

Esta relação entre a literatura e a pintura terá como contexto situacional a tradição da Arcádia Idílica. Esta será enfocada no diálogo e descrição das pinturas de Ludwig von Hofmann (1861-1945) realizada pelo escritor Thomas Mann (1875-1955) no trecho *Neve* (capítulo IV) de sua obra *A Montanha Mágica,* publicada em 1925. Este romance será o *corpus* da tese.

A leitura simbólica e percepção das pinturas descritas neste trabalho serão abordadas a partir de uma metodologia fenomenológica. Já a interpretação do diálogo entre o texto de Mann e as imagens de Hofmann será apresentada numa perspectiva hermenêutica e na teoria da estética da recepção.

Mostraremos, assim, que toda comunicação humana envolve a produção e a recepção de mensagens e, em se tratando de um quadro ou um livro, será sempre necessário existir um diálogo entre o produtor e o receptor, diálogo este que proporciona a leitura.

O processo de perceber o sentido simbólico do fenômeno artístico envolve a sensação, a associação, a projeção das lembranças, a atenção, o julgamento, etc, ou seja, todas as experiências relacionadas com o que está dentro do campo fenomenológico. Como a tese se fundamenta na percepção e leitura do fenômeno artístico entre o texto e a imagem, verificaremos que esta pode acontecer por diferentes formas, permitindo uma interpretação.

Na relação entre o verbal e o não-verbal, indicaremos como toda percepção tem lugar num certo horizonte e acontece dentro de um mundo apreendido pelo homem, a partir da sua experiência. Neste sentido, analisarei a leitura das imagens de Hofmann por Thomas Mann para explicar como a percepção contém a relação do sujeito percebedor com o mundo, comportando, por princípio, a contradição e a

complexidade interpretativa. O mundo percebido, assim, não se limitará à soma de objetos, mas resultará da sua relação com o sujeito, de sua vivência e experiência dele.

Como leitores de imagens entre o legível e o visível (o texto de Mann e os trabalhos de Hofmann) o estudo da percepção das obras de arte dentro de um processo fenomenológico se faz necessário.

Dessa forma, para tal reflexão, é necessário o diálogo de algumas contribuições filosóficas na construção do conhecimento na arte, elaboradas a partir dos temas da abordagem filosófica existencial proposta pelos seguidores de Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty e Mikel Dufrenne.

Primeiramente, algumas considerações sobre o trabalho de Merleau-Ponty apresentará caminhos para superar os desafios que se impõem diante de determinados requisitos para a análise de uma imagem. Este mesmo autor propõe o desafio de buscar o impensado, o não dito, daquilo que se expressa inclusive no silêncio da linguagem. Neste sentido, na percepção do fenômeno artístico, a leitura de Merleau-Ponty convidará para que mergulhemos nos caminhos do saber, através do olhar que observa muito além daquilo que os olhos vêem.

Complementando o sentido da percepção estética, ao apresentar os elementos descritos nas telas de Hofmann (a beleza idealizada do *locus amoenus* árcade) presentes no texto de Mann, fundamentaremos nossa leitura com alguns aspectos do estudo fenomenológico de Mikel Dufrenne.

A partir da experiência estética em relação à narrativa que revela o Belo (presentes nas imagens de Ludwig von Hofmann), também se poderá enxergar um arcabouço para a análise da percepção de um mundo, e mais especificamente da natureza idealizada no texto de Thomas Mann.

No texto de Mann, ao analisar o sonho do personagem Hans Castorp, observaremos que a causa do prazer em relação ao objeto Belo (natureza e corpos idealizados) reside no próprio ser do personagem, e deriva do encontro harmonioso entre a imaginação e o intelecto, situação provocada pela experiência estética.

Neste sentido, a imagem da natureza será a expressão da multiplicidade de significações que o real oferece: “cada mundo possível assinado por um autor não é um mundo irreal inventado pela imaginação criadora, é um possível da Natureza, um aspecto do real inexaurível que quer se atualizar na obra” (Dufrenne, 1998, p.200).

Nesse contexto, cito como exemplo a leitura da imagem vivenciada por Bachelard:

> Deixa-se, de algum modo, invadir pela imagem, degusta-a como um fruto proibido ao sábio, diz como o encanto age sobre si. Contentando-se em sonhar, ele se condenaria ao silêncio; mas ele diz o seu próprio devaneio e quais as imagens do mundo que se lhe revelam..."(Bachelard, 1993 p.201)

Verificaremos que a necessidade de uma imagem bela é reflexo da necessidade que o ser humano tem de sentir-se no mundo, de maneira que a experiência estética, significa a percepção de sua relação profunda com o mundo: "(...) estar no mundo não é ser uma coisa entre as coisas, é sentir-se em casa entre as coisas" (Dufrenne, 1998, p.25).

A utilização da hermenêutica será imprescindível para atingir a essência do fenômeno artístico. Este processo revelará os sentidos menos aparentes, indicando o que existe na essência das imagens visualizadas no texto de Mann. Neste sentido, na relação entre o verbal e o não verbal, será imprescindível o trabalho de interpretação simbólica da imagem, como na interpretação do texto, tendo como pressupostos a relação com a cultura, o social, o histórico, com a formação social dos autores, seu horizonte de expectativa (repertório), etc.

Dessa forma, em relação ao diálogo entre imagens de Hofmann, o texto de Mann, desenvolveremos um olhar contemplativo, de espectador, um olhar compreensivo de analista, assim como um olhar interpretativo, de analista-crítico.
Corforme estudo de Zonta (2004, p.23), esta metodologia hermenêutica pautada na contemplação, compreensão e interpretação de uma obra, atingirá a essência do fenômeno. Tal estudo interpretativo, que respeita principalmente o contexto da obra, terá como base o trabalho de hermenêutica fenomenológica de Paul Ricoeur (1995).
Interpretando o sentido simbólico das imagens de Hofmann (no contexto de sua produção no século XIX e no da leitura de Mann no século XX), mostraremos como seu trabalho, através do visível (imagens e cores), permite caminhar na análise simbólica da narrativa: a simbologia das formas (cores, imagens, luz, sombra) nos remeterá, à semelhança das vozes no texto, a diferentes perspectivas instauradas pelo eu na e pela imagem, favorecendo não só a percepção dos símbolos inerentes a esses elementos, mas como a apreensão de diferentes sentidos no plano

discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de se interpretar uma imagem através de outra.

Ao interpretar simbolicamente as imagens de Hofmann pelo olhar e pela palavra (texto de Mann), apreenderemos a sua matéria significante em diferentes contextos que serão analisados nesta tese (final do século XIX e o mundo após a Primeira Grande Guerra).

O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens (as imagens presentes no texto, no caso a *Montanha Mágica* de Mann), produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, como podemos dizer, à linguagem verbal e não-verbal. O caráter de incompletude da imagem aponta, dentre outras coisas, a sua recursividade, ou seja, quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma infinita.

A interpretação do texto não-verbal se efetivará, então, por esse efeito de sentidos que se institui entre o olhar, a imagem e a possibilidade do recorte, a partir das formações sociais em que se inscreve tanto o sujeito-autor do texto não-verbal, quanto o sujeito-espectador.

O conjunto de elementos visuais possíveis de recorte - entendidos como operadores discursivos - favorecerá uma rede de associações de imagens, o que dá lugar à tessitura do texto não-verbal. A apreensão dessas relações, por sua vez, revelará a narrativa que se instaura pelas imagens.

Já em relação ao *corpus* deste trabalho, o romance *A Montanha Mágica* de Thomas Mann, verificaremos que o texto deixa antever o trabalho de um sincretismo de imagens, uma rede de associações. Trata-se, então, da possibilidade de falar de implícitos no âmbito da imagem. As imagens implícitas funcionam como pistas, favorecendo a compreensão das associações de ordem ideológica e simbólica presentes na narrativa.

Dessa forma, na análise do trecho *Neve* do romance, mostraremos que a recepção das obras de arte de Ludwig von Hofmann por Thomas Mann contituiu-se, principalmente, numa percepção, leitura e recepção do sentido idílico das imagens.
Assim, apresentaremos Thomas Mann também como leitor das pinturas de Hofmann, procurando um ponto de contato do texto verbal com o texto não verbal.

Será, pois, um processo que Hans Robert Jauss [6] denomina de horizonte de expectativa.

Verificaremos, pois, como Mann realiza a leitura dos cenários idílicos, comuns à literatura e a arte na tradição ocidental, em seu romance *A Montanha Mágica*. Estes cenários, resgatados nas pinturas simbolistas e do *Jugendstil* por Ludwig von Hofmann entre os séculos XIX e XX, idealizam a existência de um paraíso (a Arcádia) dominado pela beleza clássica, dando forma concreta a um sonho de felicidade eterna. Estas imagens dialogarão com o texto de Thomas Mann de acordo com sua leitura e recepção no romance após a 1ª Guerra Mundial.

Em relação às imagens, tomando Hofmann como autor e Thomas Mann como leitor, verificaremos como ambos estão afastados um do outro, pela concepção e utilização das imagens, no espaço e no tempo. Na publicação da *Montanha Mágica*, em 1925, pintor e escritor não têm mais o mesmo espaço comum de referência. Desta constatação surge a pergunta: por que Thomas Mann utiliza os cenários idílicos de Hofmann, já que os mesmos perderam seu significado original no período de publicação da Montanha Mágica?

Responder a esta questão estará relacionado ao objetivo principal desta tese, ou seja, a leitura que Thomas Mann faz do idílio após a Primeira Grande Guerra (1914-18), já que o próprio pintor Ludwig von Hofmann questionará a tradição árcade neste período.

O desenvolvimento deste estudo será constituído de quatro capítulos e das considerações finais.

O primeiro capítulo, intitulado "A leitura do verbal e do não verbal: fundamentação teórica", indicará os caminhos em que o estudo pautou-se para iniciar a leitura do visível e do legível. Aqui será exposta uma abordagem do sentido e das formas de leitura, o significado do texto e da imagem, além do processo de percepção e interpretação do fenômeno artístico.

O segundo capítulo, nomeado "O Idílio Árcade: leituras e interpretações" apresentará o contexto situacional da relação das imagens de Hofmann (o *Locus Amoenus* que descreve uma natureza perfeita) e do texto de Thomas Mann: o motivo da Arcádia Idílica. Aqui, retornaremos ao mundo greco-romano, procurando

---

[6] JAUSS, *et. al. A Leitura e o Leitor - Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

entender o sentido da criação estética de um mundo idealizado que será constantemente resgatado na tradição artística ocidental.

O terceiro capítulo, "O resgate do idílio no *Jahrhundertwende*", apresentará o contexto da criação artística do pintor Ludwig von Hofmann e a característica da obra do escritor Thomas Mann entre os séculos XIX e XX, período conhecido em alemão como *Jahrhundertwende* (*fín-de-siécle* e *Belle Epóque* em francês). Representaremos aqui o resgate e o sentido simbólico do idílio neste momento de grandes transformações sociais, filosóficas e artísticas na sociedade européia, assim como a descrição dos trabalhos idílicos de Hofmann. Associaremos, ainda, a criação artística do pintor com elementos do Simbolismo e do *Jugendstil* (Arte Nova), além da recepção de discorrer brevemente sobre a recepção de seu trabalho no período.

O quarto capítulo, "*A Montanha Mágica* de Thomas Mann: um diálogo entre o texto e a imagem" discutirá o colóquio entre as imagens de Ludwig von Hofmann com o romance de Thomas Mann. Para tanto, primeiramente, iniciaremos o capítulo com a característica da obra de Mann até a 1ª Guerra Mundial, a decadência da cultura burguesa no século XX e a relação entre o pintor e o escritor. Num segundo momento, exponho a gênese de *A Montanha Mágica*, que culminará na análise do capítulo VI (*Neve*) na interpretação simbólica das imagens de Ludwig von Hofmann em diálogo com o texto de Thomas Mann. Dessa forma, por uma analogia *in absentia*[7], a substância verbal (o texto) remeterá a uma substância que lhe é heterogênea (as imagens de Hofmann).

Finalmente, nas considerações gerais, cujo propósito é o de retomar sucintamente as questões centrais que ficaram diluídas em meio a outros tantos argumentos, ao longo dos diversos capítulos, evidenciaremos a relação entre o texto e a imagem como um diferencial da leitura da obra de Thomas Mann. Evidenciaremos, também, o significado do trabalho de Ludwig von Hofmann ainda pouco conhecido no Brasil.

[7] VOUILLOUX Bernard *La Peinture Dans Le Texte* Paris: CNRS Editions. 1994., p.2

CAPÍTULO 1

A leitura do verbal e do não verbal: fundamentação teórica e método

"A arte não reproduz o visível; ela torna-o visível"

Paul Klee. Teoria da Arte Moderna

Exponho neste capítulo as questões que considero pertinentes para melhor compreensão dos caminhos que tracei para abordar a leitura e percepção da arte pelo ser humano, bem como a relação indivíduo-imagem.

A tessitura desse percurso se fez com os fundamentos teóricos de pesquisadores que discutem essa relação entre o legível e o visível, junto às minhas reflexões sobre a recepção do fenômeno artístico.

O tema da central desta tese é a correspondência das artes através da leitura texto/imagem na diálogo dos trabalhos de Hofmann/Mann. Esta correlação entre o verbal e o não verbal já foi alvo de vários estudos, cujas concepções variaram através dos tempos e em função de diferentes pontos de vista. A dicotomia clássica da Antiguidade, que dividia as artes em espaciais (pintura, escultura e arquitetura) e temporais (a poesia, a música e a dança), já foi, de certa forma, ultrapassada.

Hoje, a maioria dos estudiosos das artes sabe que o fenômeno artístico não se entrelaça somente por meio de fios visíveis presentes nas inter-relações semânticas entre textos literários, composições musicais e telas pictóricas, mas também por invisíveis elos que estabelecem entre os objetos artísticos analisados uma interconexão de sentidos, cuja interpretação faz aflorarem significados submersos, inscritos no inconsciente histórico dos contextos sociais onde se geraram as referidas obras de arte.

São complexas as relações entre o verbal e o não verbal e, para estudá-las, certamente é possível adotar múltiplas abordagens. Para este estudo, num primeiro momento, será fundamental o entendimento da relação texto-imagem através da leitura, ou seja, no momento onde o visível provém do legível e vice-versa.

Neste capítulo, serão apresentadas algumas considerações sobre as condições da leitura, o significado do texto e a relação leitor-escritor. Dessa forma, refletiremos sobre o problema do conteúdo, que pode levar o leitor a compreender e interpretar sentidos. Fundamentaremos esta análise em autores como Jouve (2002) e Manguel (2004) refletindo sobre o jogo de oposições e contradições que a leitura

de um texto pode nos proporcionar, sua recepção e desconstrução como uma prática de criação artística.

1.1 A Leitura

Diante da multiplicidade e variedades de textos que nos são apresentados, não podemos lê-los de uma mesma maneira.

Etimologicamente, o verbo *ler* origina-se da raiz latina do vocábulo *legere* (colher, ajuntar). Neste sentido, a palavra está relacionada ao conhecimento das letras, a organização e formação de palavras, numa determinada codificação.

A decodificação dos sinais que constituem um texto seria, num sentido básico, a maneira mais simples de ler, pois o conhecimento lingüístico abrangeria o conhecimento da pronúncia, vocabulário e regras de uma língua.

A leitura, porém, é um ato em que o leitor, o autor e o texto põem-se em jogo na relação com o sentido. A leitura faz parte da vida do homem, fazendo entender o mundo. Segundo Alberto Manguel:

> Todos lemos a nós e ao mundo à nossa volta para vislumbrar o que somos e onde estamos. Lemos para compreender, ou para começar a compreender. Não podemos deixar de ler. Ler, quase como respirar, é nossa função essencial.[8]

Nesse processo complexo, segundo Manguel (2004) os leitores cuidam do texto, criam imagens e transformações verbais para representar seu significado. Dessa forma, os leitores geram significado à medida que lêem, "construindo relações entre seu conhecimento, sua memória da experiência, e as frases, parágrafos e trechos escritos"[9].

Segundo Vincent Jouve (2002) este processo da leitura se desenvolve em várias direções, sendo uma atividade complexa e plural.

Ler, primeiramente, é uma operação de percepção, identificação e memorização dos signos, um ato subjetivo. No aspecto físico, apresenta-se como uma atividade de antecipação, estruturação e interpretação. Este ato concreto da leitura que observamos recorre a faculdades próprias ao ser humano e constitui um processo neurofisiológico, pois não é possível sem as funções do cérebro.

---

[8] MANGUEL, Alberto. Um história da Leitura. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p29.

[9] LAMB, Charles. *Detached thoughts on books and reading*, citado por MANGUEL em *Uma História da Leitura*. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p.53.

Porém, os pesquisadores ainda não sabem se a leitura é independente, por exemplo, da audição. Não é possível, portanto, estabelecer se a leitura constitui um conjunto único e distinto de processos psicológicos ou "se consiste de uma grande variedade desses processos, mas muitos acreditam que sua complexidade pode ser tão grande quanto a do próprio pensamento"[10]

Esta leitura, porém, não é apenas um processo automático de capturar um texto como um papel fotossensível captura a luz, "mas um processo de reconstrução desconcertante, labiríntico, comum e, contudo, pessoal"[11], no qual o leitor constrói um ou mais sentidos dentro das regras de linguagem.

O leitor, segundo Jouve (2002), ao perceber e decifrar os signos, tenta entender do que se trata, concentrando-se em chegar à conclusão dos fatos através dessa sua atividade cognitiva[12]. Assim, em textos complexos, o leitor sacrifica a progressão em favor da interpretação, sendo que, essas duas variáveis podem se combinar em proporções diversas.

Portanto, a leitura solicita uma competência em todos os casos, principalmente como um processo cognitivo, onde os fatos serão encadeados. Neste sentido, o ato da leitura envolve atenção, percepção, memória, raciocínio, juízo, imaginação, pensamento e linguagem.

Da mesma forma, quando da complexidade de um texto, o leitor pode sacrificar a progressão em favor de uma interpretação. A leitura, assim, também exigiria uma competência mínima, pois "o texto coloca em jogo um saber mínimo que o leitor deve possuir se quiser prosseguir a leitura"[13]

O ato de ler um texto também recorre à afetividade dos leitores. Neste processo afetivo, as emoções estão de fato na base do princípio de identificação, motor essencial do princípio de ficção. Dessa forma, segundo Jouve, o charme da leitura provém em grande parte das emoções que ela pode suscitar, provocando admiração, piedade, riso ou simpatia, recorrendo às capacidades reflexivas do leitor, influindo sobre sua afetividade.

---

[10] MANGUEL, Op.Cit. p. 54.

[11] Ibid. p. 55.

[12] Segundo FETZER (2000), a cognição é derivada da palavra latina *cognitione*, que significa a aquisição de um conhecimento através da percepção. É o conjunto dos processos mentais usados no pensamento e na percepção, também na classificação, reconhecimento e compreensão para o julgamento através do raciocínio para o aprendizado de determinados sistemas e soluções de problemas. FETZER, j.h. *Filosofia e Ciência Cognitiva*. Bauru: EDUSC, 2000, p.196.

[13] JOUVE, Vincent. A Leitura. São Paulo: Ed. UNESP, 2002, p. 19.

Neste sentido, o papel das emoções no ato de leitura é fazer com que o leitor se interesse pela narrativa, criando assim, uma ligação afetiva na leitura em geral. Este seria um poder persuasivo exercido pelo autor. Dessa forma, quanto maior for o talento do artista, mais difícil é se opor à suas diretivas emocionais, mais convincente é a sua obra. Aqui encontramos a fonte de nossa atração pela obra, como ensina Sigmund Freud:

> Em relação ao que nos acontece na vida, comportamo-nos todos, geralmente, com uma passividade igual e permanecemos submetidos à influência dos fatos. Mas somos dóceis ao apelo do poeta; pelo estado no qual ele nos deixa, pelas expectativas que desperta em nós, ele pode desviar nossos sentimentos de um efeito para orienta-lo em direção a outro.[14]

Nesta experiência estética, lembra Jouve, impossível expulsar a identificação e o emocional da obra, pois o engajamento afetivo é de fato um componente essencial da leitura.

Uma outra característica do processo da leitura é o seu poder argumentativo, pois o texto é um discurso, ou seja, como resultado de uma vontade criadora, surgindo como um conjunto organizado de elementos, sempre analisável. A narração visa a levar o interpretador, seja na comunicação escrita ou oral, a certa conclusão ou desviá-la de acordo com o seu poder argumentativo.

Os gêneros do discurso a ser interpretado são entendidos como uma forma característica de enunciação em que a palavra acaba por assumir uma expressão única, específica. Para Bakhtin (1997), estes estão ligados a situações características de comunicação verbal, nas quais há uma profunda relação entre o significado das palavras e a realidade, o momento em que são empregadas, ou seja, o momento sócio-histórico de sua produção.

Bakhtin (1997:302) também afirma que “se não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo da fala, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível”, pois ao utilizarmos a língua, sempre o fazemos num determinado gênero.

---

[14] FREUD, Sigmund. L´inquiétante étrangeté et autres essais. Paris: Gallimard, 1995., citado por JOUVE, Op. Cit., p.20.

Através dos discursos, a intenção de convencer está de um modo ou de outro, presente em toda narrativa, trata-se de assumir ou não para si próprio a argumentação desenvolvida.

A leitura, ainda, interage com a cultura e os esquemas dominantes de um meio e de uma época, afirmando uma dimensão simbólica que agirá nos modelos do imaginário de uma coletividade. Dessa forma, segundo Jouve, o sentido que se tira da leitura, sua simbologia, se adapta à realidade de uma determinada cultura onde cada leitor se encontra e evolui.

Alberto Manguel, ao mencionar a dimensão simbólica da leitura, diz:

> Sei que, para mim, ver alguém lendo cria em minha mente uma curiosa metonímia na qual a identidade do leitor é colorida pelo livro e pelo cenário em que ele está sendo lido. Parece apropriado que Alexandre, o Grande, que compartilha na imaginação popular a paisagem mítica dos heróis de Homero, sempre carregasse consigo um exemplar da *Ilíada* e da *Odisséia*.[15]

Toda leitura, assim, proporciona uma interação com a cultura e os esquemas dominantes de um meio e de uma época, afirmando sua dimensão simbólica nos módulos do imaginário coletivo quer os recuse quer os aceite.

Para Gilles Thérien[16] o sentido no contexto de cada leitura é valorizado perante os outros objetos do mundo com os quais o leitor tem uma relação. Dessa forma, a leitura afirma-se como parte interessada de uma cultura.

Justamente por isso, a liberdade do leitor não é absoluta. Esta será cercada por limitações originadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam um grupo, em suas diferenças as práticas de leitura. Por isso mesmo, Roger Chartier[17] expõe que essa leitura será sempre uma apropriação, algo como uma invenção, uma produção de significados.

Cada leitor é singular a cada leitura ou circunstância. Essa singularidade, segundo Chartier, é ela própria "atravessada por aquilo que faz que este leitor seja semelhante a todos aqueles que pertencem à mesma comunidade" [18]

Nesta tese, a análise dos trechos do capítulo *Neve* da *Montanha Mágica* possibilitará uma leitura visual do texto escrito. Thomas Mann, em seu romance, cria

---

[15] Op. Cit. P 251.
[16] THÉRIEN, Gilles. *Pour une sémiotique de la lecture*. Paris: Ed. Protée, v2-3, 1990.
[17] CHARTIER, Roger. *Aventura do Livro- do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.á
[18] Op. Cit., p.77, 91-92.

possibilidades de, por meio de seu texto (lingüístico-semântico), visualizar vários outros (as pinturas e desenhos de Hofmann).

Neste Mundo Idílico Árcade visualizemos não apenas a descrição dos corpos, movimentos e paisagens de Ludwig von Hofmann feitas por um escritor, mas o contexto da recepção e leitura feita por Mann, seu repertório. Com esta leitura, Mann possibilitará o *Bildgedicht*, ou Ecfrase[19] (do grego *ekphrasis*), pois seu diálogo com as imagens possibilita a visualização destas no texto, conduzindo o leitor a um exercício de reconstrução do que foi examinado, interferindo subjetivamente nas qualidades dos objetos descritos.

Neste sentido, segundo Mello[20], significaria também "interpretação, conhecimento e estudo (por meio da visão) no ato de leitura". Dessa forma, *ler* não se afasta do *ver* (do latim *videre* , siginificando ver, olhar, perceber, compreender, examinar, observar), que "abrange a capacidade de apreender os objetos por meio do sentido da visão". Neste sentido, segundo Mello:

> "Tudo o que se pode apreciar pelo ato da leitura, através de uma escrita clara e que pode ser bem distinguida pela visão, denomina-se *legível* (do latim *Legibile*); e o que recebe o táctil dos olhos, da visão, e que possui uma aparência material sensível se denomina de *visível* (do latim *Visibile*). Assim, as qualidades provenientes do que é legível e visível designam-se *visibilidade* e *legibilidade*". (MELLO, 2003, p.103)

Louis Marin, em seu texto *Ler um quadro- uma carta de Poussin em 1639*[21] explica que podemos nomear imagens e narrativas como *quadros*, onde "a pintura é uma espécie de escrita (chamada de *quadros gravados*) e as escritas uma espécie de fala". Segundo o autor, esse ponto é importante histórica e culturamente, pois:

---

[19] Termo grego que significa "descrição" (no plural, *ekphraseis*), aparecendo em primeiro lugar na retórica de Diónisos de Halicarnasso (*Retórica*, 10.17). Tornou depois um exercício escolar para aprender a fazer descrições de pessoas ou lugares. O *locus classicus* na literatura épica é a descrição do escudo de Aquiles feita por Homero (*Ilíada*, 18, 483-608). Virgílio seguiu o mesmo modelo para a descrição do escudo de Eneias na *Eneida* (8, 626-731). Um outro tipo de *ekphrasis* concentra-se em descrições epigramáticas de pinturas e estátuas, como *La galeria* de Marino e muita poesia emblemática. O termo alemão *Bildgedicht* corresponde praticamente ao conceito de *ekphrasis,* neste sentido de descrição de uma obra de arte (pintura ou escultura). Os poetas românticos recorreram amiúde a este artifício, tendo ficado célebre, por exemplo, a "Ode on a Grecian Urn", de Keats. Naturalmente, o recurso às descrições particulares está presente em muita poesia contemporânea, sobretudo a partir do momento em que a poesia se tornou cada vez mais próxima da prosa narrativa. CEIA, Carlos. Dicionário de Termos Literários

Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/ekphrasis.htm> Acessado em Outubro de 2007.

[20] MELLO, Sanderson Reginaldo. A Metalinguagem como Comunicação Midiática. Dissertação de Mestrado: UNESP, 2003, p.113.

[21] MARIN, Louis. Sublime Poussin. São Paulo: EdUSP, 2000, p.209.

> O texto escrito tem uma presença visual assim como a imagem: a página impressa é visualizada como quadro tanto quanto a imagem, ou de maneira comparável a ela (...) Mas inversamente, poderíamos dizer que a imagem é um quadro gravado, enquanto que o texto escrito é um quadro falante. (Marin, 2001, p.123)

Dessa forma, se a fala de um texto é o melhor guia do sentido, Marin indica que isto ocorre porque existe uma "hierarquia entre a leitura do texto e a visão da imagem" e porque a primeira (texto) domina a segunda (imagem). Marin estabelece em seu estudo um processo comparativo ao conceber o termo "leitura de um quadro", delineando as fronteiras do visível e do legível.

Neste sentido, o texto de Mann indica a leitura realizada pelo escritor. Manguel[22] explica:

> A imagem de uma obra de arte existe em algum lugar entre percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocábulo comum, adquirido, de um mundo social, e um vocábulo mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos.(Manguel, 2002, p.29)

A decifração do significado das imagens pode ser considerada uma preocupação muito moderna. Ao abordarmos o tema surgem sempre questões como: O que vemos e como significamos uma imagem? Como a percebemos e a compreendemos? Como é possível a leitura da imagem? Como interpretar a mensagem de uma imagem?

Diante destas questões, entendemos que esses questionamentos têm o propósito de gerar reflexões para que possamos compreender a relação entre leitor e imagem.

Para desenvolvermos uma análise entre o verbal e o não verbal, passaremos agora ao estudo da leitura de imagens, pois similar ao sistema que criamos para ler a escrita, o significado dos signos nos habilita a ler uma imagem

[22] Op. Cit. P.29

1.2 A Imagem

O ser humano vive da imagem, da visualidade, de uma cultura visual. Assim, sempre esteve cercado por imagens, se sentindo seduzido por elas.

O mundo imagético é vasto e diversificado. A imagem está ligada à história do homem: desde os primórdios, a palavra tem o poder de produzir imagens metafóricas, num processo intelectual. O ser humano, ao elaborar, em seu imaginário, uma representação mental do mundo, passa a subjetivar os primeiros meios de percepção do universo e de sua história. As primeiras manifestações da criatividade do Homem foram exteriorizadas em imagens: os desenhos paleolíticos, como os encontrados nas cavernas de Lascaux, na França, e Altamira, na Espanha, são os primeiros exemplos detectados pela arqueologia histórica e datam de quase 20 mil anos.

Dessa forma, construía em seu imaginário uma representação mental do mundo, subjetivando os primeiros meios de percepção do universo e de sua história.

Da Pré-História até o surgimento da escrita em 3500 a.C., o Homem desenvolvia habilidades como a fala e a escrita, agregando-as, ao mesmo tempo, ao instrumental de seu olhar, propiciando novas formas de entender, expressar e projetar sua própria existência através de imagens.

> No homem, a imagem é a principal (além de ser a primeira) forma de ver e expressar o mundo, seja este o universo endógeno de cada ser humano ou o mundo exterior dos objetos que nos aparecem oticamente desde que nascemos (...) Parte-se da premissa de que, *existe em algum lugar dentro de nós, uma instância produtora de imagens, uma espécie de cinematógrafo interior* (...) A imagem seria a fonte original (mas não única) de todo o conhecimento, pois ela antecederia o pensar consciente.[23]

Etimologicamente, a palavra latina *Imago* está associada a algo que remete a uma realidade, ou seja, a imagem pode criar uma ilusão, de certa forma parcial, sem ser forma ou réplica perfeita de um objeto. J. Aumont em seu livro *A Imagem* comenta:

---

[23] NOVA, Cristiane. *Imagem e Educação: Rastreando Possibilidades*. In: *Educação e Tecnologia: Trilhando Caminhos.* Bahia:UFBA, 2007.

> (...) " o duplo perfeito não existe no mundo psíquico tal como conhecemos (...) Mesmo em nossa época de reprodução automática generalizada (...) a fotografia de um quadro não pode ser confundida com esse quadro, nem uma pintura com a realidade."[24]

Evidencia-se aí também um processo psíquico, revelando uma vertente psicológico-psicanalítica, que por sua vez, remete ao duplo acima mencionado e a outras projeções. O próprio vocábulo "projeção" parte da existência de uma imagem, que tem, igualmente, associações psicanalíticas.

Dessa forma, pela ilusão, é possível não apenas criar um objeto que seja réplica de outro , mas sua aparência: a imagem estaria, portanto, não copiando mas representando o mundo, modulada por estruturas profundas oriundas de um exercício de linguagem.

Etmologicamente, segundo Baitello[25], palavra *imagem* é usada de diferentes maneiras e em diversas ocasiões. Isso dificultaria uma definição simples deste termo, pois a própria etimologia da palavra já evidencia esta riqueza de sentido: *"Imaginem"* acusativo de *imago* (imagem), deriva *representação, retrato, fantasia e aparência,* em oposição à realidade; *Imago* supõe um radical im- de origem obscura que estaria na base do verbo imitari, *imitar*.

Porém, nessa própria acepção latina "imago", encontraríamos uma profunda e íntima ligação do objeto retratado em relação ao real: "Imago" significa algo que retrata uma realidade, ou seja, algo que está intimamente ligado a uma representação gráfica de um objeto ou de uma pessoa que existe no mundo.

> Se tomamos a palavra grega eikon , teremos também uma origem obscura, porém a palavra grega *eidolon* significa 'imagem, reflexo'. Segundo Junito de Souza Brandão (1991:322), *eidolon* como *eidos* "pressupõem o indo-europeu *weid* que exprime a idéia de 'ver' e de 'saber'. Não há que se estranhar no caso o *ver* e o *saber:* é que sendo o *eidolon* uma réplica do morto, ele é uma **imagem** que se **vê**[26] e, por conservar um resíduo latente de consciência, é algo que se sabe. Em termos de mito e religião grega, eidolon é uma espécie de "corpo astral, insubstancial", um simulacro que reproduz os traços exatos do

[24] Op. Cit., p. 60.
[25] BAITELLO, Norval. O Olho do Furacão. A Cultura da Imagem e a Crise da Visibilidade. Disponível em <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/furacao.pdf> acessado em outubro de 2006.p.4
[26] O grifo é nosso.

> falecido em seus derradeiros momentos." Assim, o indo-europeu *weid-* dá origem não apenas aos gregos *eidos,* 'forma, imagem' e eidolon, 'imagem, ídolo' , mas também ao verbo latino *video* , 'ver'.[27]

Possuiria, assim, no mundo antigo, um significado recorrente de *retrato* ou *estátua* (na cultura latina, relativo às imagens de culto aos mortos, lembrança que remetia aos ancestrais), sombra, espectro, cópia, imitação, lembrança, fantasma, visão. Designaria igualmente uma visão ao longo de um sonho,. Assim, logo é cunhada a locução "uma bela imagem", ou então, ídolo, termo empregado por alguns filósofos da Grécia antiga, especialmente Demócrito e Epicúrio para designar as representações 'enviadas' pelas coisas aos nossos sentidos.

Dessa forma, significava mais uma cópia da realidade do que uma representação artística, portanto, convencional e trabalhada esteticamente. Os sábios gregos antigos falavam antes da *ideia* ou forma sensível, que dizia mais respeito ao aspecto que um dado objeto se nos representava mentalmente, o que envolvia domínios de abstração.

Conforme estudos de Norval Baitello, se buscamos a palavra alemã *Bild,* teremos também uma origem remota obscura, mas que com certeza vem do radical germânico *bil-*, com o significado de poder (mágico), ligada à origem indo-européia da palavra imagem, que tem como um possível radical mais próximo o verbo *magh-*, com o significado de *ter poder*.

Impregnada de um sentido próprio, a imagem se transforma num símbolo forte, que sempre será associado a uma determinada cultura ou tradição, utilizando uma linguagem própria, como a gráfica (verbal) e a pictórica (não verbal).

1.2.1 A correspondência entre o texto e a imagem

Tanto na filosofia, quanto na teoria da percepção, na semiologia, na psicologia, na estética e na história da arte, existem variantes significativas referente aos significado da imagem e à sua relação com o e texto.

Com intenção de disciplinar positivamente tantas acepções de "imagem" o historiador da cultura e da arte W.J.T. Mitchell, inspirado em Erwin Panofsky,

---

[27] BAITELLO, Norval. Op. Cit. p.4

escreveu um tratado intitulado *Iconology: Image, Text, Ideology*[28], sobre o estudo iconográfico no qual procura estender o termo "imagem" a outras modalidades de percepção que não apenas a visual:

> In a broader sense, the critical study of the icon begins with the idea that human beings are created 'in the image and likeness' of their creator and culminates, rather less grandly, *in* the modern science of 'image-making' *in* advertising and propaganda (Mitchell 1986: 2)[29]

Nesta importante obra Mitchell busca, além de definir etmilogicamente imagem, responder qual a diferença entre as imagens e as palavras. Para o autor, a importância deste estudo deve-se, sobretudo, ao fato de apontar as maneiras pelas quais a nossa própria compreensão teórica das imagens vinculam-se a práticas culturais e sociais.

O historiador, assim, considera "imagem" tanto as representações visuais, (pinturas, esculturas, fotografias, etc.) quanto as representações mentais (memória, "imaginário"), verbais ou literárias (poemas, romances, relatos, crônicas) e gráficas, entendendo o homem como "uma imagem e um produtor de imagens"(op.cit p. 2).

Ao trabalhar o tema, Mitchell resgata o trabalho de Panofsky

Os termos Iconografia e Iconologia foram utilizados por Erwin Panofsky para designar os dois diferentes estudos na interpretação das obras de arte: enquanto a primeiro refere-se ao sentido da obra de arte, opondo-se ao estudo da sua forma, o segundo estudo seria o sentido intrínseco da obra, relacionado ao mundo dos valores simbólicos, ou seja, o estudo da contraposição entre sentido e forma.

O estudo da Iconografia compreende uma análise pré-iconográfica relativa ao tema primário ou natural, isto é, a identificação do significado fatual e expressivo da obra e uma análise iconográfica, relativa ao tema secundário, aos significados convencionais expressos pelos elementos da obra.

O significado fatual é dado pelas linhas e contornos que constroem os elementos contidos na composição. O significado expressional baseia-se na

---

[28] MITCHELL, W.J.T. Mitchell «*What is an image*?», in *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 7-46.

[29] Em um sentido mais amplo, o estudo crítico do ícone começa com a idéia que os seres humanos são criados 'a imagem e semelhança' de seu criador e culminam, de preferência menos grandiosamente, *na* ciência moderna da 'produção de imagens' *em* anúncio e em propaganda. MITCHELL 1986: 2.

identificação dos gestos e sentimentos expressos pelos elementos contidos na mesma. A combinação desses dois significados resultaria no que Panofsky chama de motivos artísticos, e a enumeração desses motivos constituiria a análise pré-iconográfica.

> Tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional. É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimento; e pela percepção de algumas qualidades expressionais, como o caráter pesaroso de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior. O mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. Uma enumeração desses motivos constituiria uma descrição préiconográfica".(PANOFSKY, 1991, p. 50)

Na análise iconográfica, o principal é a identificação do significado convencional desses motivos artísticos, ou seja, relacionar tais motivos com os fatos e os acontecimentos construídos culturalmente através da tradição e dos costumes de uma dada civilização.

> Assim fazendo, ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. (...) De fato, ao falarmos do 'tema em oposição à forma', referimo-nos, principalmente, à esfera dos temas secundários ou convencionais, ou seja, ao mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos.(PANOFSKY, op. Cit., p.50-51)

Neste sentido, um estudo iconográfico é necessário nesta tese para entendermos a característica da produção artística de Hofmann na passagem do século XIX, ou seja, os elementos pictóricos e estilísticos na elaboração das pinturas e desenhos em estilo simbolista e da arte nova (*Jugendstil*)

Posteriormente, analisando o contexto da produção de Hofmann no final do século XIX, assim como o diálogo e leitura das imagens feitas por Mann na *Montanha Mágica*, desenvolvemos a análise iconológica das obras. A Icolonogia, conforme Panofsky, se propõem ao estudo do significado intrínseco de uma obra, aos

> princípios subjacentes que revelam atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica - qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. (Op. cit.,52).

Dessa forma, com a análise iconológica vou me deter, basicamente, na interpretação dos símbolos que as obra de Hofmann possuem e, permitindo unificar os significados visualizados em uma determinada reflexão. Esta reflexão será chamada de "intuição estética"

> a interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através de fontes literárias. Quando desejamos nos assenhorar desses princípios básicos que norteiam a escolha e apresentação dos motivos, bem como da produção e interpretação de imagens, estórias e alegorias, e que dão sentido até aos arranjos formais e aos processos técnicos empregados (...). Para captar esses princípios, necessitamos de uma faculdade mental comprável à de um clínico nos seus diagnósticos - faculdade essa que só me é dado descrever pelo termo bastante desacreditado de 'intuição sintética', e que pode ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito.(PANOFSKY, Op. cit., p. 62)

Dessa forma, fundamentado em Panofsky, Mitchell pressupõe a cultura visual como análoga à lingüística. Para ele, a cultura visual se refere ao mundo interno de visualização que faz apelo à imaginação, à memória e à fantasia.

Na construção de um conjunto de imagens, sejam elas pertencentes ao universo visual, sejam elas pertencentes a o universo verbal, ocorrerá também o que Norval Baitello Junior[30] define como **Iconofagia.**

---

[30] BAITELLO , Norval. A era da Iconofagia. Ensaios de Comunicação e Cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005, p. 95.

Segundo Baitello, é “notável a utilização de imagens precedentes como referência e como suporte de memória”. Neste sentido, em toda imagem existe uma referência às imagens que a precederam:

> (...) a representação de um objeto não é apenas a representação de algo existente no mundo (concreto, das coisas, ou não concreto, das não-coisas), mas também uma re-apresentação das maneiras pelas quais este algo foi já representado.(BAITELLO, Op. Cit. p.95 – o grifo é nosso)

Em outras palavras, toda imagem se apropria das imagens precedentes e adquire nelas ao menos parte de sua força. No entender de Baitello, esta força provém de seu lastro de referências a outras tantas imagens.

Esta relação será observada no diálogo entre Thomas Mann e Ludwig von Hofmann. Na análise do trecho *Neve* do romance, perceberemos que as imagens da Arcádia fazem referência às imagens que a precederam proporcionando uma nova re-apresentação ao leitor.

1.2.2 O caráter simbólico da Imagem

Modernamente, através de uma percepção objetiva e concreta, associa-se ao conceito de imagem o de visualidade. Neste sentido, a imagem pode ser considerada uma representação mental de uma realidade sensível que funciona como um recurso lingüístico em textos literários.

É importante acrescentar o que essa mudança conceitual de visibilidade significou às transformações do pensamento no final do século XIX e décadas posteriores.

> Entre o Renascimento e o Romantismo, o conceito de imagem exigia um processo racional de identificação simbólica entre dois objetos, do tipo “a água é como um cristal” ou “a água cristalina”. De notar ainda que as poéticas românticas entendiam a imagem como simples representação não mental, mas refinada e sublimada na sua forma. Para esta concepção, contribuíram teorias como a de Coleridge que distinguia entre símbolo e alegoria e imaginação e fantasia, partindo do pressuposto de que no primeiro caso se trata de imagens “superiores”,

> intelectualizadas e sublimadas, e no segundo caso, tido por "inferior", falamos apenas de imagens exteriores ao intelecto e presas à sensibilidade imediata das coisas. [31]

A poesia do século XX em particular, evoluiu para representações metafóricas com imagens dissimuladas ou simplesmente sugeridas, sem obedecer a um padrão comparativo que qualquer leitor menos informado literariamente poderia reconhecer de imediato.

Desta forma, sob ponto de vista estritamente literário, a imagem participa nos conceitos de metáfora, símile, comparação, alegoria e símbolo e em muitas figuras de pensamento e linguagem que baseiam a sua capacidade figurativa na criação de imagens.

Para nosso estudo, é importante salientarmos que a imagem, a rigor, é ao mesmo tempo uma *metáfora* (aproximação entre duas coisas diferentes) e uma *descrição* (uma relação lingüística entre palavras para revelar uma visão do mundo, real ou não real, representável ou irrepresentável pela racionalidade). Neste sentido, são válidas expressões como *imagem metafórica* ou *imagem simbólica*.

Em relação à simbologia das imagens, que utilizaremos na análise da obra de Hofmann, Manfred Lurker afirma (2003, p. 545) que os quatro elementos básicos de uma pintura, motivo, estilo, composição e esquema de cores, podem assumir um significado simbólico.

Primeiramente, em relação ao *motivo*, as representações possuem um conteúdo simbólico ou alegórico que revela a intenção consciente ou inconsciente do artista. Dessa forma, "objetos que nos parecem simples e cotidianos, podem estar carregados de um profundo conteúdo simbólico". Uma árvore, por exemplo, pode significar a salvação (como no mito grego de Dáfnis) ou iluminação (na narrativa de Buda), uma "força, a juventude, o nacionalismo (o carvalho alemão) ou também a árvore da vida". Um espelho pode simbolizar a verdade, o olho de Deus, uma cortina pode sugerir um mistério, etc.

A simbologia foi referência em vários momentos da história da arte. No Renascimento e no Barroco, por exemplo, os patrocinadores da arte, os mecenas, encomendavam pinturas simbólicas que continham um significado mais profundo e

[31] CEIA, Carlos, op. Cit. P 56

diferente. Dessa forma, somente eram compreensíveis aos versados em simbologia e mitologia clássica.

Em relação ao *estilo*, a intenção simbólica pode ser revelada da mesma forma que o motivo, mas de forma mais discreta: no Egito, os retratos estilizados de corpos bidimensionais planos, com postura rígida e cabeças levemente erguidas aludiam à existência nas sombras entre a vida e a morte, ou seja, um culto a morte; na Grécia, a naturalidade e expressão da perfeição dos corpos, dos movimentos, que representavam corpos saudáveis e nus representavam uma opção pela vida. Nas pinturas Sung chinesas, do século XII, exemplifica Lurker, representava-se o ser humano muito pequeno, em paisagens montanhosas extremamente grandes, como se desejasse se fundir com aquele panorama indicativo do infinito. Esta mesma característica está presente em obras românticas do século XIX: no Romantismo alemão, por exemplo, ao analisarmos as pinturas de Caspar David Friedrich (1174-1840), o ser humano também é sempre pequeno e a natureza domina totalmente os quadros[32]. Em contraparida, grande parte da arte ocidental caracteriza o ser humano geralmente maior, e a natureza funciona mais como pano de fundo, um símbolo do seu domínio pelo homem.

A *composição* de uma cena tem, igualmente, grande significado simbólico. Composições escalonadas em zonas, por exemplo, simbolizam frequentemente diferentes níveis da existência ou da experiência, como também a divisão tradicional em mundo subterrâneo, terra e céu. Segundo Lurker, em alguns trabalhos artísticos, podemos observar as zonas inferiores indicando a existência biológica no mundo, enquanto as mais elevadas indicam a vida espiritual.

A composição das formas geométricas, pela sua referência lógica e matemática, implementam o significado simbólico artístico. Na antiguidade o círculo simboliza Deus ou os deuses, aquilo que é perfeito e eterno, de onde tudo emana. Dessa forma, as moradias e templos possuíam a forma circular, onde o finito (espaço) que continha o infinito (Deus), representando também o símbolo do cosmos. Já uma ênfase nas formas quadradas e cúbicas refere-se à terra (a impessoalidade na pintura moderna).

---

[32] A abordagem da relação entre o ser humano e a Natureza fazem de muitas das obras de Caspar Friedrich, verdadeiros paradigmas da pintura romântica. Evocando a força poderosa da Natureza em paisagens gigantescas e majestosas, o pintor aborda a condição precária e transitória da existência humana. As personagens que povoam os seus quadros surgem frequentemente de costas, meros figurantes no palco imenso da Natureza. (N/A).

Da combinação de círculo e quadrado temos a expressão simbólica da totalidade do universo (espírito e matéria, céu e terra) formando a estrutura básica das figuras de meditação (Mandalas) significando o Macro e o Microcosmos.

A ênfase nas horizontais de uma pintura podem simbolizar estabilidade e paz, nas diagonais dinamismo e intranqüilidade e nas verticais a busca pelo superior.
Um outro elemento relevante é o *esquema de cores.* Este empresta à pintura o tom não apenas sensorial, mas também simbólico. De uma forma geral, as cores são divididas em quentes (como o vermelho, o marrom e o amarelo) e frias (como o azul e o verde), cada uma apresentando um efeito visual e sensorial peculiar. Em relação à simbologia das cores, Lurker comenta:

> De um modo geral, um esquema de cores escuro simboliza em nossa cultura ocdental o misterioso; um esquema claro, vida e vitalidade. O claro escuro (chiaroscuro) realça o plástico das formas (como em Masaccio e Leonardo da Vinci), mas pode ser usado com muito efeito para sugerir a luz da alma (como em Rembrandt). O branco é o símbolo da luz divina, do infinito, da pureza ou da verdade. Ao contrário o preto possui um significado retrocessivo, consumidor do espaço ou não consumidor; de acordo com a intenção do artista, pode indicar também o mundo subterrâneo e a morte. (Lurker, 2003, p.547)

Portanto, toda simbologia de cores é condicionada culturalmente. No Ocidente, por exemplo, o branco é a cor da alegria e afirmação da vida, enquanto na China e na Índia ele é a cor do luto. No barroco o amarelo do ouro representava o reino celestial incorruptível, significando o sol, Deus, a inteligência. Já na Idade Média, o amarelo simbolizava peste e perigo. As cores estão condicionadas, assim, ao desejo do pintor de expressar, de forma metafórica, uma tradição e cultura de determinada época e lugar.

Distinguir entre uma imagem e uma metáfora pode ser difícil, quando aceitamos que entre ambas apenas existe uma diferença de intensidade estética. Se a imagem for “consciência *de* alguma coisa”, como propõe Jean-Paul Sartre num dos mais completos estudos sobre a imagem (na obra *Imagination*, de 1936), então torna-se ainda mais difícil decidir qual a diferença entre uma imagem e aquelas figuras que se servem dela. Se o processo psicológico é idêntico na construção de uma metáfora, de um símbolo e de uma imagem, por exemplo, então o texto que

abriga estas representações deve ser capaz de as diferenciar pela capacidade que o artista tem de registrar por escrito, de uma forma original, uma visão do mundo. É esta visão que o leitor pode partilhar e reconhecer a partir de seu repertório cultural e histórico.

Toda imagem, neste sentido, deve ser entendida como um texto. Portanto, como dissemos, a apreciação de uma pintura é uma questão de leitura, uma trama, uma rede que emana sentido, cujo código, ao invés de palavras. Assim, na percepção e leitura de uma obra pictórica utiliza-se dos elementos visuais como estruturas significantes. Dessa forma, o fruidor de uma obra imagética é o leitor.

> As imagens informam e criam possibilidades do visível tornar-se legível, e na leitura de um texto escrito visualiza-lo. O que se vê numa imagem é a tradução de um repertório próprio, fixado em experiências, refletindo o que somos e o que aprendemos do mundo. (ZONTA 2003, p.21)

A leitura de uma imagem possibilita o resgate e descobrimento de novos mundos, de épocas passadas, pois existindo no espaço em que ocupa, independe do tempo que reservamos para contemplá-la. A seguir, entenderemos o processo de fruição da imagem. Verificaremos que, neste processo, sondamos mais fundo e descobrimos mais detalhes do universo imagético, associamos e conservamos outras imagens do nosso repertório, de nossa experiência de vida, de nosso tempo, emprestando a esta palavras para contar o que vemos.

1.3 A Leitura da Imagem

A eficiência dos signos visuais pode ser comparável à da linguagem verbal. Em sua leitura, porém, encontramos a ausência da palavra.

Partindo de um receptor, idéia e pensamento determinam a essência do visível e do legível, pois ambos são variantes representativas da natureza, do mundo, como simulacro de uma realidade material. Segundo Mello, nessas linguagens, nota-se que “em sua recepção, o objeto torna-se também uma extensão do interpretante, o qual procurará reconhecê-lo em toda a sua dimensão em forma de procedimentos associativos”[33]. Na leitura da imagem será necessária, assim, uma ação de interpretação.

[33] MELLO, op, cit. P.118.

No estudo do *Manual de Pintura e Caligrafia* de José Saramago, entendemos que a leitura de um texto imagético iguala-se à interpretação do texto escrito:

> Escrever é uma escolha, tal como pintar. Escolhem-se palavras, frases, partes de diálogos como se escolhessem cores ou se determina a extensão das linhas.(SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 263-264.)[34]

Tanto na comunicação verbal como na não verbal, os signos atuam como extensão da natureza humana. Essa relação entre mundo, objeto e significado é tão abstrata quanto ao código e a sintaxe em que se organizam.

Um texto, seja ele verbal ou não verbal configura uma linguagem. Dessa forma, esse objeto retratado necessita de uma leitura com a qual passa a existir, pois não há como conceber um texto sem associá-lo à sua leitura:

> A leitura de um texto é um processo metalingüístico, em que uma linguagem ou código extenua sua interação com outro. É o conhecimento que dita os parâmetros dessa atividade, projetando um metadiscurso interpretativo. Todavia isso acontece unicamente por meio da linguagem verbal, é difícil conceber um exercício metalingüístico por meio do não-verbal. O texto não-verbal não pode ser uma linguagem sem código, uma vez que o conceito de texto entende-se como um conjunto de códigos articulados, com coerência e coesão, cuja função se define na transmissão de uma mensagem. (MELLO, Op.Cit. p.118)

Numa comunicação literária, gênero que constitui o corpus desse estudo, a linguagem aproxima-se da imagem pela sua sonoridade, plasticidade das palavras e significado. Assim, o verbal possibilita “visualizar” o não verbal (a imagem vem do texto).

> Os recursos da linguagem são muitos como a comparação, a metáfora, a onomatopéia, a sinestesia, a repetição, a gradação, a antítese, etc. Assim, torna-se possível a fraternidade entre o visível e o legível, ou melhor, do visível ser dito pelo legível. O texto não-verbal vai além da sua percepção visual.(Mello, op, cit. P. 119)

[34] Citado por MELLO, Op. Cit., p. 116.

Pensando-se na imagem através do verbal, acabamos por descrever, falar da imagem, dando lugar a um trabalho de fragmentação do conteúdo imagético[35]. A palavra descreve e traduz a imagem, fala, mas não revela a sua matéria visual. Dessa forma, é justamente a visualidade que permite a existência, a forma material da imagem.

De uma forma específica, como vimos, podemos entender que a imagem, além de informar e comunicar se constitui em texto, em discurso.

José Saramago concebe uma multiplicidade de signos visuais pela representação da legibilidade:

> Desenho e pinto. Por sobre o papel e a tela, a mão descreve a mesma rede invisível de movimentos, mas logo que sobre a matéria pousa, e transforma em matéria o movimento , o sinal reproduz uma imagem-tempo diferente , como se os nervos que partem do olho fossem agora ligar-se a uma região nova do cérebro, imediatamente contínua, decerto, mas arquivo duma outra experiência e portanto fonte duma nova informação.[36]

Assim, a imagem torna-se visível através do trabalho de interpretação e do efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar, o qual trabalha de modo diferente quando da leitura da imagem. Enquanto a leitura da palavra pede uma direcionalidade , uma leitura da esquerda para a direita, a da imagem será multidirecionada, ou seja, dependerá do olhar do "leitor" e sua capacidade de interpretação do conteúdo simbólico.

Nesta tese, ao analisar o capítulo *Neve* do romance *Montanha Mágica* de Thomas Mann, demonstrarei que um texto não-verbal (no caso, as pinturas de Ludwig von Hofmann) “verbalizado” por Mann é incorporado a outra realidade mimética, a escrita. Neste sentido, a página em branco será o espaço e as palavras serão suas linhas, formas, cores, texturas, dimensões, profundidades, simetrias e assimetrias, regularidades, cheiros, temperaturas etc., aplicadas numa dimensão simbólica. Dessa forma, verificaremos que não há exclusividade entre os signos verbais e não-verbais, ambos se equivalem.

---

[35] Imagético: conteúdo que se exprime mediante imagens, ou que revela imagens.(N/A)

[36] SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 223. Citado por MELLO, op. Cit. P.119.

Contudo, a capacidade de ver as coisas não garante a leitura dos textos não-verbais, tão pouco dos verbais. Por esta razão, a descrição e leitura das imagens construídas por Mann refletirá no nosso modo de ver e ler as imagens de Hofmann. Neste sentido, um estudo sobre a percepção das imagens, leitura e interpretação será necessário para decifrar o sentido aparente das obras, desdobrando os sinais implicados na significação do pictórico.

Para atingir este objetivo, é necessária uma fundamentação teórica baseada na abordagem de um método Fenomenológico-Hermenêutico. Além desta, a Estética da Recepção possibilitará uma melhor compreensão e interpretação da leitura.

Passarei a seguir aos procedimentos inerentes ao método proposto, que possibilitará verificar como o fenômeno (a obra de arte) se mostra, para em seguida desvendá-lo além da aparência.

A isto denomina-se atitude fenomenológica, ou seja, poderemos ver como fenômeno (as pinturas de Ludwig von Hofmann) se mostra, iremos desvenda-lo além da exterioridade, da mera aparência. Visto que "o ser humano não é um objeto e que suas atividades não são simples reações" [37] a atitude ou postura fenomenológica reeducará e reorientará nosso olhar, ajudando este trabalho não numa relação sujeito-objeto, mas sujeito-sujeito.

1.3.1 *A percepção imagética através do olhar: uma leitura fenomenológica*

Die Wahrheit ist konkret.

Hegel

A percepção pode ser descrita como a forma como vemos o mundo à nossa volta, o modo segundo o qual o indivíduo constrói em si a representação e o conhecimento que possui das coisas, pessoas e situações.

Dessa forma, perceber é "conhecer através dos sentidos os objetos, as situações ou fenômenos". Assim sendo, o processo perceptivo pode captar através dos sentidos e fixar uma imagem. Segundo Ribeiro[38] este processo ocorrerá

---

[37] ASTI-VERA, A. *Metodologia da Pesquisa Científica*. Porto Alegre: Globo, 1980, citado por COLTRO, Alex in: *A Fenomenologia: um enfoque metodológico para além da modernidade*. São Paulo: Cadernos de Pesquisa em Administração, 2000, p. 38.

[38] RIBEIRO, Claudete. Arte e Resistência em Vicent Van Gogh. Tese de Doutorado. São Paulo: UNESP, 2000, p.28.

“sempre que exista uma aproximação do objeto ou situação no espaço e no tempo, de forma possível o acesso direto ou imediato ao percebido”.

O objeto ou situação captado pelos sentidos é chamado de fenômeno. Este processo será apreendido em sua totalidade com o “auxílio da imaginação, do pensamento, pela consciência de como o pensamento apreende o material representativo ou imaginativo.”[39]

O fenômeno tem um significado específico na filosofia de Immanuel Kant apresentado em sua obra "Crítica da Razão Pura" (*Kritik der Reinen Vernunft* – 1781) Os fenômenos, segundo Kant, constituiriam o mundo como nós o experimentamos, ao contrário do mundo como existe independentemente de nossas experiências ('das Ding an sich' - “da coisa-em-si”). Segundo o filófoso, os seres humanos não podem saber da essência das *coisas-em-si*, mas saber apenas das coisas segundo nossos esquemas mentais nos permitem apreender a experiência.

Como leitores de imagens entre o legível e o visível (o texto de Mann e os trabalhos de Hofmann) devemos entender o significado da percepção das obras de arte dentro de um processo fenomenológico. Dessa forma é necessario aqui apresentar algumas considerações significado da ciência dos fenômenos, a fenomenologia.

Podemos definir "fenomenologia" etimologicamente: do grego "phainomenon" (fenômeno), significa aquilo que se mostra por si mesmo, o que está manifesto; "logos" , que tem a conotação de discurso esclarecedor. Desta forma, entendemos fenomenologia como o discurso esclarecedor daquilo que se mostra a si mesmo, pois o verbo "phainesthai", assume o significado de mostrar-se, esclarecer-se. Fenômeno é, pois, tudo o que se manifesta ou se mostra ao sujeito, tudo aquilo que o interroga.

No século XVIII, George Friedrich Hegel (1770-1831), em sua *Fenomenologia do Espírito (Phänomenologie des Geistes,* 1807), apresentava a fenomenologia como o itinerário da alma que se eleva ao espírito por meio da consciência. Dando início ao estudo fenomenológico, Hegel demonstra como a consciência se eleva, pouco a pouco, desde as formas elementares da sensação até à ciência.

Foi no século XX que surgiu o denominado "Movimento Fenomenológico" que, num primeiro momento, compreendia o estudo do fenômeno como uma teoria da aparência, sinônimo de visão falsa da realidade. Neste sentido, o estudo já se se

[39] Ibid. p. 28.

mostrava como um método de descrição das coisas mesmas, do mundo tal qual ele se revela ao olhar ingênuo (naïf).

A grande revolução acontece quando o alemão Edmund Husserl propõe o estudo da fenomenologia enquanto ciência. Na nova concepção de Husserl entendeu-se que o processo fenomenológico deveria ser percebido em uma consciência, ou seja, dando a conhecer o fenômeno que aparece a uma consciência. Iniciava-se, assim, com Husserl, a construção de uma ciência para as experiências vividas, do vivido enquanto tal.

A fenomenologia é considerada, desde então, como a "ciência das essências, uma ciência intuitiva, fora de toda construção conceitual, mas rica em significações que surgem com os fenômenos". Emprega, assim, uma forma de reflexão que deve incluir a possibilidade de olhar as coisas como elas se manifestam. Segundo estudos de Spiegelberg[40], a Fenomenologia passa a descrever o fenômeno sem explicá-lo, não se preocupando com o buscar relações causais, voltada para mostrar, não para demonstrar; para descrever com rigor, pois, através da descrição rigorosa é que se pode chegar à essência do mesmo.

O processo fenomenológico seria entendido, portanto, como uma ciência descritiva, rigorosa, concreta, que mostra e explicita o Ser nele mesmo e se preocupa com a essência do vivido. Compreenderia, assim, o homem em sua totalidade existencial complexa, enquanto Ser que vive num determinado contexto histórico-cultural situado.

Será com Maurice Merleau-Ponty, representante francês da fenomenologia existencial, que o estudo do fenômeno possibilitará elucidar as relações vividas e afetivas entre o homem e o mundo, de uma forma transcendental. O filósofo valoriza o encontro entre as "coisas" e o "meu eu", entre o "meu eu" e o "outro" surgindo esta união graças à mediação do corpo.

No entender do autor francês, a ciência fenomenológica representa um estudo das essências (como a percepção) sendo também uma filosofia que repõe as essências da existência, não pensando apenas que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua "facticidade".

---

[40] SPIEGELBERG, Herbert. The Phenomenological Movement: A Historical Introduction. Boston-Londres: Martinus, 1983

Sendo transcendental, é uma filosofia que coloca as coisas em suspenso para compreende-las. Neste sentido, adverte Merleau-Ponty[41]:

> ...uma filosofia para a qual o mundo já está sempre "alí" antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar esse contato ingênuo com o mundo para lhe dar enfim um estatuto filosófico. É a ambição de uma filosofia que seja uma "ciência exata", mas é também um relato do espaço, do tempo e do mundo "vividos".

A partir dessa idéia, observamos no estudo fenomenológico de Merleau-Ponty a conotação de uma ciência voltada para as experiências vividas, cujo pano de fundo é a realidade, o dia-a-dia, o mundo. Busca, assim, compreender o homem em sua estrutura universal, na sua experiência concreta do vivido, ou seja, compreendê-lo em sua totalidade, engajado em um mundo, em uma realidade.

Uma investigação fenomenológica será baseada na idéia de volta às coisas mesmas, requerendo uma atitude descritiva, desprovida de pré-conceitos, visando descobrir, num encontro original, as coisas tais como elas se mostram ou aparecem à consciência perceptiva. Este "retorno às coisas mesmas" é entendido por Merleau-Ponty como um retorno ao mundo, antes do conhecimento.

Neste sentido, Claudete Ribeiro[42] interpreta a fenomenologia da percepção como a noção do sentir, extraída da sensação que é definida pela maneira como se é afetado por um certo fenômeno ou como “o choque indiferenciado, instantâneo e pontual de algo sentido”.

Dessa forma, segundo Ribeiro, entendemos a **percepção** como um processo fenomenológico, considerando que a apreensão daquilo que está fora do indivíduo, no seu mundo externo, apenas atingirá o seu meio interno quando o elemento estimulador for captado (associado, identificado, julgado e elaborado) de acordo com as experiências pessoais do sujeito em questão. Ao ser internalizado, o fenômeno passa a fazer parte de todo o registro histórico do sujeito, como ser que experimenta o mundo e interage com ele.

A percepção fenomenológica, assim, colocaria em evidência o homem, suas relações com o mundo e a correlação entre eles (um não existe sem o outro),

---

[41] MERLAU- PONTY. Fenomenologia da Percepção. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 1

[42] RIBEIRO, Op. Cit. P.28.

instaurando a atitude dialogal e do acolhimento do outro em suas opiniões, idéias e sentimentos, procurando colocar-se na sua perspectiva, para compreender e ver como ele vê, sente ou pensa.

Para apresentar neste ponto da tese como acontece a percepção, recepção e leitura de obras de arte, não detalharemos a filosofia deste autor. Assim, para os propósitos deste trabalho, apresentaremos algumas de suas idéias fundamentais sobre a sensação e a percepção do espaço e do mundo, divulgadas em sua obra *Fenomenologia da Percepção.*

Considerando o mundo como uma síntese, essencialmente inacabada de vivências e experiências, a percepção deve ser entendida como um extrato de um fenômeno vivido, experimentado e sentido deste mundo.

Um mundo se dispõe em torno do ser humano e começa a existir para ele. Em relação à percepção desse mundo, explica o autor francês:

> O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele (...) o mundo é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas... o homem está no mundo e é no mundo que ele se conhece.[43]

De acordo com esta visão o mundo ao redor é percebido através do corpo. Envolvidos em uma determinada realidade não podemos fugir dela quando fazemos algum tipo de reflexão, pois somos um todo: um corpo sensível que pensa, fala, se comunica e interage com o meio, com seu mundo. E é através dessa percepção, desse conjunto, que verdadeiramente nos conhecemos.

No entender do Merleau-Ponty, o mundo é todo um contexto onde estamos inseridos: comunicamo-nos com ele, vivemos para e através dele. Prossegue dizendo:

> O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo; comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável. 'Há um mundo', ou antes,' há o mundo'(...).[44]

---

[43] MERLEAU-PONTY. Op. Cit., p. 4 e 5
[44] Ibid. p. 14

E é esta '"facticidade" que faz com que o mundo seja assim. Assim, o mundo fenomenológico é o sentido que transcende à intersecção de minhas experiências com as do outro.

Por esta definição, compreende-se que o homem está inserido em um contexto, vivendo sua realidade e seu cotidiano e sofrendo influências deste meio. Neste contexto, pode-se dizer que o mundo de um artista é diferente daquele de uma pessoa que atue em outra área qualquer, porque suas realidades são distintas, suas vivências e seu cotidiano são diferentes.

Uma vez que interaja, sofra influência e haja comunicação com o mundo externo, conseqüentemente as percepções serão diferenciadas de acordo com a realidade que se esteja vivendo. Além do mais, o mundo é aquilo que percebemos. Ao observá-lo, fazemos uma reflexão sobre ele, e a análise se realiza de acordo com nossa forma de compreendê-lo, isto é, segundo nossa "visão" de mundo. No entender de Merlau-Ponty:

> ...minha reflexão é reflexão sobre um irrefletido, ela não pode se ignorar a si mesma como acontecimento, desde então ela aparece como uma verdadeira criação, como uma troca de estrutura da consciência e cabe-lhe reconhecer aquém de suas próprias operações o mundo que é dado ao sujeito porque o sujeito é dado a si mesmo.[45]

No momento em que estamos refletindo, não nos retiramos do mundo. Retrocedemos para fazer brotar as transcendências, para fazer aparecer os fios intencionais que nos ligam a ele.

Procuramos torná-lo transparente através do nosso pensamento e, quando nos expressamos, quando falamos, estamos mostrando o nosso pensamento pois segundo Merlau-Ponty "o orador não pensa antes de falar, nem mesmo enquanto fala; sua fala é o seu pensamento" (Op. Cit. p.190).

Segundo o autor a fala e o pensamento estão contidos um no outro. O sentido é englobado na palavra, sendo a palavra a existência exterior do sentido. A palavra em si é um verdadeiro gesto, contém seu sentido como o gesto contém o seu; e é esta relação que torna possível a comunicação.

---

[45] Ibid., p. 15.

Para compreender as palavras do outro, é imprescindível que se conheça o seu vocabulário e sua "sintaxe". A comunicação efetua-se não através de "representações" ou com um pensamento, mas através de um sujeito falante, com um certo estilo de ser e com o "mundo" a que ele visa. Assim, Merlau-Ponty define que "a palavra é um gesto e sua significação um mundo ..."(ibid. p.194).

Para explicar como acontece a percepção, Merlau-Ponty subdiviu em três partes a relação do homem com o mundo: em primeiro lugar estaria o *sujeito da percepção* - o corpo; depois o *objeto da percepção* - o mundo; e, finalmente, a síntese do *para-si e* o *ser no mundo*. Na visão de Merlau-Ponty,

> ... a percepção... é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela está pressuposta por eles... o mundo é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas... o homem, está no mundo e é no mundo que ele se conhece... (Ibid, p.8)

O conjunto de idéias aqui destacado reafirma a noção de que o mundo ao redor é "percebido através do nosso corpo. Isso porque, engajados em uma determinada realidade não podemos fugir dela quando fazemos uma reflexão". Somos um todo, ou seja, um corpo sensível que pensa, fala, se comunica e interage com o meio, com seu mundo. E é através dessa percepção, desse conjunto, que verdadeiramente nos conhecemos através de nossas vivência e experiências.

Segundo Ribeiro, a percepção do fenômeno artístico, um dos objetos deste estudo, pode acontecer por diferentes formas, que definem seu significado, permitindo uma **interpretação.**

Como o processo que envolve a percepção é muito complexo, a avaliação do conteúdo percebido (no caso desta tese, o texto e a imagem) será ainda mais complexa, exigindo reflexão.

Um dos objetivos desta tese, portanto, será o de refletir sobre este processo de percepção do fenômeno artístico, o contexto da produção de um texto, pois a recepção e leitura da obra de arte só acontecerá através da "sensação, associação, projeção de lembranças, atenção, julgamento, enfim, as experiências relacionadas com o que está dentro do campo fenomenal"[46].

---

[46] RIBEIRO, Op. Cit., p.30

Contudo, na fruição da obra de arte, não podemos, metodologicamente, apenas descrever ou enumerar os fenômenos relativos a uma obra de arte. Dessa forma, nossa atitude, como pesquisadores, deve ser a de interpretar a arte através da hermenêutica, ou seja, de buscar a essência do fenômeno, revelando todos os seus sentidos ocultos, mostrando seu sentido subjacente.

1.3.2 A interpretação do contexto da obra: um processo hermenêutico

Na percepção do fenômeno artístico é necessário, sobretudo, a interpretação sobre o momento em que um receptor desenvolve a leitura determinadas mensagens e estas produzem sentido. As mensagens podem ser interpretadas e decifradas com códigos próprios, oriundos do contexto sócio-cultural do leitor.

Não existe uma experiência direta da realidade sem interpretação, pois toda interpretação é em alguma medida afetada por preconceitos ou pressuposições culturais e pessoais do intérprete.

O trabalho de interpretação da imagem, como na interpretação do verbal, vai pressupor também a relação com a cultura, o social, o histórico, com a formação social dos sujeitos.

Uma efetiva interpretação da obra de arte só é possível através da hermenêutica[47] a chamada "arte da leitura", da interpretação, a arte de decifrar o sentido dos textos. O pesquisador Paul Ricoeur, representante da hermenêutica fenomenológica, estendeu a noção de texto para todas as objetificações da existência humana. Uma vida humana é, para ele, análoga a um texto, pois assim como um texto, uma vida expressa um sentido que pode, em princípio, ser explicitado por meio da interpretação. O problema da leitura e compreensão de um "texto" se torna uma nova metáfora para todos os tipos de compreensão, incluindo a compreensão dos fenômenos sociais e culturais.

O estudo hermenêutico, assim, compreende as operações da compreensão em sua relação com a compreensão dos textos. Dessa forma, compreender não significa um simples modo de conhecer, mas uma forma de ser e de relacionar-se com os outros seres e com o Ser.

---

[47] Hermenêutica é o ramo do conhecimento filosófico em que os problemas teóricos da interpretação são confrontados.

De uma forma geral este processo de compreensão fundamenta o sentido e o significado dos textos na intenção e pensamento do autor, nas suas histórias e na importância dessas histórias para os leitores. Para Ricoeur, contudo, o processo hermenêutico vê os textos como meios para a transmissão das experiências, crenças e julgamentos de um sujeito para outro, do autor para o receptor. Segundo Schramm[48], respeita-se, assim, o contexto do autor na recepção das experiências do receptor.

> Em linhas gerais, o projeto hermenêutico da leitura de um texto começa com a contextualização do autor, do texto, e do leitor. O texto é radicalmente influenciado pela construção intencional do trabalho do autor, mas também possui sua própria independência em relação a ele: um texto sempre possui "vida própria". Um texto contém sentidos independentes das intenções do autor, refletidos nos pressupostos pessoais e socio-culturais em que, inconscientemente, o autor vive e escreve. Portanto o contexto do autor é também um elemento importante e necessário na leitura e compreensão do texto. (Schramm, p.17)

O leitor, segundo Schramm, também "possui pressupostos pessoais e culturais que influenciam radicalmente o modo como o texto é lido e compreendido"[49].

Um texto (verbal ou não verbal) também desenvolve sua própria história de interpretação que, num tempo posterior estabelece suas possíveis leituras, releituras e interpretações. Segundo Luanda Schramm,

> Paul Ricoeur diria que a 'boa interpretação' deve começar pela contextualização do autor e da obra, passando pela interpretação da coisa do texto, tentando responder às questões: *Quem fala? Para quem fala? Em que condições e por quê?* (Em que condições ocorre o processo de comunicação e interpretação), e, por fim, *Porque eu interpreto isso dessa maneira?* (inclusão da subjetividade do intérprete e o reconhecimento do caráter perspectivo e finito de toda interpretação). Os limites da

---

[48] SCHRAMM, Luanda. *Interpretação e Leitura – A Hermenêutica Fenomenológica de Paul Ricoeur como fundamentação para os estudos da Recepção.* Trabalho apresentado no Núcleo de Pesquisa Teorias da Comunicação, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 2002, p. 7

[49] RICOEUR, P. Citado por SCHRAMM, Ibid, p. 8

> hermenêutica aparecem quando a interpretação dobra-se sobre si mesma[50].

Portanto, analisando os estudos de Schramm, verificamos que a interpretação não deve buscar a verdade, pois estará sempre "restrita à visão de mundo do intérprete, enquanto sujeito histórico e cultural".

Como esta tese estabelece uma relação entre o legível e o visível, a interpretação da relação deve passar antes pela contemplação e compreensão das referidas imagens e textos. Dessa forma, conforme estudo realizado por Ana Flora Zonta[51], o olhar do leitor deve passar por uma necessária contemplação e interpretação do fenômeno artístico.

Iniciamos o estudos desta tese com a leitura do texto de Thomas Mann (*A Montanha Mágica*) e as observações pictóricas dos originais de Ludwig von Hofmann na Alemanha (*Neue Pinakothek* de Munique, no *Kunsthalle* de Nuremberg e *Staatsgalerie* de Stuttgart) e Inglaterra (*Courtauld Gallery* de Londres) que dispõem inúmeros trabalhos de pintores simbolistas e obras de Ludwig von Hofmann. Para observar as obras deste último, contamos com a ajuda imprescindível do *Arquivo Ludwig von Hofmann* de Zurique que contribuiu com centenas de reproduções de imagens, pinturas, estudos, desenhos, cartazes, capas de revistas, litografias e esboços (alguns apresentados na tese), bem como um número considerável de literatura sobre o pintor e sua relação com Thomas Mann.

Apoiado nestas obras e nesta literatura, demos início ao segundo passo do trabalho, a contemplação das imagens. Segundo Paul Ricoeur, a contemplação consiste no conhecimento do texto, que solicita uma "afinidade entre o leitor e o assunto do texto, ou seja, o tipo de mundo aberto pelo texto". Ao invés de infligir uma interpretação fixa, a compreensão direciona o pensamento numa certa direção, pois ao "suspender o sentido e focalizar no aspecto formal dos gêneros refletidos no texto (em vários níveis), o método estrutural promove a objetividade, enquanto captura a subjetividade de ambos, autor e leitor"[52].

Segundo estudos realizados por Joel Martins e Ana Maria Bicudo[53] a contemplação de uma obra ocorre pela perplexidade, uma "ação à distância que

---

[50] SCHRAMM, Luanda. Op. Cit., p. 8
[51] ZONTA, Ana Flora, op. Cit. p.23
[52] RICOEUR, P. Ibid, p. 9.

[53] Em análise desenvolvida por ZONTA, Ana F. Z. *Do Ballet ao Cabaret: Degas e Toulouse Lautrec.* Tese de Doutorado. UNESP (FAAC)– Campus Bauru, 2004. p. 24

leva à natureza própria da coisa e à verdade". Dessa forma, a contemplação permite um ver concreto para dizer como o mundo é.

Neste sentido, segundo estudo de Ana Flora Zonta, a obra de arte "tem de ser vista em sua totalidade para a trama de seu texto ser lida integralmente". Segunda a pesquisadora, isto exige, durante o processo de contemplação de uma obra, uma relação de empatia, intuição e imaginação A *empatia* caracterizaria um "processo intersubjetivo, ou seja, uma reciprocidade de percepções". Já a *intuição* seria uma "forma de contemplação ou percepção rápida, clara e imediata da obra como se apresenta primordialmente". A *imaginação* seria descrita como uma "forma de conjectura", de imaginar o sucedido, como aconteceu, os recursos usados e quais seriam os dados reais.

Numa concepção tradicional, a imaginação pode ser definida como a faculdade mental de produzir imagens. Segundo Gaston Bachelard[54], imaginação consiste tanto na evocação de lembranças, quanto na construção de imagens arranjadas livremente pela fantasia.

A imaginação, portanto, é sempre associada à percepção e à memória. A imaginação é capaz de tornar ausente o que está presente, ou de tornar presente o ausente. Esta *função do irreal* da imaginação é uma força prospectiva, essencialmente criadora.

Após a *contemplação*, procuramos reavivar, tematizar e entender a essência do fenômeno artístico, ou seja, estudar sistematicamente as imagens de Hofmann e sua relação com o texto de Mann, buscando a compreensão total e não apenas a sua representação.

Aqui começou o trabalho de *interpretação* dos textos (visíveis e legíveis), pois a leitura, segundo Ricoeur, não é o que o texto prescreve, é o que revela a estrutura por meio da interpretação.

Neste sentido, lembra Zonta que a leitura em uma pequisa fenomenológica, que envolve gestos, palavras, sinais, discursos, "necessita da compreensão seguida de uma interpretação hermenêutica. Porém, como o método fenomenológico não pode ser reduzido a uma descrição passiva do fenômeno, é imprescindível uma "interpretação que revele os sentidos menos aparentes do fenômeno".[55]

---

[54] Citado por SIMÕES, Reinério Luiz. A Imaginação Material segundo Gaston Bachelard. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UERJ, 1999, p.94.
[55] ZONTA, Op. Cit. p. 25

Na interpretação deciframos o sentido aparente, desdobram-se "os sinais de significação implicados na significação literal". Assim, existirá interpretação onde houver sentido múltiplo e é na interpretação que a pluralidade de sentidos se manifesta"[56].

Analisando o trabalho de Schramm, a autora considera o objeto artístico como uma "obra aberta", uma "escrita que só se deixa interpretar em função das interpretações que abre". Portanto, devemos entender uma noção de reflexividade da leitura, que permite que o ato de ler se liberte da leitura inscrita no texto e dê a réplica ao texto.

Numa perspectiva hermenêutico-fenomenológica, um melhor entendimento da leitura requer uma teoria que leve em conta as respostas do leitor às estratégias de um determinado autor. Tal teoria deve aproximar-se de uma *estética* da leitura, no sentido amplo, tal como os gregos a entendiam, e cujo tema seria a exploração das múltiplas maneiras como o objeto artístico age e afeta o receptor.

> Esse ser afetado tem de notável o fato de combinar, numa experiência de texto particular, uma passividade e uma atividade que permitem designar como recepção de um texto a própria ação de lê-lo[57]

Portanto, a interpretação torna-se uma forma explícita de compreensão, pois a "história das interpretações de uma obra de arte é uma troca de experiências ou, se quisermos, um jogo de perguntas e respostas"[58]

Considerando que este estudo refere-se a leitura visual pictórica que Thomas Mann realiza das pinturas de Hofmann, é necessária a fundamentação desta tese com uma teoria que explique o processo de recepção das obras de arte.

A partir desses pressupostos, será possível reconstruir o horizonte de Mann no momento de interpretação e descrição das imagens de Hofmann na Montanha Mágica.

1.3.3 O horizonte de expectativa: a recepção do texto e da imagem

---

[56] Segundo definição de MASINI, citado por ZONTA, Ibid. p. 25

[57] RICOUER. Mundo do texto e Mundo do leitor, In *Tempo e Narrativa* Vol.III, Campinas, editora Papirus, 1995, citado por SCHRAMM, op. Cit.

[58] JAUSS, citado por ZONTA, op. Cit. p.25

No processo fenomenológico da leitura que fundamenta esta tese, é necessário o estudo das investigações realizadas por uma linha de pesquisa denominada *Estética da Recepção* desenvolvida pela *Escola de Konstanz*, Alemanha. Um de seus principais representantes, Wolfgang Iser, estudou o efeito produzido pela obra de arte no leitor individual e sua resposta; já seu colega Hans-Robert Jauss analisou a resposta do público em suas expectativas coletivas.

Neste trabalho, realizamos uma síntese dos dois autores para explicar a recepção do fenômeno artístico. Primeiramente, optamos por Jauss para interpretar o horizonte da recepção, ou seja, o momento em que Thomas Mann leu as imagens de Hofmann (o período da 1ª Guerra Mundial) e estas lhe produziram sentido. Fundamentado nesta teoria, entendemos que as mensagens podem ser interpretadas e decifradas com códigos próprios, oriundos do contexto socio-cultural do leitor.

Neste sentido, a *Estética da Recepção* de Jauss, tendo por foco o leitor, inspira-se na fenomenologia de Hans-Georg Gadamer para formular um método de interpretação do texto literário. Em Jauss a significação de uma obra literária se baseia na relação dialógica instaurada entre ela e seu público em determinada época e lugar. O autor considera que o efeito produzido por uma obra, isto é, o sentido que um público lhe atribui, está incluído "no perímetro mesmo da obra"., Ele também se vale da noção de horizonte de expectativa, pelo seu caráter intersubjetivo que fundamenta toda compreensão da recepção dos fenômenos.

Entendemos horizonte de expectativa como "a soma de comportamentos, conhecimentos e idéias pré-concebidas com que se depara uma obra no momento de sua aparição e segundo a qual ela é medida" (Rothe, 1980, p. 10). Jauss afirma que esse horizonte de expectativa pode ser reconstituído objetivamente. O teórico da recepção afirma que o caminho que vai da criação à recepção de um texto, inserido num determinado contexto e lugar, deve "identificar os sucessivos desvios estéticos entre o horizonte de expectativa preexistente e a obra inovadora, pois, segundo ele, ambos balizam a recepção da obra"[59]

A recepção da obra realiza uma mediação entre os horizontes de expectativa do passado e os do presente. Neste sentido, Jauss afirma:

> A multiplicidade de fenômenos artísticos, vistos do ângulo da recepção, não deixa de

[59] JAUSS, *et. al.* ***A Leitura e o Leitor - Textos de Estética da Recepção***. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

> se recompor, para o público que os percebe, com a produção de seu tempo e estabelece relações entre suas obras diversas, na unidade de um horizonte comum, feito de expectativas, de lembranças, de antecipações, e que determina e delimita a significação das obras.[60]

Temos aqui, ressaltado por Jauss, o poder de comunicabilidade de uma obra. Para o autor, o prazer estético tem o poder de abrir um espaço de sentido, dá a compreender.

Entendemos, assim, que no ato de leitura há uma troca de valores: o leitor traz o texto para o horizonte de expectativa do contexto e época em que vive e leva sua visão de mundo para interferir no texto concebido em outro tempo e lugar. Mesmo recompondo o tempo de produção do texto, o leitor usará sempre as lentes do presente e de sua época, pois os gestos mudam segundo tempos e lugares. Contudo, o resgate da leitura e recepção dominante na época da produção da obra, orientará o leitor no atual processo de leitura, e possibilitará a visualização da dimensão da novidade e impacto da obra no momento da publicação.

Segundo a teoria que Jauss propõe, o processo de recepção baseia-se numa primeira leitura que consiste na atividade da percepção estética; uma segunda leitura que constituirá uma necessária retrospectiva e uma terceira leitura, a histórica que reconstitui o horizonte de expectativa no qual se inscreveu o texto no contexto de sua produção.

A teoria de Jauss estabelece ainda que pela resposta dada pela obra, é possível reconstruir as perguntas dos diferentes horizontes, diferentes épocas (de produção e recepção da obra de arte). Neste sentido, segundo Jauss, é preciso considerar que estes horizontes se fundem ao longo da história e, por isso, não é possível ao leitor lançar somente um olhar atual a uma época passada. É necessário, paralelamente, observar os diversos horizontes.

Wolfgang Iser complementa o trabalho de Jauss, analisando o significado das inúmeras interpretações que uma obra pode produzir. Tendo como referência os textos ficcionais, o teórico se preocupa com a interação do *texto* com o *leitor.* Neste sentido, Iser analisa a questão dos vazios no texto como situações implícitas à obra de arte, os chamados "não dito" que incitam o leitor a decifrá-los, participando, assim, do texto. Esta operação, exigida do leitor encontra nos vazios (ou lacunas) o

---

[60] *Apud* RICOEUR op.cit. p. 312

instrumento decisivo, por provocar a imaginação do leitor, tornando-o um *receptor* ativo.

Contudo, a compreensão do texto só se faz através da interação entre o texto, o leitor e a mobilidade do ponto de vista. Dessa forma, para que se possa ler uma obra de arte, é necessário repertório (como forma de conhecimento) e estratégias (como se mostra o texto) que modelam e estruturam as potencialidades de um texto. Segundo Zonta[61] só "o leitor pode realizar essas potencialidades e as atualizar de fato", pois a parte interna de um texto (sua estrutura) e aquela do ato de ler são "complementares para a que a comunicação se realize". A comunicação, assim, só se realiza quando o texto se torna uma relação mútua na consciência do leitor. Esta interação entre o texto e o leitor produz a leitura, que possibilita ler o texto mais uma vez.

O leitor deve, então, unir percepção e intelecto, despir-se do já concebido para ser capaz de desvelar o que nunca fora visto. A experiência estética é simultaneamente prazer e conhecimento e pode ser transgressora, quando há rompimento com o pré-estabelecido.

O processo de conhecimento, na comunicação artística, advém das relações significativas que o leitor/espectador realiza no ato de fruição e apreensão da obra. É a partir de um código específico da percepção das linhas, texturas, cores, etc numa imagem, entendida como texto; e das relações significativas que o leitor une, por meio da sensibilidade, da imaginação e do intelecto. Dessa forma, o significado da obra se constrói.

O objeto se situa em uma rede na qual o leitor constrói o significado de acordo com o tipo de comunicação, freqüência e associação simbólica que faz. O leitor elege as conexões de acordo com o juízo perceptivo e quanto mais exercita a leitura e as possibilidades associativas, mais desenvolve a capacidade de ampliar a rede, tornando-se, aos poucos, o que se convencionou chamar de *leitor ideal*.

Desejamos, por meio da leitura do texto e das imagens, promover um diálogo entre Thomas Mann e Ludwig von Hofmann, através das imagens "presas" ao texto no trecho *Neve* do capítulo VI de *A Montanha Mágica*.

Ao interpretarmos a leitura simbólica das imagens feitas por Mann, traduziremos o universo criativo do escritor na composição de seu trabalho. Sua leitura traduz os termos de sua própria experiência, de seu contexto, tornando

[61] Op. Cit., p. 37.

visíveis as imagens que suprem o texto e dão sentido a ele, pois como diz Alberto Manguel, "se olhar para uma pintura é equivalente a ler, então é uma forma muito criativa de leitura, uma leitura em que devemos não só transformar as palavras em sons e sentido, mas as imagens em sentido e histórias"[62]

Realizado esse percurso metodológico e estabelecido um rumo para a leitura, apresentamos a seguir uma análise do tema proposto, a imagem idílica da arcádia.

[62]MANGUEL, op. Cit., p. 172.

CAPÍTULO 2

O Idílio Árcade: leituras e interpretações

Em nova luz a paisagem se apresenta aos amantes na primavera

Bertolt Brecht

Cenários idílicos, comuns à literatura e à arte na tradição greco-latina, idealizam a existência de um universo dominado pela beatitude e beleza perfeitas,

um sonho encarnado de felicidade inefável, onde personagens telúricos[63] convivem numa paisagem rural e tranqüila.

O modelo idílico tem origem em poemas de inspiração e forma muita variada (dramáticos ou líricos), relatos lendários, relatos de amor ou epigramas que foram lidos e traduzidos na literatura, pintura, música e na expressão dramática.

Podemos dizer que no Ocidente os idílios clássicos foram "pintados" com perfeita naturalidade em todas as artes, verbais ou não verbais.

Uma paisagem perfeita apresenta-se como espaço dominada pelo sonho, pela fantasia e pelo devaneio, o idílio foi descrito, principalmente, como um lugar onde personagens de corpos perfeitos encontram-se em movimento (caracterizados por pastores, banhistas, além de personagens míticos como ninfas, faunos, etc) tendo na descrição da Arcádia (uma região de natureza perfeita e esplendorosa e belos corpos em harmonia) sua concretização.

Dessa forma, uma Arcádia idealizada, como a encontramos em todas as manifestações artísticas, descreve um "primitivismo suave", uma "era de ouro", descrita com encantos que esta, na realidade, nunca possuira, como uma vegetação luxuriante, primavera eterna e tempo exaurível para o amor.

Neste capítulo, analisamos a origem do Idílio Árcade artístico e literário da tradição ocidental, a paisagem ideal ou *locus amoenus*, desde suas origens gregas até a utopia de suas interpretação latina. Tal estudo baseia-se, principalmente, nos textos de Platão e Aristóteles, no estudo fenomenológico estético de Mikel Dufrenne e em ensaios sobre a teoria da arte na obra de Erwin Panofsky.

2.1 A Natureza como imitação

Segundo Benedito Nunes, a contemplação de uma natureza perfeita , descrita na arte ocidental, será parte integrante dessa visão de mundo antigo Greco-Romano. Nela, a natureza é vista como um espaço de harmonia, perfeição e beleza, em outras palavras, como o *Cosmos*, uma criação "poética" da inteligência divina.

---

[63] Relativos à terra, ao lugar. A palavra telúrico provêm do latim *tellus, telluris*, significando a terra, o globo terrestre. Também se refere ao território, um terreno ou solo. Em relação os personagens telúricos do idilio serão pastores, músicos, poetas, etc. (N/A)

Na Grécia, a palavra *Cosmos* significava *Criação.* Porém, o sentido de *Criação* para os gregos não era idêntico ao que nossa cultura judaico-cristã conferia ao termo, entendido como "fazer algo do nada", mas na acepção de gerar e produzir dando forma à matéria bruta pré-existente, ainda indeterminada, em estado de potência (chamada pelos gregos de *Caos*)

Assim, segundo Benedito Nunes, a origem do universo, do C*osmos* (o conjunto ordenado de seres, cada qual com sua essência e forma definida) ocorreu por um ato *poético* de uma "inteligência divina, impessoal", que transformou a matéria do estado do Caos (deformidade e indeterminação iniciais) a um estado de realidade plenamente determinada (idéia da perfeição)

> Segundo hipótese mítica de Platão, isso operou-se pela ação de um espírito inteligente e superior, o Demiurgo, que imprimiu na matéria as formas dos modelos eternos e ideais das coisas, que podia contemplar na região celeste. A ação do Demiurgo, que fez do universo a sua obra, e que o gerou como artefato, foi o ato poético fundamental que os artistas repetem ao impor à matéria, segundo a idéia que trazem na mente, uma forma determinada.(NUNES, 1999,p.23)

Dessa forma para Nunes a arte (do termo grego *tekné*) era considerada uma "atividade prática de caráter poético" (que os gregos chamavam de *póiesis*). Segundo Nunes, enquanto processo produtivo, formador, a criação artística pressupunha aquilo que poderíamos chamar de *técnica*, obtida por um *processo mimético*.

Essa idéia da arte como *mimesis* ('mimese', 'imitação') implicava no mundo grego a realização de algo como cópia da natureza (tanto real como ideal). Neste sentido, o conceito de *mimesis* era empregado para expressar aquela quantidade de "transparência" de uma obra, bem como o desejo de apreender o visível, tornando-o verossímil.

Nesse sentido, explica Nunes, o assunto representado pela pintura não era parte do mundo real. Segundo os gregos, muitas imagens descritas ou percebidas na poesia, música, pintura e escultura, faziam parte de um mundo imaginário e idealizado, um objeto fantástico, pois a obra de arte modificava ou deformava a realidade sem perder o seu poder de convicção. Assim, o trabalho mimético seria

capaz de “refletir o geral, bem como deter-se no particular, de representar um mundo de verdade absoluta ou um mundo ideal desde que convincente, de buscar tanto o mundo verdadeiro, quanto o mundo apenas verossímil”[64] O conceito mimético é associado à estética do platonismo, o qual nos apresenta uma visão do mundo em que a realidade sensível é “apenas sombra, reflexo, imitação imperfeita de um outro original, esplêndido, perfeito: o cosmos, mundo *eidético*, (da essência, da forma ideal das coisas) o mundo onde se encontram as idéias puras e eternas. A obra de arte, ligada ao mundo ao sensível, é sombra, reflexo ou imitação”.

Segundo Benedito Nunes, a atividade artística, portanto, por seu caráter imitativo, estaria afastada, segundo Platão (fig.1) do mundo perfeito das idéias e sendo que o “artista nada sabe do verdadeiro ser, estando sua obra três vezes afastada do real” (Platão, República X, p.385).

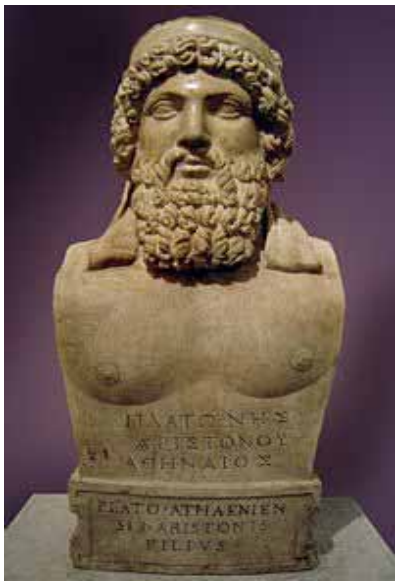

Fig. 1 – Busto de Platão [65]

Aristóteles, filósofo que viveu entre 384-323 a.C., (fig. 2), discípulo de Platão, também fala da arte como *mimesis*, contudo se coloca em posição antagônica ao mestre. No pensamento aristotélico, a arte não precisaria revelar o verdadeiro modelo, mas evocá-lo, de modo que as situações, caracteres e emoções retratados na obra de arte pareçam verossímeis.

---

[64] NUNES Op. Cit., p. 28

[65] Busto de Platão. Philosophy 320 History of Ancient Philosophy University of Washington. Disponível em: www. faculty.washington.edu/smcohen/320/PlatoBust.gif Acessado em: dezembro de 2007.

Fig. 2 –Aristóteles [66]

Dessa forma, a imitação poética não se tornaria uma imitação servil, pois a arte imitativa escolhe, procurando reproduzir o geral e o necessário.

Sob as aparências exteriores, o objeto artístico revela, em sua essência interna, o ideal dos modelos "tais quais são ou parecem ser ou tais quais devem ser" (Aristóteles, *Poética*, XXV, p.99). Segundo Aristóteles a verossemelhança das obras artísticas completa, pela imitação, a natureza, que muitas vezes deixa incompleta a sua obra.

Estes pensamentos são encontrados em sua obra *Poética* que estabelece no mundo clássico a mais conhecida definição e interpretação de *mímesis.* Nesta obra, Aristóteles explica que o homem "distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação" (Aristóteles, 1964: 266). Dessa forma, pela imitação, o artista adquire seus primeiros conhecimentos, onde processo mimético é identificado com a função de ligar o mundo sensível ao ideal-divino (através da verossimilhança com o ideal retratado).

> Para Aristóteles, a imitação é fonte de prazer, o prazer de observar o objeto imitado, a possibilidade de aprender algo observando objeto, o prazer de observar algo que nunca antes tenha sido visto pelo observador, e não tirar o prazer do objeto em si, mas sim do modo de fazer o objeto, suas cores e outras características.(NUNES: 2006,p.27)

Dessa forma, Aristóteles valoriza a arte imitativa e admite que ela possa

[66] Busto de Aristóteles. Disponível em: www.greciantiga.org. Acessado em: dezembro de 2007.

causar prazer, considerando que o prazer estético possa levar ao conhecimento. Este saber, segundo Aristóteles, só era possível na percepção dos objetos estéticos Belos pelos sentidos e pela inteligência.

2.1.1 O Belo e a percepção estética da natureza

É sempre a natureza que inventa a cultura
Mikel Dufrenne

As obras de arte que expressavam uma natureza harmônica e perfeita solicitavam apenas a sensibilidade do espectador para arrebatá-los, ou seja, uma experiência estética.

> O *Homo aestheticus* é alguém que "sente com os sentidos", que está emaranhado nas teias do mundo a que percebe e que com ele se relaciona de múltiplas formas, marcadas pela afetividade, pela emoção, pela memória e, enfim, por todas as capacidades e dimensões que o constroem além da racionalidade. Não objetifica o mundo, mas o percebe poeticamente. E a poesia que permeia sua percepção deriva justamente de sua imersão no mundo.(MARIN:2005, p.1)

Segundo Marin, toda vivência estética deve ser entendida como um "estado da existência humana onde a fluidez do fenômeno perceptivo se revela". Portanto, é nessa dimensão que se torna clara a riqueza e a completude do percebido, o objeto estético.

O fundamento da experiência estética descrita por Dufrenne é um processo fenomenológico que se situa "na origem, naquele ponto em que o homem, confundido inteiramente com as coisas, experimenta sua familiaridade com o mundo" (Dufrenne 1998: 31). O mundo se revela a partir desse encontro e o ser humano pode, dessa forma, ler as imagens que o objeto estético ou a natureza então oferecem.

A experiência estética seria o momento de libertação do pensamento para além do intelecto ao contemplar uma figura. Nesse instante, a imaginação está fora do controle do intelecto, mas a percepção estética solicita as potências reflexivas da consciência. Dessa forma, também a leitura que o ser humano faz do mundo é a

leitura dos sistemas simbólicos de objetos estéticos, o que "pressupõe um encontro profundo com sua intimidade, o que gera a necessidade de transposição do intelecto. Na captura do mundo pelas vias intelectivas, o sujeito acaba por tomar distância em relação ao objeto que acaba por ser reduzido a algo em seu aspecto conceitual e pensável"[67].

Para Dufrenne, a necessidade do belo, como expressão de perfeição, ordem e harmonia, é "reflexo da necessidade que o ser humano tem de sentir-se no mundo, de maneira que a experiência estética (...) estar no mundo não é ser uma coisa entre as coisas, é sentir-se em casa entre as coisas" (Dufrenne, 1998, p.25).

Para entender a descrição de uma natureza perfeita e superior associada ao conceito do Belo, devemos continuar a percorrer o pensamento de Platão.

Segundo Benedito Nunes (2006), o conceito do Belo *(em grego to kalón)* na cultura cultura clássica antiga, apresentava "implicações morais e intelectuais" que condicionaram o alcance do seu sentido estético. Platão caracterizava o Belo como a

> A qualidade de certos elementos em estado de pureza, como sons e cores agradáveis, das figuras geométricas regulares, das formas abstratas, como a simetria e as proporções definidas, a qualidade, enfim, de toda espécie de relação harmoniosa" (Nunes:2006,p.)

Dessa forma, após a tendência geometrizante e espiritualizada da antiguidade pré-socrática[68] o mundo grego passa a ver na que a beleza das coisas que se compõem de partes pode ser, em geral, reduzida a dois princípios, o *equilíbrio* e a *unidade na variedade,* princípios clássicos, que a filosofia antiga nos legou.

Assim, para os gregos do século V a.C, a percepção do Belo representava algo que era agradável de se ver e ouvir. Esse agrado estético constituía um prazer de ordem superior, decorrendo da atividade privilegiada desses dois sentidos, de

---

[67] MARIN, Op. Cit., p.02.

[68] Socráticos, seguidores de Sócrates (470- 399 a.C.), filósofo grego. Foi o fundador da filosofia moral, ou axiologia.Nascido em Atenas, familiarizou-se com a retórica e a dialética dos sofistas, pensadores profissionais que combateu com veemência. Ao contrário dos sofistas, que cobravam para ensinar, Sócrates passou grande parte de sua vida provocando discussões em que ajudava o interlocutor a descobrir as próprias verdades, num método que ficou conhecido como maiêutica. Antes de Sócrates, os filósofos acreditavam que deviam procurar uma explicação para o mundo natural. Depois dele, o pensamento voltou-se para os assuntos que Sócrates considerava fundamentais: o homem e o humano, temas espelhados na ética e na filosofia. Sócrates foi o primeiro nome da trindade de pensadores gregos que marcaram a filosofia e cultura ocidental. Os outros dois são Platão e Aristóteles. GILES, Thomas Ransom.Dicionário de Filosofia: termos e filósofos. São Paulo: EPU, 1993

natureza intelectual, a vista e o ouvido, que estariam mais próximos da essência imaterial da alma.

Segundo Platão, a fruição da beleza clássica, percepção que exigia inteligência e sensibilidade, afetava moderadamente a alma. Dessa forma, ao contrário do gozo físico, ilimitado e instável, que leva à insatisfação permanente e ao desequilíbrio das paixões, o verdadeiro prazer estético é inseparável da *medida* e da *contenção,* virtudes impostas pelas faculdades superiores da alma.

Segundo o pensamento platônico, a percepção da beleza estética antecipava qualidades morais que o homem deveria possuir e expressar em seus atos.

Na acepção moral, Platão explicava que o Belo corresponderia a um patrimônio das almas equilibradas, que conseguem manter-se em perfeita harmonia consigo mesmas, a igual distância da virtude e do vício, ocupando o meio termo da moderação.

> As duas idéias, a do Belo e a do Bem, foram unidas por Sócrates e Platão, união essencial, teórica e prática, que o pensamento filosófico transformou num ideal pedagógico.(Nunes 2006)

Sócrates, mestre de Platão ensinava que tudo o que se pode chamar de belo é útil preenchendo uma função. Dessa forma, o Belo consistia na exata função de cada coisa ou de cada ser, segundo os fins que a natureza tende a realizar, assim como na perfeita utilidade que os objetos alcançam, quando são convenientemente fabricados.

Segundo Benedito Nunes, o Belo representaria, neste sentido, uma parcela da Verdade, ideal do conhecimento filosófico, que coincide com o Ser em sua plenitude. A Verdade, uma vez conquistada, possui a sua própria beleza, que transcende a essência mesma do Belo.

> Se a música é pura, se a poesia visa a estimular as boas qualidades da alma, uma e outra conseguem produzir, nos ouvintes, o mesmo efeito moderador que seria obtido pela simples contemplação de formas geométricas regulares, da proporção e da simetria. Poesia e Música, as artes das Musas, que formaram, na cultura grega, um complexo artístico, deviam servir para acalmar as paixões e não para excitá-las, e, assim, acalmando as paixões, elas poderiam criar uma predisposição favorável

> à prática das virtudes. (Nunes:)

A beleza clássica, exteriorizando essa perfeição que o homem tende a alcançar, como ser racional que é, constituía fonte de prazer para os sentidos e para a inteligência, índice da vida feliz e alvo de louvores.

No mundo grego antigo, o conceito do Belo efetivou-se no conceito de *kalokagathia* (ser belo e bom), ideal pedagógico da sociedade grega do século V a.C., em razão do qual Platão determinou aos jovens de sua república que praticassem exercícios ginásticos, para terem o corpo bem conformado (beleza estética), e cultivassem, em contato com as artes musicais ou das musas, a harmoniosa conformação do espírito com a natureza. Esta conformação do espírito humano com o belo natural constituía também uma experiência de interação que resultava em significações racionais e afetivas. No encontro com a Natureza, a imaginação era colocada em harmonia com o mundo, enriquecendo-o como objeto estético.

A imaginação representa, segundo Dufrenne, a "via primária da comunicação do ser humano com a Natureza"[69]. Logicamente, a percepção assim compreendida a partir da complexidade humana e da sua participação no belo natural, não poderia ser expressa por formalismos conceituais, mas sim por uma linguagem poética que, ao mesmo tempo, enriquecia o mundo e permitia ao ser humano a apreensão da totalidade das coisas e da natureza.

2.2 O *Locus Amoenus*: a paisagem clássica no imaginário poético

A paisagem é o espaço que pode ser observado pela visão. Uma paisagem pode ser contemplada no lugar ou representada por meio de imagens, pintura e textos. Podemos observá-la sob diferentes perspectivas; o olhar atento pode revelar, além dos aspectos presentes, marcas das sociedades que a construíram.

> As diferentes paisagens são construídas conforme os aspectos técnicos, econômicos, sociais, culturais e ideológicos dos grupos humanos em diferentes épocas. A descrição da paisagem geográfica considera os elementos naturais e sociais, presentes no espaço, e sua interrelação de forma dinâmica. (ARCHELA, 2003;12)

[69] DUFRENNE, Op. Cit. P.47

A descrição possuía lugar importante na Antiguidade Clássica, pois sua função principal era pintar os objetos com tal perfeição e harmonia que parecessem reais. A Descrição pintava com as palavras a imagem de vários quadros idealizados, compondo retratos, cenas e textos.

O mundo greco-latino valorizava a visão em detrimento da audição. Para os clássicos a poesia, arte da imitação como a pintura, constituía uma imagem. Dessa forma, assim como o pincel imitava os *topoi* narrativos, também a pena deveria imitar o pincel, produzindo metáforas visualizantes de efeitos maravilhosos, adequados simultaneamente à utilidade e ao prazer.

Na descrição paisagística clássica predomina o ***locus amoenus*** (lugar ameno) um tipo de "paisagem ideal", segundo definição de Curtius[70] (1990: 106) que estará presente em toda tradição poética e pictórica desse mundo antigo. O termo *locus amoenus* referia-se àdescrição de uma paisagem bela e serena. Em observância a um conjunto de elementos específicos (um campo fresco e verdejante, com um vasto arvoredo, flores coloridas, cujo agradável odor se espalha com a brisa) esta natureza era representada de uma forma transfigurada e idealizada, caracterizado por uma beleza, fertilidade e estática quase divina. Na imagem ao lado (Fig. 3) quadro central de uma representacao romana do *locus amoenus* que apresentava a cidade em oposicao à paisagem campestre idealizada.

[70] CURTIUS, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p.106.

Fig. 3 - *locus amoenus*– Paisagem de Nápolis– Museo Nazionale – Itália [71]

Segunda a Professora Susana Alves [72] estas imagens, transcritas em inúmeras poesias, textos e pinturas do mundo greco-romano, descreviam nas artes uma vegetação densa mas constantemente renovada, dada a grande fertilidade do terreno, onde a passagem do tempo não conduzia à destruição da paisagem. De acordo com Lanciani e Tavani (1993) a natureza constituía-se numa metáfora da infância que nunca se perde.

Nesta tradição clássica, a natureza era profundamente sentida e amada e o ambiente era sentido como um conjunto unitário no qual o ser humano era inserido junto a outras presenças divinas, vivas e operantes (atmosféricas, vegetais, animais ou divinas). Estas descrições representavam o grande interesse da cultura grega em relação ao mundo que a cercava. Entre o homem e a natureza, numa relação de similaridade (harmônica identificação e familiaridade) a paisagem descrita serve para sublinhar acontecimentos e atitudes humanas.

Neste sentido, este *loucus amoenus* descrivia um ambiente perfeito: o suave som da água do riacho a saltar nas pedras ou a brotar de uma fonte, onde os animais iam beber (Fig. 4); borboletas policromáticas esvoaçando, assim como aves diversas (normalmente rouxinóis ou pardais), que abrilhantam o céu azul (Fig.5).

---

[71] *Locus Amoenus*– Paisagem de Nápolis– Museo Nazionale – Itália. Encontrado em: http://digilander.libero.it/ostraca/paesaggio1.htm. Acessado em: setembro de 2007.

[72] ALVES, Susana. Locus Amoenus. Encontrado ***in:*** E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: http://www.fcsh.unl.pt. Acessado em: novembro de 2008.

Fig. 4 – *Locus Amoenus* Animal bebendo água (detalhe)[73]

Fig. 5 – *Locus Amoenus – pássaro (detalhe)*[74]

Esta natureza mágica conduz ao amor, ao encantamento sensorial e espiritual do Homem, que se integra na perfeição em tal plenitude, marcada pela harmonia e homogeneidade. Enfim, estamos perante um paraíso terrestre, onde se enquadra o ser humano que busca a satisfação pela simplicidade (fig.6).

---

[73] *Locus Amoenus* – Paisagem de Nápolis– Museo Nazionale – Itália. Disponível em <http://digilander. libero.it/ostraca/paesaggio1.htm>Acessado em: setembro de 2007.

[74] *Locus Amoenus – pássaro (detalhe) – afresco da casa de Lívia (Roma – Itália) – Final do seculo I a.C. Museo Nazionale Romano* . Disponível em< http://digilander.libero.it/ostraca/uccello_livia.htm> Acessado em: setermbro de 2008.

Fig. 6 – *Locus Amoenus – Ninfa (*detalhe *primavera)*[75]

O *locus amoenus* teve origem na literatura clássica, com Homero (sécs. IX e VIII a.C.), mas começou a ser empregado com mais freqüência na poesia bucólica, com Teócrito (séc. III a.C.) e Virgílio (séc. I a.C.), como veremos a seguir.

Homero é o primeiro a comparar fatos e acontecimentos humanos à expressões da natureza. Na *Ilíada* (XII, 278-286), num incessante ataque por parte das fileiras troianas e aquéias, as pedras jogadas são caracterizadas como uma "densa nevasca invernal". Em outro trecho (XVI, 765-771) o rápido e violento combate entre o exército grego e o troiano são simbólicamente comparados aos primeiros ventos de uma tempestade.

Na apresentação de paisagens singulares atreladas à visão de um mundo mitificado, dominado pelos deuses, a natureza em si simbolizará um local de harmonia e paz celestial, ou seja, uma paisagem bela e serena.

Também em Homero, como emblema do *locus amoenus*, as narrativas descrevem grupos de árvores, pequenos bosques ou grutas com fontes e prados floridos: locais como este serão habitados por divindades, principalmente por ninfas. Simbolicamente, o caráter divino e ideal do *locus amoenus* será caracterizado pela presença das águas (seja sob a forma do mar, riachos, fontes ou nascentes) e pela grande fertilidade do terreno.

Esta natureza, beata e "mágica" será o cenário de amores humanos e divinos. Como exemplo, temos a poetisa grega Safo, do período arcaico grego (século VII a.C.). Em fragmentos de seus poemas, a descrição da **eterna primavera** apresenta

[75] *Locus Amoenus* – Ninfa (detalhe)– Museo Nazionale – Itália. Disponível em< http://digilander. libero.it> Acessado em: setembro de 2007

paisagens serenas e fecundas (prados, bosques, nascentes, grutas e prados floridos) ligados, de algum modo, a uma divindade. Tomemos um fragmento[76] dedicado à Primavera:

> *Para cá, até mim, de Creta,* ***templo sagrado****, onde (...) e agradável* ***bosque*** *de macieiras, e altares nele são* ***esfumeados com incenso.*** *E nele* ***água*** *fria murmura por entre ramos de macieiras, e pelas rosas todo o lugar está* ***sombreado****, e das trêmulas folhas torpor divino desce. E nele o* ***prado*** *pasto-de-cavalos viceja (...) com* ***flores****, e os* ***ventos docemente sopram*** *(.) Aqui, tu (...) tomando, ó* ***Cípria***[77]*. Nos áureos cálices, delicadamente,* ***néctar****, misturado às festividades, vinho-vertendo...*

Através de algumas expressões e termos do texto (elementos léxicos que constituem o campo semântico do poema) o *locus amoenus* torna-se visível: o bosque, a água, o prado, as flores; o caráter sacro do poema é revelado não só pelos altares e pelo nome da deusa (Cípria/Afrodite) mas, sobretudo, pela encantadora atmosfera do bosque que se transforma num lugar sagrado.

É curioso notar no fragmento que Safo, seguindo a tradição de seus contemporâneos, possibilita fruição do ambiente natural não só pela visão mas por todos os outros sentidos.

Assim, no texto, são evocadas sensações olfativas (os altares perfumados de incenso) táteis (a frescura da sombra e do vento) assim como o néctar servido em cálice de ouro que prefigura o prazer do gosto.

A descrição do *locus amoenus* está presente também nos textos filosóficos de épocas posteriores. Em Platão, por exemplo, encontramos várias referências de uma paisagem natural idealizada.

No *Fedro*, Sócrates dialoga em um bosque, à sombra de um grande plátano, e se refresca em uma fonte. Aqui, segundo Curtius[78], teremos o início de um "modelo de grande vitalidade para toda a literatura européia, na qual o locus amoenus é suporte ideal da meditação filosófica e artística.

Vejamos a descrição da natureza no *Prólogo* do *Fedro* de Platão, na apresentação do cenário onde o diálogo entre Sócrates e Fedro terá lugar:

---

[76] Encontrado em FONTES, Joaquim B. *Poemas e Fragmentos: Safo de Lesbos. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2005.* O grigo é nosso.
[77] Outro nome de Afrodite (N/A)
[78] CURTIUS, Op. Cit. p.108.

> Por Hera, é na verdade um belo local para descanso! Este Plátano muito copado e alto! E Este agnocasto elevado e de abundante sombra, em pleno apogeu da sua floração, como torna o lugar tão oloroso! E esta fonte agradabilíssima, cuja água desliza, muito fresca, sob o plátano! Posso-o comprovar com o pé. O sítio deve estar consagrado a quaisquer Ninfas e a Aqueloo, a julgar pelas figurinhas e estatuas votivas. E não te parece ainda que a brisa do lugar é agradável e muito aprazível? Uma melodia estival e clara ressoa no coro das cigarras. Mas o requinte dos requintes está na relva, porque a leve inclinação natural do terreno convida a reclinar comodamente a cabeça. Por conseguinte, um estrangeiro não podia ter melhor guia do que tu, meu caro Fedro. (PLATÃO 230 b-2-c6)

Também neste trecho várias passagens são atribuídas ao campo semântico do *locus amoenus*, demonstrando quão estável era essa tipologia no mundo grego.

Além da descrição de uma vegetação variada, temos a presença da água, a presença do tato (comprovada com o pé na água fresca, o apoio para a reclinação da cabeça) a sensação olfativa, auditiva (o coro das cigarras) o caráter sagrado do lugar através das ninfas e divindades descritos no jardim.

Em contraste, porém, às narrativas de uma natureza perfeita (ideal e estética) surgiam também descrições de um mundo real, dinâmico e notoriamente trágico.

Assim, algumas obras caracterizam em suas narrativas uma certa oscilação entre dois estes dois modelos retóricos antagônicos: o já descrito *locus amoenus* e o seu oposto, o *locus horribilis* (fig. 7 e 8).

Fig. 7 - *locus horribilis* (detalhe)[79]

[79] *Locus horribilis.* Disponível em <http://digilander.libero.it/>Acessado em: setembro de 2007.

Em contraste com o primeiro, o ***locus horribilis*** (ou *horridus*) encontra-se numa concepção totalmente divergente da descrição idealizada e paradisíaca: um ambiente **selvagem** e **imprevisível**, onde a tempestade e a escuridão remetem para uma **idealização trágico-dinâmica** (como vários trechos da *Ilíada* de Homero).

Dessa forma, o mundo greco-romano deparava-se também com a descrição de florestas escuras ou com selvas impossíveis de penetrar, montanhas escarpadas e cobertas de vegetação árida, onde habitam criaturas monstruosas.

Fig. 8 - *locus horribilis* – Tragédia (detalhe)

O *locus horribilis* era um cenário altamente assustador, inóspito, de acentuada devastação e calamidade, porém repleto da vitalidade e dinamismo de uma natureza real. Neste ambiente propício para o desenvolvimento das narrativas trágicas, verifica-se o conflito entre o ser humano e a natureza, sendo que o primeiro aparece sempre subordinado às condições impostas pelo outra.

Nas narrativas trágicas, a natureza intensifica o sentimento da impotência humana. O homem trágico sente-se desamparado, porém entende que sofrer é compreender e que este sofrimento leva à transformação.

Para o Homem do mundo grego, a natureza ocupava uma posição superior. De fato, tal cosmovisão conferia especial ênfase aos elementos naturais, profundamente sentidos e assimilados, constituindo uma unidade perfeita onde o ser humano se inseria enquanto presença viva e operante. Este, ao assumir uma posição central, manifestava um interesse bastante acentuado por tudo aquilo que o

rodeava. Passa, assim, a caracterizar esta natureza de uma forma idealizada nas artes.

Na antiguidade, a linguagem poética utilizada para expressar a perfeição de uma Natureza perfeita era o Idílio.

2.3 O Idílio: das origens em Teócrito

Segundo o Professor Márcio Luiz M. Ribeiro[80] termo *Idílio*[81] surgiu no mundo antigo na literatura latina[82] com Plínio o Jovem, designando uma poesia de curta extensão de inspiração pastoril geralmente tratando de assuntos amorosos, religiosos ou utópicos. O lirismo destas composições era marcado pela forte afetação do discurso, repleto de confidências e pensamentos íntimos. Sua origem é encontrada nos primórdios da Grécia.

No período Alexandrino, as significativas mudanças históricas do mundo grego suscitaram, sobretudo aos homens dedicados à reflexão filosófica e à poesia, a exigência de evasão dos centros de vida política e social. Intensificou-se a representação do campo como um lugar de serenidade e de paz, na qual era possível refugiar-se.

O *loucus amoenus*, então, passa a ser reconhecido como um louvor e elogio da vida no campo, contraposto à nociva e viciosa vida nas cidades. Desta forma, na primeira metade do século III a. C., floresce um novo gênero poético, o idílio pastoral.

O primeiro poeta que consagrou este tipo de composição foi Teócrito de Siracusa[83] (fig.9), que nos legou *Idílios*, mas o modelo clássico mais copiado é sem dúvida o de Virgílio e suas *Bucólicas*.

---

[80] RIBEIRO, Márcio Luiz M. *A Poesia Pastoril na Grécia e em Roma – Histórico*. Disponível em < http://www.filologia.org.br> Acessado em: abril de 2007.

[81] O termo *eidýllion* como composição poética breve ou poesia curta, é o diminutivo de *eidos.* CEIA, Carlos*. Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt> Acessado em: agosto de 2007.

[82] Citado por LESKY, Albin. *História de La Literatura Griega*. Versión española de José M. D. Regañon y Beatriz Romero. Madrid: Gredos, [s/d.]., p. 751.

[83] *Teócrito* deu forma literária aos cantos rústicos e às disputas musicais populares entre os camponeses da Magna Grécia que conheceu, as quais denominamos *pastorais*. Nos idílios retrata com delicadeza, realismo e viva sensibilidade as cenas campestres; os versos falam de pastores, competições de canto bucólico, amores não correspondidos e descrevem as belezas da natureza. O deus Pã e outros mitos pastorais são também freqüentemente mencionados. Na literatura Universal as cenas pastorais fortemente idealizadas descritas pelos poetas posteriores a Teócrito não têm nada do naturalismo e do realismo do poeta grego. CEIA, Carlos*. Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt> Acessado em: agosto de 2007.

Nos *Idílios*, Teócrito descreveu com um certo realismo e muita imaginação a natureza e a vida rústica dos camponeses sicilianos. Neste período, ainda não existia a relação de um mundo idílico com a Arcádia. Porém, pela primeira vez associa a figura do pastor, personagem dedicado principalmente à música, ao canto e entretido com o amor.

Fig. 9 - Teócrito de Siracusa [84]

Este poeta (nascido por volta do ano 310 a.C., em Siracusa, colônia grega situada na Magna Grécia-Sicília) viveu na ilha de Cós e em Alexandria, durante o período helenístico[85], no qual a cultura e as atividades artísticas foram transferidas por Alexandre Magno de Atenas para Alexandria, a qual se tornara um grande centro urbano. Sob a proteção dos monarcas que ali reinavam e com o auxílio de excelentes bibliotecas, Alexandria propicia o surgimento de muitos poetas e prosadores.

Nas cidades de Siracusa, Alexandria e Cós, Teócrito concebeu sua obra sobre este mundo idealizado num cenário que influenciou seus idílios e epigramas. Prestigiado em todo o mundo helênico, o poeta escreveu no dialeto dórico, em hexâmetros datílicos, e, na maior parte de sua obra, na forma de diálogo.

Seus poemas eram "pinturas que falam"[86], retratos ou pequenas cenas do ambiente bucólico. Dessa forma, em seus idílios bucólicos, Teócrito não era apenas

---

[84] *Teocreto di Siracusa* (desenho). Disponível em <www.liberliber.it>Acessado em: setembro de 2007.

[85] *Período Helenístico*, época compreendida entre o século IV a.C., momento da conquista do império da Pérsia por Alexandre Magno, e o século I a.C., quando se estabelece a supremacia romana, e no qual a cultura e o saber gregos foram proeminentes no Mediterrâneo e na Ásia Menor. Chama-se helenístico para distinguí-lo da cultura helênica da Grécia clássica. O mundo helenístico foi dominado pela dinastia ptolemaica no Egito, a dinastia dos selêucidas na Síria e a dinastia dos antígonos na Macedônia. CEIA, Carlos. *Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt> Acessado em: agosto de 2007.

[86] "*A pintura é uma poesia silenciosa e a oesia é uma pintura que fala*", frase do famoso poeta Simônedes. Nascido em 557-556 antes de nossa Era, Simônides de Ceos marca uma mudança na Tradição Poética pois é o primeiro a fazer da Poesia um ofício e receber benefícios por ela. Ao mesmo tempo situa a função poética a partir de um novo ângulo: o esforço de reflexão sobre a natureza da Poesia. Simônides marcaria o momento em que o homem grego descobre a imagem. Ele seria o primeiro testemunho da teoria da imagem, ou *Mimesis* citado por SETTI, 1958: 78

um retratista do mundo grego, mas fazia parte integrante dele, com poemas que descreviam paisagens repletas de mitologia que refletiam as lendas do mundo idílico de pastores, com seus amores felizes ou infelizes.

A partir da análise da tradução italiana de um trecho sua obra *As Talísias*[87] podemos visualizar as imagens presentes no texto de Teócrito:

> Così io dissi.
>
> Ed egli, dolce sorridendo
> come prima, m'offerse il pastorale, qual pegno di amicizia i in nome delle Muse.
>
> Indi, avviandosi a sinistra, prese la via
> verso Pissa; io, Eucrito e il grazioso
> piccolo Aminta volgemmo alla casa di
> Frasidamo,dove contenti ci sdraiammo su
> profondi giaciglidi morbido giunco, e tra pampini
> da poco recisi.
>
> Sopra di noi, sul capo, numerosi svettavano i
> pioppi e gli olmi; vicino a noi risonava lasacra
> **acqua sgorgante** da un **antro delle Ninfe**.
>
> Fra i frondegginati rami le cicale, abbronzatedal
> sole, si davano cura nel canto; la
> raganellagracidava di lontano, tra le fitte spine
> della scarpata.
>
> **Cantavano allodole** e **cardellini**; gemeva la
> tortora; volteggiavano, intorno alle fonti, lê bionde
> api. Ogni cosa spirava il profumo di un'estate
> assai doviziosa, spirava il profumo di frutta.[88].
> (TEÓCRITO, *Les Tesilie*, tradução em italiano de
> Cesare Arieti – o grifo é nosso)

Temos neste idílio o resgate do cânon do *locus amoenus* paisagístico já analisado, com figuras paisagísticas (água, álamos) divinas (ninfas) além das percepções sensoriais olfativas (perfumes) e auditivas (sons das rãs, dos insetos). A todas estas imagens idílicas, Teócrito acrescenta mais uma: o canto dos pastores.

---

[87] Em Cós, a caminho das festas celebradas em honra a Deméter (As Telísias**)**, Simíquidas (possivelmente o próprio Teócrito), um pastor de gado, se encontra com Lícidas, um pastor de cabras. Os dois entoam, enquanto caminham, belos cantos bucólicos.

[88] *"Assim eu disse. E Ele ali, sorrindo docemente como outrora, me oferece a pastoral como sinal de amizade e em nome dos deuses. Depois, tomando a estrada à esquerda, se encaminha para Pisso: eu, Eucrito e o gracioso pequeno Aminta, voltamos a casa de Frasidamo, onde felizes, deitamos no leito de juncos macios entre as folhas de videira recém cortadas. Sobre nossas cabeças, numerosos alamos e ulmos que se elevam. Próximo ressoava a água sagrada que jorrava de uma caverna de ninfas. Entre os frondosos ramos cigarras, douradas pelo sol, se entretinham num canto; as rãs coaxavam ao longe entre numerosos espinhos da escarpa. Cantavam cotovias e pintasilvos; gemiam as rolinhas; davam circundavam a fonte as abelhas cintilantes; cada coisa exalava o perfume de um verão muito rico, exalava o perfume da fruta."* (Tradução do Autor)

Foi através esta poesia de caráter bucólico[89] que Teócrito fundamentou a tradição da poesia pastoril e idílica, fazendo ressaltar a preponderância de elementos oriundos do Mediterrâneo oriental para explicar o sentimento da natureza desta poesia. Isso se deve ao helenismo e sua literatura alexandrina, que naquela época cultuava o gosto pelo campo e os sentimentos dos pastores. Neste sentido Teócrito descreve as realidades do campo e as retrata de uma forma tão pessoal, que todos reconhecem que foi a partir de sua obra que o idílio ficou definitivamente constituído.

Nas colônias gregas da Magna Grécia (região da Sicília e da Itália Meridional), grupos de pastores e trabalhadores do campo diminuiam a fadiga do trabalho com canções, nas quais o sentimento da natureza agia relativamente sobre as dificuldades do amor. Teócrito, assim, é um dos primeiros poetas que faz o percurso da cidade ao campo.

Nestes idílios predominava a observação da rudeza dos pastores e um claro sentimento das belezas da natureza. Utilizando inúmeros recursos estilísticos, Teócrito criava uma atmosfera de simplicidade aparente em suas poesias. Em seus poemas, encontram-se a perfeição das descrições e a vivacidade das passagens dramáticas.

Nesta idelização, porém, o sofrimento humano está presente, mesmo num ambiente sobrenaturalmente perfeito. Ali, amor frustado e morte não se encontram ausentes, pelo contrário, são retratados com intensidade:

> Nenhum leitor de Teócrito poderá esquecer as monótonas e desesperadas invocações de Simeta abandonada, que, na calada da noite, fia sua roca mágica para reconquistar seu amante, ou o fim de Dáfnis, destruído por Afrodite, porque ousou desafiar o poder do amor (...) em Teócrito essas **tragédias humanas são reais** – tão reais quanto a paisagem siciliana – e são coisas do presente. (Panofsky, op.cit. p.383- o grifo é nosso)

---

[89] *A bucólica,* do grego *boukólikon poíema*, era uma composição, na qual o protagonista era o *boukovlo*, um o boieiro ou vaqueiro, surgindo deste termo o nome do gênero bucolismo ou poesia bucólica. Este termo teve origem nas *festas dionisíacas rurais* e na festa das colheitas e das vindimas. Nestes festejos, os camponeses honravam sua padroeira divina, a deusa Ártemis, cuja luz suave lhes ilumina os folguedos noturnos. A poesia bucólica foi dedicada a Mercúrio, pai de Dáfnis, príncipe de todos os pastores e rebanhos. Julgam ainda outros ter sido a poesia bucólica escrita em honra de *Pã*, deus pastoril, protetor dos pastores e rebanhos, filho de *Hermes*, inventor da flauta de sete canos, a sýrinx, (suvrigx). CEIA, Carlos*. Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt> Acessado em: agosto de 2007.

No idílio de Teócrito, as alegrias e tristezas do coração humano se complementam umas com as outras, de “um modo tão natural e inevitável quanto o sol e a chuva, o dia e a noite, na vida da natureza”[90].

2.3.1 A tradição idílica na arte figurativa

Toda esta tradição paisagística idílica é encontrada também nas artes figurativas da Antiguidade. As paisagens pictóricas do mundo antigo recorriam já aos temas e tipologias idílicas, conforme constatamos nas reproduções que ilustram este capítulo. Porém, tais representações pictóricas são quase exclusivamente referentes ao mundo romano, pois pouco restou das pinturas e murais dos modelos gregos, principalmente da pintura helenística. Nelas, percebemos sempre uma refência às cidades (civilicitas) em relacão à paisagem idealizada de um *locus amoenus* idílico (fig.10). O filósofo Empédocles (c. 490-435 a. C.) opinou que o quadro tem valor estético porque, pela graça e harmonia, deleita a vista:

> Assim, os pintores fazem ressaltar melhor os desenhos, nos quadros dedicados aos deuses, graças às cores variadas; escolhem pinturas multicores, as misturas de maneira harmoniosa, tomando de uma algo mais, de outra algo menos, e fazem desta maneira quadros que se assemelham a tudo quanto existe (Empédocles, Frag. 23).

Fig. 10 – Civilicitas [91]

[90] PANOFSKY, op.cit. p.383

[91] *Civilicitas* . Museo Nationale. Disponível em < http://digilander.libero.it>. Acessado em: setembro de 2007.

Mais uma referência de Empédocles sobre a pintura se encontra no fragmento 71. Repetem-se as referências à pintura em Anaxágoras (frag. 4), como ainda no sofista Górgias e no sábio atomista Demócrito.

Igualmente Sófocles (496-406), poeta trágico, se referiu às relações entre a expressão poética e a pintura, para dizer que a poesia atende a perspectivas, ao passo que a expressão em cor se orienta para a realidade visual integral. O problema destas relações poéticas, segundo Pauli, será mais tarde objeto de discussão por parte de G. E. Lessing (*Laocoonte,* 1766) e Ed. Mueller (*Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten,* Breslau, 1834).

Platão (427-347 a. C.) discutiu a legitimidade da pintura, a qual teve em pouca conta, porque no seu entender seria apenas um simulacro das coisas, uma cópia inferior, cuja verdade, como vimos, estaria nos arquétipos eternos (*Fedro*, 276 e *República* 601). Em *Crítias,* Platão narra à diferença que o mundo grego fazia entre as artes pictóricas e a estatuária.

Neste texto, Platão considera que a paisagem, de certa forma, nunca foi considerada como verdadeira obra de arte. De acordo com a visão imitativa das artes, que dominava o mundo grego, a pintura não exigiria, segundo Platão[92], perspicácia e crítica em sua contemplação.

Ao analisarmos partes do trabalho de Aristóteles sobre as questões miméticas, como na *Retórica* e da *Poética*, percebemos a preocupação do filósofo em desenvolver um paralelo entre a poesia e a pintura, elaborando pontos originais em relação à Platão de uma nova concepção da representação mimética.

Reconhecendo nesta nova mimética um novo paradigma pictural em Aristóteles, a pesquisadora Ana Lúcia de Oliveira[93] ressalta a importância do aristotelismo para a maior parte das teorias da pintura constituídas no Ocidente. Considerando que Aristóteles não explicita as conseqüências da sua teoria geral da *mimesis* no campo específico da pintura (apesar de esta ser citada na *Poética*) a autora discute uma teoria aristotélica da representação visual quase como uma "ficção teórica". Assim, justifica sua pretensão com o argumento de que os textos do filósofo fornecem as condições que permitem elaborar uma teoria, "nas margens da

---

[92] PLATÃO, Crítia 107 b-d

[93] OLIVEIRA, Ana Lúcia M. *Ut Pictura Poesis - Considerações acerca do paradigma pictural em Aristóteles*. Encontrado em < http://www.filologia.org.br /revista/artigo/9 (26)14.htm> Acesso: novembro de 2007.

retórica e da poética, em um espaço intermediário em que se reúnem a metáfora e o visível"[94]

Através de seu estudo, Oliveira destaca a centralidade concedida por Aristóteles ao *sentido da visão*, citando as primeiras linhas da *Metafísica*:

> Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer que se tem com as sensações. Elas agradam por si só, independentemente da necessidade, e, sobretudo, as que nos vêm dos olhos. (Aristóteles. Metafísica I, 1).

Verifica-se que tal aceitação do prazer advindo das sensações visuais, quando passa ao plano das artes discursivas, também acarreta numa significativa diferença em relação ao Platão. Ao invés de condenar este prazer, Aristóteles evidencia a necessidade de se tirar partido dele, "explorando a força pictórica através da *enérgeia*, que consiste na evidência, na concretude dos exemplos"[95]. Num sentido aristotélico, isso significa o poder gráfico de "colocar as coisas diante dos olhos", implicando na utilização de expressões que representam objetos como se eles estivessem em atividade (*Retórica* 1411 b).

Segundo Oliveira, os exemplos clássicos são extraídos de Homero. Este descreveu em pleno ato não somente os seres animados, mas "chega a animar o inanimado, tendo por finalidade sensibilizar o sentido geral da ação, tornando-a pictórica para a recepção" (Oliveira:1992). Em várias passagens da *Retórica* (1412 a) observamos que o texto de Aristóteles se faz imagem, como por exemplo em "as vagas abauladas, galeadas de espuma, umas acompanhando as outras". Aristóteles representa aqui tudo como movente e vivo, caracterizando a atividade como movimento.

Para a doutrina aristotélica, a maior qualidade do gênio poético é a de ser um *metaphorikon*, ou seja a de saber olhar bem para perceber as semelhanças entre as coisas –, pois é "o único elemento que não pode ser tomado de outrem e é sinal de uma natureza bem dotada"[96]. Dessa forma, a metáfora pictural era considerada a mais adquada para nomear a atividade poética, ou seja, para "colocá-la diante dos olhos".

---

[94] LICHTENSTEIN, 1989: 68, citado por OLIVEIRA, Op. Cit., p.1.
[95] OLIVEIRA., OP.Cit., p.2
[96] ARISTÓTELES, Poética 1459 a. Citado por Oliveira, op. Cit. P.2

Num sentido figurado, segundo Oliveira, a palavra “pintura” pode, então, servir de metáfora para todas as metáforas, definidas necessariamente em referência à visibilidade; já em relação ao sentido próprio, pode servir de paradigma para toda arte mimética, por tornar visível a própria natureza da atividade representativa.

A partir dessas considerações, podemos perceber as as características diversas à teoria mimética de Platão. Primeiramente, evidencia-se a importância atribuída às “características próprias de uma representação cujo valor não se pauta mais exclusivamente pela fidelidade ao modelo”. Como exemplificação, retomemos um fragmento da *Poética*, em que Aristóteles recorre ao paralelo com a pintura:

> Como a **tragédia** é uma imitação de personagens melhores do que os homens comuns, deveríamos **seguir o exemplo dos bons pintores retratistas**, que **reproduzem as características distintivas de um homem** e, ao mesmo tempo, sem perder a semelhança, **fazem-no mais bonito do que é**. (ARISTÓTELES *Poética* 1454 b- o grifo é nosso)

Para Aristóteles, as artes miméticas não são regidas por um critério de reprodução servil como em Platão. Dessa forma, Aristóteles sugere inclusive que o artista deva aprimorar o modelo, buscar a beleza ideal, segundo o propósito básico de criar uma imitação idealizada da ação humana. Em seu pensamento, a imagem é considerada em função das suas qualidades especificas, quer sejam poéticas ou pictóricas. Jacqueline Lichtenstein mostra que Aristóteles retirou a condenação que pesava sobre as artes miméticas:

> (...) condenada por Platão em nome de suas cores, a pintura é salva por Aristóteles graças ao seu desenho” (LICHTENSTEIN, 2004, p. 72;)[97].

Em Aristóteles a representacao artística passa a ser considerada não mais em relação ao mundo das idéias, mas como adequação ao público a que se destina.

Tal adequação será objeto de um maior desdobramento por parte de um escritor latino que descreverá o idílio, Horácio, elaborador do famoso símil *ut pictura poesis* cuja análise da distância conveniente da apreciação em cada gênero poético deixará um rastro marcante na crítica de arte até, pelo menos, o século XVIII.

---

[97] Citada por OLIVEIRA, op. Cit. P. 3.

Dessa forma, o tema paisagístico do idílio assume, assim, maior relevância na pintura helenística tardia, quando entrou no mundo romano. Dessa forma, encontramos os modelos gregos idílicos (jardins, marinas, caçadas, cenários míticos, etc.) perpetuado na tradição latina.

2.4 A modelo idílico Árcade: realidade e idealização em Virgílio

Como vimos, a paisagem idílica nas artes, num primeiro momento, fora relacionada por Teócrito à Sicília, descrita como uma terra de beatitude pastoral perfeita. Erwin Panofsky cita que foi na poesia latina, e não na grega, "que a grande mudança se deu, e que a Arcádia penetrou no palco da literatura mundial".[98]

O próprio Políbio[99], famoso historiador grego de origem árcade em suas *Historiae* descreve a região da Arcádia como um lugar de piedade e virtude, porém de vegetação desolada e pedregosa, um mundo gélido e pobre destituído de amenidades e prazer, concepção compartilhada por outros autores[100].

Ovídio[101] considerava a Arcádia (fig.11) como uma região de "selvagens primitivos", concebendo esta vida primordial como subumana, cheia de dificuldades e destituída de conforto:

> Ante Jovem genitum terras habuisse
> feruntur; Arcades, et Luna gens prior illa fuit.

---

[98] *PANOFSKY*, E. *Et in Arcádia Ego: Poussin e a Tradição Elegíaca* in Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979, p 379

[99] *Políbio* nasceu em Megalópolis, Arcádia, por volta de -200. Licortas, seu pai, era amigo de Filopemen (*c.* -253/-182) e foi um dos mais proeminentes comandantes da Liga Aquéia. Políbio considerava a história uma verdadeira ciência, que exigia o amor à verdade, o exame metódico e crítico das informações disponíveis e, ainda, o exame direto dos locais em que os eventos ocorreram (*Plb.* 12.28). Foi ele, aparentemente, o primeiro historiador a atribuir tal importância à descrição de paisagens e a geografia. BELLESSORT, André. V*irgilio su obra y su tiempo*. Madrid: Editorial Tecnos, 1965

[100] Panofsky cita outros autores que enfatizavam os aspectos negativos da Arcádia, descrita como Juvenal (Saturae VII, 160) que caracterizava um orador maçante como "um jovem árcade", Filistrato (Vita Apolloni, VIII, 7) que chama árcades de *porcos comedores de bolota*; Fulgêncio (Expositio Virgilianae continetiae, 748, 19) descreve os árcades como possuidores de "ouvidos não suscetíveis à verdadeira beleza", em relação à música (Arcadicae aures). Op. Cit, p. 381.

[101] Publius Ovidius Naso, poeta latino. Nasceu em 20 de março de 43 a.C. em Sulmo, atual Sulmona, em Abruzos, Itália. Vivia uma vida boêmia, sendo admirado como um grande poeta. No ano 8, na Roma Imperial de Augusto, Ovídio escreveu a sua obra mais famosa: *Metamorfoses* (*Metamorphoses*), escrita em hexâmetro dactílico, métrica comum aos poemas épicos de Homero e Virgílio. Faleceu no ano 17 em Tomis, atual Constanta, na Romênia. Ovídio é um clássico que exerceu grande influência na revitalização da poesia bucólica e mitológica do Renascimento. Disponível em < www.filologia.org.br/revista/artigo/11(31)03.htm> Acessado em: agosto 2007. Disponível em < www.filologia.org.br/revista/artigo/11(31)03.htm> Acessado em: agosto de 2007.

Vita ferae, similis, nullos agitata per usus;
Artis adhuc expers et rude volgus erat.[102]

Fig. 11 – Arcádia [103]

Pelo texto, verifica-se que Ovídio não faz menção de um único aspecto positivo, nem mesmo à musicalidade característica da região (o som eterno de cânticos e flautas citado por Teócrito). Foi somente com Virgílio (Fig.12) que a visão árcade de uma terra nova e utópica surgiu.

Fig. 12 – Virgílio [104]

[102]Do Texto original em Latim*: Crê-se que os árcades habitaram a Terra antes do nascimento de Júpiter; sua tripo era mais antiga que a Lua. Sua vida, ainda não modificada pela disciplina e educação, era semelhante à dos animais; era uma gente grosseira, que ignorava a arte . Ovídio. Fausti***.** II, 289 e ss, alusão de Samuel Butler citado por Panofsky, op. Cit, p. 382

[103] Arcádia. Disponível em www.griechenland-bilder.de Encontrado em: agosto de 2007.

[104] Mosaico de Virgílio. Disponível em <www.zeno.org/Literatur.images/l/vergiliu.jpg> Acessado em: agosto de 2008.

O escritor latino transplantou as descrições idílicas de Teócrito para o que decidiu chamar de **Arcádia**, realizando uma síntese de um primitivismo 'suave" e "duro" com a visão idílica perpetrada por Teócrito. Esta região idealizada corresponderia no Mediterrâneo a atual Sicília (Fig. 13) e a região da baia de Nápoles (Fig. 14)

Fig. 13 – Sicília (taormina) [105]

Pelo casamento com uma patrícia romana, alcança uma situação estável, podendo então ouvir, em Milão e Roma, as lições de filósofos epicuristas. Amigo do poeta Horácio e, como ele, protegido por Mecenas, entrou em contato com o Imperador Augusto, de quem recebeu o incentivo para escrever a *Eneida*, o grande épico do mundo latino.Admirador da cultura helênica, empreende uma viagem à Grécia, berço e viveiro da cultura, sonho que há muito acalentava: o destino concedeu-lhe a realização desse anseio, mas morreu no regresso, junto da Brindisi. O seu túmulo encontra-se em Nápoles.

Fig. 14 – Nápoles [106]

[105] Paisagem da Sicília (Taormina). Disponível em <www.classicaltours.net> Acessado em: julho de 2007.
[106] Baia de Nápoles. Disponível em <www.welt-atlas.de> Acessado em: julho de 2007.

Segundo o Prof. Márcio Ribeiro [107], as origens da visão idílica de Virgílio, como vimos, estão na Sicília, onde "mesclavam-se o positivismo dos povos latinos e o idealismo da raça helênica"[108] Sendo uma pátria de pastores, a Sicília tinha como protetor Dáfnis que ocupa um grande lugar na Magna Grécia.

Em suas *Éclogas*, Virgílio funde esta região à Arcádia e seus pastores da Grécia Continental. Nesta região encontra-se Pã, deus grego dos rebanhos e pastores e criador da gaita musical de sete canudos, que chamou de *sýrinx*, em honra à ninfa do mesmo nome desejada por ele e transformada num junco para poder livrar-se do deus.

Surgia o motivo idealizado da Arcádia, que se manifestará de modo constante na tradição artística ocidental, retornando em poesias, textos e pinturas separados pelo tempo e pelo espaço. Esse cenário idílico, porém, se diferenciava substancialmente de seu modelo original:

> Na verdade, a Arcádia real era o domínio de Pã, cuja avena era audível sobre o monte Maenalus, e seus habitantes eram famosos por seus feitos musicais, assim como por sua linhagem antiga, hospitalidade rústica e virtude inflexível; mas eram também famosos por sua grande ignorância e baixo padrão de vida. (Panofsky op.cit, p 380)

Na descrição da Arcádia de Teócrito, o cenário das narrativas era apenas uma região, como a Sicília, freqüentada por Pã. Em Virgílio, a Arcádia era a pátria dos tocadores de flauta[109]: os personagens vivem na companhia dos deuses e semi-deuses, sem necessidade de dinheiro e ou de fazer política (uma fuga da realidade vivida pelo poeta no mundo romano). Os pastores em Virgílio eram figuras árcades, como Coridão e Tírsis[110].

Em realidade, região grega da Arcádia não foi o lugar escolhido para as idealizações pastoris. Dessa forma, a terra idealizada de poesia e encantos, cujo modelo foi fornecido a Virgílio por Teócrito, era a Sicília (Itália)

---

[107] Op. Cit., p. 02.
[108] Guillemin 1968, p. 19.
[109] A música para os árcades era extremamente útil aos homens, levava-os ao repouso e servia de alicerce para a formação dos religiosos, dos guerreiros e dos costumes. A música, chave de toda a vida espiritual, também tinha um caráter paidêutico e tornava o jovem apaixonado pela poesia. PERRET, Jacques. *Virgile***.** Bourges: "Ecrivains de Toujours" aux editions du Seuil, 1959.
[110] BRISSON, Jean-Paul. *Virgile son temps et le nôtre*. Paris: François Maspero, 1980, p. 102.

Nas *Bucólicas* Virgílio cria também esta visão idealizada da Arcádia quando caracteriza os pastores às margens do Míncio, rio situado na então região da Gália. O poeta também transfere à Arcádia Idílica a realidade estilizada do círculo de poetas contemporâneos, uma imagem de comunidade literária e artística fundada sobre a amizade e harmonia.

Qualquer artista que compartilhasse desse ideal poderia ser personagem deste mundo árcade. Nesta época, crescia o grupo de admiradores em torno de Virgílio que se autodenominavam árcades; diziam que os árcades eram povos antigos e que havia uma ligação deles com as origens de Roma[111].

Para o Poeta da *Eneida*, a Arcádia surge como sociedade ideal dos poetas rústicos: vida simples, livre e despojada, inclinada sobre o essencial. Neste campo idílico, os pastores se exaltam e cantam expressando sua felicidade.

Virgílio, contudo, traça na sua nova Arcádia um lugar no qual o pastor concebe a ambição de amar e de ser amado, além do dever de cantar harmoniosamente. A Arcádia se transforma num lugar de felicidade eterna, idealizado pelas imagens de seus pastores, do amor e das paisagens harmônicas e frondosas.

O trecho das *Éclogas* a seguir caracteriza esta visão idealizada do locus amoenus no Idílio Árcade virgiliano:

> Formonsum pastor Corydon ardebat Alexim, delicias domini, nec, quid speraret, habebat. Tantum ***inter densas umbrosa cacumina fagos*** adsidue veniebat ; ibi haec incondita solus montibus et silvis studio iactabat inani.
>
> Nunc etiam pecudes ***umbras et frigora captant***, nunc virides etiam occultant spineta lacertas, Thestylis et rapido fessis messoribus aestu allia serpyllumque herbas contundit olentis: at mecum ***raucis***, tua dum vestigia lustro, ***sole sub ardenti*** resonant arbusta ***cicadis***. (VIRGILIO, *Ecloga* II, 1-5, 7-13)

A descrição da arcádia virgiliana, como vemos, recorre à tipologia da paisagem clássica do *locus amoenus*: os cumes frondosos (*umbrosa cacumina*), de

[111] BAYET ,1965:199.

densa vegetação (*densas fagos*), a bela estação (*sole sub ardenti*), sensações auditivas (*raucis cicadis*).

Aqui, no entanto, temos a valorização da figura humana associada à paisagem idealizada: o destaque da figura do pastor solitário (*pastor solus*) que faz ressoar no ambiente o seu canto (*mecum... resonant*).

Na descrição deste novo cenário idílico como evidencia Panofsky, os pinheiros selvagens da Arcádia original foram substituídos pelos prados e bosques repletos de doçura e sensualidade que Teócrito descrevera da Sicília; à antiga virtude e piedade arcádicas, descritas por Políbio, foram acrescidas a doçura e sensualidade da Magna Grécia siciliana. Neste sentido, Virgílio, em suas bucólicas e éclogas[112], transformou duas realidades em uma visão utópica[113] e simbólica, um "motivo que influenciaria toda a história das artes", conforme afirma Lurker[114].

> A Arcádia é a materialização poética do conceito de um estado primitivo de alegria, agora perdido (da idade dourada); desde a Bucólica de Virgílio, um país mítico de pastores e cantores inocentes.(LURKER, ibid. p.460)

Surgia, assim, uma imagem idealizada árcade a partir da imaginação de Virgílio, uma terra perfeita, "um reino de completa beatitude"[115].

2.4.1 Vida e Morte na Arcádia

Existiria lugar para a morte neste cenário idílico idealizado? Erwin Panofsky explica que desde o surgimento nas artes dessa nova e utópica Arcádia, notava-se uma "discrepância entre a perfeição sobrenatural de um ambiente imaginário e as

---

[112] *A écloga* ou *égloga*, do grego *eklogé* (ejkloghv) significa etimologicamente, "escolha", "extrato" e num sentido mais amplo "poesia ou trecho seleto". Só modernamente se emprega como sinônimo de composição pastoril.

[113] A definição de utopia foi criada por Tomas Morus (1480-1535) pela reunião dos elementos gregos *óu* (não) e *tópus* (lugar), para designar um projeto irrealizável, uma quimera, sonho ou fantasia. Na sua obra "Utopia", escrita em 1516, Morus referiu-se a um lugar imaginário, uma ilha onde havia divisão de classes e o trabalho era obrigatório. A idéia de um lugar imaginário em contraposição a uma dura realidade já havia sido imaginado desde a Antigüidade. A República de Platão pode ser considerada como um dos primeiros exemplos literários dessa geografia dos lugares imaginários. A ausência da propriedade privada da terra e das coisas, a não necessidade do dinheiro, a falta de coerção para o exercício do trabalho, pois não existiria uma "classe ociosa" na Utopia de Morus (1972), contrastavam com a realidade quando essa obra foi escrita. Citado por CARVALHO, Márcia Ciqueira. GEOGRAFIA E UTOPIAS MEDIEVAIS. Disponível em < http://www.geocities.com/pensamentobr/IMAGOcapel.htm> acessado em setembro de 2007.

[114] LURKER, Op. Cit. p. 460.

[115] PANOFSKY, Op.Cit. p 382.

limitações naturais da vida humana como ela é"[116], ou seja, temos um conflito, uma dissonância entre o sofrimento humano e o ambiente perfeito.

Em Teócrito, conforme ensina Panofsky, a relação entre vida e morte é apresentada de maneira natural, como realidade do presente, caracterizando as tragédias humanas, "tão reais quanto a paisagem siciliana" no idílio. Assim, na descrição que Teócrito faz da paisagem arcádica, uma Sicília real é apresentada com todas as "alegrias e tristezas do coração humano", as quais " se complementam umas com as outras de um modo natural e inevitável".

Já em Virgílio, a utopia árcade dificulta uma solução natural para tais conflitos. O poeta latino não exclui o sofrimento da Arcádia, mas despoja-o de sua realidade, transformando a verdade mítica das narrativas em um sentimento elegíaco. Dessa forma, amor frustrado e morte são solucionados através de uma mistura de "tristeza verspertina e tranqüilidade", talvez a contribuição mais pessoal de escritor latino à poesia. Segundo Panofsky, com pouquíssimo exagero pode-se dizer que Virgílio "descobriu" a noite.[117]

As elegias, de acordo com a professora Zélia de Almeida Cardoso, nasceram possivelmente de lamentações fúnebres na Grécia entre os séc. VII e V a.C. (Cardoso, 2003, p.69). Este sentimento elegíaco, segundo Monteiro (2006:41) está ligado ao lamento, à saudade, à expressão de tristeza. Porém, em suas origens, esse gênero foi marcado por múltiplas composições de variados temas. Dessa forma, na Grécia Antiga, o gênero elegíaco, descreveu um longo percurso literário, "durante o qual toma rumos diversos, demonstrando, algumas vezes, a intenção do poeta de atuar no momento presente revestindo-se de coloração guerreira e política, ou possuindo caráter moral, ou ainda, expressando o fluir dos sentimentos mais íntimos."[118]

Segundo Monteiro, no século I a.C, a era de Augusto, a elegia floresce em Roma como uma forma poética que fala, principalmente, de amor, encontrada em jovens poetas como Ovídio. Este buscava, no fazer poético, a imortalidade; cantava o amor em primeira pessoa e escrevia livros inteiros dedicados a uma mulher.

Segundo Panofsky, é justamente esta descoberta da elegia que torna Virgílio, apesar da dependência dos modelos gregos, um gênio original e imortal. O poeta latino abre a dimensão idealizada do passado árcade e inaugura uma tradição

[116] PANOFSKY, op. Cit. p. 382.
[117] PANOFSKY, E. Op. Cit. p. 383.
[118] MONTEIRO, Op. Cit., p.41.

poética que descreverá as naturezas idílicas exuberantes e perfeitas, mas, ao mesmo tempo, tristes e melancólicas quando da solução dos problemas humanos.

Em relação ao problema da morte como ameaça à paz e harmonia árcades, Panofsky exemplifica através do mito de Dáfnis a diferença entre Virgílio e seu antecessor Teócrito. Nas *Éclogas* de Virgílio personagens latinas são transfiguradas em pastores árcades. A preocupação relativa ao amor e a morte é transformada em diálogos que confessam os conflitos pessoais, o desânimo, a denúncia de violência e de doenças sociais como a inveja, problemas típicos da era augustiniana em que Virgílio vivia. A Música está presente como um "poder mágico" através do canto e da dança que transforma a realidade triste; também o poder do divino, através de epifanias de deuses aos mortais, do canto sobre o mito de Dáfnis. Na cena idílica dançam faunos e animais numa gruta, um local de passagem e de travessia difícil, confirmando a relação dos mitos de metamorfose com os ritos de passagem. Para exemplificar os conflitos relativos ao amor não correspondido e à morte, Panofsky diz:

> Na Décima Ècloga, o Dáfnis moribundo é arrojadamente - e não sem certo humor - transformado numa pessoa real, o amigo e companheiro de Virgílio, o poeta. E, enquanto o Dáfnis de Teócrito está morrendo, realmente, porque se recusou a amar, o Galo de Virgílio anuncia a um grupo de pastores e divindades silvestres simpatizantes que morrerá porque sua amante, Lícoris, o abandonou por um rival: ela habita o Norte lúgubre, mas está feliz nos braços de seu belo soldado, Antônio; ele, Galo, está rodeado por todas as beldades da Utopia, mas se perde em tristezas, confortando-se apenas com o pensamento de que seus tormentos e desaparição final vão servir de tema para uma nênia arcádica. (PANOFSKY, E. Op. Cit. p. 383).

Na Quinta *Écloga*, ao invés de apresentar o desfecho da tragédia de Dáfnis, Virgílio apenas representa este através de uma metáfora da morte, ou seja, reminiscências elegíacas dos companheiros em homenagem ao morto:

> Um último monumento a Dáfnis se levanta/
> Com esta inscrição para lembrar sua glória:/
> *"Dáfnis, o deleite dos campos, o amor dos pastores,/Renomado na terra e deificado no céu! Cujos rebanhos eram os mais lindos da*

> *planície/ Mas, menos que ele próprio, que era mais belo que os cisnes"* (Virgílio, Éclogas, V, 42)[119]

Nesta inscrição da lápide de Dáfnis temos, pela primeira vez na Arte Ocidental, a visão de um "Túmulo na Arcádia", como *locus horribilis*, esta característica quase indispensável na poesia e arte posteriores.

A partir da morte de Virgílio, em 19 a. C., esta visão idealizada da Arcádia cairia em esquecimento. Somente muitos séculos depois, no Renascimento, o idílio Árcade retornaria ao Ocidente com o resgate da tradição greco-latina.

A seguir, apresentaremos alguns apontamentos sobre percurso dessas imagens da Arcádia na tradição artística ocidental. Estes, contudo, se referirão apenas a algumas obras e períodos ligados à visão dualista entre vida e morte que culminam com as representações pictóricas da morte no idílio: *Et in Arcádia Ego.*

2.4.2 *Algumas leituras da Arcádia*

Durante a Idade Média, a Arcádia idílica é associada ao paraíso bíblico. Numa época onde se "procurava a felicidade no além, e não em alguma região da terra, por mais perfeita que fosse"[120] a narrativa idílica assume um caráter realístico, moralizador, e distintamente não utópico.

Os poetas cristãos tentavam associar o *locus amoenus* pagão a um ambiente terrestre paradisíaco. Nas narrativas bíblicas, o *Cântico dos Cânticos* é descrito como um "jardim primaveril, com vinhas em flor, doces odores a especiarias, cantos de aves e até uma fonte"[121]. Na mesma ótica, também o *Gênesis* descrevia o Éden como um local perfeito onde, através da ação de Deus, encontrava-se uma enorme variedade de árvores de frutos saborosos e um rio que corre ao sabor da brisa amena. Assim sendo, verificava-se uma adequação do tema idílico ao paraíso cristão.

Na lírica trovadoresca, a partir do século XII, encontramos algumas referências ao *locus amoenus*, tema que é habitualmente empregado em exórdios, embora os trovadores provençais não optem por descrições pormenorizadas da paisagem. Em cantigas de amigo galego-portuguesas, porém sem referências à

---

[119] Citado por PANOFSKY, op. Cit., p. 385.
[120] Ibid. p. 385.
[121] CEIA, Carlos. *Dicionário de Termos Literários*. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt> Acessado em: agosto de 2007.

Arcádia, o idílio ressurge com elementos naturais da paisagem– a fonte, as árvores, as flores e os animais, com especial destaque para o cervo - carregando uma forte carga simbólica, coadjuvantes na relação amorosa entre a amiga e o seu par. É no espaço idílico que os dois se encontram, sendo que a personagem lamenta a ausência do homem que ama.

Em novelas sentimentais e bucólicas, o nome da Arcádia ressurge na tradição artística do ocidente com Boccaccio (*Ninfale d´Ameto* 1341 ou 1342) numa narrativa que remonta ao mito de Dáfnis e Cloé (muito freqüente, como vimos, no século III a.C.):

> As *dramatis personae* eram "Robin" e "Marion" em lugar de "Dáfnis" e "Cloé"; e a cena do **Ameto** de Boccaccio, onde, pelo menos o **nome da Arcádia, reaparece depois de quase mil e trezentos anos de esquecimento**, passa-se perto de Cortona, na Toscana. A Arcádia é representada apenas por um emissário, por assim dizer, e este emissário - chamado Alcesto di Arcadia - limita-se a defender, segundo o costume dos "debates" convencionais (*concertationes ou conflictus*), o ideal polibiano ou ovidiano de frugalidade simples e sadia contra os encantos da riqueza e conforto decantados por seu rival, Achaten di Achademia, da Sicília.[122]

É justamente no Renascimento que a nostalgia do idílio árcade de Virgílio (e não a de Políbio ou Ovídio) retorna “do passado como uma visão encantada”, caracterizando, segundo Panofsky, “uma utopia de felicidade e beleza distante no tempo”.

Entre os séculos XV e XVI, verifica-se uma tentativa de transpor a distância entre o presente renascentista e o passado clássico através da retomada de uma ficção alegórica árcade na literatura e pintura. Surge, em torno de Lorenzo de Médici, um círculo de artistas e literatos que se apresentam como pastores árcades. Sua “nova Arcádia” será a villa dos Medici, em Fiesole.

Um dos artistas que se destacam no período é Jacopo Sannazzaro que, em 1502, publica a *Arcádia.* Esta obra é a primeira pastoral pós-clássica a se passar realmente na Arcádia, que serve, porém, de metáfora para o ambiente do poeta ou de seus patronos. O artista ressuscita, assim, a concepção virgiliana da Arcádia

[122] Panofsky, ibid. P. 385. O grifo é nosso.

dentro dos limites do Renascimento, ou seja, um reino utópico irrecuperavelmente perdido de perfeição, beleza e melancolia.

Uma versão de Torquato Tasso (*Aminta* 1573) apresentará uma paisagem árcade que simboliza passado ideal de paz e inocência em contraposição a um presente corrupto e destituído de valores. Nesta visão de uma natureza árcade barroca, aguçam-se os conflitos pessoais, numa acusação amarga contra o presente real e moralista da Contra-Reforma.

> Os cabelos soltos e os corpos nus são atados e escondidos, a conduta e o comportamento perdem qualquer contato com a natureza; a própria fonte do prazer é poluída, a própria dádiva do Amor é pervertida em roubo.[123]

A grande mudança na leitura do idílio árcade ocorrerá quase meio século mais tarde. Será pela pintura, e não pela literatura, que os conflitos humanos presentes no universo árcade serão novamente discutidos. Assim, vida e morte serão apresentadas na caracterização da frase latina muito utilizada nas composições artísticas ocidentais : *Et in Arcádia Ego.*

2.4.2.1 *Et in Arcadia Ego: a felicidade terminada pela morte*

Quase meio século mais tarde, Giovanni Francesco Guercino elaborou a primeira representação pictórica da Morte no tema da Arcádia. Nesse quadro (Fig. 15), pintado em Roma entre 1621 e 1623 encontramos, pela primeira vez, a frase ***Et in Arcadia ego***.

[123] Ibid, p. 387.

Fig. 15 – Giovanni Guercino. *Et in Arcadia ego*. 1618-1622. [124]

Entendemos que a melhor tradução para esta expressão seria *"A morte existe mesmo na Arcádia"* ao invés da tradução moderna *"Eu, também, nasci ou vivi na Arcádia"*. Baseado nos estudos de Panofsky sobre o tema, acreditamos que o erro na interpretação e tradução da frase estaria ligado à utópica visão virgiliana de uma Arcádia melancólica, que evocaria sempre a "visão retrospectiva de uma ventura insuperável, desfrutada sempre no passado,nunca mais atingível, mas que permanece viva na memória: uma felicidade passada"[125], visão de um paraíso ameaçado e terminado pela morte.

> Nessa pintura, dois pastores árcades são confrontados em suas perambulações pela súbita visão, não de um monumento fúnebre, mas de uma enorme caveira humana, que se encontra sobre uma pequena construção esboroada e recebe as atenções de uma mosca e um rato, símbolos populares da decadência e do tempo que tudo devora. Incisas na alvenaria estão as palavras *Et in Arcadia ego*, e a sugestão é sem dúvida, que a própria caveira as pronuncia. (PANOFSKY. Ibid, p. 392-393)

[124] GUERCINO, Giovanni Francesco. *Et in Arcadia ego* – 1618-1622. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma. Disponível em < http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/5274.htm> acessado em: setembro de 2007.

[125] Ibid., p. 379.

A caveira em primeiro plano, que contrasta com a natureza perfeita e com o azul do céu de profundezas escuras, já era um símbolo aceito da morte personificada. A partir da última fase da Idade Média, os esqueletos e caveiras falantes se tornaram um símbolo tão comum da idéia de *memento mori* (que recorda a morte) transportado para o ambiente ideal das pastorais clássicas. Estes motivos invadem quase todas as esferas da vida cotidiana do ocidente[126] e torna-se um "lembrar meu fim". A obra de Guercino afasta-se da melancolia de Virgílio, pois tem pouco, ou quase nada do elegíaco, pois a morte "pega os jovens de surpresa fazendo-os se lembrarem do fim", ou seja, vida e morte são realidades naturais neste ambiente idílico, pois os pastores são descritos como "dois brincalhões tropeçando numa caveira".

O tema chega ao século XVI e será magistralmente resgatado pela tradição pictórica de Nicolas Poussin. Em 1630, Poussin produz a primeira de suas composições sobre o tema *Et in Arcádia ego*, hoje em Chatsworth, Inglaterra. (Fig. 16).

Fig. 16 – Poussin .*Et in Arcadia ego* (primeira versão) Chatsworth, Inglaterra [127]

Sendo um pintor de características clássicas e, provavelmente, conhecedor de Virgílio, Poussin enfatizou as implicações amorosas do ambiente idílico (uma pastora ao lado de dois pastores) e acrescentando personagens como Alfeu (deus-rio arcádico em primeiro plano) e transformando a alvenaria em ruínas do cenário

[126] Inúmeros exemplos podem encontrar-se mão apenas da arte sepulcral ou fúnebre, como também em retratos, relógios, medalhas e especialemte anéis. PANOFSKY, ibid, p. 394.

[127] POUSSIN, Nicolas. *Et in Arcadia ego*- 1630 (primeira versão) Chatsworth, Inglaterra. Disponível em < http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/5274.htm> Acessado em: julho de 2007.

virgiliano (túmulo de Dáfnis na Écloga V) num sarcófago clássico onde aparecem gravadas as palavras *Et in Arcádia ego.*

O quadro, de forma incontestável, está relacionado à concepção de Guercino (Fig. 10) através de vários elementos descritos : a surpresa dos pastores que, em ambas as composições, vindos da esquerda, são surpreendidos pelo túmulo e a caveira, que aqui Poussin coloca sobre o sarcófago, logo acima da palavra *Arcadia*, fato este que não chama tanto a atenção dos pastores, interessados na leitura da inscrição. Além disso, como seu antecessor, Poussin transmite uma certa mensagem admoestadora e moralizante. Panofsky, ao analisar a obra, considera

> Assim, as duas composições, em conjunto, ensinam uma dupla lição, uma advertindo contra a louca procura da riqueza, a expensas de valores maiores da vida; a outra, contra o gozo irrefletido dos prazeres que logo terão fim. A frase ***Et in Arcadia ego*** ainda pode aqui ser entendida como sendo pronunciada pela Morte personificada, e continua podendo ser traduzida como "***Também na Arcádia, eu, Morte, tenho poder***", sem entrar em desacordo com o que .a pintura mostra. (PANOFSKY, ibid. p. 400- O grifo é nosso).

O rompimento total com a tradição moralizante medieval na caracterização do conflito entre vida e morte ocorrerá alguns anos mais tarde, em 1630, quando surge a versão definitiva do tema, o famoso quadro que encontra-se no Museu do Louvre em Paris. (Fig. 17)

Fig. 17 – *Et in Arcadia ego*. 1630. Museu do Louvre, Paris. [128]

As figuras são idealizadas e a paisagem, não mais uma simples moldura para as ações humanas é articulada em uma íntima relação de ritmos plásticos com as personagens em cena. A dinâmica da composição do quadro resulta de da imaginação poética de Poussin, que harmoniza o conteúdo plástico com o conteúdo das figuras e do tema.

O que temos aqui não é mais um *memento mori* investido de uma estética clássica, pois os elementos do drama e da surpresa desapareceram. Na composição anterior, três árcades, vindos da esquerda, são surpreendidos ao se aproximarem de um túmulo. Aqui, temos a visão de quatro pastores, simetricamente dispostos, respectivamente nos dois lados de um monumento sepulcral, simplificado num simples bloco retangular, que é visto, não mais em perspectiva, porém paralelamente ao plano do quadro. A caveira é completamente eliminada.

Estes pastores não estão mais confrontados em seu caminho por uma aparição aterradora, mas encontram-se absorvidos numa calma discussão e contemplação meditativa.

---

[128] POUSSIN, Nicolas. *Et in Arcadia ego*. 1630. Museu do Louvre, Paris. Disponível em < www.uni-regensburg.de> Acessado em: setembro de 2007.

No primeiro plano temos uma bela jovem que medita calmamente sobre a inscrição, parecendo estar discutindo o texto com um segundo pastor, enquanto um outro pastor ajoelha-se no chão para reler a inscrição. Já um terceiro, tomado aparentemente pela melancolia, contempla toda a cena.

Ao contrário da composição anterior, temos aqui uma mudança básica de interpretação. Segundo observações de Panofsky, os árcades aqui não "parecem tanto estar sendo advertidos sobre um futuro implacável" nem tão pouco parecem "imersos numa doce meditação acerca da beleza do passado". O que temos neste quadro é não mais um encontro dramático com a Morte, mas uma absorção contemplativa na idéia da imortalidade, ou seja, mesmo na Arcádia a morte ocorre em meio à felicidade. Dessa forma elegíaca, o que antes era ameaça, agora é recordação. Vida e Morte convivem na Arcádia.

CAPÍTULO 3

O resgate do idílio no *Jahrhundertwende*

O nome de Ludwig von Hofmann, ou simplesmente Hofmann, é geralmente associado à pintura *Jugendstil* como o construtor de imagens idílicas clássicas, símbolo de um encontro do homem com a natureza. A obra desse pintor, porém ultrapassa a idéia do simples resgate de um ideal ou modelo, inserindo-se perfeitamente no contexto da arte moderna, que abordaremos neste capítulo.

Com este estudo, verificaremos que a produção pictórica de Hofmann é um produto do final do século XIX. Sua obra, que une a tradição clássica às novas tendências da arte no período, demonstra o engajamento do pintor no ideário da sua geração. O trabalho de Hofmann foi pautado pelos anseios de atualizar as artes plásticas alemãs através da promoção de um diálogo com as vanguardas européias. Dessa forma, sintetizará e resgatará o modelo clássico, de uma iconografia universal, na modernidade.

A maior parte dos estudos sobre o artista enfatizam-no como pintor do *Jugendstil* apenas, sem jamais precisar como se o tornou, onde se formou, por que foi admirado por um grupo dos literatos germânicos de vanguarda (revista *Pan*) e de que forma participou das transformações nas artes plásticas do passagem do século XIX para o século XX . Ou seja, a formação de Hofmann junto aos nazarenos (rafaelitas), pós-impressionistas e simbolistas é negligenciada, como se seu trabalho fosse apenas uma releitura e resgate do passado clássico, de um ideal de beleza. Reitera-se neste texto a genialidade desse artista que une o passado e o presente, o clássico e a modernidade em suas obras.

Mostraremos, assim que a vida de Ludwig von Hofmann como pintor está intimamente ligada ao período histórico que viveu. Sua obra será o reflexo do século XIX, uma época de grandes transformações que influenciaria a vida deste artista e das gerações posteriores de alemães. Tal análise será baseada na observação de trabalhos originais e reproduções do pintor e estudos de pesquisadores como Verena Senti-Schmidlin[129]. Esta será fundamental para entendermos o diálogo entre a pintura e a literatura nos textos de Thomas Mann, ou seja, como estas imagens se tornam "visíveis" no romance *A Montanha Mágica*.

Analisando, também, alguns aspectos sobre a produção literária do período, este capítulo pretende abordar os aspectos decadentistas na obra do escritor alemão Thomas Mann. A partir de uma breve apresentação sobre o Simbolismo e o

---

[129] SENTI-SCHMIDLIN, Verena. *Wunschbild Arkadien – Körper und Idylle im Werk Ludwig von Hofmanns* in: WAGNER, Annette, u. a. (Hg) *Ludwig von Hofmann 1861-1945. Arkadische Utopien in der Moderne.* Darmstadt: Institut Mathildenhöhe, 2006

Decadentismo na Literatura, dialogaremos com estes estilos e a obra de Mann. Nossa objetivo é, sobretudo, chamar a atenção para a larga ocorrência da estética decadentista entre alguns escritores alemães do final do século XIX e início do século XX.

Para entendermos o sentido do período e a importância do momento para as transformações artísticas e culturais na Alemanha, é necessária uma pequena contextualização histórica ligada à produção artística e literária.

Abordaremos neste capítulo, portanto, o significado estético das artes no final do século XIX, inserido na obra de artistas que caracterizam a decadência da sociedade burguesa, assim como a "fuga" dessa realidade para um universo artístico idealizado. Discutiremos, dessa forma, a recepção do idílio no período literário e artístico alemão conhecido como *Jahrhundertwende* e sua caracterização na arte do simbolismo e do *Jugendstil* (arte nova, a *art nouveau*).

3.1 A renovação estética nas artes do fim do século XIX: *Jahrhundertwende*

A expressão alemã *Jahrhundertwende*[130] (em português *Virada do Século*) é especialmente interpretada como a passagem do século XIX para o século XX, que compreenderia aproximadamente o período de 1885 a 1910. Este é um tempo de grandes mudanças na Europa, mas que ao mesmo tempo exprime grandes inovações nos estilos literários, artísticos e arquitetônicos. Surge, assim, o que chamamos de *Modernidade*.

De certa forma, confunde-se com as expressões francesas *Belle Époque* e *Fin de Siècle* , ou seja, representaria o período de 30 anos anteriores à Primeira Grande Guerra, correspondendo, ao mesmo tempo, ao período áureo e de decadência da cultura burguesa na Europa.

Essas transformações no século XIX estão ligadas à transição de uma economia agrícola tradicional para uma caracterizada por processos de produção mecanizados, no intuito de fabricar bens em grande escala, o que deu origem à chamada Revolução Industrial.

Esta iniciou-se no Reino Unido, já no século XVIII, e espalhou-se por toda a Europa. O trabalho foi transferido de uma produção de produtos primários para uma

[130] BAUMANN, B./OBERLE, B. *Deutsche Literatur in Epochen*. München: Max Hueber Verlag, 1993., p. 174.

produção de bens manufaturados e de serviços, o que ocasionou inúmeros contingentes migratórios das zonas rurais às áreas urbanas.

A Revolução Industrial, portanto, desestabilizou a organização do processo produtivo, que passou a se realizar em grandes empresas, proporcionando um aumento da especialização do trabalho. O desenvolvimento desse processo industrial dependia de uma utilização intensiva do capital e do surgimento de novas ferramentas de trabalho especializadas. A experiência adquirida pela inovação aumentou a produtividade e a especialização.

A civilização européia, dessa forma, é modificada consideravelmente pelas grandes transformações dessa industrialização, provocando inúmeras mudanças nas esferas econômica, social e cultural. Surgem inúmeras inovações tecnológicas como as máquinas a vapor, além da eletricidade, do telefone, dos automóveis, etc.

Neste período de transformações, uma classe necessitava consolidar seu poder econômico e político para atender às suas necessidades: a burguesia.

3.1.1 *A burguesia alemã , a arte e a literatura*

Segundo estudo de Ortiz[131] , a burguesia européia vive um período de euforia durante os anos de 1880 a 1914. Desenvolve, assim, um novo estilo de vida, baseado no consumo. Este momento, chamado de *Belle Époque* "encerra uma conotação nostálgica, algo como um passado áureo, perdido para sempre".[132]

Na Alemanha, a unificação do país também se dá em torno de um estado burguês, o elemento essencial para o grande desenvolvimento ocorrido nos estados alemães entre os anos de 1850 1873. Desse modo, o país torna-se uma potência capitalista industrial, atendendo à necessidade de concretizar a tão sonhada modernização.

Para entendermos como ocorreu esta unificação e qual o papel da burguesia na transformação da sociedade alemã, devemos entender alguns acontecimentos históricos.

A ascensão desta burguesia alemã foi distinta da ocorrida na Inglaterra e na França. Desde o século XVI, com a crise das cidades hanseáticas, a burguesia alemã estava atrelada à aristocracia, sendo subserviente à nobreza dominante.

---

[131] ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade.*São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991, p. 267.
[132] ORTIZ, Renato, Op. Cit. P. 52.

> Havia a permanência do modo de produção feudal forte, assentado na oligarquia aristocrática da terra e nos velhos funcionários civis e militares. Estas características colocaram a Alemanha quase 200 anos atrasada no processo de desenvolvimento capitalista em relação à Inglaterra e 100 anos em relação à França. Entretanto, embora atrasada em relação ao caso inglês, havia surgido na Alemanha uma burguesia, basicamente no norte, consciente de que, por um lado, a desunião política alemã era um freio ao desenvolvimento capitalista, por outro lado, consciente também de que este desenvolvimento chocava-se com a estrutura jurídico - política feudal existente. Isto teria levado a nascente burguesia a uma luta pacífica e constitucionalista pelo controle paulatino do Estado[133].

Nas primeiras obras de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), em fins do século XVIII, observamos os sintomas das tensões entre o pensamento tradicional de uma aristocracia e o de um universo burguês (romântico e liberal) em formação. Morais (2007:1) observa que em *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, o personagem principal, assim como o próprio burguês Goethe, é um claro representante de uma *intelligentsia* burguesa alemã.

> A sua visão de mundo está permeada pelas inquietações do final do século, quando, junto ao estrato superior nobre cortesão, passariam a concorrer os prósperos membros da burguesia alemã. Se comparada com a situação social francesa, a burguesia alemã sentiria muito mais fortemente os impedimentos e discriminações no acesso a determinados cargos e espaços sociais de convivência. Não sem sentido, Norbert Elias notara que, ao final do século XVIII, a burguesia alemã tentaria definir para si referenciais de "excelência social" em nítido contraste com o "modo de vida cortesão[134]

Neste contexto, Goethe seria um dos únicos representantes da *intelligentsia* alemã que consegue alguma aproximação com o universo da nobreza aristocrática, representado na figura do personagem Werther, um símbolo de suas inquietações.

---

[133] ORTIZ, Renato, Op. Cit. P. 53.

[134] MORAIS, Aline. *"Kultur" versus "Zivilisation": Distinção Social e Desconforto Burguês em Werther*. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/049/49cmoraes.htm> Acesso: outubro de 2007, p. 01.

Segundo Morais, esse grupo de letrados burgueses constituirá as chamadas "repúblicas de letras", espaços alternativos à corte, onde a *intelligentsia* alemã (composta principalmente por "servidores dos príncipes" distantes dos círculos de poder) dará origem ao movimento pré-romântico, conhecido como *Sturm und Drang*.

Estes burgueses idealizavam uma *Kultur* (Cultura) genuinamente alemã, criticando, assim as particularidades do mundo aristocrático das cortes urbanas, a chamada *Zivilisation* (Civilização)[135]

> Tais críticas eram baseadas no contraste social existente entre a *intelligentsia* burguesa – que se legitima por suas realizações intelectuais, científicas, artísticas e que usa a língua do "povo"(alemão) – e o modelo de conduta, etiqueta, cerimônia, assim como o uso da língua francesa, que comporiam a auto-imagem específica de distinção social da nobreza alemã do final do século XVIII.(MORAIS, Op. Cit, p. 1)

Os românticos alemães da segunda metade do século XVIII representavam, assim, a esperança num mundo burguês próspero e esclarecido. Suas obras apresentavam os "modos de vida da nobreza cortesã afrancesada em contraponto ao estrato social burguês, ou seja, o grupo social próspero, intelectualmente inovador e socialmente interpolado entre a nobreza e a população de vida mais simples"[136].

Deste modo, segundo estudos de Norbert Elias, a construção dessa auto-consciência grupal, ou seja, uma imagem legitimadora da burguesia alemã na literatura, fora acompanhada por diferenças na estrutura do comportamento desta sociedade durante o Romantismo (vida emocional, aspirações e moralidade). Todas essas características são observadas na forma como Goethe constrói o seu *Werther*: Contrastando com a vida de corte (*Zivilisation*), a cultura burguesa de Werther expressa-se na "ênfase ao sentimento, nas realizações artísticas, na busca da autenticidade de espírito, na valorização do mérito individual em realizações

---

[135] *Kultur* e *Zivilization*: termos empregados por Norbert Elias (1897-1990) para caracterizar este momento de grandes transformações sociais e culturais do período. Analisando o contexto histórico em que isso se deu, Norbert Elias destacou que a sociedade alemã dessa época, com seus inúmeros principados em um Estado ainda não unificado, estabeleceu uma forte antítese e tensão entre os conceitos de Cultura (Kultur), que era reivindicado como a autêntica auto-consciência alemã e se ligava ao estrato da intelligentsia burguesa, e o conceito de Civilização (Zivilisation), ligado à aparência externa e superficial dos refinamentos de etiqueta da classe cortesã alemã imitadora da aristocracia francesa. ELIAS, Norbert. *O Processo civilizador: uma história dos costumes* (vol. I). Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1997.

[136] MORAIS, ibid., p.2.

intelectuais científicas e no advento de um senso de amabilidade pelas coisas, gestos e pessoas simples”[137] , características da estética romântica.

O mundo idealizado pelos românticos burgueses (através de virtudes como a franqueza, a autenticidade e a sinceridade) estava, assim, em oposição à artificialidade de uma vida aristocrática presa em formalidades, que “tudo atravancam em matéria de sentimento, trabalho e demais práticas sociais”[138].

> O caráter de classe média de Goethe não era, porém, uma atitude de espírito militante, nem nunca se dirigiu contra a nobreza por ser nobreza, nem mesmo na juventude, nem mesmo no Werther. Considerava mais importante **preservar o modo de vida burguês do obscurantismo e da irrealidade,** do que da influência das camadas superiores da sociedade.(HAUSER, 1992, p. 778 – o grifo é nosso)

Segundo Arnold Hauser, desde o Renascimento, a arte e a literatura foram cultivadas por membros da burguesia. Desta forma, em fins do século XVIII, Goethe analisava a atitude deste mundo burguês perante a vida, alertando da necessidade de consciência que o artista moderno deveria ter de seu espírito de “classe média”. Exigia, portanto uma proficiência profissional do artista, comparando-o a um “artífice”.

Já no século XIX, o então clássico Goethe tem convicção de que ser burguês e artista exige uma particular antipatia pelas faltas de solidez e perfeição (características constantes num artista romântico caótico e doentio).

> Deste modo, ele (Goethe) antecipa uma feição do século XIX e do moderno artista que alcançou o seu êxito, o qual reage contra a insensatez do boemianismo com exagerada prudência e adota, por temor de parecer inferior, um modo de ser burguês vulgar, quase, de fato, de burguês mesquinho. (HAUSER, op. Cit, p. 779)

É assim esta sociedade do século XIX que sedimentará o desamor das classe bem sucedidas por tudo o que é individualismo voluntarioso e exagerado. Assim, após Goethe, o ideal do classicismo alemão proporcionará a tendência para

---

[137] Ibid., p.3
[138] HAUSER, 1992, p. 778

manifestações clássicas que expressem uma "tendência dominante para o típico e universalmente válido, o regular e normal, o permanente e não temporal"[139]

Assim, através da expressão da essência e do verdadeiro espírito da obra de arte, Goethe acabara por conseguir dominar mesmo esta variedade de esteticismo romântico e desvendava, desse modo, o caminho para uma "filosofia mais realista, baseada na idéia da sociedade burguesa[140]".

Desta forma, segundo Hauser, o burguês deve ser conduzido da arte à sociedade, ou seja, de uma atitude artístico-individualista perante a vida "à experiência da comunidade intelectual, da relação estético-contemplativa perante o mundo, a uma vida ativa e socialmente útil".

3.1.2.A unificação alemã e seus reflexos na arte e literatura

Até o início do século XIX, a Alemanha era, portanto, um conjunto de principados e reinos independentes, controlados pela aristocracia, que estavam longe de constituir um Estado político unificado. Assim, ainda na segunda metade do século, o território encontrava-se fragmentado. Em 1861, esta fragmentação territorial implicava na expressão "as Alemanhas", com a existência de 1500 soberanos (incluindo a Áustria), sendo que 80 de seus territórios tinham dimensões inferiores a 20 mil km^2.

Após o fim do Sacro Império Romano Germânico (com Napoleão Bonaparte) e após o Congresso de Viena, a unificação política era um sonho quase impossível de ser atingido.

Os movimentos franceses de 1848 influíram e precipitaram acontecimentos na Alemanha: surgem movimentos populares que inicialmente uniam a classe trabalhadora e a burguesia contra as estruturas feudais ultrapassadas, exigindo a abolição dos privilégios feudais, a liberdade de imprensa, a abolição da censura, direitos de associação política, liberdade e igualdade de cultos, inclusive armas ao povo. Organizaram-se movimentos em Viena e em Berlim, e assim sucessivamente em toda confederação germânica.

Conseqüentemente com isto se formou novo bloco histórico, **burguesia** e **antigas classes feudais** contra a classe

[139] HAUSER. Ibid., p. 779.
[140] Ibid., p.780.

> trabalhadora: os acontecimentos revolucionários terminaram assim sendo esmagados, mas daí surgiu um Estado burguês, com máscara jurídico - política do antigo costume feudal que integrou unitariamente a Alemanha – excluindo a atrasada Áustria - em torno da Prússia; é a época do famoso "Chanceler de ferro": Bismarck" (Cocho, 1980, p:8)

Na Alemanha pré-unificada, o poder do futuro Reich alemão estava associado à Prússia, símbolo da velha tradição militar e nobiliária alemã.

Este reino assumira, em meados do século 17, a condição de líder da florescente civilização germânica, ao anexar condados vizinhos. A Prússia desenvolvera uma atividade manufatureira intensa, assim como a produção de ferramentas, armas e tecidos. Sua atividade industrial fora aniquilada pela Guerra dos Trinta Anos com a França (1618-1648), ressurgindo, porém, com todo vigor, através da imigração para o seu território dos protestantes banidos da França pela revogação do Édito de Nantes (1685). Entre estes calvinistas perseguidos, incluíam-se funcionários públicos, artesãos, intelectuais e homens de negócio.

Esses imigrantes chegaram a constituir, por volta de 1700, cerca de 1/3 da população de Berlim, capital da Prússia. Eles trouxeram suas indústrias e técnicas de cultivo do solo, desenvolvendo culturas, como batatas, cereais, forrageiras para alimentação animal, criação de gado e produção de lã.

A partir de 1750, a Prússia passou a ser considerada uma grande potência européia, graças também a uma aliança com a França e, mais tarde, com a Inglaterra. No plano interno, colonizou suas diversas regiões, abriu estradas e canais e estimulou a produção agrícola. Entre 1806 e 1812, a Prússia e os povos germânicos em seu conjunto estiveram sob o domínio francês. Contudo, a legislação napoleônica foi favorável às trocas e à atividade produtiva e provocou o rompimento das estruturas feudais existentes. As reformas surgiram com o objetivo de construir uma grande nação, por meio da eliminação dos obstáculos ao comércio e ao exercício profissional. As idéias de uma nação alemã unificada florescia em toda a Alemanha.

Desde a primeira metade do século, o continente europeu fora marcado por uma série de inúmeras guerras e revoluções patrióticas. Na defesa das tradições nacionais e valores individuais, estes movimentos manifestavam um descontentamento em relação à sociedade.

Assim, após várias guerras e revoluções, surge da antiga tradição prussiana o novo Reich Alemão (1871), tendo como Imperador Guilherme I, anteriormente rei da Prússia, e como Chanceler Otto von Bismarck.

Após o surgimento de uma nova mentalidade nacional proporcionada pelo Romantismo, o Reich Alemão surge como uma forma de governo estável na Europa. Este novo governo baseava-se na idéia de que o que era "real" deveria dominar o que era subjetivo. Exemplificadas por esta *Realpolitik* do Chanceler alemão Otto von Bismarck, idéias filosóficas como o positivismo[141] e o cientificismo imperam na europa colonialista.

Vários grupos surgem inspirados, por um lado, em normas religiosas encontradas no Cristianismo e por outro, em normas científicas da física clássica e doutrinas que pregavam a percepção da realidade básica externa através de um ponto de vista objetivo. Críticos e historiadores rotulam este conjunto de doutrinas como Realismo[142], apesar deste termo não ser universal. Na filosofia, os movimentos positivista e racionalista estabeleceram uma valorização da razão e do sistema.

Através da unificação dos estados alemães, as tendências revolucionárias da arte e da literatura começam a entrar em conflito com o militarismo e o materialismo econômico da burguesia alemã. Bismarck, como principal representante deste mundo, expressa a visão dominante dessa sociedade em suas memórias intituladas *Gedanken und Erinnerungen* (*Pensamentos e Memórias*, 1898).

Todavia, o poeta e filósofo Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) realiza uma crítica demolidora aos valores sociais existentes. Em obras como *Jenseits von Gut und Böse* (*Além do Bem e do Mal*, 1886) e *Wille zur Macht* (*Vontade de Poder,* 1901), Nietzsche rechaçava os valores religiosos tradicionais da moralidade burguesa e o idealismo predominante na filosofia alemã.

Dessa forma, em *Also sprach Zarathustra* (*Assim falou Zarathustra,* 1883), propõe, numa visão poética e revolucionária, um novo tipo de ser humano

---

[141] O positivismo foi uma corrente filosófica idealizada pelo francês Auguste Comte (1789-1857), surgindo como desenvolvimento sociológico do Iluminismo. Caracterizou-se como afirmação social das ciências experimentais, e propunha à existência valores humanos, afastando radicalmente teologia ou metafísica. CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

[142] O Realismo (1850-1890) foi um movimento que atingiu as artes plásticas, a arquitetura e a literaturaTinha como objetivo principal mostrar o comportamento humano nas circunstâncias que o cercam ou representar figuras e objetos tal como atuam ou aparecem na vida cotidiana. A história de todas as artes é, vez por outra, marcada por essa tendência realista. O termo é, geralmente, usado para identificar o movimento que surgiu em meados do século XIX em reação ao romantismo. Cabe assinalar que o Realismo se detinha às coisas apreendidas diretamente pelos sentidos, enquanto o Naturalismo (teoriza que tudo acontece por encadeamento mecânico, sem intervenção de causas transcendentes. GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

radicalmente transformado. Este novo tipo, chamado de *Übermensch* ("Super Homem") daria corpo às melhores qualidades do indivíduo criativo, a expressão mais alta da "vontade de poder", a força que produz todo esforço humano,

Segundo Anatol Rosenfeld[143], Nietzsche era, também, um "poeta de alta categoria que se evidenciava em poemas entre o impressionismo e o simbolismo", abertos às "mais diferenciadas excitações psíquicas e sensoriais".

A preocupação do filósofo com as forças interiores da personalidade humana influenciarão profundamente o desenvolvimento do pensamento da passagem do século. Na psicologia, as teorias sobre a psique humana de Sigmund Freud e do psicólogo e psiquiatra suíço Carl G. Jung devem muito à obra de Nietzsche.

A partir da idéia de Nietzsche da ocorrência cíclica dos acontecimentos (o "eterno retorno"), o filósofo da história Oswald Spengler formulará seus princípios sobre o determinismo histórico. Estes desenvolvimentos nos estudos da psicologia e da história, combinados com a concepção de Nietzsche do artista como um crítico radical da sociedade, influenciarão os movimentos literários e artísticos mais importantes do final do século XIX. Através do "sacerdócio" do super-homem, Nietzsche empolgará os neo-românticos e simbolistas.

> O radicalismo da sua crítica cultural, o pessimismo niilista[144] relativo à civilização européia (ligado ao "otimismo heróico" do super-homem), e a transvalorização dos valores (da sociedade burguesa), exerceram enorme impacto sobre os movimentos em foco (ROSENFELD, ibid., p. 118)

Dessa forma, já na década de 80 do séc. XIX, os principais movimentos artísticos e literários inspirados em Nietzsche se afastam ou se dirigem contra o realismo e o naturalismo presentes na literatura alemã. Esta tendência, como veremos a seguir, será caracterizada em obras que apresentam desde a subjetividade impressionista até o idealismo simbolista.

---

[143] ROSENFELD, Anatol. Thomas Mann. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994, p.118.

[144] O niilismo (ou nihilismo), do latim *nihil* (nada), foi uma corrente filosófica que, em princípio, concebia a existência humana como desprovida de qualquer sentido. O termo foi popularizado primeiramente na Rússia do século XIX como reação de alguns intelectuais russos (de caracteríticas socialistas e anarquistas) que denunciavam a lentidão dos czares em promover reformas democráticas. Nihilismo significa, então, uma perda de ideal pelo desaparecimento de uma referência desejável e mobilizadora, que se revela por uma atitude meramente contemplativa do mundo e pelo desalento. Significa também a aceitação do jogo dos contrários de que o mundo é composto para o qual não se vislumbra uma solução satisfatória; significa também a negação das estruturas estáveis do ser num mundo tornado fábula. O nihilismo é parente de outros termos como perspectivismo e relativismo decorrentes da filosofia de Nietzsche. Citado por CABRAL, E. *Dicionário de Termos Literários.* Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/N/nihilismo.htm> Acessado em: outubro de 2007.

3.2 Tradição e Modernidade na estilização de um mundo decadente

Entendemos como movimento modernista, a partir da segunda metade do século XIX, o conjunto de transformações culturais, escolas e estilos que permearam as artes (a literatura, a arquitetura, o design, a pintura, escultura e a música) neste período. Apesar da convergência entre os vários movimentos, eles muitas vezes se diferenciam e até mesmo antagonizavam.

A modernidade na arte, em linhas gerais, caracterizou-se por um processo de desenvolvimento complexo em conseqüência, não somente, dos acontecimentos políticos na Alemanha e no mundo (como o surgimento dos Estados Unidos como nova potência, a unificação italiana, a queda do Segundo Império Francês - com o triunfo da Comuna e a ascensão da Terceira República, etc), mas também como resposta às mudanças sócio-culturais.

Dessa forma, dentre as grandes transformações do momento, temos a afirmação da burguesia como principal destinatária de todas as atividades culturais, a mercantilização da arte e a nova relação artista-cliente, o impressionante aumento demográfico e a conseqüente concentração urbana (que exigiu a adequação das cidades às novas exigências urbanísticas e arquitetônicas), a descoberta das culturas primitivas e orientais, o contínuo desenvolvimento industrial e a implacável substituição dos objetos tradicionais e utensílios artesanais por produtos mecânicos.

Em meio a todas as transformações sociais, culturais e artísticas do século XIX , domina a idéia de uma arte que se adapte aos novos tempos. Dessa forma, surgem movimentos "obcecados pela busca de estilos que traduzam, de modo adequado, o fervilhamento e a modernidade da época"[145].

A artes seguem direções contrapostas. Uma, majoritária e oficial, atenta ao gosto da classe burguesa, explorando todos os recursos burocráticos das novas e hegemônicas administrações. Neste sentido, alguns artistas acreditavam na necessidade de uma arte que se adapte a esta nova classe social, a pujante burguesia, acostumada a um mundo confortável de pequenos palácios. Desinteressado, a princípio, por questões artísticas, o mundo burguês necessitava de algo para comprovar seu papel significante na sociedade. Assim, o

---

[145] FASCIONI, L. C. *Exuberância visual: a influência do movimento Werkbund nos dias atuais.* Disponível em: <http://www.ligiafascioni.com.br/artigos/Ponencia44.pdf> acessado em: setembro de 2007, p. 2

desenvolvimento de uma arte ao estilo burguês seria algo de alto valor propagandista dessa classe, algo como defesa de seu próprio *status quo*. Dessa forma, a burguesia favorecia a difusão de movimentos artísticos que expressassem representações idealizadas da vida real.

Havia ainda os que celebravam a mudança de valores, argumentando que era necessário saber abraçar a diversidade de estilos, combinando os melhores aspectos de cada um, culminando num modelo altamente eclético.

Surge uma outra linha de pensamento, que lamentava a falta de um estilo próprio adequado para a época. Era a defesa da ruptura com as formas do passado, que não se associavam ao progresso tecnológico implementado pela sociedade industrial. Assim, estes artistas buscavam novas formas de expressão em consonância com os avanços e experimentos científicos e tecnológicos do momento.

Deixando de lado os experimentos naturalistas, os novos artistas desenvolvem uma série de movimentos "marginais" num primeiro momento, mas que se converterão em *germe* das vanguardas artísticas do século XX, alterando substancialmente o sistema de representação tradicional.

Surgirão, no período, movimentos apolíticos, como os que tendem a uma "arte pura" ou seja, uma arte que procura desligar-se de todos os seus compromissos com as manifestações da ação humana. (*l´art pour l`art*). Dessa forma, a arte passa a ser vista como uma entidade-em-si, um valor absoluto, quase como uma religião. Sendo assim, os artistas buscam na arte um universo à parte, uma supra-realidade, pois ao potencial criador do homem não são dadas limitações no momento de criação. O ideal esteticista passa dominar, fundamentando essa *arte pela arte*. Essa arte passa a ser uma eternização do Belo. Os artistas adeptos dessas idéias representam a reação da intuição contra a lógica, do subjetivismo contra a objetividade científica, do misticismo contra o materialismo, da sugestão sensorial contra a explicação racional.

O início da renovação das artes do período ocorrerá com a aventura impressionista, movimento que pode ser considerado o mais revolucionário ocorrido na história da pintura do Ocidente, desde o Renascimento até o final do século XIX. O berço desse movimento foi a França, um país convulsionado pelas tentativas, logros e fracassos na busca de uma economia não mais sustentada na agricultura, mas na produção industrial.

> O capitalismo financeiro e industrial evolui com segurança, segundo diretrizes há muito estabelecidas; mas sob esta aparência de calma superficial dão-se mportantes transformações, ainda que por agora pouco evidentes. A vida econômica começa a entrar na fase do alto capitalismo e a evoluir de um 'livre jogo de forças', num sistema rigidamente organizado e racionalizado, numa rede apertada de esferas de interesses, zonas de comércio, campos de monopólio, cartéis, trustes e sindicatos. E exatamente como tal estandardização e concentração de vida econômica se podiam considerar um sinal de senilidade, assim também, permeando a sociedade da classe média (burguesa), se podiam reconhecer os sinais de insegurança e presságios de dissolução. (HAUSER, op. Cit. p. 1048)

Segundo estas palavras de Arnold Hauser, este estado de crise caudasada pelo avanço da burguesia conduziria à renovação das tendências idealistas e místicas na arte, dando origem, como reação ao pessimismo dominante, a uma vigorosa corrente de fé. Dessa forma, o impressionismo romperia com o passado de inspiração no realista/naturalista e se transformaria, na pintura e na literatura, numa nova forma de expressão romântica.

Na pintura, aliado às técnicas modernas, o impressionismo introduz na atitude perante a vida um dinamismo sem precedentes. Na aplicação de métodos e critérios científicos à criação artística, os artistas impressionistas investigam sobre o desenvolvimento da química e da física no campo da ótica e das cores. A fotografia, inventada no final da década de 1830, levou os impressionistas a um desprezo pela forma e pelo motivo. Assim, a arte impressionista estabelece uma poética própria, sustentada basicamente na cromaticidade. Se a fotografia, pela naturalidade com que captava a realidade, criou um espaço de representação mecânico que superava o desenho, a arte impressionista introduz o espaço representacional cromático, essencialmente pictórico.

Estudos de Murguia[146] revelam que a influência da fotografia na pintura foi notável, pois de estabeleceu ângulos de visão até então inéditos na história da arte.

Se tomarmos os quadros de Edgar Degas,1834-1917 (Fig. 18), por exemplo, sua obra demostra o quanto a fotografia abria novos campos criativos: ângulos

---

[146] MURGUIA. Eduardo I. *Cenário Histórico do Movimento Impressionista.* UNIMEP - Revista Impulso nº 24, p. 38.

inéditos, primeiros planos, decomposição do movimento, em última instância: imagens como que instantâneas.

Fig. 18 – Bailarinas de Degas (*Deux Danseuses en Scene* – 1874- Courtauld Institute of Art, London).[147]

O impressionismo possuia contradições profundas em sua formulação, pois na pintura correspondia ao positivismo na filosofia, uma vez encarava o mundo como se ele não fosse mais do que experiências e sensações pessoais e não uma realidade objetiva que existe independente dos sentidos individuais.

Através de uma nova visão plástica do mundo, com inovações na técnica da pintura, o artista pinta o que vê, imprimindo um caráter subjetivo em suas composições. No domínio do momentâneo sobre o permanente e o contínuo, o pintor sente que cada fenômeno é uma constelação transitória e efêmera. Ao se colocar como um observador da natureza, interessado unicamente em suas impressões, o artista expressa seu individualismo. Deste modo, em certo sentido, o impressionismo foi um sinal da fragmentação e desumanização do mundo (Hauser, 1992, p. 1053).

Os pintores são determinados pelo desejo de pintar ao ar livre, diretamente ao natural, para não perderem o imediatismo da impressão. Daí a necessidade de uma execução rápida, expontânea. Abandonam, assim, a tradição da pintura em um ateliê com uma iluminação especial, assim como os recursos habituais do estudo, dos modelos, do claro e escuro e dos tons locais.

[147] DEGAS, Eduard. *Deux Danseuses en Scene* – 1874- Courtauld Institute of Art, London. Disponível em < http://reproductionsdumonde.com/Liste_des_Oeuvres_par_Peintres.html> Acessado em: agosto de 2007.

Dessa forma, aos pintores impressionistas, como Claude Monet, 1840-1926, (fig. 19), interessam somente as sensações.

Fig. 19 – Impressionismo de Monet (Argenteuil) [148]

Para entender o imediatismo das sensações, recorrem a aplicar diretamente a cor à obra, abandonando os desenhos, pois os objetos não são representados por signos, mas sim por seus próprios componentes: as manchas e as cores, puras e claras.

Aplicadas sobre as telas preparadas em branco, com pinceladas rápidas, soltas e agitadas que reproduzem o caráter prismático da luz, os artistas permitem que as cores se misturem opticamente.

Na pintura impressionista, assim, o artista apenas dá uma idéia do que se passa em um certo momento que nunca mais voltará. Neste sentido, o artista libera as cores das formas no desejo de demonstrar o que o olho registra, constituindo uma obra com figuras sem formas, contornos, planos ou perspectivas. A arte impressionista apresentará um mundo feito de luz e cor, de impressões fugazes e formas imprecisas, ou seja, um mundo fluido e desmaterializado.

> A visão impressionsita transforma a natureza num processo de crescimento e decomposição. Tudo que é estável e coerente se desintegra (...) a representação de luz, de ar e atmosfera, a desintegração da superfície da cor (...) localizada em valores de perspectiva e aspecto, jogo de luz refletida e de sombras iluminadas, as pontuações agitando-se em tremores e as

[148] MONET, Claude. *Autumn effect at Argenteuil* 1873 Courtauld Gallery, Courtauld Institute of Art

> pinceladas rápidas e informes, a percepção fugaz e aparentemente descuidada do objeto e o brilhante caráter do acidental da execução não vem a exprimir, em última análise, senão um sentimento de uma realidade vibrátil, dinâmica, sempre em transformação. (HAUSER, op. Cit. p. 1049)

Dessa forma, segundo Hauser, no mundo os fenômenos estão num estado de fluxo e transição constantes. Isso produz a impressão de um contínuo em que tudo se funde, não existindo outras diferenças senão as resultantes das diversas abordagens e interpretações, ou seja, dos vários pontos de vista do observador. Portanto, o impressionsimo será o clímax da cultura estética cujo centro é o próprio indivíduo, traduzindo a última conseqüência da renúncia romântica à vida prática e ativa do mundo burguês.

No desejo de registrar o que o olho percebe, ainda se liga a um processo mimético. Ao esquecerem, porém, do desenho que proporcionava a forma precisa os impressionistas despreocupam-se dos planos e perspectivas da pintura tradicional, reduzindo o quadro a manchas coloridas e luminosas. Assim, já se afastavam relativamente da *mimesis*, pois a tela já não se compunha de signos dos objetos, mas de "moléculas de cores".

O período mais fecundo do impressionismo na pintura já passara, quando suas características de estilo começam a desenhar-se na literatura. Perdendo desde cedo todas as correlações com o naturalismo, o positivismo e o materialismo, a literatura impressionista será uma reação idealista ao mundo burguês. O impressionismo literário, assim, luta contra uma burguesia imperialista e saturada, pouco disposta a engajar-se em lutas sociais.

Na França, afirma Murguia[149] nenhum outro escritor consegue apresentar melhor essa luta contra o mundo burguês do que Gustave Flaubert (1821-1880). Esse artista era não somente um "escritor de extração e de forma de vida burguesas como também foi uma testemunha dos sentimentos burgueses". Em *Madame Bovary,* Flaubert caracteriza a burguesia como modelo do anti-herói trágico. Ao contrário do herói clássico que se definia pelo seu sentido trágico da vida e das paixões, Flaubert apresenta-nos uma nova tragédia feita pelo acúmulo de pequenos desgostos do dia-a-dia, da rotina, ou seja, uma tragédia burguesa.

---

[149] MURGIA, op. Cit., p. 27.

A antipatia desse escritor pela burguesia está expressa em suas cartas, nas quais se refere aos burgueses como ignorantes e rudes, incapazes de apreciar a verdadeira obra de arte. Na verdade, Flaubert não faz outra coisa nestas cartas senão que perpetuar a visão do movimento romântico sobre a burguesia.

> Os ideais românticos da arte pela arte e da genialidade incompreendida aparecem como reação não somente ao novo gosto burguês que começa a surgir, mas também como reação à nova forma das relações sociais fundamentadas no livre mercado. Durante essa época, para poder sobreviver o poeta precisa ser jornalista; o pintor, caricaturista; e assim por diante. Por outro lado, a sociedade burguesa não deixa lugar para a criação e, mesmo quando o faz, não entende o que há de sublime e de belo na criação artística (MURGIA, ibid.p.27)

O mundo racional será tedioso para estes escritores. Assim, revelando já uma tendência de escape subjetivo através do símbolo, estes artistas pretendem explorar os mistérios do ser e das profundezas humanas, advinhado o desconhecido e o incogniscível. Processa-se, assim, uma "renúncia do mundo, através de ideais ascéticos" (HAUSER,1982:1062),

O esteticismo na arte atinge assim seu ponto máximo. A atitude passiva e puramente contemplativa perante a vida, a transitoriedade e a natureza suspeita da experiência e do sensualismo hedonista serão, de agora em diante, os padrões por que a arte será julgada. O artista, assim, procurará "transformar sua vida numa obra de arte", ou seja

> em qualquer coisa **preciosa e inútil**, qualquer coisa que flui livremente, extravagantemente, qualquer coisa ofertada à beleza, à pura forma, à harmonia de tons e de linhas. **A cultura estética** implica uma **forma de vida** caracterizada pela **inutilidade** e pela **superfluidade,** isto é, a encarnação da resignação e passividade românticas. Mas ela ultrapassa o romantismo; **não só renuncia à vida pela arte,** mas também busca **provar a vida na própria arte**. Considera o mundo da arte a única compensação verdadeira para os desapontamentos da vida, a única realização e consumação de uma existência que é incompleta e não articulada (HAUSER, ibid. p. 1063 – o grifo é nosso!)

Dessa forma, segundo Hauser, a estética impressionista pretende apresentar a vida mais bela e conciliatória “quando vestida de arte”. Para Proust inclusive, como último grande escritor impressionista e hedonista estético, a vida só se torna significativa através da memória, da visão e da experiência estética.

A época do impressionismo produzirá dois tipos extremos do artista moderno afastado da sociedade burguesa: os novos boêmios e os que se refugiam da civilização ocidental em terras distantes e exóticas. Segundo Hauser, estes tipos são o produto do “mesmo sentimento, do mesmo desconforto com a cultura”, vivem uma vida abstrata que os separada da realidade imediata e da atividade prática do mundo burguês.

Esta “fuga” do mundo será causada, principalmente, pela percepção de uma inversão de valores ligados à sociedade. A cultura ocidental atingira uma fase de crise dos valores materialistas e progressistas. Os artistas, em geral, ansiosos por transcender a cultura e a moral burguesas, encontrarão resposta para os seus anseios em novas formas simbólicas da arte.

Neste período, porém, outros movimentos de elite procuram dar resposta ao refinamento e ao gosto do fim do século. Estes artistas buscarão a beleza acima da verdade de um positivismo científico, acima das percepções sensórias, pois segundo palavras de Charles Baudelaire em 1859:

> O gosto exclusivo pelo Verdadeiro (tão nobre quando limitado a suas verdadeiras aplicações), neste caso, oprime e sufoca o gosto pelo Belo. Onde seria preciso ver apenas o Belo (eu penso numa bela pintura, e pode-se facilmente adivinhar o que estou imaginando), nosso público busca apenas o Verdadeiro (BAUDELAIRE: 1999, p.39)

Na década de oitenta do século XIX, artistas plásticos, autores teatrais e escritores franceses, influenciados pelo misticismo que surge na Europa através do grande intercâmbio com o pensamento, com religiões e artes orientais, refletem em suas produções novas formas de olhar o mundo, de ver e demonstrar o sentimento.

Surge, assim, um movimento marcadamente individualista e místico, contrário ao materialismo capitalista, ao espírito positivista e científico do naturalismo e ao apego à realidade dos impressionistas. Em 1886 um manifesto escrito pelo poeta francês Jean Moréas (1856-1910) apresenta a denominação que viria marcar definitivamente os adeptos desta corrente: *simbolismo*.

3.2.1 O Simbolismo e a Decadência

O simbolismo buscou traduzir todas as essências em símbolos, pois acreditava-se que a linguagem é um meio de expressão simbólico por natureza. Dessa forma, em seu *Manifesto Simbolista*, Moréas define o Movimento Simbolista como "a tentativa de substituir em poesia a realidade pela *idéia*" (HAUSER: 1982, p.1076).

A visão objetiva da realidade não despertava mais interesse e, sim, a realidade subjetiva sob o ponto de vista do artista. Este subjetivismo buscava o invisível, o impalpável através de efeitos óticos e acústicos, assim como a mistura e combinação de diferentes dados dos sentidos. Dessa forma, ao invés de dizer, a obra de arte, em especial a poesia, deveria sugerir, semelhante à música. O poeta francês Paul Verlaine (1844 - 1896) afirma "*de la musique avant toute chose".*

> Toda idéia de representação é abolida em favor da sugestão. O contexto histórico hostil os empurra para a **busca de um além**, do **espiritual**, do **mágico**, do **religioso**, do Belo com letra maiúscula, o **belo essencial**, o **belo da arte**. Sentindo-se alijados pela sociedade, e impotentes para se imporem participando efetivamente da batalha da vida naquele nível de pragmatismo e competitividade, eles deixam sua marca na Terra **através da obra de arte,** que é seu campo de ação e seu protesto, sua forma de participar, enquanto, ao mesmo tempo, **viram de costas para o mundo.**[150]

Pelo seu ponto de vista irracional e espiritualista, o simbolismo nas artes implicava numa reação nítida contra os impressionistas, num primeiro momento influenciados pela ótica naturalista e materialista ao observar os fenômenos. Para a arte impressionista a experiência dos sentidos deveria ser considerada como "qualquer coisa de final e irredutível", ao passo que para os simbolistas "toda a realidade empírica é apenas a imagem de um mundo de idéias".(HAUSER, ibid.,p. 1077).

---

[150] RODRIGUES, Cleone A. SÍMBOLOS E ARQUÉTIPOS NA LITERATURA E NA ARTE. Disponível em: em <www.ajb.org.br> Acesso: Agosto de 2007, p.3. O grifo é nosso.

Para o movimento simbolista, a arte e a literatura reúnem a idéia e a imagem numa unidade indivisível, de modo que a transformação de uma imagem arrasta a metamorfose da idéia. Neste sentido, para os simbolistas o "conteúdo do símbolo não poderia traduzir-se em qualquer outra forma, mas o símbolo em si pode, pelo contrário, ser interpretado por vários modos" e seria justamente estas possibilidades de interpretação, esta aparente inesgotabilidade do significado do símbolo, a sua característica mais essencial.

A arte simbolista literária e pictórica expressava, assim, um processo dinâmico de pensamento, com idéias sempre em movimento, dando ênfase ao imaginário e à fantasia. Para interpretar a realidade, os simbolistas se valem da intuição e não da razão ou da lógica. Preferiam, assim, o vago, o indefinido ou impreciso à descrição da realidade.

Todo este esteticismo está ligado à crise de valores da sociedade burguesa. Neste sentido, a arte e a literatura simbolista muitas vezes são associadas ao chamado decadentismo**.** Esse termo descreve toda a sensibilidade estética que ocorre neste final de século e que se contrapõe totalmente ao realismo e ao naturalismo dominante nas artes até então.

Em sua origem, o termo "decadentista" era uma referência pejorativa aos grupos de artistas e intelectuais que compartilhavam de uma visão pessimista do mundo. Acompanhados de uma inclinação estética marcada pelo subjetivismo, pela descoberta do universo inconsciente e pelo gosto das dimensões misteriosas da existência, os decadentistas encontraram melhor lugar para o seu esteticismo no esplendor da *belle époque*

> **Je suis l'Empire à la fin de la décadence,**
> Qui regarde passer les grands Barbares blancs
> En composant des acrostiches indolents
> D'un style d'or où la langueur du soleil danse[151].

Essa tendência decadentista da arte coexistiu com o simbolismo e vigorou, na passagem do século, como uma tendência à hipersensibilização estética. A grande preocupação dos artistas decadentes era a questão do Belo.

---

[151] *Sou o Império no fim da decadência/Que vê passar os grandes Bárbaros brancos/Compondo acrósticos indolentes/De estilo dourado onde dança a languidez do sol.* Poema de Paul Verlaine de 26 de maio de 1883 (Le Chat Noir). LIÈVRE-CROSSON, Elisabeth. *Du réalisme au symbolisme*. Toulouse: Edition Milan, 2003, p.92.

O esteticismo simbolista resgastava, assim, o interesse pela beleza clássica, professando uma arte que fosse bela e assim, boa e agradável à alma humana. Tal acepção era contrária à moral burguesa, que no período, distorcia a arte porque "baseia-se no espírito corrompido pelos interesses utilitaristas da sociedade pautada pela economia"[152].

No entender de Valério Penha[153], esta estética decadentista do período propunha a "retomada de um olhar idealista nas Artes". Dessa forma, os decadentistas recuperam a sensibilidade dos românticos, assim como "sua angústia diante de um mundo que não atende às suas necessidades existenciais, atirando, assim, o homem de seu tempo à marginalidade", condição inspiradora e mortificadora do artista.

Esta estética decadentista é percebida, segundo estudo de Penha, no período da virada do século XIX para o XX, momento constituinte do nosso estudo: o *Jahrhundertwende.* Esse esteticismo idealista é fruto da angústia do fim do século, que apresentava o seguinte quadro social, segundo Eugen Weber:

> (...) poluição, superpopulação, barulho, nervos e drogas; ameaças ao meio ambiente, à paz, à segurança, à sanidade privada e pública; e os defeitos nocivos da imprensa, da publicidade e da propaganda; o declínio dos padrões públicos e privados; a onda crescente de transgressões pondo em perigo a lei e a ordem. O bem-estar público (...) olhava para si mesmo num abismo e estremecia."[154]

A partir de 1890, o decadentismo espalhou-se por toda a Europa. Dessa forma, sedentos de novas sensações os simbolistas buscavam superar, em sua arte, o cansaço e o tédio da sociedade burguesa. O poeta português Luiz de Montalvor (1891-1945)[155], em seu *Tentativa de um ensaio sobre a Decadência,* escreve sobre o fim do século XIX, em 1916:

> somos os descendentes do século da **decadência**. Vamos esculpindo a nossa arte na nossa indiferença. A vida não vale

[152] MISKOLCI, Richard. *Oscar Wilde - Um Esteta na Pátria do Utilitarismo*. Encontrado em <http://www.ufscar.br /richardmiskolci/paginas/academico/cientificos/oscar_esteta.htm> Acessado em: agosto de 2007.
[153]PENHA, Op. Cit., p.2
[154]Citado por PENHA, Ibid. p. 2.

[155] Luís de Montalvor, pseudônimo do poeta português Luís da Silva Ramos, um dos fundadores da Revista Orpheu (1915) junto com Fernando Pessoa (N/A)

> pelo que é, mas pelo que dói... **Só a Beleza nos interessa.**.. Se nos apelidamos ou nos apelidaram de decadentes, é porque temos um sentido próprio de decadência.[156]"(Grifos nossos)

Esta era a visão pessimista do mundo e da existência que caracteriza o movimento decadentista, a visão de um mundo "irrecuperável" no qual "só a beleza interessa", ou seja, o movimento deveria resgatar o belo clássico e o sentido hedonista da arte.

Dessa forma, paralelo a literatura simbolista desenvolve-se este movimento decadente, que busca a extravagância, a sensualidade, o mórbido, a subjetividade como reação ao que consideram uma sociedade tediosa.Além da França ele teve representantes por toda a Europa, como Giovanni Pascoli (1855-1912) e Gabriele D'Annunzio (1865-1938) na Itália, e Oscar Wilde (1854-1900) na Inglaterra.

Para entender o reflexo desta estética na obra de Mann, analisaremos alguns aspectos da estética decadentista na literatura alemã do período.

3.2.1.1 A obra de Thomas Mann no Jahrhundertwende

No crepúsculo do século XIX verifica-se na vida espiritual do povo alemão, assim como em toda a Europa, uma profunda crise de consciência. A Alemanha, assim, vivencia o entusiasmo desse século burguês em meio a uma notável situação econômica estimulada, principalmente, pela fundação do Império alemão (II Reich de Guilherme I)

As conseqüências desta nova realidade, segundo Valmore Artega[157] não passaram desapercebidas pela intelectualidade do momento. A literatura que predomina no final do século apresenta uma tendência à resignação, a um certo afastamento deste período agitado de desenvolvimento tecnológico, que serão consagrados a uma intensa atividade artística

Os trabalhos realizados por escritores em língua alemã como Gottfried Keller (1819-1890), Wilhelm Raabe (1831-1910), Friedrich T. Vischer (1807-1887), Heinrich Theodor Fontane (1819-1898) e Jacob Christoph Burckhardt (1818-1897) já

[156] Citação encontrada em *Temas de Cultura* <http://www.citi.pt/cultura/temas/frameset_montalvor.html> acessado em: agosto de 2007.

[157] ARTEGA, Valmore Muñoz. *Artesanos de la angustia. Notas sobre literatura alemana de inicios del siglo XX*. In: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense, 2004. p.2.

demonstravam uma grande preocupação pela manutenção de um espírito de justiça e sinceridade ingênua ligada aos mais significativos valores espirituais.

> A autonomia do Estado, o capitalismo industrial, o pragmatismo econômico e técnico, o nacionalismo agressivo, a rebelião das massas, o fascínio pelo reconhecimento social, a euforia progressista, o otimismo superficial de uma cultura ilustrada e positivista e uma insolente vulgaridade social eram os sintomas que os "nobres de espírito" tinham de enfrentar, estes artistas consagrados a uma vida dedicada à sensibilidade humana (ARTEGA 2004:p.2)

A Alemanha parecia dividida diante dessa convulsão de valores, frente a uma nova convicção de vida da classe média, onde a arte e a literatura passavam a ser um "luxo" somente "cultivado nas reuniões da burguesia que já havia abandonado as tradições para desenvolver sua ideologia de progresso reificador e materialista"[158].

A existência social sucumbe frente ao desalento dessa discórdia cultural. Assim, surge uma nova geração de escritores e artistas que levanta sua voz de protesto contra este estado de coisas, buscando uma nova ordem de vida. Diferente da tradicional estética realista, estes artistas propõem uma nova e forte expressão artística que se ajuste aos problemas da realidade.

Esta nova geração de artistas pretende suprir a indiscutível contradição entre o mundo das idéias e o mundo de fato, abrindo simplesmente a literatura aos problemas de sua época.

> Resultó difícil hallar el nuevo estilo, ya que los jóvenes revolucionarios se encontraban ahogados entre el grandilocuente orgullo victorioso y progresista de una nación que se sentía fuerte y escogida, y sobre ellos pesaba la herencia del osificado gusto burgués y convencional" (MARTINI. 1964:447)[159]

Para Artega, a Alemanha parecia estar presenciando um novo *Sturm und Drang*, centrado em gêneros narrativos como a novela, que melhor correspondia a

---

[158] ARTEGA, Op. Cit., p. 3

[159] Resultou ser difícil falar em um novo estilo, já que os jovens revolucionários se encontravam envolvidos entre o grandiloqüênte orgulho vitorioso e progressista de uma nação que se sentia forte e, e sobre eles pesava a herança do sofisticado gosto burguês e convencional. MARTINI, Fritz Historia de la literatura alemana Barcelona: Editorial Labor, 1964. Citado por ARTEGA, ibid. p.3

este novo sentimento que surgia do “coração de seus filhos mais queridos e que apresentava o mínimo de exigências artísticas”. Entre esse grupo de jovens se encontram figuras como os irmãos Heinrich e Julius Hart (1855-1906,1859-1930) Konrad Alberti (1862-1918), Max Kretzer (1854-1941 e Hermann Conradi (1862-1890).

Thomas Mann iniciará sua produção literária neste período e estará entre os escritores que alcançam a universalização da literatura alemã na passagem do século XIX para o século XX.

Segundo Anatol Rosenfeld, desde muito cedo **Thomas Mann** (Fig. 20) se conveceu da sua “missão de escritor e artista”, tendo sempre “clara a intuição da sua situação anormal” de artista dentro da sociedade burguesa” (Rosenfeld 1994: 19), sabendo transplantar este fato com sensibilidade para as suas obras.

Dessa forma, um conflito entre a “vida” do mundo burguês e a “arte” desenvolvida no final do século como um escape de mundo já pode ser percebido em seus primeiros contos, novelas e, principalmente, no primeiro romance de sucesso, os *Buddenbrooks* (1901).

Fig. 20 – Thomas Mann [160]

[160] Fotografia do escritor Thomas Mann (1875-1955). Disponível em <www.fullmoons.ch/usrimages/thomas-mann.jpg> Acessado em: setembro de 2007.

Assim, Rosenfeld afirma que a obra de Mann será sempre caracterizada por estes dois valores: de um lado, a *sociedade*, o senso comum, o "*pathos* da atividade e do empenho cotidianos", ou seja, "o imperativo do dia" de Goethe; do outro lado, a *arte*, representação da alienação, do individualismo extremo, do escapismo romântico e sua divagação ao excesso, a entrega a uma meditação sem limites, a um jogo estético sem responsabilidades, a desligamento do tempo.

Suas primeiras novelas, criadas no final do século XIX, classificadas como *Frühe Novellen* (primeiras novelas), já desenvolvem o tema da "vida" (burguesa) versus "arte", caracterizados pela fuga e pelo isolamento de um indivíduo, por obra do destino (da "vida"), imposto geralmente por um defeito físico ou psíquico, tendo como resultado a destruição do que havia restado da alegria de viver.

Nestas *Frühe Novellen* as personagens encontram-se completamente sob a égide da problemática de vida do jovem escritor, com um conteúdo em parte autobiográfico bem caracterizado pelas dúvidas e incertezas de Mann, como mostra a descrição do meio social do protagonista na obra *Der kleine Herr Friedemann* (*O pequeno Senhor Friedemann*, 1898).

É justamente nessa época que nasce a novela *Tristão*, na qual o escritor trabalha a partir de 1901. Conforme estudo realizado anteriormente[161] acreditamos que aqui se inicia a tendência para à problemática do artista na obra de Thomas Mann, as chamadas *Künstlernovellen* (novelas de artista), obras onde o centro das atenções passa a ser a posição do artista em relação à vida e à sociedade. Além de *Tristão*, outra novela que se destaca neste período é *Tonio Kröger* (l902).

Nestas obras, de maneira geral, Thomas Mann não vê possibilidade de transpor o profundo abismo aberto pelo desenvolvimento capitalista entre o indivíduo e a sociedade, entre o artista que alcançou o reconhecimento e o simples cidadão. Ao contrário, a "renúncia aos prazeres da simplicidade", a renúncia ao amor, é o "preço que o verdadeiro artista tem que pagar por sua força criadora". (Matter 1972: 432).

O "sacrifício do artista", o "excesso", são a razão Thomas Mann ter-se valido, em *Tristão*, de um tema que, embora versasse sobre a relação entre a vida e arte, tinha uma perspectiva ironicamente distanciada. Esta problemática relação está intimamente associada, a princípio, ao mal-estar de Thomas Mann em relação à sua

[161] BARROS, Antonio Walter R. *Tristão: entre a Vida e a Arte.* Dissertação de Mestrado, USP, 2002., p32.

profissão e vida de escritor que, no entanto, lhe traria grande fortuna mais tarde, permitindo-lhe uma bela existência burguesa. Este antagonismo entre o mundo burguês e o mundo do artista é traçado na obra de Mann através o de questionamentos, auto-reflexões, busca de posição, num movimento pendular entre ironia e confissão, e num enfoque temático entre trágico e irônico.

Embora não consideremos o alemão Thomas Mann um escritor propriamente decadentista ou simbolista, as obras deste período, em sua caracterização do conflito vida e arte, apresentam elementos próprios deste universo. Sobre estas características, Anatol Rosenfeld observa:

> Seu tema é a **dubiedade do ser humano**, representada exemplarmente pelo **artista** (concebido como 'gênio', em termos ainda românticos), por causa da absorção num mundo imaginário, da sua entrega às 'formas da existência irreais e ilusórias', sobretudo em conseqüência das tensões extremas entre fria observação e paixão desenfreada, entre **espírito** e **vida**, e ainda em virtude da sensibilidade patológica com que se refere à intoxicação do irracional e à atração do abismo – momentos aliás típicos na arte decadentista "[162]

Além de Mann, autores de expressão alemã como Gerhart Hauptmann (1862-1946), os austríacos Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) e Stefan George (1869-1933) além de Rainer Maria Rilke (1875-1926) pretendiam redimensionar a literatura alemã no *Jahrhundertwende* e estarão entre os fundadores de uma escrita sobre as angústias decadentistas do homem no período. Todos esses escritores estão ligados à obra de Ludwig von Hofmann na passagem do século, como comentaremos no final deste capítulo.

3.2.1.2 O Simbolismo nas artes plásticas

A estética simbolista nas artes plásticas, tal como na literatura, apresentava forte misticismo e referências ao oculto como fuga do mundo burguês, procurando diminuir o hiato entre o mundo material e o espiritual. Os pintores deveriam expressar, através de imagens, esses temas e essa visão de mundo.

---

[162] ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. p. 185.

É com a influência da arte Pós-Impressionista, que a pintura simbolista será conduzida no caminho do rompimento com a *mimesis*. A subjetividade, assim, proporcionará o enriquecimento das composições através de soluções próprias para decompor e organizar a cor, o tom, o traço. O resultado é uma arte expressiva, dentro da poética particular do autor. Dessa forma, a pintura simbolista criará uma linguagem pictórica que se aprofunda tanto em relação à forma e à cor que não há mais imitação do mundo. Para esse fim, utilizavam-se principalmente de cores e linhas, entendidos como elementos extremamente expressivos que por si só poderiam representar idéias. Confiavam mais na simples sugestão de algo que na sua forma explícita.

Em oposição à realidade advinda do mundo moderno (preferida pelos impressionistas), os pintores simbolistas seguem artistas como Paul Gauguin (1848-1903), grande inspirador do movimento (Fig. 21).

Fig. 21 – Paul Gauguin – Maternidade II – 1899 [163]

Dessa forma, a supressão da linha do horizonte, a simplificação da composição, a redução do espaço, a frescor e pureza da cor (intenso cromatismo) os personagens recortados contra o fundo, estáticos, convertem as obras em imagens simbólicas de um mundo ideal. Este universo simbólico, primitivo, mágico, sugestivo, será um espaço de repleto de felicidade, uma espécie de paraíso perdido (Fig 22), que

[163] GAUGUIN, Paul (1848-1903). Maternité [II], 1899. Oil on burlap. 37 3/8 x 24 1/16 in. Private Collection of Paul G. Allen. Disponível em <http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/Double-Take/03 _Gauguin _Maternite. Htm> Acessado em: agosto de 2007.

atraem o artista e o espectador;as formas são planas simplificadas, contornos pretos e com cores brilhantes.

Fig. 22 – Paul Gauguin – Cavaleiros na Praia – 1902 [164]

A arte pós-impressionista de Georges Seurat (1859 - 1891) também influenciará o Simbolismo (Fig.23). O que antes era uma pintura sobre leis científicas da visão, agora seguirá uma trilha espiritualista e anticientífica. Neste sentido, a arte não representará mais a realidade mas revelará, através dos símbolos, uma realidade que escapa à consciência.

Fig. 23 – Georges Seurat – Os Banhistas de Asnieres – 1884. [165]

[164] GAUGUIN, Paul. *Cavaleiros na praia* – 1902. Disponível em< http://www.go-star.com /framer/ animals 0904b. gif> Acessado em: agosto de 2007.

[165] SEURAT, Georges. Banhistas de Asnieres – 1884 . National Gallery, Londres. Disponível em < http://www. nationalgallery.org.uk/WebMedia/Images/39/NG3908/eNG3908.jpg> Acessado em: agosto de 2007.

Se a pintura impressionista fornecia sensações visuais, a arte simbolista deseja apreender valores transcendentes, ou seja, o Bem, o Belo, o Verdadeiro e Sagrado - que se encontram situados no pólo oposto da razão analítica. A arte, dessa forma, visa retomar sentimentos como a paixão, o sonho, a fantasia e o mistério, explorando um universo situado além das aparências sensíveis.

Nesse sentido, o simbolismo encontrará referências na arte realista, como se percebe nas obras do pintor francês Gustave Courbet (1819 - 1877), que mobilizara em suas criações artísticas um imaginário repleto de símbolos religiosos, de imagens tiradas da natureza, de fantasias oníricas, de figuras femininas, dos temas da doença e da morte. Os artistas simbolistas trabalharão esse repertório comum a partir de estilos diferentes.

Para caracterizar a pintura simbolista, tomaremos como exemplo um dos nomes mais representativos do período: Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898).

A luz em suas composições, assim como a objetividade das figuras comprovam a tradição elegíaca deste pintor. Puvis de Chavannes desenvolve uma interpretação simbólica da arte clássica, evocando sempre em seus trabalhos uma dimensão mítica (Fig.24).

Fig. 24 - Puvis de Chavannes – Le Toillet – 1883.[166]

Considerado por Ludwig von Hofmann como um dos pintores mais notáveis da época, Puvis de Chavannes unia à maestria do desenho a utilização de uma paleta cromaticamente rica, que incorporava a luminosidade e o efeito atmosférico concebido anteriormente pelos impressionistas (Fig.25).

[166] CHAVANNES, Puvis de. *Le Toillet*, 1883. Disponível em< http://oldpainting.blogspot.com/2007/08/pierre-puvis-la-toilette-1883.html> Acessado em: agosto de 2007.

Fig. 25 – Puvis de Chavannes: tradição e modernidade [167]

Recuperando um gênero há muito em desuso - o muralismo – Puvis de Chavannes adaptou-o perfeitamente às demandas políticas da III República Francesa: pinturas como discursos visuais com funções claramente pedagógicas, que uniam a tradição clássica e a modernidade, destinadas à educação das massas. Com isso, Puvis tornou-se uma espécie de pintor oficial do governo francês, recebendo diversas encomendas importantes, como a decoração do Panthéon, as paredes da Universidade Sorbonne e as do Hôtel *de Ville.* Na composição de suas figuras, mais uma vez o artista obtinha combinações visuais que agradavam por sua harmonia e perfeição.

Suas figuras compõem cenas mitológicas e idílicas (Fig.26), num horizonte era cortado por uma linha, quase abstrata, que caracteriza o mar; há uma presença de grandes espaços vazios na tela, que também revelam uma propensão para a geometrização e para a escala das obras murais; luz, cromatismo, demonstrando um diálogo com as vanguardas. Este será o pintor que mais influenciará as obras de Hofmann, como verificaremos a seguir.

---

[167] CHAVANNES, Puvis de. *Ouvre*, 1885. Disponível em < faculty.pittstate.edu/~knichols/cathart5.html>Acessado em: agosto de 2007.

Fig. 26 –Puvis de Chavannes (1824 - 1898), "Le Travail", Amiens, Musée de Picardie.[168]

3.2.2 A Arte Nova (Jugendstil)

Nas artes plásticas, a ruptura causada pela estética impressionista abre caminho para anos de intensa atividade artística e contínua experimentação. Os artistas tentam encontrar fórmulas de expressão adequadas às necessidades e condições de uma nova sociedade. Estes novos estilos surgem a partir do mosaico de tendências da época, cada uma com suas características particulares, mas também com um ponto em comum: a ruptura consciente e deliberada com um passado clássico (acadêmico) e a busca de novas formas de expressão que passam a designar o termo *Modernismo*. Essas transformações artísticas se adaptavam à nova época, que afetou também outros setores da cultura, como a literatura, a filosofia, a religião. Assim, com as últimas décadas de mudança do século coincidiram movimentos e tendências a partir da aplicação sistemática e científica dos princípios do impressionismo e da capacidade criativa de pintores como Cézanne, Van Gogh ou Gauguin. Na arte do final do século XIX , concomitante ao simbolismo, surge um estilo inovador, moderno e internacional, ornamental e decorativo, com espírito de novidade: o *Art Nouveau* (*Arte Nova* ou *Modernismo* em Português) [169]

---

[168] CHAVANNES, Puvis de "Le Travail", Amiens, Musée de Picardie.< www.linternaute.com/ .../diaporama/images/1.jpg

[169] Nesta tese utilizaremos, respectivamente, os termos *Arte Nova* , *Jugendtil e Art Nouveau* (N/A)

A termo que deu origem ao movimento, *Art Nouveau*, corresponde ao letreiro da loja de decoração aberta em Paris por Siegfried Bing no Natal de 1895 e acabou por consagrar o movimento (fig.27).

Fig. 27 – Art Nouveau – Cartaz Exposição de S. Bing – 1895 [170]

Esta expressão adquiriu várias denominações nos países da Europa: Modernismo (Espanha), Modern Style (Inglaterra), Jugendstil (Alemanha), Secessão (Áustria) Liberty ou Floreale (Itália).

Este estilo se caracterizava por uma acentuada acepção decorativa que tinha na linha e nos ritmos curvos sua melhor fórmula de expressão. Em linhas gerais, se tratava-se de uma ornamentação baseada em formas biológicas naturais, em motivos florais ou de fauna, alusivos a elasticidade, flexibilidade e sinuosidade. Favorecia, também, a exaltação e o culto da linha curva que, deste modo, justificava a denominação de "estilo de chicote" como também ficou conhecido.

Essa nova arte expressava, de forma geral, o elo entre o homem e a natureza através de um colorido tênue, com base em tons diversos, intermediários, que contribuíam para criar ambientes evocadores de uma realidade utópica, cercados de um universo onírico da estética simbolista e totalmente afastados da prosaica realidade.

Este movimento surge não como um produto de um grupo unificado e específico, mas antes como um congraçamento de opiniões de artistas e críticos de vários países. Mesmo assim, o estilo era bem definido, possuindo características claramente identificáveis e uma nítida unidade formal.

---

[170] Cartaz da exposição de Siegfried Bing de 1895. Disponível em < http://tipografos.net/tipos/art-nouveau2.html> Acessado em: julho de 2007.

> As manifestações da Arte Nova apresentavam variações importantes de um lugar para outro, devido aos contextos políticos e sociais dos países. Apesar disso, a *Arte Nova* acabou por se tornar o primeiro estilo divulgado em escala maciça, e suas características diferenciais mais destacadas eram: motivos florais e femininos; curvas assimétricas que cobriam todas as superfícies disponíveis; cores vivas; elementos ornamentais como asas de libélula, flores douradas e penas de pavão.[171]

Dessa forma, artistas e *designers* buscavam sempre a natureza, pois esta proporcionava formas que expressavam um crescimento não feito pelo homem das grandes cidades (burgueses), mas sim, formas orgânicas e não cristalinas, formas sensuais, e não intelectuais.

Se por um lado, a *Arte Nova* serve de escape para artistas e poetas que idealizam um *locus amoenus* em plena decadência de valores e ideais no final do século, por outro essa arte se converte em na expressão própria de uma sociedade muito especial, que vive em um ambiente idealizado e otimista, fruto de um longo período de paz e prosperidade derivado do impressionante desenvolvimento industrial e tecnológico.

Pode-se afirmar, assim, que a *Arte Nova* está intimamente associada ao luxo e à prosperidade da chamada *Bélle Époque*, anterior à Primeira Guerra Mundial.

Em uma sociedade caracterizada pela falta de ideais ou preocupações religiosas e sociais, predominará nos artistas a busca por uma arte que expresse sensibilidade, refinamento e deleites estéticos. Estes, apoiados nas possibilidades econômicas, promovem uma frenética atividade artística.

Esta atividade alcançará todos os ramos da arte, desde a arquitetura (fig.28), escultura e pintura, ao mobiliário, às artes gráficas, à joalheria, aos vitrais, têxteis, etc., com a particularidade de que, agora, em relações a outras épocas, todas são tratadas por igual.

---

[171] CANTARELLI, Lígia. *A Bélle Époque da Editoração Brasileira: um Estudo sobre a Estética Art Nouveau nas Capas dos Livros do Início do Século XX.* Dissertação de Mestrado, USP, 2006, p.23.

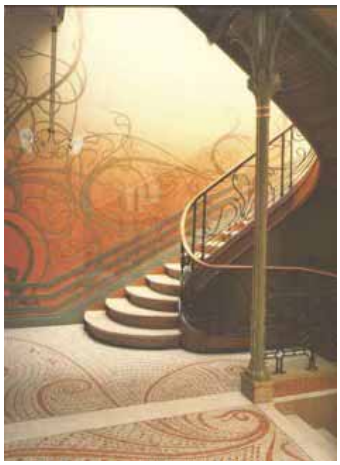

Fig. 28 – Aplicação na arquitetura _ Victor Horta – 1892-3 (Hotel Tassel, Bruxelas) [172]

Esta tendência foi popularizada na *Arte Nova* pelo movimento social e estético inglês *Arts and Crafts*, liderado por William Morris (1834-1896). Rompendo com a distinção entre belas-artes e artesanato, lutando pela valorização dos ofícios e trabalhos manuais, Morris tenta recuperar o ideal de produção artesanal coletiva, segundo o modelo das guildas medievais. Desta forma, com a *Arte Nova* desaparece a tradicional divisão entre as artes maiores (arquitetura, a escultura e a pintura) e menores (artes aplicadas).

O artista se transforma em um artesão. Idealisticamente, a arte estará presente em todos os setores da sociedade, definindo esta etapa histórica da burguesia como *Bélle Époque*, que poderia ser descrita citando um trecho do poema *Convite à Viagem* de Baudelaire: *Lá, onde tudo é ordem e beleza, Luxo, calma e volúpia*[173].

No fim do século a Arte Nova Alemã, o *Jugendstil* se transformava num legítimo movimento cultural alemão, principalmente como expressão no campo das artes plásticas,da literatura e música.

Formado em 1880, em Munique, desenvolveu-se em simultâneo com os estilos congêneres do *Art Nouveau* e do *Modern-Style* (o primeiro com significativa representação na França e o segundo surgido na Inglaterra). O termo *Jugend (juventude)* surgiu com a revista de mesmo nome na cidade de Munique que era publicada desde 1896, por Georg Hirth, revista que traduzia e divulgava o caráter

---

[172] HORTA, Victor. *Art Nouveau* (Hotel Tassel, Bruxelas) – 1892-3. Disponível em < www.behive.be/design/000188780.jpg> Acessado em: julho de 2007.

[173] BARROSO, Ivo. *Charles Baudelaire – Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1996, p. 54.

inovador e “jovem” do movimento. As principais manifestações do movimento ocorreram em Munique, Weimar e Darmstadt.

Procurando, inicialmente, antes de mais estabelecer o corte com o tradicionalismo artístico do passado imediato, dominado pelo estilo Guilhermino[174] e pela estética historicista da Alemanha Imperial, o *Jugensdtil* posicionou-se como uma corrente revolucionária pela vontade de mudar não só as formas mas os meios produtivos e a própria cultura alemã, cada vez mais uniformizada e mecanizada. A sua inspiração em movimentos da Arte Nova francesa, revelava-se numa releitura marcadamente decorativa, ainda que estilizada, do caráter formalista e exuberante das formas curvas do Barroco e da decoração vegetal da estética romântica.

A origem ideológica do movimento remonta ao trabalho teórico e filosófico do inglês John Ruskin (1819-1900). Em termos formais, a influência mais direta veio de Paul Gauguin, dos Nabis[175] e de outros pintores simbolistas bem como das formas expressivas e sinuosas de Van Gogh e de Georges Seurat.

O *Jugendstil* apresentou duas tendências principais, com desenvolvimentos geográficos específicos. Uma delas, que era também conhecida por Secessão, encontrava-se sediada em Munique e surgiu em 1882, sendo pioneira na introdução das formas Arte Nova na Alemanha. Seguiu-se o grupo de Berlim, formado em 1899, tendo como líder Max Liebermann .

Tal como os movimentos correspondentes de outros países, como o *Modern Style* , o *Jugendstil* encontra interessantes manifestações no campo da arquitetura, das artes aplicadas (mobiliário, joalheria e vidros, fig. 29) e das artes gráficas (gravura e ilustração).

---

[174] Estilo característico das artes no período imperial de Guilherme I (N/A)

[175] Nabis designa um pequeno grupo de artistas franceses, formado na década de 1880, que, sob influência da linguagem e técnica pictórica do pintor francês Paul Gauguin, procuram um caminho para uma arte espiritual de dimensão universal, constituindo uma das tendências do movimento simbolista. A designação "nabis", derivada termo hebraico "*navi*" que significa profeta, deve-se ao poeta Cazalis. Sérusier, enquanto estudante na academia Julian, foi bastante influenciado por Gauguin e procurou divulgar a sua obra e os respectivos fundamentos formais, reunindo em torno de si um grupo de jovens pintores ávidos pela definição de novos caminhos estéticos. A mostra coletiva de pinturas de artistas impressionistas e sintetistas, realizada em Paris em 1889 permitiu a este grupo o contacto direto com uma mais vasta obra pictórica. Mais tarde descobrem a obra de Van Gogh, de Paul Cézanne e de Toulouse-Lautrec. De forma mais ou menos directa, cruzam ainda influências da cultura popular, das estampas japonesas, dos trabalhos de Gustave Moreau (1826-1898) e dos pintores pré-rafaelitas, assim como dos simbolistas Puvis de Chavannes (1824-1898) e Odilon Redon.

Fig. 29 – Jóia (Jugendstil) -Max Joseph Gradl –1900 [176]

Franz von Stuck foi um dos pintores mais conhecidos deste movimento na Alemanha (conhecido pelos seus retratos eróticos de mulheres, que apresentaremos a seguir), destacando-se ainda o trabalho do pintor Otto Eckmann (1865-1902), que foi ilustrador da revista *Jugend* (ao lado, capa do número 14 de 1896, fig. 30) ambos contemporâneos de Ludwig von Hofmann.

Fig. 30 – Revista *Jugend* – 1896 [177]

[176] GRADL, Max Joseph – Jóia (Jugendstil)-1900. Disponível em< http://www.tademagallery.com /Jugendstil/ Medium/Jugendstil_Scarf_C400.jpg> Acesso em: julho de 2007.

[177] ECKERMANN, Otto. Revista Jugend – nº 14 – 1896. Disponível em< www.oppisworld.de/ morgen/ bilder/eckman1v.jpg> Acessado em: julho de 2007.

Na arquitetura distinguem-se o arquiteto August Endell, que trabalhou em Munique, Bruno Taut, pioneiro no uso de grandes planos envidraçados, e o belga Henry van de Velde, autor do teatro do *Werkbund*.

A colônia de artistas de Darmstadt, formada de 1899, reuniu alguns dos principais artistas deste movimento e possibilitou a realização da primeira *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), que incluía o planeamento urbano, a arquitetura, a escultura, a pintura e as artes aplicadas.

O *Jugendstil* representa a mais significativa contribuição dos artistas alemães para a consolidação e o desenvolvimento das chamadas artes aplicadas (ou seja, daquilo que posteriormente se chamou de *design*), na transição do século XIX para o período modernista. No entanto, um aspecto menos positivo e que terá determinado por parte da historiografia da arte uma apreciação negativa deste período foi a gradual transformação das suas propostas formais e estéticas num novo academismo fácil e superficial.

O grupo desfez-se em 1925 no entanto, o *Jugendstil* apresentaria repercussões importantes no desenvolvimento do futuro movimento expressionista *Die Brücke*.

3.3 O Idílio na obra de Ludwig von Hofmann: uma leitura da Arcádia

A obra de Ludwig von Hofmann (fig.31) foi inspirada, principalmente, no homem em sua relação com a natureza. Suas imagens descreviam o distante mundo idealizado da Arcádia de Virgílio, de onde as estridentes preocupações do mundo urbano do final do século XIX eram banidas.

Fig. 31 – Ludwig von Hofmann – Auto Retrato - 1920[175]

Em inúmeros trabalhos do artista, são apresentadas cenas de músicos, dançarinas e pastores. Como representante do *Jugendstil* e do Simbolismo, Hofmann caracteriza o Idílio Árcade a partir da tradição da pintura idealista alemã com elementos oriundos da pintura francesa.

Sua paisagem idealiza um *locus amoenus*, caracterizando o homem e a natureza num contexto harmônico e em ligação mística. Seus traços, luzes e cores apresentam um mundo de imaginação, fantasia e felicidade eterna. O idílio é um tema constante em seu trabalho: ele aparece tanto nos desenhos e pinturas de pequeno porte quanto nas pinturas murais decorativas. Um conhecido mecenas da época, o conde Kuno Hardenberg, escreve em 1906 sobre o significado do Idílio na obra de Hofmann

[175] *Ludwig von Hofmann – Auto retrato*. Ludwig von Hofmann Archiv, Suíça. Disponível em <www. lvh.ch> Acessado em: julho de 2007.

Nas pinturas de Hofmann identificamos as pastorais arcádicas de uma vida de bela simplicidade sonhadora, de amigáveis idílios de pureza dourada do Monte Ida[176] (fig.32), dos Jardins das Hespérides[177] e dias Alciônicos[178]

Fig. 32 – Monte Ida [179]

Porque terá um artista representante do movimento moderno situado suas figuras em um mundo árcade? Como agia Hofmann neste espaço poético e qual papel nele tomavam suas figuras?

A carreira artística de Ludwig von Hofmann começa em 1883 quando, a contragosto dos pais, Hofmann deixa a faculdade de direito para iniciar seus estudos de arte em Dresden, na Academia Real de Artes Pláticas. Em novembro daquele ano, entusiasmado pela arte, Hofmann escreve aos pais: *Por querer mesmo ser um pintor, eu permaneço o dia todo na academia.* [180]

Este impulso destemido faz com que Hofmann se entregue a uma dura rotina de estudo de 8 a 10 horas por dia que compreende aulas de pintura, perspectiva, desenho, escultura, arquitetura, etc. Sua predileção pela anatomia plástica já é

---

[176] O mitológico Monte Ida, (Idha, Ídhi, Idi e hoje Monte Psiloritis), é a montanha mais alta da ilha de Creta. Consagrado à deusa grega Reia, no Monte Ida encontra-se a caverna onde Zeus nascera. LURKER, Op.cit. p. 56.

[177] As Hespérides eram três jovens deusas gregas, filhas de Nix e de Erebo. Eram Egle, Erítia e Hespera. Eram deusas que personificam a tarde e junto de Nix e Hemera formam cada dia, Hemera traz o dia, as Hespérides trazem o entardecer e Nix fecha o dia com a noite. As Hespérides possuem atributos semelhantes aos das Cárites (graças) e também às Horas. Também são deusas primaveris e guardiãs das fronteiras celestes, entre o céu a terra e o mundo subterrâneo. Possuem também o dom de controlar a vontade de feras selvagens e sempre estão juntas de uma enorme serpente e um poderoso dragão. As Hespérides são donas dos jardins mais famosos da mitologia grega, onde existe uma enorme macieira em que nascem pomos de ouro. Os jardins das Hespérides foi alvo de um dos trabalhos de Hércules. Do jardim das Hespèrides saiu o famoso "pomo da discórdia", pelo qual Atena, Hera e Afrodite se submeteram ao julgamento de Páris.

[178] Nome grego que significa “a que vive no mar” . Bela Ninfa da Mitologia Grega, filha de Éolos, deus do vento. No Festival de Alcione os gregos celebravam a Paz e a Harmonia. (N/A)

[179] Monte Ida. Disponível em <www. Uned.es >. Acessado em: julho de 2007.

[180] Citado por WAGNER, Annete. op. cit.p. 14.

percebida nos estudos dos anos 1884-85, onde diversos trabalhos evidenciam sua fixação pelo corpo e movimento dos músculos e esqueleto. (fig.33).

Fig. 33 *Muskelzeichnung des Menschen* –1884.[181]

Professores como Ferdinand Paulwels (1830-1904) e Friedrich Preller (1838-1901) influenciam em sua aptidão pela descrição da natureza, através de obras em pastel realizadas na região do Rhön, Dresden e Eisennach. Estes primeiros estudos influenciaram para sempre seu trabalho.

Neste período, Hofmann entra em contato com a pintura dos pré-rafaelitas[182] alemães, chamados de nazarenos. Esta confraria de artistas alemães se estabelecera em Roma (Mosteiro de Santo Isidoro) no início do século XIX. Sua principal motivação foi a reação contra o Neoclassicismo e o método das academias de arte. Assim, tinham como objetivo resgatar a pureza da arte cristã primitiva e os

[181] HOFMANN, Ludwig v. *Muskelzeichnung des Menschen*. Konkurrenz – Gedächtinsskizze' 1884, Bleistift auf Papier. Ludwig von Hofmann-Nachlass, Postdam. Fonte: WAGNER, Annette. "Weil ich nämlich Maler werden will, bin ich den ganzen Tag auf der Akademie." Zur Lehr- und Studienzeit und künstlerischen Anfänger von Ludwig von Hofmann. ***In:*** WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.) *Ludwig von Hofmann (1861-1945) Arkadischen Utopien in der Moderne.* Darmstadt: Institut Mathindenhöhe, 2005, p. 15.

[182] A Chamada Irmandade Pré-Rafaelita (*Pre-Raphaelite Brotherhood* ou *PRB* em língua inglesa), também conhecida como Fraternidade Pré-Rafaelita ou, simplesmente, Pré-Rafaelitas, foi fundada em 1848 na Inglaterra. Organizados ao modo de uma confraria medieval, este grupo era integrado por jovens artistas como Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais. Surgido em reação à arte acadêmica inglesa, que seguia ainda os modelos clássicos do Renascimento, o grupo Pré-Rafaelita estava inserido num espírito revivalista romântico. Estes artistas, assim, desejam devolver à arte a pureza e honestidade do medievo europeu, principalmente do período Gótico final e e do Proto-Renascimento. Ao se auto-denominarem *pré-rafaelitas* realçavam o fato de se inspirarem numa arte anterior ao pintor italiano Rafael Sazio (1483-1520), artista que ainda influenciava a academia inglesa e que, consequentemente, era criticado pelos pré-rafaelitas. KRAUßE (2005) p. 205.

valores espirituais artísticos, procurando inspiração nos artistas da Alta Idade Média e do princípio do Renascimento

A Arte dos Nazarenos, como a de Joseph von Führich (1880-1876), fig. 34, aspirava a uma beleza idealizada, à uma representação além da realidade visível.

Fig. 34 – Joseph von Führich – *Moses auf der Berg Horeb* – 1832 [183]

Trabalhando com a matéria da alma e a espiritualidade, a representação dos "sonhos" nas obras traduzem formalmente a busca da harmonia e equilíbrio entre os elementos. As pinturas nazarenas, com base no desenho, resultaram em imagens quase ornamentais repletas de pormenores e detalhes fotográficos, onde o traçado fluido e gráfico buscava realçar aspectos estéticos, independentemente da sua semelhança ou não com a realidade. Também na aplicação da cor se quebraram laços com as técnicas tradicionais surgindo agora cores luminosas, esmaltadas, que ajudam à sensibilidade estética de pinturas idealizadas onde o romance e o erotismo, unidos a uma certa inocência, têm lugar de destaque. Dessa forma, nos primeiros trabalhos de Hofmann (principalmente desenhos, como *As bruxas de Endor* fig. 35 e 36) encontramos traços da historicidade e dos temas nazarenos.

Fig. 35 – *Die Hexe von Endor.* Kompositionsaufgabe, 1885. [184]

[183] FÜHRICH, Joseph v. *Moses auf der Berg Horeb*. Wien, Österreichische Galerie. Disponível emem: www. uni-leipzig.de/ru/bilder/exodus/fuehri01.jpg. Acessado em: Outubro de 2007.

[184] HOFMANN, Ludwig v. Die Hexe von Endor. Kompositionsaufgabe, 1885. LvH Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlung Dresden ***in:*** WAGNER, Op. Cit., p. 16.

Em 1886, buscando a implementação da técnica das cores em seu trabalho, torna-se discípulo de Ferdinand Keller (1842-1922) na Academia de Arte de Karlsruhe, um dos grandes representantes da pintura decorativa, com suas coloridas paisagens e figuras históricas.

Fig. 36 – *Die Hexe von Endor.* Kompositionaufgabe, 1885 (Bleistift) [185]

Keller inspirou Hofmann na elaboração de trabalhos com elaborados momentos dramáticos, como *Gretchen no Cativeiro*, de 1887, que ilustrava o *Fausto* de Goethe, temas literários muito recorrentes no período. Através pintura de Keller, Hofmann desenvolveu a simplificação das formas nos trabalhos, assim como a redução das estruturas e contornos. Ludwig von Hofmann aprende nas figuras idealizadas (fig.37) e na paisagem de Keller a articular uma íntima relação de ritmos plásticos, além de técnicas de exposição à luz e unidade de composição.

Fig. 37 - *Ferdinand Keller (1842-1922)* – Hero finding Leander [186]

---

[185] HOFMANN, Ludwig v. Die Hexe von Endor. Kompositionsaufgabe, 1885. (Bleistift). Pushkin-Museum Moskau ***in:*** WAGNER, Op. Cit., p.16.

As dinâmicas compositivas do quadro resultarão de uma imaginação poética que harmoniza o conteúdo plástico com o conteúdo das figuras e do tema.

Entre 1888 e 89 monta seu ateliê em Munique, mas parte para a França no mesmo ano. Aqui acontece a grande transformação do trabalho de Ludwig von Hofmann. Em Paris, onde em 1889 o pintor se inscreve na *Académie Julian*, ele aperfeiçoaria as técnicas de controle das linhas e das cores, além de exercitar a pintura com modelos vivos.

> O conhecimento do corpo humano e sua exata representação eram aspectos primordiais na formação de qualquer artista. Somente dominando-os o pintor seria apto a conceber telas que seguissem o cânon acadêmico, calcado em uma hierarquia dos gêneros que previa, no cume, a pintura de história e, na seqüência, o retrato, as pinturas de gênero, as paisagens e, por fim, as naturezas-mortas.(SIMIONI 2006:p.1)

Durante seu estudos, Hofmann entrará em contato grandes nomes da arte de vanguarda do período. Assim, conhecerá o trabalho de pintores que influenciarão muito sua obra como Maurice Denis (1870-1943), Fig. 38.

Fig. 38 - Maurice Denis – *Nude* – Musée D´Orsay, Paris [187]

[186] Ferdinand Keller *(1842-1922)* – Hero finding Leander. Disponível em<www.alquinte.com> Acessado em: julho de 2007.
[187] Maurice Denis – *Nude* – Musée D´Orsay, Paris. Disponível em <leconservateur.bafweb.com> Acessado em: julho de 2007.

Porém, Hofmann ficará fascinado pela maestria de um conceituado pintor que se utilizava de uma paleta cromaticamente rica, incorporando a luminosidade, o cromatismo vivo e os efeitos atmosféricos concebido pelos impressionistas: Puvis de Chavannes (Fig. 39)

Fig. 39 - Puvis de Chavannes [188]

Após o estudo na França, Hofmann se estabelece em Berlim. Nessa cidade, capital do Reich Alemão, o pintor causa grande impacto no meio artístico pela inovação de sua paleta de cores inspirada na pintura francesa da época. Nesta fase, Ludwig von Hofmann já idealiza em suas obras personagens da antiguidade clássica, caracterizando-os de forma sensual e moderna dentro da estética simbolista e do *Jugendstil.* Dessa forma, por aliar a tradição com o moderno, Hofmann se ligará a grupos artísticos de vanguarda (Secessão Berlinense) e renomados literatos da época, de que trataremos adiante. O tema do Idílio árcade, presente já neste momento como *topos* das criações de Hofmann, atendia às exigências estéticas da época do *Jahrhundertwende.*

O Hofmann, contudo, conseguiu associar ao tema inúmeros aspectos da modernidade. Dessa forma, não resgata apenas as imagens idílicas, mas atualiza a Arcádia de Virgílio, dentro dos movimentos de vanguarda contemporâneos. A utilização dessas paisagens claras e ensolaradas, conforme atestam inúmeros testemunhos e cartas, proporcionavam ao pintor as condições físicas e psíquicas ideais para a execução de seu trabalho. O idílio árcade era o *leitmotiv* da vida de Hofmann, e servia como “refúgio” para esse pintor, em princípio, isolado.

---

[188] Puvis de Chavannes. *Young Girls at the Seaside*. 1879. Disponível em <www.dl.ket.org> Acessado em: agosto de 2007.

Em uma carta escrita no ano de1890, Hofmann confessa a seu amigo William Rothenstein sobre a dificuldade de suportar o inverno em seu novo ateliê berlinense:

> Pintei uma figura em tamanho natural ao sol (...) eu desejava a qualquer preço pintar um pedaço do sol (...) somente a esperança (...)de um verão que retornará de novo quente e claro, me faz feliz[189]

Um exemplo de composição idílica na estética do ***Jugendstil*** é a obra *sonhando* (*Träumerei*), fig. 40.

Fig. 40 – Ludwig von Hofmann – *Träumerei* (Sonhando) 1900.[190]

Um grupo de jovens moças procura o aconchego do ***locus amoenus***, num ambiente onírico. As personaens parecem acompanhar, languidamente, o vôo dos pássaros. Suas vestes transformam-se em ornamentos da Arte Nova, captando a ondulação da árvore à direita ou o ritmo das asas dos pássaros.

O traçado sinuoso das linhas da obra Träumerei[191] é característico da estética do *Jugendstil*. A preferência de Hofmann pela representação dos sonhos e por linhas em movimentos rítmicos será muito característica nas obras do pintor durantes dua estadia em Berlim, na passagem para o século XX.

Como exemplo da pintura simbolista do período temos a obra *Idolino* realizada em 1892, fig.41.

---

[189] Citado por SENTI-SCHMIDLIN, Verena. Wunschbild Arkadien – Körper und Idylle im Werk Ludwig von Hofmanns in: WAGNER, Annette, u. a. (Hg) *Ludwig von Hofmann 1861-1945. Arkadische Utopien in der Moderne.* Darmstadt: Institut Mathildenhöhe, 2006., p.54

[190] Ludwig von Hofmann – *Träumerei* (Sonhando) 1900. Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich, Suíça. Disponível em <www. Lvh.ch> Acessado em: julho de 2007.

[191] Hevesi, Ludwig: *Ludwig von Hofmann*. In: *Ver Sacrum. Mitteilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*. 3 (1900), H. 16, semelhante reprod. da obra *Träumerei*, pg. 246.

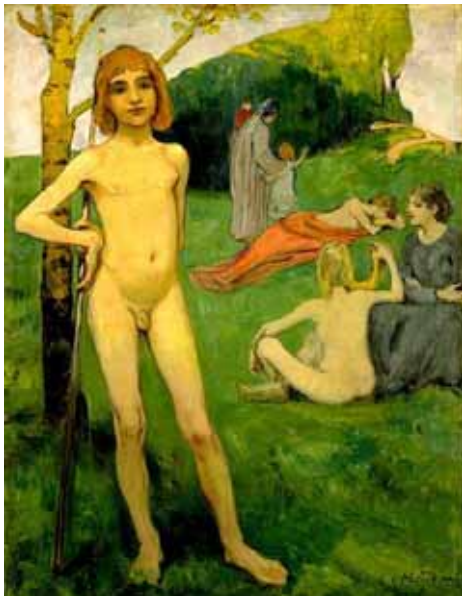

Fig. 41 - Ludwig von Hofmann – *Idolino* – 1892[192]

O nome da obra faz uma referência direta a uma estátua de bronze do primeiro século a.C. que se encontra no Museo Arqueológico de Florença, Itália: conhecida durante a Renascença como *Idolino* (italiano, diminutivo de *idolo*), fig.42, o pintor utiliza esse modelo clássico para conceber o jovem no primeiro plano da composição.

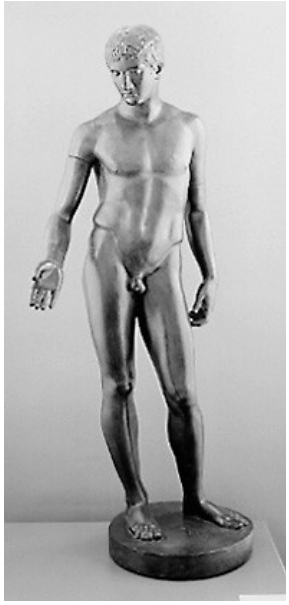

Fig. 42 - *Idolino* – Séc. I a. C. Museo Arqueológico de Florença, Itália[193]

[192] Ludwig von Hofmann – *Idolino* – 1892. Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich, Suíça. Disponível em< www.lvh.ch> Acessado em: julho de 2007.

Essa imagem fora tema de estudo de Reinhard von Kekulé, em 1889. Neste trabalho, o tio do pintor descreve a imagem como "um belo e robusto rapaz de quatorze anos", representando uma "figura bem desenvolvida com membros esguios e elegantes, com jogo lateral de pernas; sobre os estreitos quadris eleva-se o torso; a cabeça inclina-se ligeiramente de lado"[194].

A descrição dessa obra clássica encontram-se de novo na imagem de Hofmann, que modifica o tema. Enquanto a pose permanece clássica, a imagem alcança uma perfeição corporal e caracteriza um corpo juvenil e delicado que mescla fragilidade e feições andróginas.

Sua posição relaxada alude aos efebos renascentistas, como o bronze *Davi* (ca.1430), fig.43, do escultor florentino Donatello (ca.1386 - 1466) considerado a primeira figura nua em tamanho natural feita desde a Antigüidade clássica.

Fig. 43 - *Donatello – Davi* -1430 [195]

Como percebemos, essa composição representa o profundo conhecimento das fontes por parte de Hofmann. Uma "juventude de sonhos perdidos" está lá,

[193] *Idolino* – Séc. I a. C. Museo Arqueológico de Florença, Itália. Disponível em <www.utexas.edu> Acessado em: agosto de 2007.
[194] SENTI-SCHMIDLIN, op. cit., p.58.
[195] DONATELLO – Davi – 1430. Disponível em < www.templejc.edu> Acessado em: setembro de 2007.

conforme observa Senti-Schmidlin, o braço esquerdo direcionado às costas e o direito sustentando-o lateralmente, com a mão empunhando uma lança apoiada ao ombro. Cabelos longos até o pescoço enquadram sua cabeça; no rosto, dois grandes olhos dirigem um olhar contemplativo ao espectador; a boca, fina e cerrada, lembra a delicadeza feminina.

> Seria este um jovem herói, o deus Eros ou um pastor? Ou representaria seu frágil corpo a "magia da juventude" que Hugo von Hofmannsthal expressava como figura identificadora de '"melancolia, graça e beleza"? (SENTI-SCHMIDLIN, ibid. p.58)

Em sua leitura, Hofmann apresenta este belo efebo entre a infância e a fase adulta. O personagem apresenta-nos as etapas da vida através do desenvolvimento feminino. Primeiramente, uma jovem nua, de costas, brinca com seus longos cabelos louros. Sua beleza faz uma alusão às deusas da antiguidade. A graça e leveza dessa personagem conduz às outras figuras, que representam a experiência com o sexo e a maternidade da mulher madura. Toda a composição expressa o sentimento da estética simbolista.

A forma do *Idolino*, característica dos efebos antigos, é com freqüência retomada pelos artistas simbolistas. Nas obras de Hofmann observamos numerosas variantes na caracterização desses delicados corpos juvenis. Esta forma será retomada freqüentemente por Hofmann em obras que retratam grupos de pescadores, pastores, cavaleiros e amantes. Acomodados em uma natureza atemporal, tornam-se símbolos de um porvir, a idealização de uma humanidade futura.

A fim de aperfeiçoar esta temática idílica, Hofmann interrompe suas atividades na Alemanha e retoma seu trabalho numa longa estadia na Itália. O artista empreenderá várias viagens a este país, de 1894 a 1900. Em suas cartas, Hofmann descreve a beleza da paisagem do sul da península itálica, local de inspiração de vários artistas, músicos e escritores, inclusive Virgílio. Essa paisagem introjetará no pintor profundas impressões para a composição de seus idílios árcades. Em seus relatos, por exemplo, Hofmann descreveu à sua família o monte Vesúvio, próximo à Nápoles. Sua coloração sombreada, segundo o pintor, superava as sua versões pintadas.

Com o mesmo estado de espírito, segundo Senti-Schmidlin (2005, p. 54), Hofmann aproveitou sua estadia os estudos na região de Roma:

> Sol quente, vento fresco costeiro, a ampla paisagem maravilhosa , para nós sempre as montanhas recortadas, e tudo na profunda solidão que tanto aporta a sensação e caráter da Campagna Romana[196].

Em 1895, Ludwig empreende outra viagem inspiradora, desta vez para a Ásia Menor. Ali, o artista também encontra condições ideais de trabalho, com paisagens que contribuirão para a originalidade e inovação de suas imagens árcades: cabras, camelos e jumentos, além da expressão das cores de uma "paisagem causticante e erma, em tons dourados com verde forte e em paragens úmidas, onde igualmente encontram-se árvores exuberantes"[197]. A estas impressões de uma natureza exuberante, Hofmann associará a descrição de corpos harmônicos e perfeitos, referência direta às imagens clássicas italianas. Nas regiões sulinas, o artista encontrará modelos humanos expressivos que correspondiam às suas íntimas expectativas idealistas, de "uma humanidade jovem" de "rostos belos" com "delicados membros bem articulados" em movimento[198], como na obra *Primavera* (*Frühling*) de 1895, fig.44.

Fig. 44 - Ludwig von Hofmann – *Frühling* (Primavera) 1895 [199]

[196] Carta de Ludwig von Hofmann à Cornelia Kekulé, Roma 25.1.1895. Bayerische Staatsbibliotek, Muique. Ana 356, II.1. Citada por SENTI-SCHMIDLIN, op. cit., p.54.
[197] Magnésia, 7.10.1895. Ibid, p.55.
[198] Capri, 3.7.1804. Ibid. p. 54.

O clima de vitalidade nas paisagens da Arcádia de Hofmann é singulare. Nestas obras, as composições encerram imagens de uma “primavera eterna”, um espaço atemporal onde o tempo não age, com figuras em poses ativas ou meditativas, descritos num ambiente claro e amplo, locais sombreados pela iluminação restrita das florestas, fontes de água fresca, lagos, costas escarpadas e litorais em suave declive – estes são motivos freqüentes que na obra de Hofmann que se repetem em múltiplas variantes. Com o motivo do Idílio Árcade, Hofmann resgata o topos figurativo clássico do *locus amoenus*, das paisagens amáveis e amenas descritas na arte e literatura desde os antigos clássicos. Daí, observa Senti-Schmidlin, recolhe-se em seus trabalhos a sensação de uma existência simples e não conflituosa, que testemunham cenas de uma imitação da realidade sensível.

As interpretações de Hofmann, portanto, resgatam a Arcádia de Virgílio numa visão ideal da natureza, que, simultaneamente, abrem-se a uma íntima evocação do humano. Esta visão idílica será, como veremos no último capítulo, a “fantasia da beleza árcade” (arkadische Schönheitsphantasie) reconhecida por Thomas Mann, ao contemplar os trabalhos de Hofmann. Essa expressão humanista da obra de Hofmann é comprovada pela obra *Idílio* (1896), fig. 45. Neste trabalho, a perfeição idílica da Arcádia está intimamente ligada não somente ao mundo clássico greco-romano, mas também à representação renascentista.

Fig. 45 - Ludwig von Hofmann – *Idyll* (Idílio) 1896 [200]

[199] Ludwig von Hofmann – *Frühling* (Primavera) 1895 – Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p. 109.
[200] Ludwig von Hofmann – *Idyll* (Idílio) 1896. Ludwig von Hofmann Archiv. Sammlung Sander ***in:*** WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p. 111.

No Renascimento (1300-1650) temos uma exarcebação do naturalismo e uma retomada dos valores do mundo clássico com o humanismo.

Neste contexto, pintores como Sandro Botticelli (1445-1510) descreveram seus idílios por meio de um naturalismo metódico, de caráter científico, onde a natureza é estudada e não copiada. Em sua obra *Primavera* (1478), fig.46, observamos como tema essa paisagem idílica, que apresenta ainda personagens da mitológica clássica. Nesta composição, temos a simbologia da chegada da estação primaveril.

Fig. 46 - Sandro Botticelli – *Primavera* 1478 [201]

Ao centro encontra-se Vênus, que mede toda a cena, pois na tradição clássica, Vênus e Cupido surgiam para avivar os campos fustigados pelo inverno, iniciando assim a Primavera. Ao semearem flores, esses deuses proporcionavam beleza e atração entre todos os seres.

Neste trabalho de Botticelli, verifica-se um ambiente que concilia as duas fontes primeiras de beleza da arte renascentista: equilíbrio e sobriedade da estética clássica, aliados à harmonia essencial da natureza (na descrição de plantas, animais e, principalmente, no ser humano).

O interesse do artista estava em fazer renascer o idílio clássico grego dentro de um humanismo renascentista.Verifica-se assim que, ao conceber seu Idílio,

[201] Fig. 46 e 47 - Sandro Botticelli – *Primavera* 1478. Disponível em <www. www.windows.ucar.edu > Acessado em: julho de 2007.

Hofmann resgatou não somente a tradição elegíaca greco-latina na descrição do *locus amoenus* mas também o humanismo renascentista. Na composição, podemos perceber a mesma expressão de harmonia e beleza de Botticelli na caracterização dos personagens. A figura masculina, em primeiro plano, que colhe o fruto de uma árvore, faz uma alusão perfeita à pose do semi-deus Hermes, que fecha a composição pictórica de Boticelli (fig.47),

Fig. 47 - Sandro Botticelli – *Hermes* (detalhe da obra *Primavera*)

Na verdade, essas pinturas idílicas mostram a elaborada criação que Hofmann desenvolve, estabelecendo um diálogo entre a tradição e a modernidade. Suas obras, neste sentido, estão intimamente ligadas à interpretação simbólica de outros pintores, como Hans von Marées (1837-1897). Ao visitar a estação zoológica de Nápoles, Hofmann examina o mural realizado por Marées intitulado *Orangenhain (Bosque de Laranjas* -1873), fig. 48, onde o pintor faz uma alusão à primavera como o início de uma nova era, e aos frutos como símbolo de fertilidade e vida.

Fig. 48 - Hans von Marées – *Orangenhain* (Bosque de Laranjas) 1873 [202]

O motivo se repetirá em outras obras de Marées, como *Drei Jünglinge unter Orangenbäumen* (*Três jovens sob laranjeiras* - de 1875), fig 49. Dessa forma, percebemos o mesmo motivo (fig. 50) resgatado por Hofmann em muitas de suas obras (fig. 51 e 52).

Fig. 49 - Hans von Marées – *Drei Jünglinge unter Orangenbäumen*
(Três jovens sob laranjeiras) 1875[203]

Na tradição clássica, segundo Lurker[204], a Primavera é a representação da "passagem do *caos* para o *cosmos*, atualizada pela recitação do mito da criação e oferenda de sacrifícios, quase sempre de primogênitos dos rebanhos e da colheita".

---

[202] Hans von Marées – *Orangenhain* (Bosque de Laranjas) 1873. Zoologische Station Neapel-Südwand ***In:*** WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. P. 33.

[203] Hans von Marées – *Drei Jünglinge unter Orangenbäumen* 1875. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakotek ***In:*** WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.34.

[204] LURKER, op.cit., p.565.

Para a arte de Hofmann, o motivo primaveril simbolizava, assim, a imagem do começo de um novo mundo idealizado, caracterizado nas imagens como o gesto da colheita de frutos e flores.

Fig. 50, 51, 52 – Detalhes de primaveras – colheita de frutos [205]

No painel *Paisagem Bucólica* (Bukolische Landschaft) de 1895 há um pastor que expressa nostalgia e melancolia estabelecendo um diálogo entre Hofmann e Virgílio, fig. 53.

Fig. 53 – Ludwig von Hofmann – *Bukolische* Lanschaft (Paisagem Bucólica) 1895[206]

[205] Fig. 50. Hans von Marées – *Drei Jünglinge unter Orangenbäumen* 1875 (detalhe). Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakotek - Fig. 51 – Ludwig von Hofmann. Frühling (detalhe) Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Fig. 52. Ludwig von Hofmann – Idyll (detalhe) Privatsammlunge Sander ***In:*** WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.34.

[206] Ludwig von Hofmann – *Bukolische* Lanschaft (Paisagem Bucólica) 1895 Lindenau Museum Altenburg *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.55

Nas *Bucólicas*, como vimos anteriormente, Virgílio idealizou sua nova Arcádia como um lugar no qual o pastor concebe a ambição de amar e de ser amado, além do dever de cantar, harmoniosamente. Este é, por excelência, um lugar idealizado de pastores, do amor e de paisagens frondosas.

A pintura de Hofmann, sobre o mesmo tema, mostra uma faixa costeira de elevação suave, onde encontramos o nu de um pastor em primeiro plano, de costas para o observador. Este personagem bucólico toca uma charamela[207] e demonstra-se totalmente absorvido pelo som do instrumento. Com este pastor-músico Hofmann buscaria também, em suas lembranças, um pouco do idílio de Teócrito (ca. 300 a.C.) em cuja lírica, a terra seria povoada por pastores que, com o tocar de flauta e o canto, eram incorporados a um ambiente costeiro idealizado.

Com este motivo , Hofmann transmite, simbolicamente, a contemplação e auto-compreensão do artista. A imortalidade da imagem estaria garantida pela presença dos ciprestes ao fundo. Porém, estes fazem uma alusão à morte.[208] Contudo, mesmo presentes, não contituem uma ameaça ao Idílio, mas criam uma atmosfera melancólica, do idílio virgiliano. Este locus amoenus de Hoffman será, em geral, constituído por paisagens amplamente oníricas, plenas de luz, que o pintor consolida em suas imagens. Elas trazem aos olhos o mundo idealizado pelos simbolistas, ou seja, o mundo original, quase intocado pela civilização. (figs. 54,55 e 56)

---

[207] Charamela: instrumento antigo de palheta, descendente do aulo grego e da tíbia romana e antecessor do moderno clarinete. (N/A)

[208] Como árvore perene, o cipreste é o símbolo de longevidade e de imortalidade. Por sua forma semelhante à de uma chama, esta árvore era sagrada para os seguidores de Zarathustra. Segundo Ez. 31,8, o cipreste cresce no jardim de Deus. Na arte cristã, aparece nas representações do Paraíso original e final. Uma vez derrubado, o cipreste não torna a brtar e tornou-se, assim, na Antiguidade, a árvore da morte e do luto (junto ao rio do mundo dos mortos Lethe havia um cipreste branco). LURKER, M. Dicionário de Simbologia, op. Cit. p. 138.

Fig. 54 – Ludwig von Hofmann – Locus Amoenus [209]

Fig. 55 – Ludwig von Hofmann – Locus Amoenus [210]

Fig. 56 – Ludwig von Hofmann - Locus amoenus [211]

Nesta obra movimentam-se também cavaleiros com seus animais selvagens, pastores e camponeses, banhistas, pares amorosos e dançarinos. Hofmann

---

[209] Ludwig von Hofmann. *Wassershöpfender Knabe* – 1899. The Museum of Foreign Art, Riga. ***In:*** WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p. 126.

[210] Ludwig von Hofmann. *Zwei Jünglinge* – 1894. Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich ***In:*** WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p. 101.

[211] Ludwig von Hofmann. Fünf Knaben auf Felsen. Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich. Sammlung Sander. ***In:*** WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.133.

descreve-os, com um sentimento de harmonia, equilíbrio e juventude. Os cavaleiros levam seus animais selvagens e desselados para beber.

Estes animais, cavalos livres, não estão constragidos por cerca alguma em seucaminho: seu alvo é a liberdade e amplidão da praia, do mundo, fig. 57.

Fig. 57 – Ludwig von Hofmann – *Jünglinge und Pferde vor Quelle* [212]

O sentimento elegíaco,como em Virgílio, está ligado ao lamento, à saudade, à expressão de tristeza. Dessa forma, o diálogo é estabelecido entre a tradição e a modernidade: ambos, Virgílio e Hofmann, tomam o idílio como uma visão idealizada que representa a fuga da cidade. Em Virgílio, os conflitos, violência e decadência da civilização romana: em Hofmann a crise social e a decadência do mundo burguês.

Portanto, a ambivalência intrínseca do idílio (vida e morte) como em Virgílio,não ficará também explícita na obra de Hofmann. Esta tensão entre o viver e o idílio será trabalhada por Hofmann de forma harmônica, porém utópica, como mostram algumas de suas obras que insinuam o sofrimento humano. No exemplo do painel elaborado entre 1893 e 1897, *Adão e Eva em paisagem paradisíaca* (*Adam und Eva in paradiesischer Landschaft*), fig.58, encontramos o momento de devaneio e meditação de um jovem casal às margens de um lago.

No primeiro plano esquerdo encontra-se um nu feminino à sombra de uma árvore. À frente dessa jovem mulher, à direita da composição, encontra-se um rapaz que repousa na relva idílica.

---

[212] Ludwig von Hofmann. Ludwig von Hofmann – *Jünglinge und Pferde vor Quelle* . Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich. Disponível em <www.lvh.ch> Acessado em: agosto de 2007.

Fig. 58 – Ludwig von Hofmann – *Adam und Eva in paradiesischer Landschaft*
(Adão e Eva em paisagem paradisiacal) 1892/97 [213]

O conjunto da imagem mostra uma ampla paisagem com lago. Dentro deste, encontra-se uma pequena ilha com duas árvores de cor rosa que iluminam todo o espaço. Ao fundo, às margens iluminadas eleva-se um prado repleto de flores. A luz da composição tem origem nas árvores centrais, que iluminam todo o quadro, simbolizando vida nova, renovação.

Neste trabalho, segundo Senti-Schmidlin[214], a imperturbabilidade da natureza idílica prossegue com a nudez de ambos os corpos. Homem e Mulher, idealmente concebidos, expressam saudade e melancolia de um estado original paradisíaco perdido. Não obstante, coerentes com a natureza, essas figuras humanas permanecem em distância espacial, mergulhadas em seu próprio mundo. Enquanto a figura feminina volta seu olhar contemplativo para baixo, com a cabeça inclinada lateralmente, o homem jovem repousa e recolhe no sono esse longínquo mundo onírico. Nesta constelação os motivos da solidão e melancolia vêm em uma proximidade ameaçante. A margem inabitada e as nuves, acima, sublinham a fragilidade do idílio. O texto elegíaco está presente, agora em imagens.

Na tela elaborada à mesma época *O Paraíso Perdido* (*Das verlorene Paradies*), fig. 59, Hofmann acentua o título da composição com a descrição das figuras em existência idílica, numa relação profunda e ambivalente.

---

[213] Ludwig von Hofmann – *Adam und Eva in paradiesischer Landschaft* - Museum der bildenden Künste Lepizig. 1892/97. ***In:*** WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.56.

[214] Ibid., p.56

Fig. 59 – Ludwig von Hofmann – *Das verlorene Paradies* (O Paraíso Perdido) [215]

Aqui encontra-se destacada, de maneira sutil, a antítese entre a mulher e o homem após a perda do Paraíso. Dois jovens nus sentados à margem de um pequeno lago, sob uma floresta, envoltos em flores, luz e agradáveis sombras. Neste clássico *locus amoenus* a natureza perfeita não se contrapõe à atmosfera de melancolia do casal. Hofmann concebeu a jovem mulher, representação simbólica de Eva, com o busto arqueado, cabeça e cabelos caídos, profundamente inclinada para baixo. Ela permanece corporalmente reservada, enquanto o olhar do homem sentado em frente, mergulhado em pensamentos, lança o olhar sobre a mulher. A imagem sensibiliza o olhar sobre o desprendimento do homem em relação ao meio em que vive, a opção pela natureza idealizada em relação aos crescimento das indústrias e das cidades, uma alusão direta à fuga do artista em relação ao mundo burguês.

Dessa forma, na composição de seus trabalhos, Hofmann percebe a necessidade de expressar a transitoriedade da utopia paradisíaca, porém, não a sua destruição. Na obra *Adão e Eva* (Adam und Eva) de 1885 o pintor narra o mito bíblico do Pecado Original, fig.60.Na composição, Eva ajoelha-se sob a árvore e

---

[215] Ludwig von Hofmann – *Das verlorene Paradies* (O Paraíso Perdido) 1893. Hessisches Landsmuseum Darmstadt . ***In:*** WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). Op. cit. p. 103

segura um fruto vermelho nas mãos. Sobre sua cabeça, aproxima-se a tentação, que corresponde a figura da serpente.

Fig. 60 – Ludwig von Hofmann – Adam und Eva (Adão e Eva) 1885 [216]

A introversão da figura feminina como expressão de abandono é bem perceptível nesta obra simbolista. Em relação ao casal, voltados de costas um ao outro, Adão é mostrado à margem de um lago ao fundo. Ele senta-se, também debruçado, e irradia seus pensamentos encobertos.

A emoção da separação do casal é marcada por Hofmann com vigorosas pinceladas de cores brilhantes: um forte verde no prado, um azul matizado e brilhante na água e nas montanhas. A árvore onde a serpente se enrosca, ao contrário, é sem folhas ou vida, mantida num marrom escuro: aqui Hofmann afasta toda mostra de vida e demonstra, assim, um abalo no idílio, mas não sua destruição.

É interessante notarmos que, diferente de outros pintores simbolistas, como Franz von Stück (1863-1928), Hofmann não utiliza o motivo da mulher com a serpente como expressão de sensualidade e erotismo (fig.61) mas, num sentido simbólico, como um ser ligado à terra e à inteligência, pois é ela quem revela com sua astúcia, o “conhecimento” à mulher e, consequentemente, ocasiona a perda do “paraíso”.

---

[216] Ludwig von Hofmann – Adam und Eva 1885.Clemens Sels Museum Neuss. *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.108.

Fig. 61 – Franz von Stuck – *Eva* – 1893 [217]

O artista realizará grandes composições monumentais em *Jugendstil*, assim como implementará o uso de cores em várias telas.

Na obra *Quelle* (Fonte -1910), fig.62, Hofmann utiliza cores suaves, brilhantes, em formas equilibradas, transmitindo calma e harmonia extraordinárias ao idílio.

Fig. 62 – Ludwig von Hofmann – *Quelle* (Fonte) 1910 [218]

A elaboração das figuras de Ludwig von Hofmann, neste período, baseava-se em um cuidadoso estudo dos nus clássicos. Durante seu desenvolvimento pictórico, o pintor sempre demonstrou interesse em aperfeiçoar o corpo, representado sempre, em suas obras como expressão de harmonia e beleza.

Durante suas estadias na Itália, Hofmann relata emocionado a seu pai sobre a oportunidade de observar e estudar obras clássicas originais, da Antiguidade greco-

[217] Franz von Stuck – *Eva* – 1893. Disponível em < http://www.kunst-zeiten.de/Franz_von_Stuck-Werk> Acessado em: setembro de 2007.

[218] Ludwig von Hofmann – *Quelle* (Fonte) 1910. Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich. Disponível em<www.lhv.archiv> Acessado em: setembro de 2007.

romana e Renascimento, as quais lhe causavam grande impressão. Já em fins do século XVIII, o escritos de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), despertariam na Europa um enorme interesse pela arte greco-latina Agora, na passagem do século (*Jahrhundertwende*) círculos artísticos e literários traziam novamente a idealização do modelo antigo. Os esboços e desenhos de suas viagens comprovam a busca da perfeição da forma clássica.

No estudo da Eva do painel *Paraíso Perdido* (analisado anteriormente) torna-se explícita quão intensivamente o pintor ocupou-se com a posição clássica do dobra-se e acocorar-se, fig.63.

Fig. 63 – Ludwig von Hofmann – *Eva*
(estudo de *Adam und Eva in verlorene Paradies*) [219]

Como observa Senti-Schmidlin, o arco das costas mostrado com um traço decrescente, os ombros comprimidos para frente e a cabeça estendida para baixo, a figura mostra um porte que não está longe de uma antiga obra da tradição clássica, o *Garoto Tirando o Espinho do Pé,* mais conhecida como *Spinario* (século III a.C.), fig.64

[219] Ludwig von Hofmann – *Eva* (estudo de *Adam und Eva in verlorene Paradies*). *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p. 57.

Fig. 64 – *Spinario* - Séc. III a. C – Museu Capitolino – Roma [220]

Esta estátua em bronze, que Hofmann conheceu no Museu Capitolino em Roma, apresenta a figura concentrada de um rapaz sentado, ligeiramente inclinado para frente, com as pernas cruzadas que lhe permitem a visão de um espinho na sola do pé. A estátua foi, à sua época, uma das mais festejadas e, sem dúvida, a mais copiada das obras da arte antiga.

Sempre impressionado pela perfeição clássica, Hofmann, durante seu tempo de estudo em Roma, elabora o painel *Idílio* (1896), fig.65, que encontra-se atualmente na Galeria Belvedere, em Viena (Áustria). Na composição temos, no primeiro plano direito, um homem jovem sentada nu com o torso ligeiramente torcido e o olhar voltado para a imagem mais além. Defronte a esta figura, encontra-se uma jovem mulher, o torso despido, ocupada com os cabelos, de mãos levantadas. Neste laborioso trabalho, o jovem casal, de formas elaboradas e perfeitas, representa todo ideal do Belo da antiguidade clássica, em harmonia com uma paisagem da Arcádia constituída de prado e árvores desfolhadas, à margem de um lago.

[220] *Spinario* - Séc. III a. C – Museu Capitolino – Roma. Disponível em < www.polomuseale.firenze.it > Acesso em: setembro de 2007.

Fig. 65 – Ludwig von Hofmann – *Idyll* (Idílio) 1896 [221]

Em sua análise, Bernhard Waldlich[222] destaca que o pendor de Hofmann para a elaboração de figuras clássicas pode ser reconhecido através da simetria na direção das linhas e pela harmonia da composição.

Dos gestos do nu masculino provem uma intensa calma. Essas figuras contrastantes, que circulam em movimento, são apresentadas descansadas, encostadas, apoiadas, eretas ou pendidas.

Na cena anterior, a imobilidade da figura masculina sentada, característico das composições de Hofmann, ocorre através do componente rítmico dominado. O ritmo linear conduz através da figura da mulher e compreende também os contornos paisagísticos. A harmonia formal auxilia o conteúdo da composição, onde corpos e natureza fundem-se, em unidade, proporcionando ao Idílio uma perfeição natural, a "imagem desejada de um paraíso terrestre" que muitos artistas buscavam no *Jahrhundertwende*. Da fragilidade corpórea de obras como o *Idolino* surgem, em contraposição, obras que ostentam imagens de tensão e vitalidade juvenis. Assim, encontramos o painel *Pescadores Meninos Nus em Rochedos Verdes* (*Nackte Schiffer und Knaben am grünen Gestade*) de 1900, fig.66.

---

221 Ludwig von Hofmann – *Idyll* (Idílio) 1896. österreichische Galerie Belvedere, Wien. *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p. 113.

222 WALDKIRCH, Bernhard von. *Ein Traumgedicht von Menschen. Bemerkungen zu den Zeichnungen von Ludwig von Hofmann in der Sammlung Hüssy*. Citado por SENTI-SCHMIDLIN, ibid., p.57.

Fig. 66 – Ludwig von Hofmann - Nac*kte Schiffer und Knaben am grünen Gestade*
(Pescadores Meninos Nus em Rochedos Verdes) 1900 [223]

A pintura retrata dois homens jovens ocupados com um navio, os quais, com toda força, opõem-se às águas. Hofmann delineia-os com vigorosas diagonais para emprestar aos corpos uma tensão atlética. Assim, com a utilização da luz, o pintor modela o jogo de seus músculos; observando essas figuras ativas Hofmann contrapõe três jovens personagens contemplativos. Eles observam o que ocorre na água e, ao mesmo tempo, permanecem mergulhados em si mesmos. Hofmann delineia-os com contornos leves e oscilantes, ressaltando a harmonia de suas formas clássicas. A idealização dos corpos corresponde ao significado idílico da natureza imprimido pelo pintor, um local protegido pelas águas com pedras planas propícias para o sentar.

Esta visão, como veremos, constituirá o sonho do personagem Hans Castorp, na *Montanha Mágica*: os "Homens, filhos do sol e do mar" , elementos fundamentais nas imagens do texto de Mann.

Segundo observa Senti-Schmidlin, o tema central das obras de Hofmann, corpo e idílio, proporcionavam uma simbologia muito significativa no período do *Jahrhundertwende*: eles pregavam uma mudança do viver (Lebensreform), uma mudança de hábitos. Para os artistas no início do século XX, fazia-se necessário

---

[223] Ludwig von Hofmann - Nac*kte Schiffer und Knaben am grünen Gestade* 1900. Museum der bildenden Künste Lepizig. *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.132.

uma mudança de hábitos, novas diretrizes de vida, que incluíam uma preocupação com a saúde do corpo e da alma. Dessa forma, a naturalidade e desenvoltura corporal na obra de arte atendia à todas as exigências alternativas dos novos tempos.

Essas forças progressistas defendiam-se contra o descuido do sentido do corpo. Seguidores das teorias sobre o movimento do coreógrafo Rudolf von Laban (1879-1958) os artistas procuravam libertar o corpo das convenções sociais e de novo descobri-lo como portador de uma cultura renovada do viver, fig.67.

Fig. 67 – Ludwig von Hofmann – *Zur Sommerszeit* 1910 [224]

Através de ritmo e do movimento o homem deveria experimentar a interação das potências psíquicas e intelectuais, de forma a vincular-se à harmonia do cosmos. Nas fontes e lagos afastados das grandes cidades, a livre das relações e tensões da sociedade burguesa, o equilíbrio da humanidade com a natureza poderia ser efetivamente alcançado. A natureza, assim, formaria um refúgio das atribulações e problemas diários, significando "um símbolo para o intocado , o eterno e o imutável ritmo da vida, vivenciado distintamente na passagem das estações do ano, através do florescimento e desvanecer invisível"[225].

Hofmann trouxe ao *Jugendstil* uma nova forma de apresentar o corpo. A nudez ingênua das figuras e sua situação numa natureza livre e selvagem, são frequentemente tomadas como exemplo do culto ao advento de uma beleza

[224] Ludwig von Hofmann – *Zur Sommerszeit* 1910. Museum Georg Schäfer, Schweinfurt am Main. *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.157

[225] WOLBERT, Klaus. Citado por SENTI-SCHMIDLIN. Ibid. p. 58.

idealizada. No painel *Banhistas no Mar* (Badende am Meer) de 1906, fig.68, Hofmannn estabelece o diálogo entre duas figuras que se encontram em uma enseada marítima, guarnecida por rochedos e terra firme. O pintor posiciona as banhistas no primeiro plano de um corte de costa extenso e elevado. No plano de fundo, a visão volta-se para a água, onde duas outras figuras, pequenas e alusivas, se encontram. Enquanto o nu à frente inclina-se lateralmente, à frente, para enxugar o pé direito, sua companheira assenta-se um pouco atrás, em um ressaltado rochedo, contemplando o jogo das ondas com o rosto vazio.

Fig. 68 - Ludwig von Hofmann – *Badende am Meer* (Banhistas no mar) 1906 [226]

Uma luz clara recai sobre ambos corpos calmos que contrastam-se com o azul intenso do mar e das ondas rebentando nas margens. Esta é a "alegria azul" descrita por Mann na *Monhanha Mágica*.

Nas obras de Hofmann, o banho ao lago ou mar e a naturalidade da nudes pertenceria às aquisições da nova conformação do viver. Os nus de Hofmann tornam-se representantes da liberdade alcançada na passagem do século. Dessa forma, o isolamento e beleza da natureza constituem o local ideal de fuga, o desejo acentuado de retornar o corpo e a alma a um estado de harmonia meditativa.

---

[226] Ludwig von Hofmann – *Badende am Meer* (Banhistas no mar) 1906. Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich. Disponível em <www.lvh.ch>

Podemos observar dinâmicas representações nos trabalhos de Hofmann, que destoam de muitos artistas da época. *Badenden Mädchen* (*Meninas Banhistas*) de 1910, fig. 69, Hofmann demostra o conceito de uma imagem mais próxima. Na representação estabelecida Hofmann proporciona sensação ao movimento das figuras.

Fig. 69 – Ludwig von Hofmann – *Badenden Mädchen* (Meninas Banhistas) 1910 [227]

Através de um sentimento espontâneo e natural, figuras femininas atuam numa empreitada contra o vento e as ondas, pelejando ludicamente com passos longos e largos, torços profundamente arqueados e cabelos esvoaçante.

Com sua representação atinge Hofmann não só o postulado reformista do abandono à natureza, mas também associa simultaneamente o aspecto de uma força transformadora da vida. As figuras retratadas recordam as mulheres que, conforme a descrição mitológica, clamavam ao deus da primavera cantando um hino no mar. O elemento das águas, pertencente ao idílio, forma aqui a visão de uma dança extática. As cores brilham intensamente: em tons violeta e azul-escuro o céu; o mar em vivo azul-turquesa; em cor ocre a areia no primeiro plano da pintura, harmonizando-a com a cor da pele clara das moças, seus cabelos negros ou ruivo-dourados e, por fim, com os brilhantes amarelo, laranja ou rubro de suas vestes. Essa sinfonia pictórica lança mão de toda a escala cromática, sem ser berrante ou

[227] Ludwig von Hofmann – *Badenden Mädchen* (Meninas Banhistas) 1910. Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich. Disponível em <www.lvh.ch> Acessado em: setembro de 2007.

agredir os olhos. As linhas, acentuadas pelo artista através dos contornos escuros dos corpos e das dobras dos trajes, vibram como através dessa arte do *Jugendstil* Usando as técnicas já citadas, Hofmann apresenta, portanto, em formas distintas um dos seus motivos prediletos: jovens abandonam-se em êxtase às forças elementares.

Nos idílios do *Jahrhundertwende*, Hofmann caracterizará pescadores, pastores e pares amorosos irradiam modestamente um ideal de liberdade, ao se entregarem a uma ocupação atemporal. A alusão à música, porém, será sempre um elemento primordial. Neste sentido, em muitas obras, moças dançantes seguem oniricamente o ritmo musical de um universo em movimento, fig. 70.

Fig. 70 - Ludwig von Hofmann – *Tanzende mit Schleier* (Dançarinas com Véus) 1905/06 [228]

No final do século XIX, a dança era um dos principais meios de expressão dos movimentos de vanguardas. Dessa forma, artistas, coreógrafos, músicos e dançarinos empenhavam-se em fomentar as mudanças de hábitos através de movimentos e coreografias que representassem a mudança dos tempos modernos. Também na virada do século, as figuras do artista movimentam-se livre e naturalmente

A expressão corporal através da dança aparece freqüentemente associado ao Idílio de Hofmann. Nas doze litogravuras de uma série chamada *Tänze* (*Danças* 1905), por exemplo, o artista caracteriza a alegria natural de dança moderna, através de seus movimentos leves, livres e naturais associados à beleza e energia .

[228] Ludwig von Hofmann – *Tanzende mit Schleier* (Dançarinas com Véus) 1905/06. Klassik Stiftung Weimar. *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.148.r
81363684

Na composição dessas obras, Hofmann foi inspirado por dançarinas famosas como Isadora Duncan (1877-1927) e Mary Wigman (1883-1973) e Ruth St. Denis (1879-1968). Esta última, inclusive, famosa pelas suas danças oriundas de templos orientais, posou para Hofmann no início do século XX, fig. 71.

Ludwig von Hofmann – *Tänze* (Danças) [229]

Assim, em suas composições, perceberemos desde as danças circulares até danças ritualísticas de personagens mitológicas como as mênades da tradição greco-latina. Dessa forma, a expressão da dança utilizada por Hofmann revelará um senso de harmonia e sua musicalidade refinados, na movimentação e caracterização rítmica dos corpos. Estes elementos de transição entre o passado clássico e a modernidade estarão presentes nos sonhos de Hans Castorp, descritos por Mann, na *Montanha Mágica*

No ano de 1918 Ludwig von Hofmann escreve a Gerhard Hauptmann sob o impacto da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) em seu trabalho.

Esta carta revela seu conflito pessoal na caracterização do Idílio num momento de grande transformação cultural da sociedade alemã:

> *"Nesse meio tempo* ***o idílio tornou-se realmente absurdo****. Quem, como eu, tem raízes nessas correntes de pensamento, não pode mover um dedo sequer, sem pôr-se em* ***total contradição com a época em que vivemos."*** [230]

---

[229] Ludwig von Hofmann – *Tänze* (Danças). Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich. Disponível em <www.lvh.ch> Acessado em: setembro de 2007.

[230] Original em Alemão *"Inzwischen ist das Idyll* [...] *eigentlich wirklich ein unmöglicher Begriff geworden. Wer wie ich in solchen Empfindungsreihen wesentlich wurzelt, der darf jetzt keinen Finger*

Com a Grande Guerra a visão dessa Arcádia pictoricamente idealizada e eternizada, como um espaço perfeito e harmônico, se torna frágil e sem sentido. As transformações políticas, culturais e sociais do período destroem a visão utópica das artes do século XIX, e o idílio se transforma num tema de difícil execução.

3.4 A recepção da obra de Hofmann na literatura do *Jahrhundertwende*: diálogos

A descrição do Idílio Árcade de Ludwig von Hofmann como vimos, encontrado praticamente em todo seu trabalho durante o *Jahrhundertwende* baseou-se num colorido lirismo temático, muitas vezes de expressão melancólica, de um *locus amoenus* idealizado que enquadrava-se perfeitamente às aspirações poéticas e literárias do período.

O ideal esteticista do Simbolismo literário reconhecia nos trabalhos de Ludwig von Hofmann o resgate da beleza clássica na modernidade. Ao professar uma arte bela, como transposição da sociedade burguesa, o artista pressupunha um encontro profundo com sua intimidade. Refletia, assim, a necessidade que os artistas na passagem do século tinham de sentir-se no mundo através de uma experiência estética.

As composições de Hofmann estavam desde cedo ligadas ao círculo literário alemão. Dessa forma, foram os literatos do *Jahrhundertwende* que primeiro enalteceram e implementaram a obra de Ludwig von Hofmann no meio artístico alemão do período.

Essa relação começou em Berlim, no ano de 1895, com a publicação da Revista *Pan*[231], fundada por Julius Meier-Graefe (1867-1935) e Otto Julius Bierbaum(1865-1910). Esta importante publicação literária ligada ao *Jugendstil* , possibilitou a divulgação do estilo e o trabalho de seus artistas inovadores. Junto com a Revista *Jugend*, que circulava em Munique , a *Pan* foi uma revista criada

---

mehr rühren, ohne sich in schroffen Widerspruch zu setzen zu der Zeit, in der wir […] *leben."*[1 in:] SENTI-SCHMIDLIN, Verena. *Wunschbild Arkadien – Körper und Idylle im Werk Ludwig von Hofmanns* in: WAGNER, Annette, u. a. (Hg) *Ludwig von Hofmann 1861-1945. Arkadische Utopien in der Moderne.* Darmstadt: Institut Mathildenhöhe, 2006., p.54

[231] O nome da revista pode ser visto como uma metáfora. Pan – a palavra significa "cosmo" em grego – indica a meta dos editores: criar um espaço de expressão para todas as artes. Deus grego dos rebanhos, Pan pertence ao séquito de Dionísio. Com sua forma – metade homem, metade animal – ele simboliza as forças da natureza; sua flauta faz pensar nas artes, sua ligação com Dionísio numa atitude de liberdade em relação à vida.

para os amantes da arte e para incentivo da nova estética. Hofmann foi um dos mais célebres artistas dessa exclusiva publicação.

Em 1897 Ludwig von Hofmann passou a fazer parte da redação da revista. Para sua capa ele criou uma figura do deus grego Hermes, mensageiro alado do Olimpo, fig.72.

Fig. 72 – Revista PAN – 1895 [232]

Essa capa aparece, desde então, em todos os números da revista. Este conhecido trabalho foi "editado em caracteres negros, cor dourada sobre verde-oliva e sobre um amarelo translúcido. Nela, vê-se a figura de Hermes, o mensageiro alado dos deuses, acompanhado de ornamentos em forma de vegetação'[233]. A escolha de Hermes e os raios partindo dele expressam a atmosfera de júbilo no meio artístico da passagem do século.

Os escritores do *Jahrhundertwende* foram os primeiros que enalteceram a obra de Ludwig von Hofmann. O pintor age sobre a obra desses autores, inspirando-os em sua produção lírica e literária. A idealização da beleza nas obras de Hofmann substituía a realidade disforme e "feia" do cotidiano burguês, proporcionando a visão idílica perfeita para a abstração do mundo.

A partir do fim dos anos noventa do século XIX, uma amizade profunda e longa o une Ludwig von Hofmann ao escritor e dramaturgo Gerhart Hauptmann. A longa correspondência, assim como a viagem conjunta para a Grécia em 1907 não só dão prova da ligação de ambos à antiguidade, mas também da sua afinidade em espírito. Na contraposição da arte e literatura evidencia-se o que Hofmann formulou na carta a Gerhardt Hauptmann:

---

[232] Revista PAN – 1895. Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich. Disponível em <www.lvh.ch> Acessado
[233] Thamer, Jutta: *Zwischen Historismus und Jugendstil. Zur Ausstattung der Zeitschrift Pan (1895-1900)*. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte 8. Frankfurt a. Main 1980, pg. 50.

> Todavia a vida permanece – em espírito e natureza – vitoriosa, mesmo quando as diretrizes estatais descaminham-se e assim talvez a alegria de viver torne também uma vez mais a direcionar o tema da representação artística.[234]

As atividades de Hofmann associadas à vida e a obra de Hauptmann foram múltiplas. Elas abrangem desde uma intensa troca de cartas já mencionadas, prefácios de séries feitas, até ilustrações para livros e peças feitas por Hofmann , como *Die versunkene Glocke* (1897) e *Hirtenlied* (1921) Hauptmann ajudou muito Ludwig von Hofmann à se integrar no meio cultural da época. A esposa do pintor, Eleonore, atesta esta "irmandade de sangue" em 1890

> A vida cultural berlinense por volta de 1900 era incrivelmente ativa, variada e excitante. Não só a Sezession floria, mas também a literatura e a arte dramática. Nossa participação constante em tudo que ocorria aqui já era facilitada pelo contato com Gerhart Hauptmann, cuja arte defendia-se ferozmente nas estréias das suas obras no *Deutsches Theater*[235]

Hauptmann, assim como outros escritores, reconheciam nos trabalhos de Ludwig von Hofmann o "culto da beleza"[236] da passagem do século, expressando sua admiração pela fusão dos ideais da Antiguidade com as aspirações artísticas da modernidade:

> A obra de Hofmann transmite às almas preparadas alegria, felicidade, êxtase, brilho. *[…]* Nela há sempre uma procura espiritual pelo país dos gregos.

Hugo von Hofmannsthal era outro grande admirador das obras de Hofmann, escrevendo inclusive o prefácio para a série *Tänze* (Danças), publicada em 1905.

A visão da Arcádia Idealizada inspirada em Hofmann estará presentte em inúmeros trabalhos de Hofmannstahl. O escritor encontrava nos trabalhos de Ludwig von Hofmann o "primitivismo suave" do locus amoenus , descritos com encantos fora da realidade, como a vegetação luxuriante, primavera eterna e tempo exaurível para

---

[234] WAGNER, op. cit. p. 53.

[235] Hofmann, Eleonore v.: *Im Kreis der Elite. Persönliche Erinnerungen an Ludwig von Hofmann.* In: *Speculum Artis* Nr. 6/1963, pg. 22-29,24. Arquivo Ludwig von Hofmann , Zurique (Suíca) Disponível em < < http://www.lvh.ch> Acesso: outubro de 2007.

[236] Citação do prefácio de Gehart Hauptmann para a série *Rhythmen Neue Folge* de Ludwig von Hofmann de 1921. Disponível em < http://www.lvh.ch> Acesso: outubro de 2007.

o amor. Hofmannsthal reconhece a genialidade de Hofmann na tela *Idolino* (1894), como um dos trabalhos mais importantes da modernidade:

> o começo do que é completamente insólito e grande se apresenta de forma onírica e despropositada – simplesmente distribuiu-se as figuras sobre um terreno verde claro; **e só os maiores pintores podem expressar coisas que sentimos apenas vagamente**, fornecendo-nos uma fórmula que no final cremos ter inventado sozinhos, enquanto aqui, tudo permanece na verdade dentro do quadro[237]

Também nas obras de Rainer Maria Rilke encontramos elementos e harmônicas composições da obra de Hofmann. No ciclo de poemas *Die Bilder entlang* (Ao longo da imagens), Rilke utilizou os desenhos de Hofmann como base dessa criação poética.

Para uma análise mais criteriosa, que possa esclarecer o sentido da recepção e leitura das obras de Hofmann na passagem do século, tomemos como exemplo o caso do poeta Stefan George.

A poesia de George, como vimos, era considerada aristocrática; seus versos usavam um estilo formal, com tom lírico e freqüentemente com uma linguagem arcaica. A alusão ao passado clássico greco-latino entre os poetas e escritores que frequentam o *Círculo de George* (Goergekreis). Acreditando que o propósito da poesia era manter-se distante do mundo, George era um forte defensor da *arte pela arte*. Seus textos estarão diretamente ligados à estética do *Jugendstil* e do simbolismo Francês.

O escritor foi uma ponte entre o século XIX e o Modernismo alemão, mesmo sendo um severo crítico da era moderna burguesa, fazendo ainda experimentos com várias formas poéticas e métricas, diferentes formas tipográficas, ousou na pontuação e inaugurou as alusões obscuras que o movimento modernista iria tornar comum na poesia algumas décadas mais tarde.

Admirador da obra de Hofmann, Stefan George encontra o pintor em Roma, no ano de 1898. Desse encontro, surgem dois poemas redigidos em homenagem à Ludwig von Hofmann: *Feld vor Rom* (Campo ante Roma) e *Südliche Bucht* (Baía Merdional).

---

[237] Hofmannsthal, Hugo von: *Ausstellung der Münchner "Sezession" und der "Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler" (1894)*. In: *Hugo von Hofmannsthal. Reden und Aufsätze I, 1891-1913*. Hrsg. Von Bernd Schoeller. Arquivo LvH. Disponível em

Em *Feld vor Rom*, George descreve o declínio da antiguidade clássica caracterizado pela descrição de ruínas (*welten trümmer, glorreichem säulenstrunke)* e a visão simbólica do antigo mundo inferior greco-latino. Retratando as cores de nuvens ao anoitecer da Campagna Romana, o poeta possibilita a visão da decadência do *Jahrhundertwende*, evidente, principalmente pela menção da cor vermelha do céu (*Und blut- und veilchenfalten eines flors)*.

O segundo poema, *Südliche Bucht*, visualizamos os ventos do amanhecer (*frühe winde zart*), os jardins oceânicos (*an grünen klippen laden selige gärten*) e um amável jovem (*Ihn hat ein schauer jung geküsst und trunken*) , que transforma toda paisagem em um sonho rejuvenescedor que representa a esperança utópica de um futuro.

Segundo análise de Bernhard Böschenstein[238] mbos os textos devem ser compreendidos simultaneamente, ou seja, a aspiração da morte (Todeshauch) e a erótica alegria matutina traduzem dois aspectos de uma mesma experiência: aqui é apresentado, simultaneamente, a duplicidade da face de Janus[239] da passagem do século que marca, ao mesmo tempo, o fim do espírito de uma era e o sonho vivo da crença de um futuro.

Dessa forma, percebemos um diálogo entre o poeta e o pintor: Ludwig von Hoffmann confirmou em George as duas variantes (vida e morte), expressões típicas do período de decadência do final do século. Através da caracterização da nudez de corpos jovens e dos bastidores paradisíacos que estes estão envolvidos nos trabalhos de Hofmann, George expressa em suas obras desilusão em relacão ao presente e esperança no futuro. Neste sentido, percebemos que os poemas de George dedicados à Hofmann conduzem do declínio (*Untergang*) ao sonho juvenil (*Jugendtraum*).

Especialmente o segundo poema, confirma a crença que o *Georgkreis*, o grupo criado por George ao culto da tradição clássica grega, empreenderá na visão utópica do novo espírito que surgia nessa jovem Alemanha que florescia. Através das imagens de Hofmann, o ***locus amoenus*** era retomado como expressão utópica de um mundo perfeito e idílico.

---

[238] BÖSCHENSTEIN, Bernhard. Jugendstil – Antike – Traum und Tod. Ludwig von Hofmanns Rezeption in der deutschen Dichtung um und nach 1900. in: WAGNER, op. cit.p. 358.

[239] Divindade bifronte da mitologia greco-romana que olhava para frente e para trás, deus dos portais e das transições, dos inícios e fins. (N/A)

CAPÍTULO 4

O diálogo entre Ludwig von Hofmann e Thomas Mann em *A Montanha Mágica*

"Assim termina o espetáculo de uma grande cultura, esse mundo maravilhoso de deidades, artes, pensamentos, ... resumindo os fatos primordiais do sangue eterno, que é idêntico às flutuações cósmicas em seus eternos ciclos."

O.Spengler - A Decadência do Ocidente, 1918

Um longo e fecundo caminho fora percorrido desde as primeiras obras quando em 1924, após a Primeira Guerra Mundial, em plena República de Weimar, Thomas Mann publica *A Montanha Mágica* (Der Zauberberg, 1924)[240]. Aqui, mais uma vez, o escritor alemão destaca-se pelo talento artístico, neste romance europeu e universal.

No meio patológico de um sanatório na montanha (símbolo de um mundo em decadência - a Europa doente de antes da Primeira Guerra Mundial - assim como das alturas do espírito humano), vem o autor contrapor a essa sociedade doente do protagonista Hans Castorp. Este "viaja, sem saber, da mediocridade para o autoconhecimento, do trabalho para o ócio, da ordem para a desordem, do mundo da saúde para o da doença e da morte" (Miskolci 2000: 261).

Nesta narrativa que seria, a princípio, uma perfeita descrição da decadência e miséria moral da sociedade burguesa no século XX, Mann resgata o conjunto da tradição artística européia, que vai da Antiguidade Clássica ao Modernismo. Utilizando um estilo claro, o escritor desenvolve numa **pedagogia humanística**, o esforço de ensinar para progredir. O sentido universal da narrativa está na tentativa de humanizar o homem, "transforma-se em 'critica da cultura', assimila os complexos estético, moral, político e social, e é alta forma de educação do espírito, do gosto e da sensibilidade" (Castro, op. cit., p.42)

A genialidade de Mann na concepção da obra envolve conhecimentos artísticos, simbólicos, antropológicos e culturais. Dessa forma, o escritor elabora um romance complexo que resgata a tradição romântica de Novalis e Hölderlin, criando o que podemos chamar de um **romance de iniciação[241].**

Para analisar estas questões, apresentaremos neste capítulo algumas considerações sobre a obra de Thomas Mann até a concepção de *A Montanha Mágica* nas primeiras décadas do século XX. Neste sentido, discutiremos a relação de Thomas Mann e Ludwig von Hofmann em meio às transformações da sociedade alemã no momento de decadência da cultura burguesa.

Num segundo momento, apresentaremos a gênese do romance *Montanha Mágica*, interpretando seus elementos simbólicos e filosóficos. Em seguida

---

[240] Utilizaremos nas citações a tradução de Herbert Caro (*A Montanha Mágica*), publicada pelo Círculo do Livro (1982).

[241] Do latim *initium* (príncípio, exórdio) a iniciação caracteriza a festa da maturidade. Na Antiguidade dos povos primitivos, a iniciação é o centro dos rituais sociais e religiosos que, principlamente para os rapazes, tem o sentido de introduzi-los na nova esfera da vida do homem. Esta passagem é caracterizada com freqüência com um tipo de rito, uma transição simbólica da morte para o renascimento. Citado por LURKER, op. Cit. p. 348.

analisaremos as imagens de Ludwig von Hofmann utilizadas por Thomas Mann no trecho *Neve*[242].

Além de ser o ponto culminante de *A Montanha Mágica* , a narrativa do sonho da neve é o momento intermediário na formação do herói do romance, Hans Castorp. A introdução desse trecho, no capítulo VI, torna-se a tentativa do escritor de anular o contínuo processo de decadência da narrativa.

Verificaremos, assim, que *A Montanha Mágica* caracteriza o momento de transição para a segunda fase de produção literária de Thomas Mann, caracterizada por obras como *José e seus Irmãos*, o romance goethiano *Lotte in Weimar*, a tragédia moderna do *Doutor Fausto* , assim como *Memórias Póstumas do Impostor Feliz Krull.*

A partir desses pressupostos históricos, artísticos e filosóficos, apresentaremos neste capítulo a relação entre o verbal e o não verbal na leitura e diálogo realizada por Thomas Mann dos trabalhos de Ludwig von Hofmann.

4.1 Thomas Mann e a crise do mundo burguês.

Thomas Mann, inserido no contexto histórico do *Jahrhundertwende*, não passaria ao largo dessas questões que dominavam as artes e a cultura do período. Como apresentei no capítulo anterior, as primeiras obras apresentam sinais do conflito do artista nesta sociedade de decadência e crise.

Na passagem do século, o trabalho de Thomas Mann reflete a abrangente experiência forjada desses tempos cada vez mais tumultuados, tempos esses que especialmente o escritor não poderia ignorar. Toda sua produção literária do período (novelas, contos, romance, etc.) é fruto de uma extraordinária concordância entre os temas de Thomas Mann e as transformações da historia e cultura alemã do século XX. Sua obra representa a resposta à essas situações essenciais, antes mesmo que o escritor conscientemente as descrevesse na ficção. Quando a consciência floresceu e a representação tornou-se uma análise deliberada, Mann foi capaz de representar todos esses fenômenos com inegável percepção e clareza.

---

[242] Esta relação será fundamentada no estudo da relação Mann/Hofmann realizado por especialistas, como o Prof. Dr. Bernhard Böschenstein, que possibilitaram a visualização das imagens produzidas no texto e do texto produzido pelas imagens que caracterizaremos como um processo iconofágico. (N/A).

Neste período inicia-se, assim, a elaboração de um impressionante relato de crise da modernidade: *A Montanha Mágica.* A concepção desta narrativa reflete as transformações da sociedade alemã no final do *Jahrhundertwende*.

Desde *Os Buddenbrook* (1901), seu primeiro romance, a temática do artista ante um mundo cada vez mais desordenado e mecanicista toma de assalto sua produção. A novela *Tonio Kroeger* (1903) aproximaria ainda mais o escritor dos conflitos que se impõem na trajetória do artista, o que propicia a Mann uma profunda reflexão sobre o papel do criador de beleza na sociedade burguesa. Tonio Kroeger, o personagem, problematiza este conflito tão caro e presente no esteticismo do início entre os séculos XIX e XX.

Na novela *Morte em Veneza*, publicada em 1913, Thomas Mann caracteriza o conflito entre vida e arte apresentando novamente um retrato da decadência[243] através da contemplação do Belo, ressaltando, também, a forte relação que há entre a Arte e a destruição.

A novela tem também algo a dizer sobre as transformações políticas e socias, apesar de a única menção da esfera pública ser a ameaça de guerra em sua frase de abertura da narrativa – a data" 19.."[244] faz uma alusão ao período de crises até 1914. No entanto, os temas gerais da novela são internos, primeiramente artísticos, depois emocionais, com consideráveis refleções morais e psicológicas.

O tema central, ligado às primeiras obras, resgata a figura do artista em oposição à cultura burguesa, presença constante nas obra de Mann.

> Um artista, um verdadeiro artista, não um para quem a arte é sua profissão civil, mas um predestinado e amaldiçoado, este você nota com pouca perspicácia entre a multidão. O sentimento de separação e estranheza, de saber-se reconhecido e observado, algo ao mesmo tempo régio e embaraçado, é notado em seu rosto.[245]

---

[243] A obra de Thomas Mann costuma ser enquadrada no Realismo crítico, inclusive com análises de cunho marxista, via Lukács. Embora este e outros críticos chamem a atenção para o lado dionisíaco do escritor alemão, e mesmo para um certo misticismo presente em alguns de seus romances, pouco se tem explorado os traços decadentistas que se revelam em obras suas, como em *A Montanha Mágica* e, sobretudo, em *A Morte em Veneza*. Seria incorreto "classificar" Thomas Mann como um escritor decadente, tal como o foram Huysmans, Wilde, D'Annunzio ou o nosso João do Rio. Se Mann não se enquadra na "escola" decadentista, assume inegáveis marcas decadentistas no corpo do seu texto, já que, como ressalta Edmund Wilson, "a germinação estética rompe fronteiras do tempo, tornando forçada a rotulação de escritores e a delimitação exata de escolas literárias. PENHA, Valério Medeiros da. *Thomas Mann e o Decadentismo.* Disponível em: < http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa4/14.doc> Acessado em: janeiro de 2007, p. 1

[244] MANN, Thomas. *Tonio Kroeger / A morte em Veneza.* Trad.: Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1982., p.54-55.

[245]

A oposição entre o burguês e o artista, como vimos no capítulo anterior, resultou do desenvolvimento da sociedade burguesa, na qual a produtividade econômica e a utilidade prática eram "consideradas os maiores padrões de referência para a identidade do indivíduo" [246]. Assim, o burguês torna-se o cidadão modelo através de sua disposição, saúde e dedicação ao trabalho. Já o artista passa a ser visto como um ser estranho a esta sociedade, um "indivíduo cujo intelecto superior o ameaçava com a loucura", afastado do mundo pela arte, pela doença ou pela morte.

Mann, como muitos de seus contemporâneos, acreditava que o povo alemão representava a manutenção da tradição cultural, filosófica e artística do Ocidente. Com a destruição dos ideais da sociedade alemã causada pela guerra, o escritor reflete sobre as conseqüências dessa derrocada sobre o futuro humanístico da Europa. As reflexões sobre a decadência da cultura na obra de Mann são intensificadas após a leitura de *A Decadência do Ocidente*, de Oswald Spengler (1918)

4.2 A recepção das obras de Ludwig von Hofmann por Thomas Mann

Através do amigo Paul Ehrenberg, um conhecido artista plástico de Munique, Thomas Mann desperta o interesse pelas artes visuais. A partir de 1899, o já renomado escritor passa a freqüentar exposições de artes plásticas que possibilitam o contato com a obra de Ludwig von Hofmann, ocorrido volta de 1900.

A primeira citação do nome de Hofmann surge em 29 de junho de 1900[247]. Trata-se de uma carta de Mann ao amigo Paul, onde o escritor comunica a este último uma visita à exposição dos artistas da Secessão de Munique. Apesar de ser leigo em artes plásticas, Thomas Mann se sentira fascinado por algumas obras de "grande beleza" deste pintor, lamentando o número reduzido de trabalhos apresentados.

Em 1903, ao ler a monografia de Oskar Fischel[248] sobre Ludwig von Hofmann, Thomas Mann amplia seu conhecimento sobre o trabalho desse pintor e fica fascinado pela sua arte. Em seu diário, comenta Wysling, Thomas Mann anota que sente uma grande fascinação, "um grande amor pelo seu traço", desse pintor afirmando ser possível identificar na pintura de Hofmann "uma fantasia da beleza

[246]

[247] Citada por Thomas Sprecher, op. Cit., p. 153

[248] Citado por WYSLING, H., Op. Cit., p. 260.

árcade", onde o sexo não é visto como fonte de prazer, mas como idealização da forma. Porém, pela dedicação exclusiva a seus textos, somente em 1914 será possível ao escritor o contato direto com um grande número de pinturas e desenhos de Hofmann. Isto acontece em 30 de Janeiro deste ano, na Galeria Caspari de Munique, um renomado centro de exposição da arte moderna. Neste local, onde Thomas Mann participara com uma conferência sobre o projeto da *Montanha Mágica*[249] o escritor estará cercado pelo mundo visual de Hofmann. Porém, uma obra em particular arrebatará o escritor: *Die Quelle* (*A Fonte*). Assim, em 27 de junho do mesmo ano, Mann escreve a Hofmann na esperança de adquirir a obra:

> Verehrter Herr, Ich bin in Sorge um ein Bild von Ihnen, in das ich mich diesen Winter bis über beide Ohren verliebte. Es gehörte der Kollektion an, die während einiger Wochen bei Caspari ausgestellt war. (…)Das Bild aber, das es mir eigentlich und vor allem angethan hat - nachhaltig, wie Sie sehen – hiess "Die Quelle".(…)"[250]

Na carta, Thomas Mann expressa seu apreço pela obra do artista desde o primeiro contato, dizendo se sentir fascinado pela oportunidade de visualizar um número considerável de trabalhos do pintor, que caracterizavam uma "humanidade festiva", expressando uma "nova e superior arte da juventude"

> Ich liebe die hohe, neue, festiche Menschlichkeit Ihrer Kunst von Jugend auf, ich fand und liebte sie in jeder Leinwand, jedem Blatt und Blättchen, das es mir von Ihnen Gesichte kam

Na carta, inclusive, Mann cita que a observação dos sonhos e figuras da coleção de Hofmann, expostas na Galeria, possibilitaram, durante sua conferência, um desempenho superior ao que geralmente ocorria em um evento como este.

> Ich bin zur "Welle", zu den klagenden Frauen mehr als einmal zurückgekehrt. Der Zufall wollte es sogar, dass ich inmitten Ihrer Träume und Gestalten eine Vorlesung aus meinen Arbeiten zu halten hatte, - und ich

---

[249] Na Galeria Caspari Thomas Mann realizará a leitura de um trecho do capítulo *Chegada* da *Montanha Mágica* no dia 8 de novembro de 1924, duas semanas antes da publicação do romance. Citado por SPRECHER, Thomas, op, cit. p.175

[250] Prezado Senhor, Eu estou inquieto por uma de suas imagens, pela qual fiquei apaixonado neste Inverno último. Ela pertence a coleção que esteve exposta por algumas semanas na Galeria Caspari. (...) a imagem que me fascinou, como o senhor pode ver, chama-se *"A Fonte".* Carta transcrita por Wysling, ibid., p.260.

glaube, ich habe meine Sache damals besser gemacht als gewönlich.

Segundo Thomas Sprecher, esta carta é única, pois o escritor, que nunca fora inclinado às artes visuais, declara seu fascínio e admiração pela obra de um pintor.

A partir deste momento, a obra de Hofmann estará sempre presente na vida de Thomas Mann, não somente na referência em suas obras, como a análise desta tese propõem, mas em sua vida particular: Mann adquire, por um "preço amigável"[251] a tão desejada tela *Die Quelle* (A fonte) que o acompanhará em sua vida em sua sala de trabalho, inclusive no exílio, inspirando o escritor em muitas de suas obras, até a morte em 1955. Assim como outros artistas do início do século XX, Thomas Mann considerava o Oriente e o Pacífico como ambientes ideais para projeção de seus sonhos. Dessa forma, as paisagens idílicas de Hofmann associam-se a essa tradição clássica européia. Através de sua coloração iluminada e do ritmo de seus quadros, que combinam paisagem e figuras harmonicamente, Hofmann acrescenta novos aspectos à tradição do idílio.

Fig. 73 - Ludwig von Hofmann – Die Quelle (A Fonte) 1913 [252]

Com o passar do tempo, a amizade entre Hofmann e Mann se intensifica. Hofmann presenteia Mann na comemoração de seus 39 anos, no dia 6 de junho de 1914, com o litografia *Rapazes numa Fonte Florestal* (*Knaben am Waldquell*)

Em uma carta de agradecimento, datada de 4 de julho de 1914, Thomas Mann agradece o "magnífico presente" (Wundervolles Geschenk) sentindo-se

[251] Conforme SPRECHER, ibid., p. 155

[252] Ludwig von Hofmann. *Die Quelle* (A Fonte). Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich. *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.165.

honrado pela consideração do pintor. A letra da carta Mann interpreta o culto dessas imagens árcades como "expressão de um novo e livre **humanismo"** de traços pedagógicos**,** que longe de digressões filológicas, resgata e recupera a tradição clássica na modernidade. Este resgate teria, neste sentido, um importante papel na construção da humanidade em crise do início do século XX, como uma arte através de imagens que representa dignidade, nobreza, natureza-cultura e suficiência.

O Humanismo expresso na arte de Hofmann revela uma certa suficiência do homem. Dessa forma, este homem pode qualquer coisa, pelas únicas forças que o fazem homem, razão e vontade especificamente. Neste sentido, esta força humanística, que pode transformar a sociedade e o homem, tem como particularidade de se realizar na e pela cultura. Não é de modo algum por acaso que a noção de cultura sempre esteve ligada ao humanismo.

> Nichts kann echter sein, nichts mehr 'von Ihnen', als dieses Blatt. Sie sind ganz darin, mit allem Kulthaften, Arkadischen und hoch Menschlichen Ihrer Kunst. Was mich so ansieht an Ihrer Produktion, ist unter anderem ihr pädagogischer Zug (…) Ausdruck eines sehr unphilologischen **Humanismus** ist, der vielleicht in einem etwas höheren Sinne 'modern' ist. [253]

No final da carta, Mann revela que a obra de Hofmann expressa mais alegria do que o "esnobismo" "anarquia" e "transtorno" da novas expressões de arte (como referência direta ao expressionismo). Neste tempo de incertezas e mudanças radicais, as obras de Hofmann proporcionavam aos olhos do escritor mais alegria ("*wenn meinen Augen an Ihren Bilder mehr Lust finden*.").

No ano de 1919, encontramos outros vestígios positivos sobre a obra de Hofmann nos apontamentos de Thomas Mann. Num jantar na casa do historiador Erich Marcks (1861-1938), professor da Universidade de Munique e vizinho de

Thomas Mann e sua esposa Katia no Herzogspark, o escritor admira uma linda coleção de desenhos publicados de Hofmann.

> Abendgesellschaft bei Marcks, der schöne Hofmanns besitze.

[253] Citado por SPRECHER, Op.Cit., p. 156.

O escritor encomenda imediatamente um exemplar. Nele estão descritas várias obras e estudos, inclusive de seu quadro “Fonte”. O Escritor comente posteriormente (3.3. 1919) em seu diário:

> Er enthält eine Studie zu meine ‘Quelle’ u. auch sonst viel schöne jugendliche Körperlichkeit, namentlich männliche, die mich entzückt. Ich liebe sehr seinen Strich und seine **arkadische Schönheitsphantasie”[254].**

Esta fantasia árcade será caracterizada no sonho da neve. Nela, a visão utópica de um mundo acaba, mas serve, ao mesmo tempo para afirmar o futuro na imagem da destruição. Dessa forma, o diálogo de sua obra com as imagens de Hofmann possibilitarão, ao mesmo tempo, visualizar o ideal humanístico e anunciar o fim da utopia de fuga a estes sonhos.

4.3 *A* gênese e leitura da *Montanha Mágica* : um romance de formação

De acordo com o autor, *A Montanha Mágica* foi planejada originalmente como uma novela, uma versão humorística e irônica para *Morte em Veneza*, concluída em 1912.[255] A atmosfera devia originar-se da "mistura de morte e divertimento" que Mann encontrara ao visitar sua esposa em um sanatório suíço. O fascínio pela morte, o triunfo de um distúrbio extático sobre uma vida devotada à ordem, explorado em *Morte em Veneza,* era necessário ser transferido a um plano cômico.

Assim, *A Montanha Mágica* apresenta muitos contrastes e paralelos com a novela: o renomado artista Gustav von Aschenbach é associado a Hans Castorp, um

---

[254] Ele contém um estudo da minha ‘Fonte’ e também inúmeros belos estudos sobre a corporeidade juvenil, principalmente masculinos, que me fascinam. Eu amo demasiadamente seus traços e sua fantasia de beleza árcade. Citado por SPRECHER, Op.Cit., p. 156.

[255] “(...) eu estava quase pronto no momento de minha visita em Davos, e então o conto que eu planejava - e que recebeu imediatamente o título “A Montanha Mágica” -, não deveria ser nada mais do que uma contrapartida humorística para “Morte em Veneza”, uma contrapartida também pelo tamanho, portanto apenas uma short story um pouco extensa. Ela foi pensada como um drama satírico após a trágica novela que eu tinha acabado de terminar. Sua atmosfera deveria ser a mistura de morte e divertimento que eu tinha experimentado nesse estranho lugar aqui em cima. A fascinação da morte, o triunfo da desordem beirando a embriaguez sobre uma vida consagrada à máxima ordem que é descrita em “A Morte em Veneza” era para ser transferida para um plano humorístico. Um herói simplório, o conflito cômico entre aventuras macabras e honestidade burguesa, até aí ia meu projeto. O fim era incerto, mas se acharia; o todo assim me parecia fácil e divertido de fazer e não tomaria muito espaço. Depois de voltar para Tölz e Munique eu comecei a escrever o primeiro capítulo” MANN, Thomas. *Introdução à Montanha Mágica para os Estudantes da Universidade de Princeton***.** Palestra traduzida por Richard MISKOLCI. In: *Perspectivas*- Revista de Ciências Sociais da UNESP São Paulo, Editora UNESP, 1996, p. 263.

jovem e inexperiente engenheiro no início de uma carreira monótona. O fascínio erótico do bonito menino polonês Tadzio corresponde a figura cansada da russa Madame Chauchat. Mann substitui, geográfica e simbolicamente, as praias italianas inundadas e doentes por um notório sanatório alpino reconhecido por suas propriedades curativas; a ameaça de uma infecção fatal do cólera em Veneza torna-se a promessa do sanatório de uma trégua ou uma cura para a tuberculose.

A concepção da chegada na montanha, conforme relato do próprio escritor[256],acontece em 1912:

> No ano de 1912 - já há quase uma geração desde então e se hoje se é estudante então naquela época ainda não se tinha nascido - minha esposa adoeceu de uma - a propósito não complicada - afecção dos pulmões que a obrigou mesmo assim a passar meio ano nas altas montanhas num sanatório da estação climática suíça de Davos. Nesse entremeio, eu fiquei com as crianças em Munique e em nossa casa de campo em Tölz no Isar; mas em maio e junho desse ano eu visitei minha esposa lá em cima por algumas semanas e se os senhores lerem o capítulo no início da "Montanha Mágica" que é intitulado "A Chegada", onde o convidado Hans Castorp janta com seu primo doente Ziemssen no restaurante do sanatório e não apenas acolhe o primeiro bocadinho da primorosa cozinha do Berghof, mas também da atmosfera do lugar e da vida "entre nós aqui de cima"- se os senhores lerem esse capítulo então terão uma descrição bastante precisa de nosso reencontro nessa esfera e minha própria estranha impressão de então.

Durante a estada no sanatório, envolvido com a experiência humana que se desvendava aos seus olhos, Thomas Mann pensa, a princípio, recolher impressões para uma curta narrativa sobre a vida em Davos (Fig. 74).

---

[256] MANN, Thomas. *Introdução à Montanha Mágica para os Estudantes da Universidade de Princeton.* Palestra traduzida por Richard MISKOLCI. In: *Perspectivas*- Revista de Ciências Sociais da UNESP São Paulo, Editora UNESP, 1996.

Fig. 74 – Davos [257]

O tema do sanatório, como vimos, já fora desenvolvido na novela Tristan (1903) Aqui se iniciara, no início da carreira do escritor, uma tendência para à problemática do artista, as chamadas *Künstlernovellen* (novelas de artista). Neste sentido, segundo anotações do próprio escritor, esta narrativa que deveria ser uma novela mais ou menos curta, levaria mais de doze anos para sua finalização, transformando-se num romance.

Segundo Castro (1967, p.41) os críticos literários são unânimes em considerar a Montanha Mágica um romance de formação, o *Bildungsroman*[258], comparando a obra ao *Wilhelm Meister* de Goethe[259]. Nesta obra, portanto, Mann universaliza o *Bildungsroman*, uma forma de educação para a vida através da própria vida. Dessa forma, o escritor enfocará elementos subjetivos e individuais de uma personagem na tentativa de escapar da vida trivial e monótona do cotidiano burguês. Buscando a "vida na arte", Mann substitui a descrição mimética pela apresentação se paisagens e personagens simbólicos. Daí decorre parte do refinado trabalho que ligará *A Montanha Mágica* às artes plásticas, mais precisamente à obra de Ludwig von Hofmann, objeto desse estudo.

---

[257] Davos. Disponível em <www.davos.ch> Acessado em: outubro de 2007.

[258] Este termo foi concebido em 1803 por Morgenstern e por ele desenvolvido como conceito amplo em textos surgidos a partir de 1820, mostrando o caráter distinto e o valor artístico de obras como *Agathon* (1766-67) de Wieland ou *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*- 1795-96) de Goethe, a par da necessidade de integrar o romance alemão no contexto da produção européia. No processo de afirmação da forma romanesca, articulando ainda a vertente lúdica e de entretenimento exigidas pelo público leitor da época (além da vertente moralista e didática tão ao gosto do Iluminismo), a inclusão no cânone literário universal das referidas obras revelava a passagem para um tipo de romance de caráter antropológico. Ao centrar o processo de desenvolvimento interior do protagonista no confronto com acontecimentos que lhe são exteriores, ao tematizar o conflito entre o eu e o mundo, o *Bildungsroman* dá voz ao individualismo, ao primado da subjetividade e da vida privada perante a consolidação da sociedade burguesa, cuja estrutura econômico-social parece implicar uma redução drástica da esfera de ação do indivíduo. SELBMANN, Rolf: *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart: Sammlung Mezler, 1984. p. 33

[259] EICHNER, Hans. Thomas Mann. Eine Einführung in sein Werk. München: Francke Verlag. Dalp Taschenbücher. Band 356., 1961. Citado por CASTRO. Op. cit. p. 43.

Neste sentido, na *A Montanha Mágica*, Mann elabora um romance que contribuirá para a formação do personagem, jogando com duas tendências fundamentais em toda a ficção: por um lado, manifesta a necessidade de expressar o mundo concreto, por outro, a necessidade de supera-lo. Desta tensão entre a realidade e a possibilidade, entre o real concreto e presente e um real alternativo resulta um caráter híbrido do romance.

Como narrativa de uma subjetividade, *A Montanha mágica* é também afirmação de um compromisso com o social que acaba por vencer, deixando o protagonista reconciliado com o mundo concreto. Ao longo da obra surge perante o leitor uma perspectiva narrativa distanciada, assinalando a disparidade entre os objetivos do protagonista e os resultados alcançados; o narrador, já 'formado', assume uma atitude plena de ironia, a posição de quem sabe mais e vê mais longe, não permitindo ao leitor qualquer equívoco acerca da imaturidade do protagonista.

O romance mantém um olhar vigilante sobre a ação formadora do tempo, os diversos momentos da história pessoal do protagonista são selecionados para representar outros tantos degraus na sua compreensão do mundo e de si mesmo. A dimensão histórica do tempo é interiorizada e, mais importante do que o final do romance é o processo, o devir que vai revelando a dimensão de acaso que domina a vida em confronto com a firmeza de propósitos e as certezas que pareciam dominar o herói no início do percurso de aprendizagem.

Muitos elementos formais deste tipo de ficção são atuais: como o protagonista desse típico *Bildungsroman*, o imaturo Castorp sai de seu lar e aprende sobre arte, cultura, política, a fragilidade humana e o amor. São encaixadas também, dentro deste vasto romance, as prolongadas reflexões sobre a experiência do tempo, da música, do nacionalismo e mudanças no mundo natural. Assim, o mundo rarefeito da Montanha provêm Hans Castorp com uma vista panorâmica da civilização européia pré-guerra.

Dessa forma, herói do romance, Hans Castorp, é um jovem comum que viaja para visitar um primo num sanatório de tuberculosos na cidade de Davos, Suíça. A personagem é uma releitura de outro personagem manniano, Hans Hansen, da novela Tonio Kröger. Castorp, porém, é um burguês "civilizado" das cidades hanseáticas, atento, ávido pelo aprendizado, que faz o caminho inverso ao dos primeiros personagens de Thomas Mann.

A Montanha Mágica apresenta a sociedade burguesa como sanatório e contrapõe a essa mesma sociedade seu protagonista, o único apto a encontrar a saúde. Segundo Miskolci, citando o próprio Thomas Mann, Hans Castorp é um "puro tolo", mas também uma pessoa cuja "existência será marcada pela vivência no mundo ínfero, marginal, duvidoso, pecaminoso no mais alto grau, o que o próprio sobrenome, inspirado no castor, animal subaquático, insinua".

4.3.1 Interpretação e simbologia dos personagens

Em relação ao tempo e ao espaço, a montanha age numa perspectiva simbólica. Sua verticalidade, do cimo à base, identifica-a com o eixo do mundo e, quanto ao anatômico, com a coluna vertebral. À Montanha é concedido um caráter sagrado, refundindo a idéia de massa, como expressão do ser, e de verticalidade. É o símbolo do "centro" do mundo, ponto de união entre o céu e a terra, o ponto onde teve origem a criação, as alturas do espírito humano[260].

No romance, a montanha simbolizará um mundo em decadência anterior a Primeira Grande Guerra (1914-1918), um lugar que ainda acredita nos valores de uma burguesia em declínio, que se agarra em convenções e valores obsoletos na busca pela sobrevivência. Neste sentido, sem saber, Castorp viajará, da "mediocridade para o autoconhecimento, do trabalho para o ócio, da ordem para a desordem, do mundo da saúde para o da doença e da morte"[261].

Dessa forma, chegando em visita ao primo Joachim Ziemssen no sanatório *Berghof*, Castorp se depara com um ambiente repleto de personagens de saúde frágil. Ao apresentar sinais de uma pequena infecção bronquial, esta é diagnosticada pelo médico e diretor chefe Behrens como sintoma de Tuberculose. Assim, Hans é persuadido a permanecer neste ambiente para recuperar sua saúde.

A descrição deste sanatório caracteriza a experiência subjetiva da doença e o processo gradual do institucionalização médica; o escritor alude às forças irracionais dentro da psique humana em um momento em que a psicanálise freudiana estava se tornando proeminente. Estes temas, representados na extensão de tempo do

---

[260] Referências sobre a montanha reaparecerão em vários níveis do romance. O sanatório *Berghof,* por exemplo, fica numa montanha não só geograficamente, mas também figurativamente, recluso, separado do mundo. A montanha também representa o oposto da sóbria casa de Castorp e a da vida comercial burguesa, que seu primo Joachim Ziemssen identifica como a mortal "planície". (N/A)

[261] MISKOLCI, Op. Cit. p. 3

romance, se relacionam ao desenvolvimento do caráter de Castorp, um ponto que o próprio autor sublinhou[262]:

> O que Hans veio compreender é que qualquer um deve atravessar a experiência profunda da doença e da morte para chegar a uma sanidade e saúde mais elevados (...)

A narrativa é ordenada cronologicamente, mas acelera ao longo do romance de modo que os primeiros cinco capítulos relatam em detalhes apenas o primeiro dos sete anos de Castorp no sanatório; os seis anos restantes, marcados pela monotonia e pela rotina, são descritos nos últimos dois capítulos. Esta assimetria corresponde à percepção oblíqua que o próprio Castorp tem da passagem do tempo[263].

Durante sua estada no Berghof, Castorp encontra e conhece inúmeros personagens, dos mais variados caracteres. Estes representarão o *microcosmos* de uma Europa pré-guerra, como o humanista Lodovico Settembrini, o jesuíta totalitário Leo Naphta, o hedonista Mynheer Peeperkorn e a exótica Madame Claudia Chauchat, seu romântico interesse.

Todos esses personagens principais da novela são construídos por Mann para introduzir Castorp às idéias e as ideologias de seu tempo: eles representam o conflito entre a vida e a arte, o mundo burguês e o mundo do artista, os valores burgueses e a utopia artística. O autor observou que os personagens são todos "expoentes, representantes e mensageiros de regiões intelectuais, de princípios e de mundos"[264].

O próprio protagonista Hans Castorp, de acordo com o autor[265], é um cavaleiro em busca de algo, o “puro tolo”, como vimos, que procura o Santo Graal na tradição de *Parcifal*. Contudo, ele permanece pálido e medíocre, representando um burguês alemão que se vê em meio a influências conflitantes, ou seja, é capaz dos

---

[262] Na introdução do texto em língua inglesa de 1927. Citado por BLOOM, Harold. *The Magic Mountain: Modern Critical Interpretations*. New York: Chelsea House, 1986

[263] Intimamente ligada aos temas da vida e da morte é a natureza subjetiva do tempo, um *leitmotiv* que recorre ao longo do livro. Dessa forma, no romance discute-se a filosofia do tempo, através de debates sobre o interesse e a novidade que “dissipam ou encurtam o conteúdo do tempo”, enquanto que a monotonia e o vazio “dificultam sua passagem”. Mann também medita sobre a inter-relação de experiência de tempo e espaço, ou seja, do tempo transcorre mais lentamente quando o indivíduo não se move no espaço. Este aspecto do romance espelha os debates científicos e filosóficos contemporâneos ao escritor descritos na obra de Heidegger e na teoria da relatividade de Einstein, na qual tempo e espaço são inseparáveis. Neste sentido, a visão de Castorp que de repente se desloca para a planície corresponde a um movimento no tempo.

[264] MISKOLCI, Op. Cit. p. 3

[265] Ibid., p. 4

ideais humanísticos mais altos, mas ao mesmo tempo está propenso tanto ao filisteísmo teimoso quanto às ideologias radicais.

Como sempre, Mann escolhe o nome do seu protagonista cuidadosamente: Hans é um primeiro nome genérico alemão, quase anônimo, mas também que se refere à figura de *Hans im Glück* dos contos de fada dos irmãos Grimm e ao apóstolo São João (*Johannes* em alemão), o discípulo favorito de Jesus, que vê a Revelação (*Offenbarung des Johannes* em *alemão).*

Através do caminho da doença e da morte, Hans Castorp encontra uma personagem que incorpora os ideais românticos :Clawdia Chauchat.

No processo de formação do protagonista, esta personagem será caracterizada como a tentativa do conhecimento através de uma tentação erótica e mórbida de amor. Seu sobrenome *Chauchat* deriva do francês *chaud chat* (gata quente).

Clawdia será, assim, uma das principais razões de longa estada de Castorp na montanha. A promessa feminina do prazer sensual como obstáculo ao ímpeto masculino pela ação imita os temas do mito de Circe na Odisséia de Ulisses. Neste sentido, a personagem caracteriza a possibilidade de um outro meio de conhecimento, conforme palavras do próprio Mann:

> Zum Leben gibt es zwei Wege; der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm, er führt über den Tod, und das ist der geniale Weg.[266]

A decadência está representada na figura de Mynheer Peeperkorn. A vitalidade e hedonismo deste personagem representa a luta desesperada de sobrevivência da sociedade burguesa no período anterior a Primeira Guerra. Sua luta desesperada contra a doença simboliza o íntimo terror da contemplação do fim próximo.

Segundo estudos de Miskolci, Peeperkorn não contribui positivamente para a "educação" de Castorp, pois representa o "homem que reduz sua vida ao prazer" Dessa forma, representa a "vida", alguém que não compreende o outro lado, o genial, o obscuro ao qual se associa a morte.

---

[266] Há dois caminhos para a vida: um é o normal direto e corajoso. O outro é funesto e passa pela morte, é o caminho do gênio. Do ensaio Lübeck als gesitige Lebensform, 1926. Citado por CASTRO, Op. Cit., p. 44.

4.3.1.1 O combate entre o humanismo e a utopia: as figuras de Settembrini e Naphta

Durante sua estada no *Beghof*, Castorp estará sujeito a duas figuras conflitantes em seu processo de formação: Settembrini e Naphta, o confronto entre o novo pensamento democrático europeu e a utopia fanática (a ascese mística, praticada como uma religião).

Neste sentido o protagonista é retratado por Mann como a incorporação da jovem República de Weimar, nascida após a 1ª Guerra Mundial: ambos o humanismo e o radicalismo, tentam ganhar suas preferências, mas Castorp é incapaz de decidir.

Settembrini é a figura da narrativa que representa o ideal humanista que tenta reverter a fascinação mórbida que Castorp tem pela doença e pela morte. Este idealista ativo e positivo do Iluminismo, da democracia, da tolerância e dos direitos humanos, é comparado na narrativa a figura mitológica de Prometeu que deu ao Homem o fogo e o esclarecimento. Por este motivo, Settembrini freqüentemente encontra Castorp no escuro e acende a luz antes de suas conversas com ele[267].

O texto descreve-o como *Zivilisationsliterat* (literato da civilização) a caricatura de um romancista democrata-liberal, uma alusão a seu irmão Heinrich Mann. Contudo, enquanto o romance era escrito, o próprio Mann se tornou um franco apoiador da República de Weimar, que pode explicar que Settembrini, especialmente nos capítulos finais, torna-se a voz autoral.

Naphta, o antagonista de Settembrini, representa as forças destrutivas da decadência, do radicalismo e do extremismo. Sua figura decadentista já contava do esboço original de Mann, contudo só seria adicionado mais tarde, no pós-guerra, quanto a República de Weimar era ameaçada por ideologias radicais de todos os lados.

À visão utópica e extremista de Naphta é associada inteligência brilhante que objetiva desmascarar os valores e a ética de Settembrini. Assim, nos momentos de discussão entre os dois, Naphta conduz o embate ao absurdo. Sua caracterização

---

[267] O personagem é comparado ao poeta italiano e prêmio Nobel Giosuè Carducci (1835-1907)O poeta foi na juventude figura central de um grupo de poetas que pretendia banir o romantismo para retornar à tradição clássica, tendência que manifestou em *Rime* (1857), sua primeira coletânea de poemas. Com preocupações ideológicas e humanísticas publicou as coletâneas *Juvenilia* (1868) e *Levia gravia* (1861-1871). Carducci, mentor de Settembrini, até mesmo escrevera um hino para um outro portador da luz: Lúcifer *la forza vindice della ragione*.

no romance conbinará várias ideologias radicais e heterogêneas (como o fascismo, o anarquismo e o comunismo), movimentos que progrediam na Europa nas primeiras décadas do século.

Durante esses freqüentes duelos verbais, Settembrini reconhece que os sofismas de Naphta geralmente prevalecem na preferência do ansioso neófito protagonista. No final do embate, porém, Castorp fica ao lado de Settembrini, atraido mais por sua benevolência do que pela solidez dos seus argumentos.

Hans Castorp tenta classifica-lo politicamente e chega à conclusão que Naphta era tão revolucionário quanto Settembrini, não de uma forma liberal, mas conservadora, classificando-o como um *Revolutionär der Erhaltung* (revolucionário do conservadorismo)[268].

Esta característica radical e contraditório de Naphta alude a um movimento os intelectuais de direita chamado de *Revolução Conservadora*[269]. O termo, provavelmente aplicado pela primeira vez por Hugo Von Hofmannsthal, foi repetidamente utilizado por Mann em seus textos, caracterizando os artistas revolucionários num sentido reacionário.

De característica altamente nacionalista, este movimento conversador não só lutava contra os ideais do socialismo de ala esquerda (do liberalismo e do Iluminismo), mas também detestava o conservadorismo monótono perdido do Império dos pequenos burgueses e da aristocracia. O movimento era um tanto quanto difícil de compreender, flertando com cada radicalismo contra as visões estabelecidas. Assim, o próprio Naphta é percebido como uma contradição viva: um ex-judeu jesuíta, anti-capitalista, hostil à modernidade, à liberdade, à individualidade e ao progresso, anárquico e teocrata.

Imerso no escapismo da montanha, dividido entre estas tendências e pensamentos, afastado do mundo e da vida, Hans Castorp caminha em direção à experiência de transformação pessoal que solucionará estes conflitos.

4.3.1.2 A simbologia do apolíneo e do dionisíaco em A Montanha Mágica

É este o artista que emerge das páginas de *O Mundo como Vontade e Representação*, de Schopenhauer, ou de *O Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche.

---

[268] MANN. Op.cit. 116

[269] REED, T J . *Thomas Mann: The Uses of Tradition*, Oxford University Press, 1974, p. 53.

4.4 Um sonho idílico entre Mann e Hofmann: o capítulo *Neve*

No trecho ***Neve***, uma visão paisagística e estética leva Hans Castorp a "formular uma máxima em favor da bondade e de um controle ético sobre o poder da morte junto ao pensamento humano"[270]. Ameaçado pela nevasca, Castorp entrará em estado de torpor, e começa a perceber oniricamente uma paisagem diversa através de uma experiência estética.

Analisando a descrição dos sonhos do personagem no cenário idílico[271], interpretarei aqui o diálogo entre o texto e a imagem na leitura e descrição dos trabalhos de Ludwig von Hofmann no romance.

Na leitura do romance de Mann, entenderemos que o escritor, ao dialogar e descrever Hofmann, cria novas imagens no texto. Esse é um processo denominado Iconofagia[272]. Dessa forma, somos convidados imediatamente a "entrar" no mundo proposto pelo texto: as imagens idílicas da Arcádia.

> Ao contrário da escrita que exige tempo de leitura e decifração, permitindo a escolha entre entrar ou não em seu mundo, a imagem convida a entrarmos imediatamente e não cobra o preço da decifração. A imagem não exige uma senha de entrada, pois o seu tributo é a sedução e o envolvimento. A imagem nos absorve, nos chama permanentemente a sermos devorados por ela, oferecendo o abismo do pós-imagem, pois após ela sempre há uma perspectiva em abismo, um vazio do igual (ou, como dia Walter Benjamin, uma "catástrofe" do sempre igual"), um vácuo de informações, um buraco negro de imagens que suga e faz desaparecer tudo o que não é imagem.[273]

O caminho para o sonho e as imagens da Arcádia começa no sanatório *Berghof*. Entretido neste atmosfera, Hans Castorp decide abandonar seus interesses diários e entrega-se a um leve momento de "recreação" que o afasta da comunidade do *Berghof*.

---

[270] SOEHTE,

[271] Como atesta o próprio Thomas Mann (em carta a Adolf Thiersch, de 2/6/1954), as cenas idílicas vivenciadas por Castorp remetem ao tipo de figuração de Ludwig von Hofmann. Citado por WYSLING 1975, p. 181

[272]

[273] BAITELLO, Norval *As imagens que nos devoram*. In: www.sescsp.com.br (Seminário Imagem e Violência), 2000. Acessado em: novembro de 2007, p. 3.

Neste momento da narrativa, Thomas Mann apresenta-nos o personagem, aos poucos, aproximando-se da região fronteiriça da vida. Esta tendência se expressa ao contemplarmos a relação entre o adormecer e o frio. São citados neste trecho os elementos principais do capítulo: Neve, Frio, Sono em afinidade com a Morte. A liberdade do sonho e a respiração leve no frio não são apenas claras referências sobre o fim da vida: elas também salientam a singular fascinação pela morte impressa no romance.

Na composição dos *quadros* narrados no texto, o escritor dialoga com alguns trabalhos de Ludwig von Hofmann que inspiraram ou foram descritos diretamente na caracterização do sonho idílico. Todas estas obras, comentadas no capítulo anterior, tem a Arcádia como título e tema, descrevendo a paisagem idealizada (onde predomina a harmonia dos corpos e da natureza caracterizados pela luz, a cor e os movimento).

Nesta relação texto/imagem, segundo Bernard Vouilloux[274] é possível, por uma analogia *in absentia*, que uma substância verbal remeta a uma substância que lhe é heterogênea.

A ótica empregada para a análise das imagens será a da percepção através da hermenêutica, considerando-se alguns aspectos estruturais dos trabalhos. Observando a leitura que Thomas Mann realiza ao dialogar/descrever as imagens de Hofmann, buscaremos também, como leitores, interpretar o caráter simbólico do textos do verbal e do não verbal.

Dessa forma, as imagens de Hofmann, presas na letra do texto, serão captadas na única dimensão do legível, onde os artefatos plásticos não estão presentes a não ser pela noção verbal, escrita, com a qual fazem o objeto.

Utilizando citações do romance[275], nosso roteiro apresentará os trabalhos produzidos por Hofmann em colóquio com o texto, considerações de outros autores, assim como a análise simbólica das imagens presentes na narrativa.

4.4.1 O *Bildertraum* : a leitura das imagens no texto

---

[274] VOUILLOUX Bernard *La Peinture Dans Le Texte* Paris: CNRS Editions. 1994., p.2

[275] Utilizarei o texto original em alemão *Der Zauberberg* (ZB) com a tradução em rodapé em língua portuguesa a partir da versão brasileira (*A Montanha Mágica* – MM). Para facilitar a compreensão da análise entre Mann e Hofmann, aos leitores de Língua Portuguesa, optei em citar os trechos em português no corpo do texto. (N/A)

No capítulo VI de *A Montanha Mágica*, Hans Castorp empreende uma incursão de esqui nas altas montanhas cobertas de neve

Neste "caos branco" (símbolo da eternidade e da morte) o autor narra a a aventura desse herói que, caindo em uma forte nevasca que ameaça sua vida, perde a orientação e precisa aguardar o fim da tempestade às sombras selvagens de um galpão de feno. Frente a todos os perigos durante o temporal, Castorp conhece a indiferença da Natureza. O jovem burguês adormece e sonha sob o efeito de alguns goles de vinho do porto (*„die sofort ihre Wirkung zeitigten"*).

O sonho do personagem divide-se em duas partes: o cenário de imagens apolíneas e dionisíacas do Idílio Árcade e um subsequente monólogo interior que reflete sobre a experiência onírica. Assim, Thomas Mann divide o trecho em um ***Bildertraum*** (sonho de imagens) e de um ***Gedankentraum*** (sonho das lembranças)[276].

É no chamado *Bildertraum* que temos a descrição e leitura das obras de Hofmann no romance de Mann, assim como o diálogo entre os dois artistas, conforme telas e imagens arroladas e analisadas nesta tese.

Interpretando a narrativa do sonho percebemos que este trecho é composto por "pinturas" escritas. Dessa forma, a descrição de Mann deve ser entendida em três *quadros*: a *pátria* (Heimat), o *campo paradisíaco* (Paradiesiche Gefilde), o Hades (Inferno trágico, destruidor do paraíso idílico) e a *natureza* (Natur).

Na presença da morte, o personagem transfigura a visão de nulidade e termo da existência da nevasca *numa fantasia envolta em música e circundada de azul e violeta*. Aqui começa a surgir o idílio árcade de Hofmann através de imagens de um mundo meridional:

> Es war ein Park, der unter ihm lag, unter dem Balkon, auf dem er wohl stand **– ein weiter, üppig grünnender Park** vom **Laubbäumen**, von Ulmen, Platanen, Buchen, Ahorn, Birken, leicht abgestuft in der Färbung ihres voleen, frischen, schimmernden Blätterschmucks und sacht mit Wipfeln rauschend. Es wehte eine köstliche, feuchte, vom Atem der Bäueme balsamierte Luft. Ein warmer Regenschauer zog vorüber, aber der Regen war durchleuchtet. Man sah **bis hoch zum**

[276] Conforme estudo de JOSEPH, Erkme. ***Nietzsche im "Zauberberg".*** Thomas Mann Studien. Vierzehnter Band. Frankfut am Main: Vittorio Klostermann, 1996, p. 207.

> **Himmel** hinauf die Luft mit blankem Wassergeriesel erfüllt. **Wie schön**! (MANN, ***Der Zauberberg***., p. 677)[277]

Temos, assim, o iníco da descrição do sonho de Castorp na caracterização de uma **natureza perfeita**. Através da imaginação da personagem temos a visão de um **mundo idealizado**, que se torna possível aos nossos olhos.

A percepção desta representação de mundo é revelada no momento da leitura. Esta situação apresentada por Thomas Mann caracteriza o fenômeno que será apreendido pelo leitor, em sua totalidade, com o auxilio da imaginação. O leitor é , assim, inserido no contexto vivido por Castorp em seu sonho; o texto possilita esta percepção que transcende a realidade, a "abertura a um novo mundo"[278], distinguindo-se das experiências cotidianas.

Segundo Dufrenne, o "imaginário é uma imagem possível, refletida na consciência estética, desse real cuja significação é inesgotável" (*ibid*., p.57). A imaginação está ligada à percepção estética não como o componente delirante sempre suprimido na percepção, mas como fator estimulante da sensibilidade estética. E ela o é porque, na necessidade de transpor uma apreensão puramente conceitual, o ser humano precisa de algo mais fluido que o seu pensar.

Na narrativa de Mann, a liberdade absoluta do "nada", representada pela neve (como vimos, significando uma região ou campo aberto não ocupado por formas ou princípios) se transforma de súbito numa região idealizada, perdida num tempo mítico, essência do sonho de Castorp, a Arcádia. Tendo como inspiração as telas de Hofmann, Mann inicia aqui um "discurso de imagens" através do sonho, o diálogo entre o visível e o legível. A natureza descrita não é imitada, mas sim idealizada. As pinturas descritas evocam o universal no particular pois , como diz Hegel, a "obra é tanto mais bela quanto seu conteúdo espiritual possui uma verdade mais profunda". Ao contemplar o **espaço**, Castorp vislumbra a perfeição através de uma experiência estética, caracterizada por "um parque" que estendia-se a seus pés.

Em todas as obras de Hofmann, conhecidas por Mann, a natureza é descrita de uma forma particular. A transformação de Castorp, quase como um "rito iniciático"

---

[277] Um parque estendia-se a seus pés, sob a sacada onde ele se encontrava; um vasto parque de luxuriante verdor, formado de árvores frondosas - olmos, plátanos, faias, bordos, bétulas - levemente matizadas quanto ao colorido da folhagem abundante, fresca, lustrosa, com as copas agitando-se num suave sussurro. Um ar delicioso, úmido, embalsamado pelas árvores, envolvia a região. Um aguaceiro quente vinha se abatendo, mas a chuva parecia iluminada. Até as alturas do céu via-se a atmosfera resplandecer de gotinhas cintilantes. Que beleza! (Mann, *A Montanha Mágica* p. 590 – O grifo é nosso)

[278] MERLEAU-PONTY. Op. Cit. p. 4

começará aqui, na visualização e materiazação das imagens no texto.

A imagem deste dinâmico mundo idealizado, deste paraíso perdido, proporcionará significativas reflexões no personagem. O extase da visão, no final do parágrafo, demonstra uma profunda intimididade na aproximação deste ideal. Aqui, temos o início da contemplação desse mundo harmônico[279] e dinâmico, que proporcionará a força necessária para a metamorfose de Castorp.

Apesar de Thomas Mann não descrever aqui uma obra específica de Hofmann, é possível encontrarmos inúmeros trabalhos do pintor que correspondem às imagens do texto.

Um exemplo de pintura que dialoga com o texto é a obra *Natureza Simbólica* (Symbolische Landschaft) de 1896 (Fig. 75). Nesta paisagem harmônica e perfeita, visualizamos o mesmo "vasto parque de luxuriante verdor", através de linhas qual ornamentos vibrantes, típicos do *Jugendstil*.

Fig. 75 - Ludwig von Hofmann – *Symbolische Landschaft* (Natureza Simbólica) 1896 [280]

[279] A palavra grega harmonia significa conformidade, união, grampo (para juntar pranchas de navios). Disso é possível derivar um princípio de conformidade, a coesão de partes independentes entre si que em seu movimento se relacionam, ou ainda a união de elementos opostos em um todo ordenado. Aliado à concepção dualística de um mundo criado e mantido através da ação de duas forças originais opostas, este princípio é conhecido por quase todos os povos do mundo antigo e é explicado por meio de mitos, alegorias e símbolos. Um desses símbolos é o círculo fechado sobre si, arredondado para todos os lados, no qual todos os opostos estão unidos hamonicamente: a representação do ciclo da vida e do mundo. Citado por LURKER, op. Cit.p. 303.

[280] Ludwig von Hofmann – *Symbolische Landschaft*. Privatsammlung, Schweiz *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.123

Transformando figuras e planos numa unidade rítmica, a composição apresenta um céu escuro e carregado que faz alusão à “chuva iluminada” e ao “ar úmido e refrescante”.

Emoldurado por imagens tipicamente arcádicas, o texto de Mann também cita “árvores frondosas levemente matizadas” quanto ao “colorido da folhagem abundante, fresca e lustrosa”.Esta descrição temete a trabalhos como *Blütenzauber* (Mágico Florescer) de 1896. Esta pintura de um típico floral estilizado caracteriza a mesma paisagem verdejante e colorida da paz idílica.

Fig. 76 - Ludwig von Hofmann – *Blütenzauber* (Mágico Florescer) [281]

Esta pintura apresenta a natureza através de um colorido tênue repleto de luz, com base em tons suaves, intermediários, que contribuem para criar o ambiente evocador do Idílio Árcade, o universo onírico da estética simbolista que afasta este mundo da realidade.

“Que Beleza!” (*Wie schön!*). A entrada de Castorp neste mundo acontece quando o personagem é arrebatado pela visão deste espetáculo “Belo”. Esta admiração corresponde à expressão de surpresa da personagem à esquerda, em primeiro plano, na composição de Hofmann.

Este gesto corresponde a uma “imanência total de um sentido ao sensível” ou seja, a beleza retratada apresenta uma verdade ao personagem:

[281] Ludwig von Hofmann – *Blütenzauber In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.122

> Ele (o *Belo*) solicita a sensibilidade para arrebatá-la. E o sentido que ele propõe também não pode ser justificado nem por uma verificação lógica nem por uma verificação prática; é suficiente eu ele seja experimentado, como presente e urgente, pelo sentimento. Esse sentido é a **sugestão de um mundo.** Um mundo que não pode ser definido nem em termos de coisa, nem em termos de estado de alma, mas **promessa de ambos;** e que só pode ser nomeado pelo nome do seu autor; o mundo de Mozart ou se Cézanne. (Dufrenne, ibid, p. 46)

Na recepção deste espaço clássico sugerido por Hofmann em suas pinturas, Mann idealiza formas de beleza e modelos atemporais no texto que renovarão Castorp, numa "*Promesse de bon heour"* reconhecida pelo escritor.

As lembranças imemoriais da paisagem idílica levam Castorp à um passado que se torna presente e possibilita o contato com lembranças da planície, o mundo fora da montanha (fora do tempo):

> Oh, Heimatodem, Duft und Fülle des Tieflandes, lang entbehrt! Die Luft war voller Vogellaut, voll zierlich-innigem und süssen Flöten, Zwitschern, Girren, Schlagen und Schluchzen, ohne dass eines der Toerchen sichtbar gewesen äre. Hans Castorp lächelte, dankbar atmend. **Inzwischen aber lieβ alles sich noch schöner an**.(ZB, op, cit., p.677)[282]

Este, como citei, é o *quadro* de transição para o sonho, iniciado na primeira visão mítica, a da ***pátria*** que estabelece um vínculo entre a origem do personagem e este momento de transformação.

Na narrativa surge, assim, o *locus amoenus*, a paisagem idílica visível através das *árvores frondosas* (Laubbäume), com abundante ornamentação de folhas que se agitam num suave sussuro. Agora, Castorp sente todo esse perfume e e associa as imagens da planície (*Ah, esse sopro do torrão natal, o aroma e a plenitude da planície, depois de tão prolongada privação!)*

A leitura da página escrita já possibilita a **leitura dos quadros**. Explicitados por Mann no texto ("E o quadro tornava-se ainda mais Belo") os esses quadros (as

[282] Ah, esse sopro do torrão natal, o aroma e a plenitude da planície, depois de tão prolongada privação! O ar ressoava com vozes de aves, pios, silvos, gorjeios, chilidos e soluços, cheios de fervor, de graça e de doçura, sem que se enxergasse um único passarinho. Hans Castorp sorriu, respirando gratamente. E o quadro tornava-se ainda mais belo. (MM, ibid. p. 590)

imagens, as telas), tornam-se visíveis. A utilização da palavra *quadro* (na tradução em português) evidencia o diálogo com as imagens que suprem o texto escrito, imagens que estão gravadas no capítulo e que iniciam a descrição de um cenário perfeito (***locus amoenus***).

Segundo Marin, tanto imagens quanto narrativas podem igualmente serem nomeadas como *quadros*, onde a pintura é uma espécie de escrita (quadros gravados) possibilitada pelo texto de Mann. Dessa forma, no início da descrição idílica do capítulo, o escrito começa ter uma presença visual, assim como a imagem: a página impressa é visualizada como um quadro que está sendo lido e descrito por Mann.

Neste sentido, as páginas escritas ultrapassam a própria leitura "através dos elementos e efeitos da visualização ou iconização".[283]Dessa forma, como leitores, percebemos imagens que ilustram a narrativa pela sua presença material no texto:

> O leitor **suprirá a falta da pintura** (...) corrigindo-a com a **palavra do texto**, que seguirá em tudo como o melhor guia do sentido da história" (Marin, ibid, p. 117)

Dialogando com as imagens de Hofmann, Mann dialoga também com a tradição do *locus amoenus* virgiliano que surge de um cenário apolíneo repleto de cor, de cores "untosas como óleo", caracterizado por este conjunto de elementos específicos (céu azul, arco-íris, campo fresco e verdejante, com um vasto arvoredo, flores coloridas, etc.), a visão da natureza transfigurada e idealizada:

> **Ein Regenbogen** spannte sich seitwärts über die Landschaft, **voll ausgebildet und stark**, die reinste Herrlichkeit, fuecht schimmernd mit allen seinen Farben, **die satt wie Öl ins dichte**, **blanke Grün herniederflossen**. Das war ja wie **Musik**, wie lauter **Harfenklang**, mit **Flöten** untermischt und **Geigen**. (ZB, ibid., p. 677)[284]

Surge na narrativa a descrição de uma música apolínea, que ainda não é o som dos diritambos dionisíacos, mas que está associada a caracterização da harmonia

---

[283] Marin, Louis, op. Cit., p. 117.

[284] Um arco-íris curvava-se sobre um lado da paisagem, um arco completo e nítido, puro na sua magnificência,com o brilho úmido de todas as suas cores, que, untuosas como óleo, inundavam o verde espesso e reluzente. Mas isso parecia música, era como o som intenso de harpas, mesclado de flautas e violinos! (MM, ibid, p. 590)

reinante no paraíso idílico (a música da lira de apolo). A associação de harpas, flautas e violinos fundamenta a relação entre o passado clássico e o presente recente (orquestras do século XIX) resgatando o cenário idílico da Grécia e Roma (harpas e flautas) e do século final do século (violinos), a modernidade.
Seguindo a descrição da paisagem que Castorp testemunha, Thomas Mann revela alguns elementos constitutivos deste universo idílico visualizado através do texto:

> **Das Blau und Violett** besonders strömten wunderbar. Allles ging zauberisch verschwimmend darin unter, verwandelte, enffaltete sich neu und **immer schöner**.(ZB.ibid. p.677)[285]

As cores estão carregadas de uma expressividade baseada em associações. Compatíveis ao "espetáculo belo", as cores descritas por Mann mobilizam os afetos do leitor, criam movimento e luminosidade, fazem a ação.

Dessa forma, a luz e o espaço serão expressos pelas cores em suas pinturas. A cor, neste sentido, transborda do objeto para se ligar ao espaço, criando um ritmo independente dos objetos. Nas obras de Hofmann, o azul e o violeta predominam na composição de inúmeros idílios.

Fig. 77 –*Adam und Eva* 1905 [286]

Fig. 78 — *Junge Frau beim Blumenpflücken* [287]

Segundo Kandisky[288] **o azul**:

[285] O *azul e o violeta*, sobretudo, espalhavam-se maravilhosamente. Tudo se confundia com eles, como por um feitiço, transformando-se, evoluindo de modo sempre novo e cada vez mais belo. (MM, ibid,. p.590- o grifo é nosso)

[286] Ludwig von Hofmann. *Adam und Eva*. – 1904. Klassik Stiftung Weimar. *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.140.

[287] Ludwig von Hofmann. *Junge Frau beim Blumenpflücken*. Sammlung Sander. *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.108

[288] KANDINSKY, W. Do Espiritual na Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

> "é a cor tipicamente celeste. O azul profundo projeta o homem para o infinito, desperta-lhe o desejo de pureza e uma sede de sobrenatural."

As pinceladas azuis, presentes nas telas de Hofmann, representam a " própria cor do infinito e dos mistérios da alma", segundo Pedrosa. Os tons de azul ligam-se, assim, a idéia de pureza, tranqüilizando e harmonizando a paisagem.

Já em relação aos tons **violeta**, esta cor esta associada a temperança. Segundo o artista plástico Israel Pedrosa[289] o violeta reúne as "qualidades das cores que lhe dão origem: vermelho e azul, simbolizando a lucidez, a ação refletida, o equilíbrio entre a terra e o céu, os sentidos e o espírito, a paixão e a inteligência, o amor e a sabedoria". O texto de Mann possibilita a visualização destas cores (*Das Blau und Violett besonders strömten wunderbar*)

Em tons escuros, o violeta está ligado à idéia de **saudade, ciúme, angústia e melancolia,** tornando-se deprimente. Em tons claros, é alegre e aproxima-se das propriedades do rosa. Na composição *Paisagem Bucólica* (Bukolische Landschaft, 1865) de Hofmann, amalisada no capítulo anterior (detalhe abaixo, fig. 79) percebemos esta mistura de cores e a idéia de saudade e melancolia presente nos **ciprestes** (também descritos no texto de Mann) que anunciam o fim próximo do idílio (eternidade e morte).

Fig. 79 – Ludwig von Hofmann – *Bukolische Landschaft* (Paisagem Bucólica - detalhe)[290]

Mais uma vez surge uma referência à uma música de "harmonia apaixonada" e "esplendor" que propicia lembranças agradáveis ao jovem burguês:

---

[289] PEDROSA, I. "Da Cor a Cor Inexistente", Rio De Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda., 1977.

[290] Ludwig von Hofmann – *Bukolische* Lanschaft (detalhe) 1895 Lindenau Museum Altenburg *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.55

> Es war, wie einmal, manches Jahr war das schon her, als Hans Castorp einen weltberühmten Sänger hatte hören dürfen, einen italienischen Tenor, aus dessen Kehle gnadenvolle Kunst und Kräfte sich über die Herzen der Menschen ergossen hatten. Er hatte einen hohen Ton gehalten, der schön gewesen war gleich am Anfang. Allein allmählich, von Augenblick zu Augenblick, hatte der Leidenschaft Wohllaut sich öffnet, sich schwellend aufgetan, sich immer strahlender erhellt. (ZB, ibid.p.679)[291]

Associação da paisagem e músicas apolíneas à perfeição harmônica musical da música italiana, bem ao gosto do mundo burguês do século XIX, já agradara Castorp no passado. Esta tranqüilidade está ligada à uma fruição musical que resgata no texto o pensamento de Schopenhauer, na superação da dor da individuação através da música:

> **Schleier auf Schleier**, den vorher niemand wahrgenomenn, **war gleichsam davon abgesunken** – ein letzter noch, der nun denn doch, so glaubte man, **das äußerste und reinste Licht enthüllt hatte**, und dann ein aller- und dann ein unwahrscheinlich aberletzter, befreiend einen solchen **Überschwang von Glanz und tränenschimmernder Herrlichkeit**, daβ dumpfe laute des Entzückens, die fast wie Ein-und Widerspruch geklungen, sich aus der Menge gelost hatten und ihm selbst, den jungen Hans Castorp, ein **Schluchzen** angekommen war. (ZB, ibid.p. 678)[292]

Na narrativa do sonho de Castorp, o cair dos "véus" faz uma clara alusão à filosofia de Schopenhauer. Para o filósofo, no processo de percepção estética, a razão seria o *véu de maia* , o obstáculo, posto entre o sujeito que conhece e os objetos conhecidos, impossiblitando a visão nítida deles (como estes são em em-si mesmos). Essa irrealidade faz Schopenhauer a identificar a vida com o sonho e a citar em *O Mundo como Vontade e Representação* os poetas que se debruçaram

---

[291] Lembrava aquele dia atrás, anos atrás,quando Hans Castorp tivera ensejo de ouvir um de fama mundial, um tenor italiano, de cuja garganta partiam os sons de uma arte benéfica e de uma força abençoada, inundando os corações dos homens. Sustentara esse homem uma nota aguda, linda desde o começo; aos poucos, porém, de momento a momento, a harmonia apaixonada descortinara-se, ampliara-se, tomando volume, iluminara-se com um esplendor mais e mais deslumbrante. (MM, ibid., p. 591)

[292] Um a um, os véus que antes ninguém percebera se haviam desfeito; caíra mais um o último, revelando, segundo o pensamento de todos, a luz suprema, a luz mais pura, mas seguira-se outro e ainda outro - incrível! -, o derradeiro, desencadeando tamanha exuberância de fulgor e de perfeição banhada em lágrimas, que um rumor surdo de arrebatamento, soando quase como um protesto ou uma objeção, elevava-se do seio da multidão. Ele próprio, o jovem Hans Castorp, fora tomado de soluços. E o mesmo lhe acontecia agora, em face dessa paisagem que se metamorfoseava, se desdobrava em progressiva trasfiguração (MM, ibid. p.591)

sobre tal temática: *La vida es sueño* (a vida é sonho) já dizia Calderon de la Barca[293]; cintando Píndaro, Schopenhauer interpreta que o homem é o sonho de uma sombra; Sófocles, em *Ájax*, "nada somos senão figuras ilusórias, imagens de sombras fugidias."; e Shakespeare, em *A Tempestade*, diz que "somos feitos do mesmo estofo que os sonhos e a nossa breve vida está rodeada de um sono." Este fenômeno onírico, por conseguinte, para Schopenhauer, não tem consistência[294]: vida e sonho são folhas de um único e mesmo livro.

Este é o sonho apolíneo, visualizado no texto de Mann através das imagens idealizadas de Hofmann, um sonho que não modifica o *locus amoneus* idílico: faltar-lhei-ia o elemento de transformação da realidade, o elemento dionisíaco, que o escritor reservará para o desfecho desta visão.

No entanto, Castorp já é arrebatado pela visão apolínea, a visão do belo, da harmonia neste rito de passagem pelo mundo dos sonhos:

> So jetzt mit seiner **Landschaft**, die **sich wandelte**, sich öffnete in wachsender Verklärung (ZB, ibid. p. 678)[295]

Aqui temos um segundo *quadro* da narrativa, a materialização visual do idílio mítico através da descrição das imagens: o **campo paradisíaco** (Paradiesiche Gefilde), o início da "metamorfose", da transformação que se completará no final do

---

[293] A vida é sonho. Esta célebre expressão, título de uma peça do espanhol CALDERÓN DE LA BARCA (1600-1681), que traduz o caráter ilusório da existência terrena. Este não passa de uma realidade aparente, de um jogo, de um teatro, já que a única e verdadeira vida é a eterna. Esta é a temática do desengano, principal motivo da estética barroca de onde o desengano (o desencanto, a desilusão) tem um forte substrato religioso porque está centrado na desvalorização da vida humana frente à morte e à eternidade. Ou como diz o próprio Calderón: *Que é a vida? Um frenesi.Que é a vida? Uma ilusão,uma sombra, uma ficção.* Citado por GONZAGA, Sergius. *Literatura Brasileira.* Disponível em <http://educaterra.terra.com.br/literatura/barroco/barroco_7.htm> acessado em novembro de 2007.

[294] Pode-se, por conseguinte, concluir dessas linhas o poder crítico da estética schopenhauereana à soberania do logos científico, pois o que Schopenhauer aponta é que há outro modo de conhecer o mundo, que não segue necessariamente a razão, mas a intuição estética e que, em termos metafísicos, satisfaz mais a quem conhece pois é um modo que opera um corte vertical na cadeia horizontal dos objetos condicionados, tornando-se uma "decifração do enigma do mundo". É uma intuição que atravessa o véu de maia dos fenômenos e deixa o espectador ver o íntimo da natureza, logo, o "quê" do "como" do mundo; indizível nele mesmo, mas que se mostra na experiência do belo ao claro olho cósmico. Trata-se aí ao mesmo tempo do olhar místico para o cosmo, de uma experiência de totalidade que não pode ser negada por todos aqueles que se aprofundaram na fruição do belo, de forma que a racionalidade científica é colocada em claros limites em suas pretensões de dizer o sentido do mundo. O sentido do mundo é indizível, é inefável, apreensível apenas na experiência mística, que não pode ser comunicada, nem mesmo pelo filósofo, mas somente vivenciada. No fundo, o filósofo nos interroga sobre se de fato alguma vez experienciamos em toda a sua magnitude uma autêntica obra da arte ou da natureza. Citado por Barboza, jair. *Modo de conhecimento estético e mundo em Schopenhauer*. Disponível < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732006000200004&script=sci_arttext&tlng=> Acessado em novembro de 2007.

[295] E o mesmo lhe acontecia agora, em face dessa **paisagem** que se **metamorfoseava**, se desdobrava em progressiva transfiguração. (MM, ibid., p. 591)

sonho (com o dionisíaco). A Paisagem do Idílio Árcade surge em toda sua plenitude e desdobra-se em *progressiva transfiguração* (*„in wachsender Verklärung“*).

Depois de fugir da “planície”, da sociedade corrupta e enfadonha, Castorp tornara-se recluso em um espaço de doença e morte. Em seu processo de conhecimento, inicia-se agora o percurso em um mundo que nunca vivera, mas mesmo assim “recordava-se” no seu inconsciente. Novamente visualizamos as paisagens de Hofmann, com o **predomínio do azul** da paisagem árcade e o encontro com o mar, a água que purifica e transforma, também símbolo do eterno e da passagem:

> **Bläue schwamm...**Die blanken Regenschleier sanken: da lag **das Meer** – ein Meer, **das Südmeer** war das, **tief-tiefblau**, von **Silberlichten blitzend**, eine wunderschöne Bucht, dunstig offen an einer Seite, zur Hälfte von immer matter blauenden Bergzügen weir umfaβt , mit Inseln zwischenein, von denen Palmen ragten oder auf denen man kleine, weiβe Häuser aus **Zypressenhainen** leuchten sah. (ZB, ibid. p.678)[296]

Neste trecho, a água também simboliza o início da transformação do personagem através da visão idílica clássica. Na tradição mítica greco-romana segundo Ana Ferrari[297], a água é um símbolo da purificação e origem da vida, de contato com o mundo divino e via de acesso ao mundo dos mortos.

Nota-se nos bosques de Ciprestes que, como citamos, fazem alusão à Antiguidade Clássica e à eternidade e morte, estabelecendo também um diálogo entre o texto de Mann e as pinturas de Hofmann. Num sentido ritualístico, esta ablução e purificação da água precede o sacrifício: é a água utilizada por Pitonisa (também chamada de Pítia), sacerdotisa do templo de Apolo, em Delfos, para pronunciar o oráculo.

O escritor de Lübeck sempre teve uma predileção pelo mar. Simbolicamente, a visão das águas calmas do mar simbolizam a paz e a ordem, uma visão apolínea.

---

[296] O azul a pairar em toda parte. .. Os véus luzentes da chuva iam caindo. Eis que surgiu o mar, um mar, o mar do sul, de um azul profundo e saturado, refulgindo de argentinas, com uma belíssima enseada a abrir-se vaporosa para um lado, enquanto o outro estava engastado em montanhas de azul cada vez mais pálido. No meio da baía emergiam ilhas, onde cresciam palmeiras e resplandeciam casinhas brancas por entre bosques de ciprestes. (MM. Ibid., p. 590)

[297] *Come in molte altre religioni e mitologie, l`acqua è elemento centrale, símbolo di purificazione e dell`origine della vita, tramite per entrare in contatto com il mondo divino e via d`acesso al regno dei morti. Due tra i massimi poemi dell`antichità clássica, l`Odissea e l`Eneide, hano per sfondo il maré e i suoi imprevedibili umori (...) l`acqua e lê abluzioni fanno parte di ogni rituale che precede i sacrifici.* FERRARI, Ana. Dizionario di Mitologia Greco e Latina. Torino: UTET Libreira, 2002., p. 10.

Porém, a percepção de águas amargas e agitadas do oceano simbolizam a desordem e das transformações do coração, alusões ao futuro elemento dionisíaco que será vislumbrado pelo personagem. É importante salientar a **quase onipresença da água**, e principalmente do **mar**, que pontua toda a narrativa do subcapítulo do texto de Mann, assim como as imagens de Hofmann (fig.80)

Fig. 80 – Ludwig von Hofmann – *Frühlingssturm* 1894/95 [298]

O **mar** é símbolo da dinâmica e da vida, pois tudo sai e retorna dele. Representaria, assim, o lugar dos **nascimentos**, das **transformações** e dos **renascimentos**. Com suas águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre os possíveis, ainda informais, e as realidades formais, uma situação de ambivalência, que é a da incerteza, da dúvida, da indecisão e que pode terminar bem ou mal. Daí o fato do mar ser imagem de vida e de morte. Para os místicos, o mar simboliza o coração humano, sede das paixões.

Através do enunciado narrativo e simbólico do texto, Mann apresenta-nos o quadro do **Idílio Árcade** ligado à tradição greco-latina:

> Oh, oh, genug, ganz unverdient, was war denn das für eine **Seligkeit von Licht**, von tiefer **Himmelsheinreit**, von **sonniger Wasserfrische**! Hans Castorp hatte das nie gesehen, nichts dergleichen. Er hatte auf Ferienreisen vom **Süden** kaum genippt, kannte die rauhe, die blasse See und hing daran mit kindlichen, schwerfälligen Gefühlen, hatte aber das **Mittelmeer,**

[298] Ludwig von Hofmann – *Frühlingssturm* 1894/95. *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p. 112.

> **Neapel**, **Sizilien** etwa oder **Griechenland**, niemals erreicht.(ZB, ibid. p. 678)[299]

Em contraste com a natureza de seu mundo burguês (do mar do norte), esta visão proporciona o contado com o mar do sul. Do texto de Mann surgem as imagens do ***locus amoenus*** que faz ressaltar a preponderância de elementos oriundos do Mediterrâneo para explicar o sentimento da natureza perfeita.

Este ponto do diálogo entre o texto e a imagem é fundamental, pois fundamenta a concepção da paisagem que não só corresponde a Grécia (Arcádia) mas à idealização da tradição das imagens idílicas ligada à Itália (Nápoles, Sicília). Estabelece-se, assim, o diálogo entre Mann e Hofmann, mas também entre o escritor e a tradição literária da antiguidade clássica.

Dessa forma, no sonho da neve, esta "fuga" de Castorp para a Montanha está diretamente ligada ao escape de outros personagens, em outras épocas, que empreendem o mesmo percurso (cidade/campo, civilização/natureza).

A visão das imagens idílicas presas no texto de Mann remetem, principalmente, ao ***locus amoenus*** virgiliano característico do trabalho de Ludwig von Hofmann. Este colóquio entre o texto e a imagem anuncia, principalmente, o elemento apolíneo da transformação. A perfeição ilimitada da natureza percebida em expressões como **"absoluta pureza do céu"**, **"frescor de águas ensolaradas"** que se diferem da paisagem.

> Dennoch **erinnert er sich**. Ja, das war eigentümlicherweise ein **Wiedererkennen**, das er feierte. 'Ach, ja, so ist es!" rief es in ihm – als hätte er das **blaue Sonnenglück**, das sich da vor ihm breitete, insgeheim und vor sich selbst verschiegen, von je im Herzen getragen: Und dieses 'je' war weit, **unendlich weit**, so wie **das offene Meer** zur Linken, dort, wo **der Himmel zart veilchenfarben darauf niederging.(**ZB, ibid. p.678)[300]

---

[299] Oh, oh! Eram demais. Ele não merecia tudo isso. Que bem-aventurança de absoluta pureza do céu, de frescor de águas ensolaradas! Hans Castorp jamais vira aquilo, nem coisa semelhante. Nas suas viagens de férias mal passara pelas regiões do sul. Conhecia o mar áspero, o mar cinzento, ao qual se apegava com sentimentos vagos e pueris. Mas nunca chegara o Mediterrâneo, Nápoles, a Sicília ou a Grécia. (MM, ibi. P. 591).

[300]E te *recordava-se.* Sim, por estranho que pareça, o que Hans Castorp fazia nesse momento era reconhecer. "Ah, sim! É isso!",exclamou nele uma voz, como se tivesse levado no seu coração, desde tempos imemoriais, às escondidas e sem confessa-lo a si próprio, toda essa alegria azul, irradiada pelo sol. E esses "tempos imemoriais" eram vastos, infinitamente vastos, tal e qual o mar que se abria à sua esquerda, ali onde céu, num tom delicado de violeta, descia até as águas.(MM, ibid., p. 590)

A narrativa de reconhecimento e resgate do idílio efetua-se através dessas representações que Mann grava no texto. Dessa forma, através do texto, **percebe-se o mundo idealizado** dos "tempos imemoriais" de uma "alegria azul". Assim, como explica Merlau-Ponty[301] a palavra se torna um gesto, adquire materialidade e visibilidade e dá significação este mundo árcade.

Porém, para o herói Castorp, no decurso da narrativa, este sonho manifesta certamente um **estágio fulgaz de sua transição**. A recordação de uma "felicidade do sol azulada" (**blaue Sonnenglück**) esta em estreita relação com a potência da morte, a qual sombreia o lado iluminado da visão, antevendo o desfecho trágico do percurso. Esta manifestação desse ***locus amoenus*** se torna uma idéia casa vez mais presente no texto, gerando a progressiva emoção e arrebatamento do personagem numa descrição que idealiza a realidade através do sonho apolíneo.

"O mar que se abria à sua esquerda, ali onde céu, num tom delicado de violeta, descia até as águas". Ao comparar o texto de Mann à inúmeras composições de Hofmann identificamos a mesma percepção estética idealizada de cores e luz. (fig. 81).

Fig. 81 - Ludwig von Hofmann – *Porto D`Anzio*

Tanto no texto, como na imagem, a idéia de uma natureza bela e perfeita está presente de uma forma sensível na descrição da paisagem mediterrânea que caracteriza o idílio:

Der **Horizont lag hoch**, die Weite schien **zu**

[301] "A palavra é um gesto e sua significação um mundo". MERLAU-PONTY, op.cit., p. 194

> **steigen**, was daher kam, daβ **Hans den Golf von oben sah, aus einiger Höhe:** Die Berge griffen um, als **Vorgebirge**, **buschwaldig, in die See tretend, zogen sie sich von der Mitte der Aussicht im Halbkreis bis dorthin**, wo er saβ, und weiter; es war Bergküste, wo er auf sonnerwärmten **steinernen Stufen kauerte; von ihm fiel das Gestade, moosig-steinig, in Treppenblöcken, mit Gestrüpp**, zu einem ebenen **Ufer** ab, wo zwischen Schilf das Steingeröll blauende Buchten, kleine Häfen, Vorseen bildete. Und dieses **lachenden Felsenbecken**, wie auch das Meer hinaus bis zu den Inseln, wo Boote hin und wieder fuhren, war weit und breit bevölkert. (ZB. Ibid., p. 679)[302]

Ao descrever a cena, Thomas Mann apresenta Castorp na mesma posição que muitos dos personagens retratados por Hofmann em seus trabalhos. À visão de um "horizonte alto" Hofmann acrescentava muitas vezes figuras em momentos contemplativos de êxtase mesclados a serenidade e melancolia do idílio. O mesmo cenário de beleza e paz podem ser verificados em obras como o painel *Südliche Felsenküste* de 1898/1900, fig. 82

[302] O horizonte era alto; o espaço dava a idéia de elevar-se, o que se devia ao fato de Hans ver o golfo de cima, de certa altura. Em forma de promontórios abraçavam-no as montanhas coroadas de selvas; entravam no mar, retrocediam em semicírculo, do centro do quadro, até o ponto onde se encontrava o jovem e mais longe ainda. Era uma costa rochosa, em cujos degraus de pedra aquecidos pelo sol se achava acocorado. E essa região banhada pelo sol, essas margens de fácil acesso, essas bacias risonhas no meio de rochedos, bem como o mar até as ilhas distantes entre as quais iam e vinham embarcações – tudo estava povoado. (MM, ibid. p. 592)

Fig. 82 - Ludwig von Hofmann - *Südliche Felsenküste* 1898/1900 [303]

A pintura mostra uma jovem mulher que deita seu corpo sobre os rochedos recobertos de uma relva verde; de um ponto elevado a personagem admira, com os braços apoiados e a cabeça erguida para a frente, de forma onírica, a profundeza de uma angra com pequenos navios abandonados. Às margens evoluem onduladas, com colinas e arenosos trechos costeiros. Esta paisagem melancolia dá ao local um quadro de suporte e, simultaneamente, guia o olhar à uma zona iluminada, de amplitude visionária.

Na imagem, mais uma vez estabelece-se um diálogo entre Hofmann e Virgílio. O sentimento elegíaco virgiliano, que não exclui o sofrimento da Arcádia, mas despoja-o de sua realidade, está caracterizado aqui pela dimensão de melancolia ("tristeza vespertina e tranqüilidade).

Grande parte das paisagens de Ludwig von Hofmann (pinturas, pastéis, desenhos, etc.) foram idealizadas a partir registros espontâneos durante viagens ou passeios ao mediterrâneo. Sua disposição de espaço é em primeiro lugar a disposição de superfícies: raramente pode-se constatar o uso de alinhamento perspectivo; formações de nuvens, vegetação ou sombras metamorfoseiam-se em elementos musicais da composição. Os contornos suaves das primeiras paisagens, típicas à técnica dos pastéis, caracterizam as raras paisagens do século XIX, assim como as pinturas a óleo dos primeiros anos.

[303] Ludwig von Hofmann - *Südliche Felsenküste* 1898/1900. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.120.

No resgate do Idílio Árcade, Hofmann reconstruiu a estrutura das regiões montanhosas ou costeiras, perseguindo ora as formações móveis das serras, ora as amplas elevações das paisagens sulinas da Itália ou da Grécia.
No texto de Thomas Mann contemplamos estas imagens. Lembrando José Saramago, por sobre o papel a mão do escritor descreve a mesma rede de movimentos do pintor.

A visão idílica continua, com a descrição dos habitantes desse paraíso apolíneo. Como *clima de vitalidade* (*Klima der Lebendigen*)[304] Thomas Mann descreve este mundo de imagens idílicas de Hofmann, as quais utiliza no percurso que o personagem Hans Castorp percorrerá neste episódio onírico. Na recepção literária as figuras de Hofmann tornar-se-ão uma visão utópica de uma sociedade humana harmônica.

Igualmente mítica é esta costa marítima mediterrânea (característica do Idílio) que abre-se numa maravilhosa baia de uma "bem-aventurança de absoluta pureza do céu (*„Eine Seligkeit von Licht, von tiefer Himmelsreinheit"*). A cena será habitada por jovens de ambos os sexos envoltos em uma áurea apolínea, os filhos do mar e do sol (*Sonnen- und Meereskinder*).

Neste espaço harmônico apresentam-se os belos jovens, de proporções perfeitas, os quais se ocupam com seus cavalos e outras atividades idílicas (pastores, pescadores, etc.). Uma linda garota, se detém com a música em uma dança circular (roda). Castorp fica profundamente tocado e envolvido pelo clima de amizade, consideração e cordialidade mútua entre os filhos do sol, ao mesmo tempo serenos e respeitosos, em uma piedade razoável (*verständiger Frömmigkeit*)

> **Menschen, Sonnen-und Meereskinder**, regten sich und ruhten überall, verständig-heitere, **schöne junge Menschheit**, so angenehm zu schauen – Hans Castorp ganzes Herz öffnete sich weit, já schmerzlich weit und liebend ihrem Anblick. (MM, ibid., p. 679)[305]

A leitura do diálogo entre Mann e Hofmann neste trecho apresenta vários empréstimos da obra do escritor Stefan George: os "filhos do sol e do mar" citados no texto, fazem referência à quatro dos poemas de George apresentados em 1914 na

[304]Citado por SENTI- SCHMIDLIN, Verena. Op. Cit.,p55.

[305] Homens, filhos do sol e do mar, mexiam-se ou repousavam em toda parte, uma humanidade bela e jovem, sensata e jovial, tão agradável de se ver que o coração de Hans Castorp se dilatava todo num sentimento amplo, quase doloroso, de amor. (MM, ibid. p. 592)

revista *Blätter für die Kunst*, intitulados *An die Kinder des Meeres*. Thomas Mann, "sem dúvida alguma, conheceu este texto" e utiliza-o para criar a atmosfera apolínea.[306]

Neste momento da narrativa caracteriza-se novamente os arcaísmos da arte antiga que possibilitam o colóquio entre texto e imagens. No texto, a relação dos corpos perfeitos em repouso e da natureza em movimento remete às obras de Ludwig von Hofmann. Assim, observamos em ambos esse interesse pela multiplicidade dos movimentos humanos, pelos gestos que revelam intimidade e confiança mútuas, habituais entre amigos, companheiros, amantes ou entre mães e filhos, etc.

Dando preferência às cenas ao ar livre, Ludwig von Hofmann inseria suas figuras num espaço reduzido ao essencial. Por meio desse artifício, várias cenas do artista migram do cotidiano para a atemporalidade, numa representação simbólica e idealizada. A ânsia por clareza e espaço das obras de Hofmann pode ser entendida como uma reação aos ambientes superlotados das residências burguesas do século XIX.

Essa visão desta "humanidade bela e jovem" possibilita a concretização utópica da idéia de perfeição árcade, apresentando o retrato dos corpos nus sob o reflexo da água, ilustrando assim as relações dentro dos grupos, a união entre os corpos e a natureza num cenário árcade de luz. A narrativa do texto e das imagens resgata o mito grego da "idade dourada" no idílio, na qual os homens vivem pacificamente sem doença e idade (Lurker: 518)

A recepção das imagens idílicas no texto está relacionado com a forma de representação artística característica do *Jahrhundertwende*, ou seja, a materialização de um universo à parte ou supra-realidade na eternização de um ideal de beleza.

> Jünglinge tummelten Pferde, liefen, die Hand am Halfter, neben ihrem wiehernden Trabe her, zerrten die Bockenden am langem Zügel oder trieben sie, sattellos reitend, mit bloßen Fersen die Flanken der Gäule schlagend, ins Meer hinein, wobei die Muskeln ihrer Rücken unter der goldbraunen Haut in der Sonne spielten und die Rufe, die sie tauschten oder na ihre Tiere richteten,

[306] Conforme estudo de BÖSCHENSTEIN, Bernard. *Jugendstil – Antike _ Traum und Tod. Ludwig von Hofmanns Rezeption in der deutschen Dichtung um und nach 1900*. in: WAGNER, op. cit., p. 365.

> aus irgendeinem Grunde bezaubernd klangen. (ZB, ibid., p. 679)[307]

Thomas Mann cria aqui possibilidades, por meio de seu texto escrito (lingüístico semântico) de visualizar expressões corporais, cênicas e pláticas, estabelecendo, assim, o diálogo com a pintura.

Através do movimento humano e dos animais, o escritor possibilita o olhar da gestualidade. Através do gesto lingüístico, Thomas Mann desenha esta relação do harmônica do homem com o mundo sensível, porque esse mundo é dado ao espectador pela percepção da ação. Dessa forma, a expressão e gestualidade dos corpos em relação com a natureza comunicam a idéia de perfeição e harmonia idílicas.

Merlau-Ponty, ao escrever sobre a espacialidade, motricidade e expressão do corpo, proporciona subsídios para o entendimento dos ingredientes corporais comunicativos:

> Um movimento é aprendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu 'mundo', e mover o seu corpo é visar as coisas através dele, é deixa-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação. (...) A posse da linguagem é compreendida em primeiro lugar como simples existência efetiva de 'imagens verbais', quer dizer, de traços deixados por nós pelas palavras pronunciadas e ouvidas (...) O gesto lingüístico, como todos os outros, desenha ele mesmo o seu sentido. (...) Parece impossível dar às palavras, assim como aos gestos, uma significação imanente, porque o gesto se limita a indicar uma certa relação entre o homem e o mundo sensível, porque esse mundo é dado ao espectador pela percepção natural, e porque assim o objeto intencional é oferecido à testemunha ao mesmo tempo em que o próprio gesto (...) os sentimentos e as condutas passionais são inventados, assim como as palavras (...) No homem tudo é natural e tudo é fabricado (...) Os comportamentos criam significações que são transcendentes em relação ao dispositivo anatômico, e todavia imanentes

[307] Mancebos adestravam cavalos; corriam, com a mão no cabresto, ao lado dos animais que trotavam relinchando e sacudindo a cabeça; montavam-nos sem sela e forçavam-nos a entrar na água, batendo com os calcanhares desnudos os flancos da cavalgadura, enquanto os músculos das espáduas, sob a pele trigueira, jogavam ao sol. Os gritos que trocavam entre si ou dirigiam às montarias tinham qualquer coisa de mágico. (MM, ibid. p. 592)

> ao comportamento enquanto tal, já que este se ensina e se compreende. Não se pode fazer economia desta potência irracional que cria significações e que as comunica. (MERLEAU- PONTY 193-257)[308]

Os gestos desses personagens nus são símbolos de uma força primitiva, de saúde, fertilidade, "a vida livre nos bosques, na "primavera eterna" dos lugares de felicidade não perturbada" (Lurker:321)

Desconstruindo o texto de Thomas, ao ler a comunicação gestual dos habitantes do idílio, visualizo o movimento da pintura *Reiter na südlicher Küste* (Cavaleiros em litoriais do sul), fig. 83, de Ludwig von Hofmann.

Fig. 83 – Ludwig von Hofmann – *Reiter an südlicher Küste* (Cavaleiros em litoriais do sul) [309]

Visualiza-se nesta pintura gestos semelhantes ao texto de Mann. Ao ler "mancebos adestravam cavalos; corriam, com a mão no cabresto, ao lado dos animais que trotavam relinchando e sacudindo a cabeça; montavam-nos sem sela e forçavam-nos a entrar na água" o texto remete a imagem. Evitando utilizar uma linha horizontal de paisagem, o que tornaria a composição estática, Hofmann acentua o deslocação no espaço. Essa estrutura irregular ressalta o movimento, através da divisão do espaço em áreas menores com linhas que se cruzam em várias direções angulares, aumentando o ritmo, criando uma superfície mais atraente e viva. A mesma estrutura pictórica expressiva pode ser confirmada em inúmeros trabalhos dde Hofmann, como no esboço *Jünglinge mit Pferden am*

---

[308] Citado por ZONTA, op. Cit. p. 98.

[309] Ludwig von Hofmann – *Reiter an südlicher Küste* . Stadtmuseum Bautzen *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.249.

Felsenufer (Rapazes com cavalos às margens rochosas), Fig. 84. O banho permite-lhe resumir pictorica e tematicamente a união entre homem e natureza.

Fig. 84 –Ludwig von Hofmann – *Jüngling mit Pferden am Felsenufer*
(Rapazes com cavalos às margens rochosas) [310]

A água aparece rodeada por penhascos que se entendem até as margens. Essas formas maciças são antagônicas ao fluxo áquatico. Embora os personagens ainda estejam em perfeita comunhão com os elementos, sua ligação com os penhascos, com a terra, torna-se tão importante quanto seu abandono à água.

Tanto no texto como nas imagens, a representação dos cavalos em imagens rupestres ou sobre rochas possuem um forte significado simbólico com o idílio dos "filhos do sol e do mar", pois na cultura greco-latina estão associados com a luz (sol)[311] e a água:

> Na mitologia greco-romana, o sol é associado ao cavalo: Hélio atravessa os céus numa carruagem puxada por cavalos. Sobre a associação do cavalo com a água, Posêidon, deus grego do mar, é originalmente imaginado na forma de um cavalo; Pégaso, o cavalo das musas, é portador da tempestade (chuva) e forma, com uma patada, a fonte Hipocrene (...) assim como a água possui um poder mântico, assim também o cavalo (Lurker: 123)

Ao texto de Thomas Mann e às pinturas de Hofmann podemos também associar, simbolicamente, outra imagem da tradição clássica relativa à

---

[310] Ludwig von Hofmann – *Jüngling mit Pferden am Felsenufer* . Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.370.

[311] Também em outras culturas míticas o cavalo associa-se ao sol: na mitologia veda a alvorada conduz um cavalo branco, o sol; em outra passagem o sol é denominado de "garanhão". Mesmo os reis de Judá erigiam estátuas de cavalos em homenagem ao sol na entrada do templo do Senhor (2Rs 23, 11). Citado por LURKER, op.cit. p. 123.

representação do cavalo: o símbolo da ascensão da alma, a indicação da vida breve em direção ao objetivo eterno[312]. Esta simbologia também estaria associada ao processo de transformação de Castorp.

Em vários momentos desse percurso, em sua caracterização da Arcádia, Thomas Mann deixa de estabelecer simplesmente um diálogo com Hofmann e passa a descrever, em detalhes, a composição do artista.[313] Ao analisarmos o estudo feito pelo professor Dr. Bernard Böschenstein[314] verificamos a relação das imagens de Hofmann com o texto de Mann. Tomemos como exemplo a narrativa da pintura *Tanzende in der Landschaft* (Dançarinos em paisagem, 1902).

Fig. 85 – Ludwig von Hofmann – *Tanzende in der Landschaft* (Dançarinos em Paisagem) 1902 [315]

Neste trecho, Thomas Mann possibilita que a letra se faça imagem: visualizamos da obra de Hofmann com todas as suas figuras e planos, numa unidade rítmica de vigor e luminosidade que capta o brilho da luz mediterrânea característica do idílio. Este é o momento da narrativa que Mann concretiza a visão

[312] Para os povos indo-europeus o cavalo era também um Psicopombo (*Phaidros*, Platão 25,34) símbolo da ascensão da alma e do espírito; em antigos túmulos o falecido cavalga em direção ao além, nos primórdios do cristianismo representações de cavalos em sepulcros indicam uma vida breve em direção ao objetivo eterno. Ibid. p. 124.

[313] Hans Wysling (1975, p. 178; tb. cf. Sandt, 1979, p. 12-13) também identifica a cena com a tela "Tanzende in Landschaft" de 1902

[314] BÖSCHENSTEIN, Bernahard. Jugendstil – Antike – Traum und Tod. Ludwig von Hofmanns Rezeption in der deutschen Dichtung um und nach 1900 ***in:*** WAGNER, Op. cit. p. 358 a 373.

[315] Ludwig von Hofmann – *Tanzende in der Landschaft* 1902. Destino desconhecido *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.199.

da Arcádia em seu texto: o *locus amoenus* transforma-se numa terra também de sonhos e desejos da poesia e da música.

Uma representação, duas épocas, duas interpretações. A partir do seu horizonte de expectativa, a leitura de Mann possibilita não apenas a visão dessa Arcádia idealizada por Hofmann, mas a caracterização de uma sociedade em transformação, associada ao processo de formação e amadurecimento de Castorp. A "supressão do tempo" da montanha possilibita a "fórmula mágica indicando para o futuro e para o passado".[316]

> An einer wie ein Bergsee die Ufer spiegelnden Bucht, die weit ins Land trat, war Tanz von Mädchen. Eine, von deren zum Knoten hochgenommenem Nackenhaar besonderer Liebreiz aus ging, saβ, die Füβe in einer Bodenvertiefung, und blies auf einer Hirtenflöte, die Augen über ihr Fingerspiel hinweg gerichtet auf die Gefährtinnen, die, lang-und weitgewandet einzeln, die Arme lächelnd ausgebreitet, und zu Paaren, die Schläfen lieblich aneinander gelehrt, im Tanze schritten, während im Rücken der Flötenden, der weiβ und lang und zart und seitlich gerundet war infolge der Stellung der Arme, andere ruhigem Gespräch. (ZB, ibid., p. 679)[317]

Nesta obra de Hofmann, as figuras movimentam-se livre e naturalmente; a dança aparece associado ao do idílio, deixando transparecer sua alegria natural; embora transmita energia, essa obra espelha a leveza dos movimentos humanos, caracterizados por gestos que revelam intimidade e confiança mútuas, de uma representação simbólica atemporal e idealizada.

O leque de expressões artísticas de seu traço é grande: algumas linhas são leves, outras são bem nítidas; os contornos são bem pronunciados e alguns ausentes, servindo tanto como uma espécie de registro onírico de idéias, quanto a exata absorção de impressões oriundas da natureza. A união entre o ser humano

---

[316] MANN, Thomas. *Introdução à Montanha Mágica*. P. 3

[317] À margem de uma enseada que penetrava profundamente na terra firme, e cujas ribanceiras se espelhavam como num lago alpino, havia moças dançando. Uma delas, cujos cabelos atados na nuca tinham um encanto singular, estava sentada, com os pés enterrados numa concavidade do solo, e tocava uma flauta pastoril. Por cima dos dedos ágeis, seu olhar vagava em direção às companheiras, que, nos seus largos e flutuantes vestidos, executavam os passos da dança, ora isoladas, sorridentes, com os braços abertos, ora aos pares, com as fontes graciosamente coladas umas nas outras. Atrás das costas da flautista, costas alvas, longas, delgadas, que a posição dos braços tornava redondas, viam-se outras irmãs, sentadas ou em pé, de mãos dadas, conversando calmamente e contemplando a cena. (MM., ibid., p.592).

livre e telúrico e a arte clara e límpida caracterizada na harmonia e formas do corpo humano.

A escolha desta pintura, como um dos temas centrais da narrativa, justifica a interpretação que Thomas Mann faz das obras de Hofmann: um humanismo não apenas filológico, mas verdadeira expressão de modernidade[318].

Encontramos aqui uma síntese da arte no *Jahrhundertwende* através da leitura da antiguidade clássica idealizada aliada aos tempos modernos: a visualização da arcádia de Virgílio e a sociedade burguesa da passagem do século.

Dessa forma, comparando as imagens do texto e da pintura, temos exatamente a mesma narrativa: banhistas e dançarinos entregam-se alegremente ao mar, ao vento, à vida. A exposição da cena materializa uma paisagem do ***locus amoenus*** junto à enseada, que "*penetrava profundamente na terra firme*" figurando-se junto a um recôndito lago rodeado de árvores (de "*cujas ribanceiras se espelhavam como num lago alpino"*) numa atmosfera lírica. No *Bildertraum*, esta cena é o prenúncio da transição das imagens apolíneas para um cenário dionisíaco (*locus horribilis*). Assim, percebe-se uma intensificação dos movimentos e alusão à elementos associados ao culto dionisíaco.

Na pintura de Hofmann, a figura de um nu masculino, em primeiro plano (esquerdo inferior), assiste a cena descrita por escritor que percorre o caminho da antiguidade à modernidade (em Mann, o da idealização da utopia árcade à destruição).

Com este personagem masculino, Hofmann deixa-se inspirar tanto pela escultura grega antiga quanto pelas figuras modernas que a evocavam, adquirindo um significado metafórico, que torna a nudez símbolo da pureza e da origem de características apolíneas.

Primeiramente, a narrativa faz referência à tocadora do aulos[319], a flautista grega que contempla as companheiras. Ao contrário da lira ou da cítara[320], que

---

[318] *Ausdruck eines sehr unphilologischen Humanismus ist, der vielleicht in einem etwas höheren Sinne 'modern' ist* . Citado no início do capítulo a partir de estudos de SPRECHER, Op.Cit., p. 156.

[319] A designação clássica de Aulos denota um instrumento de 2 tubos separados, do mesmo comprimento e soprados ao mesmo tempo. Graças aos 2 tubos, o aulos era um instrumento naturalmente heterofônico. O aulos foi um instrumento muito importante, só comparável à lira: tocado a solo ou como acompanhamento, era obrigatório em todas as cerimônias de culto e na música dramática grega. É um dos instrumentos mais combatidos pelo Cristianismo pela sua natural ligação com o culto de Dioniso e de Cibeles. Citado por BORGES, Maria José. *O instrumentário grego.* Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa. Encontrado em < http://musicantiga.com.sapo.pt/instrumentario.htm> Acesso: novembro de 2007.

[320] A cítara era utilizada nos hinos litúrgicos, dedicados à Apolo. A música instrumental da cítara, veicula um caráter ético viril, grave e majestoso, que de acordo com a tradição grega, foi o instrumento escolhido por Platão para permanecer na *República*, tal como se diz em 399: "Só restam, pois, a lira e a cítara como instrumentos

produz um som harmônico e agradável (homofônico), o Aulos é o instrumento do culto dionisíaco (som heterofônico).

> À lira, instrumento de Apolo, órgão do *ethos*, opõe-se o aulos, mais especialmente dedicado ao culto dionisíaco, órgão do *pathos*.[321]

Na perspectiva musical da grécia antiga, o *ethos* expressava a ordenação e o equilíbrio dos componentes rítmicos, melódicos e poéticos.[322]

Assim, associado ao idílio, o aulos torna-se o instrumento ligado ao pathos, as paixões e diluições dionisíacos, utilizado nas composições ditirâmbicas para acompanhar os coros dramáticos e as elegias. A harmonia própria das composições para o aulos (frigia) era ritualística, entusiasta e agitada.

Outros trabalhos de Hofmann dialogam com esta cena da narrativa de Mann. Este é o caso do estudo *Sonnige Tage – Tanzende Paare vor bergiger Landschaft* – (Dias ensolarados – casais dançantes em paisagem da montanha) de 1895, fig. 86.

Fig. 86 – Ludwig von Hofmann – *Sonnige Tage* (Dias ensolarados) 1895 [323]

Essa música dionisíaca, com toda a sua força e movimento transformador, dá origem à dança. Uma figura, no eixo central do trabalho, origina uma movimento helicoidal que atinge toda a composição. Ao visualizarmos esta cena, não

úteis na cidade (...) não há nada de extraordinário, em preferir Apolo e os instrumentos apolíneos". NASSER, Najat. *O Ethos na Música Grega*

[321] REINACH, Theodore. *La musique grecque*. Paris, 1926, p. 121. Citado por BORGES, op. Cit. p. 1

[322] No período clássico, a sincronicidade de todos esses elementos constituía um fator determinante na influência da música sobre o caráter humano. Dessa forma, De acordo com a doutrina do *ethos*, a música tem o poder de agir e modificar categoricamente os estados de espírito nos indivíduos. Pode induzir à ação; fortalecer ou de modo contrário enfraquecer o equilíbrio mental; ou ainda gerar um estado de inconsciência, onde a força

[323] Ludwig von Hofmann – *Sonnige Tage*.1895 Privatbesitz. *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.370.

reconhecemos dançarinas gregas, mas dançarinas do século XIX , com “seus largos e flutuantes vestidos”. Esta dançarina de leve túnica, do corpo livre e exposto, dos pés descalços, que recusa o espartilho e às sapatilhas de ponta, é uma releitura de uma coreógrafa, recriadora das visões da arte da Grécia antiga, Isadora Duncan. O moderno resgata um determinado sentimento de projeção da arte e da civilização grega antiga no período produção pictórica de Hofmann.

Outros pares dançam a Valsa. Considerada a dança de salão mais popular do século XIX e do início do século XX, a valsa chegou a ser chamada em seus primórdios de “loucura báquica” e condenada pelo seu caráter erótico, pois os casais posicionavam-se muito próximos para dançá-la. Chegou, inclusive, a ser proibida na corte prussiana[324].

Este trecho serve de invocação ao deus dionísio que retornará ritualisticamente no final do *Bildertraum*, transfigurando esta paisagem bela. Em *Assim falou Zaratustra*, a poesia dionisíaca exalta sobretudo a dança e a embriagues, que se manifesta pelo riso:

> Elevem seus corações, meus irmãos! Elevem, cada vez mais! E não se esqueçam das pernas! Elevem as pernas também, vocês que dançam bem e cada vez melhor; fiquem de pé, até mesmo de cabeça para baixo!...[325]

Após este breve momento dionisíaco, a harmonia retorna à cena da narrativa de Mann do ponto de partida da pintura de Hofmann: a unidade do locus amoenus retorna com as “outras irmãs”, que “sentadas ou em pé”, conversam “calmamente e contemplando a cena”. Descrevendo as imagens de Hofmann, mais uma vez Mann apresenta-nos o mundo utópico dos “filhos do sol” que explicitam o ambiente de cordialidade e “humanidade perfeita”.

> Andere angelten. Sie lagen bäuchlings auf Uferfelsenplatten, mit einem Beine wippend, und hielten die Schnur is Meer, den Kopf gemächlich plaudernd dem Nachbarn zugewandt, der, in schrägem Sitz den Körper reckend, seinen Köder recht weit

---

[324] Em Viena, com Johann Strauss (pai) a valsa consolidou-se enquanto gênero, passando então a estar indissoluvelmente ligada à Viena. “Com os filhos de Strauss, Johann e Josef, durante os anos 1860 a valsa atingiu seu auge como forma de dança, composição musical e símbolo de uma época alegre e elegante” (Lamb, 1980, p.200), ficando, desde então, inexoravelmente associada à aristocracia e a burguesia

[325] Nietzsche aceita com mais boa vontade a eliminação das fronteiras entre o humano e o divino que permite a existência de “homens superiores”. Citado por LEVÍ, Anna Deborah. Dionísio: a evolução do mito literário. In: Dicionário dos Mitos Literários, op. Cit., p. 233.

> hinauswarf. Wieder andere waren beschäftigt, ein hoxhbordiges Boot mit Mast und Segelstange unter Zerren, Schieben und Stemmen ins Meer zu fördern. Kinder spielten und jauchzten zwischen den Wellenbrechern. (ZB, ibid. p. 680)[326]

No desenho em carvão *Drei angelnde Knaben* (Três meninos pesadores, s/d.) fig. 87, de Hofmann temos, mais uma vez, a descrição e exatidão perfeita das figuras e gestos no texto de Mann.

Fig. 87 – Ludwig von Hofmann – *Drei angelnde Knaben* (Três meninos pescadores) [327]

No texto e na imagem a narrativa dos personagens de "bruços nas lajes dos penedos da costa", com "uma das pernas balançando no ar"; estes "voltam a cabeça para o vizinho", que reclinava o corpo para lançar muito longe a isca "pescavam com anzol", enquanto "mergulhavam a linha na água". A utopia de uma fraternidade humana de cooperação e trabalho, em relação com o mar, descreve o desenho *Männer schieben Schiff ins Meer* (Homens empurram barco ao mar, s/d), fig. 88.

---

[326] Outros pescavam com anzol. Achavam-se de bruços nas lajes dos penedos da costa, com uma das pernas balançando no ar, enquanto mergulhavam a linha na água. Palestrando calmamente voltavam a cabeça para o vizinho, que reclinava o corpo para lançar muito longe a isca. Ainda outros estavam ocupados em transportar ao mar, arrastando, empurrando, levantando, um barco de alto bordo, provido de mastro e vergas. Crianças brincavam e exultavam no meio da rebentação.(MM. Ibid., p. 593-592)

[327] Ludwig von Hofmann – *Drei angelnde Knaben.* Klassik Stiftung Weimar *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.371.

Fig. 88 – Ludwig von Hofmann *Männer schieben Schiff ins Meer* [328]

Fundamentamos também o diálogo entre o texto e a imagem em *Badende Männer mit Hund* (Homens banhando-se com cachorro, 1918), fig. 89, onde temos a visão plástica dos jovens que brincavam e exultavam no meio da rebentação.

Fig. 89 - Ludwig von Hofmann - Badende Männer mit Hund (Homens banhando-se com cachorro) [329]

Através de algumas expressões e termos do texto (elementos léxicos que constituem o campo semântico do texto) o *locus amoenus* tornou-se visível: o bosque, a água, o prado, as flores, etc. Agora, a encantadora atmosfera do bosque está pronta para de transformar num lugar sagrado.

---

[328] Ludwig von Hofmann *Männer schieben Schiff ins Meer* (Homens empurram barco ao mar). Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.371.

[329] Ludwig von Hofmann - *Badende Männer mit Hund*. – 1919. Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.371.

Dessa forma, afruição do ambiente natural não é possível apenas pela visão do texto e da imagem, mas por todos os outros sentidos.

> Ein junges Weib, lang hingestreckt, hintüber blickend, zog mit der einen Hand das blumige Gewand zwischen den Brüsten hoch, indem sie mit der andren verlangend in die Luft nach einer Frucht mit Blättern griff, die der Schmalhüftige, zu ihren Häupten aufrecht, ihr mit gestreckten Arme spielend vorenthielt.(ZB, ibid. p. 680)[330]

A plenitude do idílio do texto é possibilitada através das sensações descritas por Mann a partir do estudo *Frühling* (Primavera, de 1909), fig. 90. Neste pastel, visualizamos a "jovem mulher, estendida no solo, de costas" que tenta "alcançar um fruto" que lhe é oferecido por um jovem.

Fig. 90 – Ludwig von Hofmann - *Frühling* (Primavera) [331]

Associado ao idílio, o fruto é um símbolo de benção de vida e benção da prole (caráter apolíneo) assim como fertilidade (fálico) da festa de dionísio[332], fazendo parte dos atributos típicos das deusas-mães da Antiguidade, cujos filhos são "o grande fruto" (Lurker:281).

---

[330] Uma jovem mulher, estendida no solo, de costas, olhava para trás, enquanto com uma das mãos apertava contra os seios o vestido floreado, e com a outra, avidamente, procurava alcançar um fruto ornado de folhas, que um moço de ancas estreitas, de pé atrás dela, brincando lhe oferecia e retirava.(MM, ibid., p. 593)

[331] Ludwig von Hofmann – *Frühling* (estudo). Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.371.

[332] Segundo Lurker, os frutos podem anunciar também a morte. Citado por LURKER, ibid. p, 282.

Outras sensações são descritas novamente na visão de homens em rochedos (fig. 91) e em contato com a água, o elemento de purificação, transição e transmutação:

> Man lehnte in Felsennischen, man zögerte am Rande des Bades, indem man kreuzweise mit den Händen die eigenen Schultern hielt und mit der Zehenspitze die Kühle des Wassers prüfte.(ZB., ibid., p. 680)[333]

Fig. 91 - Ludwig von Hofmann – *Gruppe männlicher Akte* (Grupo de nus masculinos) [334]

Na descrição de várias imagens de Hofmann, entendemos que o texto de Mann alude ao caráter simbólico, na cultura grega da pedra: vários mitos clássicos relatam o nascimento de dentro de uma um rochedo ou pedra (a mãe terra, *petra genetrix*), o local de gestação de uma nova geração de seres humanos (Lurker:530)

O texto de Mann novamente descreve as sensações táteis do idílio. O frescor da água é experimentado " com a ponta do pé desnudo", gesto muito comum em vários trabalhos de Ludwig von Hofmann (fig. 92, 93 e 94). Os pé nus (símbolo da humildade) possibilitam o contato com a força tônica da terra e da água.

---

333 Havia vultos recostados nos nichos dos rochedos. Outros hesitavam à beira d'água, experimentando-lhe o frescor com a ponta do pé e segurando os ombros com os braços cruzados.(MM, ibid., p. 593)

334 Ludwig von Hofmann – *Gruppe männlicher Akte* (Grupo de nus masculinos) *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p. 166.

Fig. 92, 93 e 94 - O frescor da água experimentado com “a ponta do pé desnudo” (detalhe) [335]

Castorp sentia-se encantado por esta atmosfera de amabilidade e consideração entre os “filhos do sol”. Segundo Mann, existia ali um respeito natural, escondido no sorriso que uns demonstravam com os outros”, uma idéia de dignidade e rigor “diluído na alegria”. Esta realidade tornava-se sensível através dos gestos e atos fraternais cerimoniosos.

> Das ist ja überaus erfreulich und gewinnend! Wie hübsch, gesund und klug und glücklich sie sind! Ja, nicht nur wohlgestalt – auch klug und liebenswürdig von innen heraus. (ZB, ibid., p. 680)[336]

Esta visão de respeito, amabilidade e carinho é descrita através das obras de Hofmann (fig.95, 96, 97), onde o gesto expressivo da mão que conduz e guia carinhosamente. O homem torna-se “mediador para o ambiente” (Lurker:416):

> Paare erging sich das Ufer entlang, und am Ohr des Mädchens war dessen Mund, der sie vertraulich führte. (ZB., ibid. p. 680)[337]

---

[335] Ludwig von Hofmann – Fig. 92 – *Felsenufer mit Jünglingen* – 1890 (detalhe) Klassik Stiftung Weimar; Fig. 93 – *Badende am schwarzen Felsen* (detalhe). Städtische Kunstsammlung Darmstadt.; Fig. 93 *Vier Knaben am* Wasser. Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich. In*:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p. 179, 180 e 372.

[336] É realmente delicioso e cativante! Como são formosos, sadios, sensatos e felizes! Sim, não somente têm beleza, mas também seriedade e graça íntima. (MM, ibid. p. 593)

Fig. 95, 96 e 97 – Gesto da mão que "guia carinhosamente" (detalhe) [338]

Percorrendo a trajetória do mundo do dia, da luz (apolínea) chega-se simbolicamente ao *por do sol*, "símbolo da morte, da descrença e da descida ao Hades[339]" (Lurker: 686) e, ao mesmo tempo, "processo de nascimento para uma nova vida". Uma das últimas visões da Árcádia na narrativa do *Bildertraum* liga novamente o texto de Mann ao idílio clássico descrito pelas imagens de Hofmann. A figura do pastor, que apascenta suas cabras, dialoga com seu arquétipo idílico:

> Langzottige Ziegen sprangen von Platte zu Platte, überwacht von einem jungen Hirten, der, eine Hand in der Hüfte, mit der andern auf seinen langen Stab gestützt, einen kleinen Hut mit hinten aufgeschlagener Krempe auf braunen Locken, am erhöhten Orte stand. (ZB., ibid. p. 680)[340]

---

[337] Alguns casais passeavam ao longo da praia, e perto da orelha da jovem encontrava-se a boca de quem a guiava carinhosamente. (MM.ibid., p. 593)

[338] Ludwig von Hofmann. Fig. 95. Schreitende Gruppe – ein Mann, der einem Mädchen ins Ohr flüstert. Estudo, Weimar 1904. Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich; Fig. 97. Dionysischer ZUg (detalhe) 1905. Kunstfalle Bielefeld *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.372.

[339] Na antiguidade clássica greco-latina, o Hades era conhecido como o reino dos mortos ou simplesmente o submundo. Este era um lugar onde imperava a tristeza, porém, um local de purificação e transformação. O nome Hades também relaciona-se com o senhor desse submundo, designando também a região das profundezas conhecida como Erebus. Da mesma forma que a idealização árcade, Virgílio localiza a entrada da morada dos mortos na região sul da Itália, próxima ao monte Vesúvio. Na Eneida, o escritor latino descreve o caminho da Sibila com o herói Enéias à esta região vulcânica que sofre tremores e desprende um cheiro terrível vindo das profundezas. Lá dentro, o herói virgiliano deve transpor vários (os Pesares, as Ansiedades, as Enfermidades, a Velhice, o Medo, a Fome, o Cansaço, a Miséria e a Morte). Depois se Enéias enfrenta as Fúrias, a Discórdia, Briareu de cem braços, as hidras e quimeras. Assim se chega ao negro rio Aqueronte onde está o barqueiro Caronte, velho e esquálido: seu barco transporta as almas para o reino dos mortos. Dicionário dos Mitos Literários

[340] Cabras felpudas saltavam de rocha em rocha, guardadas por um jovem pastor que se quedava sobre uma elevação, com uma mão na cintura, apoiando a outra num comprido cajado; um chapeuzinho de abas dobradas

Nas imagens de Hofmann, a figura do pastor resgata a tradição do pastor em paisagens idílicas. No desenho em carvão, *Alpenlandschaft mit Ziegen* (paisagem alpina com cabras, 1913), fig. 98, temos o pastor e suas cabras num por do sol, em uma enseada rochosa.

Fig. 98 – Ludwig von Hofmann – *Alpenlandschaft mit Ziegen* (Paisagem alpina com cabras) [341]

O pastoreio é um dos elementos essências do idílio árcade, como "arquétipo na sociedade que caracteriza uma vida simples, na natureza e em meio aos rebanhos" (Lurker:523)[342]

Chama a atenção de Castorp a visão serena de uma jovem mulher. Todos aqueles que passam perto saudavam-na esboçando "uma genuflexão, semelhante àquela com que os devotos na igreja passam pelo altar-mor" (*„durch das nicht allzu genaue Andeuten einer Kniebeugung, ähnlich dem Kirchenbesucher, der im Vorübergehen vorm Hochaltar sich leichthin erniedrigt"*). No texto , a figura da mãe e do convencional respeito, recorda a representação da Virgem Maria:

> Denn dort auf einem Schulter gelöst war, eine junge Mutter und stillte ihr Kind. Und jeder, der vorbeikam, grüβte sie auf eine besondere Art, in welcher sich alles versammelte, was in dem allgemeinen Verhalten der Menschen sich so ausdrucksvoll verschwieg: die Jünglinge, indem sie, sich gegen die Mütterliche wendend, leicht, rasch und formell die Arme über der Brust kreuzten und lächelnd den Kopf neigten, die Mädchen duch das nicht allzu genaue Andeuten einer Kniebeugung, ähnlich dem Kirchenbesucher, der im Vorübergehn vorm Hochaltar sich leichthin erniedrigt.(ZB:)[343]

---

para trás cobria-lhe os crespos cabelos castanhos. (MM, ibid.p. 593)

[341] Ludwig von Hofmann – *Alpenlandschaft mit Ziegen*. Angermu Erfurt. *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p. 373.

[342] O pastoreiro é estilizado e transformado na mitologia a partir da Filantropéia: Hermes, como condutor de almas, também conduzirá ovelhas. LURKER ibid., p. 523.

[343] Pois ali, numa pedra redonda coberta de musgo, estava sentada uma jovem mãe, que retirara de um dos ombros o vestido pardo e saciava a sede do filhinho. E todos os que passavam perto dela saudavam-na de um

O texto dialoga com o desenho *Mutter und Kind umgeben von sechs Frauen* (Mãe e Filho rodeados de seis mulheres, s/d), fig. 99, onde a figura central de uma mãe com seu filho também alude a figura da Virgem. O esboço de uma genuflexão caracteriza-se pela figura a esquerda, em primeiro plano.

> (…) Doch nickten sie mehrmals lebhaft, lustig und herzlich ihr mit dem Kopfe dabei zu, - und diese Mischung von förmlicher Devotion und heiterer Freundschaft, dazu die langsame Milde, mit der die Mutter von ihrem Würmchen, dem sie das Trinken mit in die Brust gedrücktem Zeigefinger bequem machte, aufblickte und den Reverenz Erweisenden mit einem Lächeln dankte, durchdrang Hans Castorp gänzlich mit Entzücken. Er wurde des Schauens nicht satt und fragte sich dennoch beklommen, ob ihm das Schauen denn auch erlaubt sei, ob das Belauschen dieses sonnig-gesitteten Glückes ihn, den Unzugehörigen, der sich unedel und häβlich und plump gestiefelt vorkam, nicht höchlichst strafbar machte[344]

Fig. 99 – Ludwig von Hofmann - *Mutter und Kind umgeben von sechs Frauen* (Mãe e Filho rodeados de seis mulheres) [345]

---

modo especial que resumia tudo quanto ficava tão expressivamente inexprimido na atitude geral dessas criaturas. Os jovens, voltando-se para a mãe, cruzavam ligeiramente os braços sobre o peito, num gesto rápido e formal, e inclinavam a cabeça com um sorriso. As moças apenas esboçavam uma genuflexão, semelhante àquela com que os devotos na igreja passam pelo altar-mor (MM:)

[344] (...) ao mesmo tempo, faziam-lhe cordiais, alegres e vivos sinais com a cabeça, e essa mistura de reverência comedida e de amizade jovial, assim como a vagarosa brandura com que a mãe, que apertava o seio com o indicador, para ajudar o pequerrucho, tirava dele os olhos e retribuía os cumprimentos com outro sorriso - tudo isso arrebatava a alma de Hans Castorp. Não se cansava de olhar e, contudo, se perguntava, angustiado, se lhe era permitido olhar, se esse ato de encarar aquela felicidade civilizada, cheia de sol, não era um crime para ele, o intruso, que se sentia lerdo com os seus sapatos, e falta de nobreza e garbo. (MM. Ibid., p. 593-592)

[345] Ludwig von Hofmann - *Mutter und Kind umgeben von sechs Frauen.* Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p. 373.

Da mesma forma, o desenho *Stillend Mutter* (Mãe Calma, s/d) caracteriza a visão da "jovem mãe sentada" que "retira de um dos ombros o vestido" para "saciar a sede do filhinho". O gesto de brandura com que a mãe aperta o seio com o indicador possibilita a visualização da imagem descrita no texto.

Fig. 100 – Ludwig von Hofmann - *Stillend Mutter* (Mãe Amamentando) [346]

A felicidade civilizada, repleta de "nobreza e garbo" e respeito é compatível ao movimento dos " braços sobre o peito", um "gesto rápido e formal" descrito em inúmeros trabalhos de Ludwig von Hofmann (fig. 101).

A alusão ao altar de uma igreja simboliza também o respeito pelo humano e suas realizações. Esta cena caracteriza também o cerne da figura humanística do personagem Settembrini.

Fig. 101. *Tanz*– (*Dança* – da série *Danças* – detalhe) 1905 [347]

[346] Ludwig von Hofmann - *Stillend Mutter* Ludwig-von-Hofmann-Archiv, Zürich. *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.373.

[347] Ludwig von Hofmann. *Tanz* (aus der Mappe "*Tänze"*) . litografia. Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich. Disponível em<www. lvh.ch> Acessado em: agosto de 2007.

A dissolução da harmonia e felicidade apolínea ocorre com a visão de um belo efebo: Thomas Mann descreve-o afastado dos companheiros, de “braços cruzados sobre o peito”, cuja espessa cabeleira descansava como um elmo sobre sua cabeça.

O escritor mais uma vez estabelece um diálogo a pintura: a expressão do *Idolino* de Ludwig von Hofmann (fig. 102).

Fig. 102 - **Ludwig von Hofmann - Idolino (detalhe)** [348]

Este menino contemplava, simultaneamente, as figuras da praia e Hans Castorp. Por fim ,o garoto deixa de fixar a visão sobre o viajante e lança seu olhar para um lugar distante:

> Ohne daβ seine Brauen sich verfinstert hätten, ertand in seiner Miene ein Ernst, ganz wie aus tein, ausdruckslos, unergründlich, eine Todesvershlossenheit, vor der den kaum beruhigten Hans Castorp der blasse Schrecken ankam, nicht ohne eine unbestimmte Ahnung ihres Sinnes[349] (ZB. Op. Cit. p. 682)

Thomas Mann resgata aqui a figura de Hermes, preconizada anteriormente na concepção do jovem Tadzio da novela *Morte em Veneza* (o efebo apolíneo que desperta o dionisíaco). Este deus mensageiro e dos viajantes, nascido na Arcádia,

---

[348] Ludwig von Hofmann – *Idolino* – 1892.(detalhe) Ludwig von Hofmann Archiv, Zürich, Suíça. Disponível em< www.lvh.ch> Acessado em: julho de 2007.

[349] Sem que o cenho se tivesse anuviado, assomou-lhe no semblante uma gravidade como que pétrea, inexpressiva, insondável, um retraimento frio como a morte, que encheu o desassossegado Hans Castorp de pálido terror, mesclado de um vago pressentimento da significação dessa atitude.(MM, Op. Cit., p. 594).

conduz as almas para o Hades , o mundo dos mortos. Todos os elementos desta divindado estão ligados ao idílio clássico[350].

Aqui, resgatando a tradição clássica, Thomas Mann associa ao *locus amoenus* a visão trágica do *locus horribilis*. Dessa forma, desaparece o *quadro* que descrevia a imagem virgiliana do campo paradisíaco (Paradiesiche Gefilde) e surge, ritualisticamente, o momento da grande transformação de Castorp[351].

Neste momento da narrativa, o campo de paz e harmonia do idílio transforma-se num *locus horribilis* trágico: ao acompanhar o olhar do efebo, Castorp avista as colunas de um templo de arquitetura clássica, o local sagrado e ritualístico que caracteriza o Hades, o terceiro *quadro* do sonho árcade de Mann.

Simbolicamente, o templo de pedra, visualizado no texto, representa perenidade. É um lugar sagrado, separado do espaço profano (*temenos*), "lugar de epifania do divino e sacrifício" (Ferrari: 679). Esta arquitetura sacra, imagem do cosmos, "associada ao *axis mundi* da antiguidade e a montanha universal" (Lurker: 712).

Ao percorrer as colunas externas do santuário, Hans Castorp depara-se com estatuas talhadas em pedra. A composição mostra duas figuras sob um pedestal, mãe e filha:

> Mutter und Tochter, wie es schien (...) In Betrachtung des Standbildes wurde Hans Castorps Herz aus dunklen Gründen noch schwerer, angst- und ahnungsvoller.(ZB: 682)[352]

Esta circunscrição do templo descreve um momento pré-religioso que conduz à uma esfera mítica dionisíaca pois, interpretando o texto de Mann, entendemos que as figuras representam Perséfone e Deméter. Assim, comprova-se a representação do Hades que transfigura, ao leitor, as imagens dos *campos paradisíacos* da Arcádia

---

[350] Hermes, mensageiro ou intérprete da vontade dos deuses, (de onde origina-sea palavra hermenêutica) é o deus grego correspondente ao Mercúrio romano, que liga os deuses aos homens, o mundo dos vivos ao mundo dos mortos. Filho de Zeus e de Maia, Hermes nasceu na Arcádia; era irmão de Apolo e inventou a Lira e a Siringe (flauta de seu filho Pã, o protetor da Arcádia). Divindade muito antiga, Hermes era invocado, a princípio, como deus dos pastores e protetor dos rebanhos, dos cavalos e animais selvagens; mais tarde tornou-se deus dos viajantes, e em sua homenagem foram erguidas estátuas à beira das estradas, chamadas de hermas. Dicionário dos Mitos Literários

[351] O nascer do sol no Oriente e o aumento de sua trajetória, que se inicia no solstício de inverno, possuem tambpem caráter de ressuerição, vida e salvação. Citado por LURKER, p. 686.

[352] Mãe e filha, segundo parecia (...) Enquanto Hans Castorp contemplava o grupo, o seu coração, por motivos obscuros, fazia-se ainda mais pesado, mais temeroso e mais opresso de presságios.(MM: 595)

através de um rito religioso, o momento de possibilitará transformação do personagem na afirmação da vida.

Percebemos neste momento da narrativa que o sonho surgido no momento de "nulidade" da neve não afastou o herói de seus problemas e conflitos. Se a paisagem onírica do Idílio trouxe as questões ligadas à Settembrini, em relação a Naphta não poderia ser diferente. Assim, nota-se em oposição à paisagem humanista, que Castorp a pouco deixara, o surgimento dessas imagens frias e sem vida. As expressão de apreensão dessas figuras de pedra opõem-se diretamente à cena da mãe com a criança que precedeu sua entrada no templo. Assim, a visão da matéria orgânica do mundo humanista transforma-se em imagens de pedra e na cena de sofrimento de uma mãe infeliz.

Caracteriza-se, aqui, os conflitos vividos por Castorp em sua relação com a visão de mundo de Settembrini e Naphta: O primeiro representando o humano, o combate ao sofrimento, que tem no progresso um meio de transformação; o segundo Deus e o Além, o sofrimento pelo temor divino e a persistência do não movimento, da estagnação.

Na narrativa da cena seguinte, Thomas Mann configura o final do sonho de Castorp: através da abertura de uma porta de bronze, o personagem visualiza o interior da câmara do templo. Surge então o último quadro da visão onírica:

> In der Betrachtung des Standesbildes wurde Hans Castorps Herz aus dunklen Gründen noch schwerer, angst-und ahnungsvoller.(…) Da stand ihm die metallene Tür der Templekammer offen, und die Knie wollten dem Armen brechen vor dem, was er mit Starren erblickte. Zwei graue Weiber, halbnackt, zottelhaarig, mit hängenden Hexenbrüsten und fingerlangen Zitzen, hantierten dort drinnen zwischen flackernden Feuerpfannen aufs gräβlichste.(ZB., ibid., p. 683)[353]

Mann possibilita, mais uma vez, a interpretação mitológica de seus quadros. Caracterizando a transformação do Idílio Árcade, visualizamos a figura mítica das *Eríneas* que associam a destruição do *Bildertraum* no Hades. Essas duas anciãs são

---

[353] Enquanto Hans Castorp contemplava o grupo, o seu coração, por motivos obscuros, fazia-se ainda mais pesado, mais temeroso e mais opresso de presságios. (...) Aí encontrou aberta a porta brônzea do santuário, e os joelhos do pobre jovem quase cederam diante do espetáculo que se lhe oferecia aos olhos estarrecidos. Duas mulheres grisalhas, seminuas, de cabelos desgrenhados, com seios pendentes de bruxa e mamilos do comprimento de um dedo, entregavam-se lá dentro, no meio de chamejantes braseiros, a manipulações horro-rosas.(MM, ibid., p. 595)

expressões de Aleto ("a ira incessante"), Tisífone ("vingadora do assassínio" ou "retaliação")

Segundo Ana Ferrari[354]as *Eríneas* ou *Eumênides* (eufemismo de “benignas” ou “benevolentes”) são figuras dionisíacas, ligadas a terra, as trevas e a noite, ligadas assim aos mitos de criação.

Estas figuras que viviam no mundo inferior (Hades) são descritas por Ésquilo como “pavorosas mulheres semelhantes a Górgonas, que envergam longos vestidos negros, com tranças formadas por cobras, olhos injetados e unhas semelhantes a garras”[355].

As Eríneas governavam forças que agiam por meio do feminino na reprodução humana. Eram, por conseguinte, deusas guardiãs e protetoras da linhagem matriarcal, que nutriam o fluxo da vida.

Controladoras da força de crescimento da natureza eram, portanto, forças da Terra (dionisíacas) claramente femininas, opostas às forças masculinas que operam a partir de cima, à luz do Sol (apolíneo). Dessa forma, as Eríneas são a personificação da natureza não idealizada, o mundo real em transformação.

Este último quadro do *Bildertraum* fechará o ciclo de imagens visualizadas por Castorp: a *pátria* (Heimat), o *campo paradisíaco* (Paradiesiche Gefilde), o Hades (Inferno trágico) e a *natureza* (Natur), não ilustram o caminho do paraíso ao inferno, mas o retorno às forças primordiais. Temos, assim, uma leitura do primado da vontade de Arthur Schopenhauer.

Na figura das Eríneas e de Hermes, o texto de Mann Thomas Mann sugere não oposição, mas conciliação. Possibilita visualizarmos não o fim do Idílio, mas a imagem de conciliação e transformação a partir dos dois mundos: a Arcádia e o Hades, o *locus amoenus* e o *locus horribilis* Simbolizam, assim, a tentativa de solucionar os conflitos vividos pelo jovem Castorp, os conflitos da época de Thomas Mann e Ludwig von Hofmann.

Dessa forma, vida e morte são caracterizadas como realidades do Idílio de Mann, ligado esta visão a tradição de Teócrito e não de Virgílio. Nesta idealização, como vimos, o sofrimento humano está presente, mesmo num ambiente sobrenaturalmente perfeito. Ali, a morte não se encontra ausente, mas é retratada com intensidade.

---

[354] FERRARI, Anna. *Dizionario di mitologia greca e latina*. Tornino: UTET Libreria, 2002, p. 208.
[355] Ibid., p. 209.

Já nas pinturas de Ludwig von Hofmann, esta conciliação não existe: o *locus horribilis*, quando retratado, está desassociado da perfeição idílica. Dessa forma, várias representações do anterior e posterior à Primeira Guerra caracterizam a tradição trágica como ameaça à Arcádia, sua efetiva destruição. Neste período, Hofmann caracteriza os mitos trágicos para expressar artisticamente dor e luto, sem abdicar da harmonia nos quadros ou formas do corpo humano.

Fig. 104 – Ludwig von Hofmann - *Tal des Schreckens* – 1894 (exemplo de *locus horribilis*) [356]

As obras retomam a atmosfera das tragédias gregas, dos seus coros formados por pessoas gemendo. Assim, recriam um sentimento de impotência em relação ao destino contrário à dignidade humana. Seguindo a leitura do trecho, a imagem do ritual é concretizada através de uma cena de voluptuosidade e crueldade:

> Über einem Becken zerrissen sie ein kleines Kind, zerrissen es in wilder Stille mit den Händen – Hans Castorp sah zartes blondes Haar mit Blut verschmiert – und verschlagen die Stücke, daβ die spröden Knöchlein ihnen im Maule knackten und das Blut von ihren wüsten Lippen troff. Grausende Eiseskälte hielt Hans Castorp in Bann. Er wollte die Hände vor die Augen schlagen und konnte nicht. Er wollte fliehen und konnte nicht. Da

[356] Ludwig von Hofmann - *Tal des Schreckens* – 1894. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie *In:* WOLBERT, Klaus u. WAGNER, Annette (Hg.). op. Cit. p.104.

hatten sie ihn schon gesehen bei ihren greulichen Geschäft, sie schüttelten die blutigen Fäuste nach ihm und schimpften stimmlos, aber mit letzter Geheimheit, unflätig, und zwar im Volksdialekt von Hans Castorps Heimat. Es wurde ihm so übel, so übel wie noch nie. Verzweifelt wollte er sich von der Stelle reiβen – und so, wie er dabei an der Säule in seinem Rücken seitlich hingestürzt, so fand er sich, das scheuβliche Flüsterkeifen noch ihm Ohr, von kaltem Grausen noch ganz umklammert, an seinem Schuppen im Schnee, auf einem Arme liegend, mit angelehntem Kopf, die Beine mit den Ski-Hölzern von sich gestreckt. (MANN ZB, ibid., p. 683) [357]

Fig. 105 - Klage um Phaeton – 1915 – (exemplo de *locus horribilis)*[358]

Thomas Mann caracteriza no trecho citado a realidade de vida e morte do *locus horribilis* resgatando o siginificado dionisíaco da imagem descrita.

A imagem agora é associada ao rito das bacantes, as Mênades, mulheres que seguem dionísio[359]. Sob o efeito a *mania* (possessão divina), elas "passam a ser

---

[357] Por cima de uma bacia esquartejavam uma criancinha. Dilaceravam-na com as mãos, num furioso silêncio - Hans Castorp divisou os finos cabelos louros poluídos de sangue -, e devoravam os pedaços. Os frágeis ossinhos estalavam entre as suas presas, e o sangue pingava dos lábios selvagens. Um pavor gélido paralisou Hans Castorp. Fez menção de tapar os olhos com as mãos e não conseguiu. Quis fugir e não pôde. E elas acabavam de descobri-lo, no meio da sua atividade abominável. Agitaram os punhos ensangüentados, ralhando sem voz, mas com extrema vulgaridade, em termos obscenos, na gíria da terra de Hans Castorp. (MM. Ibid., p. 595-596)

[358] Ludwig von Hofmann .*Klage um Phaeton* – 1915 Ludwig-von-Hofmann-Archiv, Zürich. Disponível em <www.lvh.ch> Acesso em: agosto de 2007.

[359] Também ligado a natureza e a destruição, Dionísio, o deus de duas faces, faz jorrar leite, mel e vinho para a prosperidade dos homens. Porém, opera essas mesmas metamorfoses com relação à desgraça: o leite e o vinho escorrendo do teto dos quartos das filhas de Mínias enlouquecem-nas, castigo merecido por terem se recusado a deixar os maridos para seguir Baco (Dionísio). LÈVY, Ann-Déborah. Dionísio. In: *BRUNEL*, Pierre (org). Dicionário dos Mitos Literários.Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1997, p. 234.

invuneráveis, dotadas de uma força singular", tomadas de um "verdadeiro delírio assassino que as leva a dilacerar os filhotes de animais que amamentaram, e às vezes seus próprios filhos"[360].Eurípedes, em As bacantes (405 a.C) caracteriza este ato no assassinato de Penteu por sua mãe Agave:

> Com espuma na boca, os olhos revirados, já desprovida de razão, possuída por Baco (...) ela pega com as duas mãos seu braço esquerdo, e inclinada ao lado desse infeliz, desarticulado, arranca seu ombro, não com as próprias forças, sem dúvida, mas com as forças que o deus lhe investe. (EURÍPEDES, As Bacantes, 1121-1129)[361].

Mann caracteriza aqui esta visão trágica como uma forma de recomeço, de vida nova. Através da oferenda do sacrifício, segundo Lurker[362], o "mundo é renovado", pois em inúmeras mitologias um novo mundo surge após a destruição. Assim, a relação mística entre vida e morte é provavelmente uma raiz principal do ritual de sacrifício.

Aqui encontramos a destruição dos velhos valores, da velha Europa, de visão utópica e decadente. A partir desta visão, Castorp estará preparado às reflexões de uma opção pela vida. A passagem do *locus amoenus* para o *locus horribilis* pode ser comparada aqui à viagem de Ulisses ao Hades (Odisséia – Canto XI). Da mesma forma, o herói Castorp será conduzido ao "mundo do mortos" para retornar a vida.

4.4.2 – O *Gedankentraum*: um desfecho entre apolo e dionísio

Após a cena de destruição, Hans Castorp esforça-se desesperadamente para deixar o local. Ao final do sonho, o personagem encontra-se novamente na neve "ao pé do galpão, deitado sobre um braço, com a cabeça encostada e as pernas providas de esquis estendidas à sua frente"[363]. Neste momento da narrativa, inicia-se um *Gedankentraum* (sonho de pensamentos). O sonho de imagens dilu-se, permanece a esperança e a reflexão.

---

[360] Ibid. p. 235.
[361] Ibid. p. 236.
[362] LURKER, op. Cit. p. 622.
[363] MANN, ibid. p. 596.

"Logo vi que isso era um sonho!", devaneou, "Um sonho encantador e pavoroso. No fundo o percebia desde o começo"[364]. Substituindo o pavor pela tranqüilidade de seus pensamentos, Castorp começa a vivenciar novos pensamentos oníricos, começa a tecer um novo sonho de uma nova humanidade:

> Man träumt nicht nur aus eigner Seele, möcht´ich sagen, man träumt anonym und gemeinsam, wenn auch auf eigene Art. Die groβe Seele, von der nur ein Teilchen, träumt wohl mal durch dich, (MANN ZB:684)[365]

O "viver"' este sonho implicou numa experiência verdadeiramente "religiosa" para Hans Castorp. A visão do mundo "sagrado" da Arcádia (alusão à altares, templos) dos gestos arquetípicos possibilitou a oportunidade do personagem sair da realidade (na supressão do tempo) e penetrar num mundo transfigurado, impregnado da presença das forças sobrenaturais.

Neste processo de formação de Castorp, a experiência da neve caracterizou-se como um rito[366] de iniciação. Esta leitura é comprovada pelo próprio Thomas Mann em sua palestra *Introdução à Montanha Mágica*[367] , quando o escritor compara o romance a lenda do Graal e às narrativas de cavalaria:

> Provavelmente essas provas aventurescas eram originalmente **ritos de iniciação**, condições da aproximação ao mistério esotérico e sempre a idéia do saber, do reconhecimento, ligada ao "outro mundo", com a morte e a noite. Na "Montanha Mágica" fala-se muito de uma pedagogia alquímica-hermética, de uma "transubstanciação" e de novo eu (MANN *Introdução à Montanha Mágica,*1939 – o grifo é nosso)[368]

Para caracterizar a transformação de seu personagem (e da sociedade em que vivia) Thomas Mann associa ao mundo apolínio da beleza clássica descritas nas imagens idílicas de Hofmann o elemento dionisíaco. Dessa forma, o *Gedankentraum*

---

[364] Ibid, p 596.

[365] Sou tentado a dizer que não extraímos os sonhos unicamente da nossa própria alma. Sonhamos anônima e coletivamente, embora de forma individual. A grande alma, da qual tu não és mais do que uma partícula, talvez sonhe às vezes através de ti, à tua maneira. (MM: 596)

[366] O rito é uma seqüência ordenada de gestos, sons (palavras e música) e objetos, estabelecida por um grupo social com finalidades simbólicas. Supõe na sua execução o espaço (uma igreja, uma praça, uma sala de banquetes, etc.) e o tempo (sua duração total, seus ritmos, as pausas e, em particular, os momentos de maior intensidade) que lhe são próprios. BARROS, Op. Cit., p.79.

[367] Apud MISKOLCI, p.265.

[368] Apud MISKOLCI, ibid. p

possibilita a recordação dessas imagens apolíneas e dionisíacas da narrativa que contribuiram para a caracterização do fim da utopia e das origens de um novo mundo.

A lembrança desse *Bildertraum* associa o texto e a image a várias obras de Friedrich Nietzsche. Ao recorrer ao *Nascimento da Tragédia*[369], Thomas Mann explicitou o processo de transfiguração do personagem por meio do sonho apolíneo (que criou a bela aparência através das imagens da Arcádia Idílica) e da embriaguez dionisíaca (nas imagens descritas de música, dança e a narrativa do sacrifício final que desencadeou os impulsos e transformou a realidade). Através da narrativa desses elementos, Thomas Mann proporcionou a opção do personagem pela vida.

O sonho, primeiramente, aludiu ao elemento apolíneo caracterizado no romance através das imagens visualizadas no texto. Dessa forma, ao descrever e dialogar com as obras de Hofmann, Mann criou o universo ideal para a contemplação de uma humanidade perfeita e bela, em sintonia com a natureza. As imagens visualizadas através do verbal, descreveram a Arcádia, tornaram-na visível através da re-apresentação das imagens no texto de Mann. Através dessa *Iconofagia* ententemos que Mann não ilustrou somente seu texto com a descrição e referência às imagens: a representação da Arcádia não foi apenas de imagens junto ao texto, mas a re-apresentação

Lembremos que esta visão de uma "paisagem idealizada" do *locus amoenus* foi apresentada à Castorp como um quadro. Ela caracterizou o apolíneo, o impulso artístico da natureza que se manifesta nas artes plásticas. O modelo para caracterizar o apolíneo na narrativa foi o do mundo estético do sonho, pois ao sonho humano, criador de imagens, corresponde ao poder ontológico que produz figuras.

Segundo pensamento de Friedrich Nietzsche, o risco do apolíneo é esquecer de suas raízes, e evitar a autenticidade dolorosa da vida. Dessa forma, Thomas Mann descreve as imagens de Hofmann sem recorrer à interpretação original de um Idílio Virgiliano. Associando às suas imagens do texto a tradição de Teócrito (que também conciliava vida e morte), Mann vivifica as paisagens apolíneas da Arcádia Idílica através da vontade e do sofrimento dionisíaco, numa leitura diferente de Hofmann. Por esta razão, verificaremos que Apolo e Dionísio se reconciliam no trecho *Neve* para possibilitar a afirmação da vida em Castorp.

---

[369] NIETZSCHE, Friedrich *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Utilizaremos a abreviação NT no decorrer de nosso estudo.

> (…) auf deine Art, von Dingen, die sie heimlich immer träumt, - von ihrer Jugend, ihrer Hoffnung, ihrem Glück und Frieden… und ihren Blutmahl. Da liege ich an mainer Säule und habe im Leibe noch die wirklichen Reste meines Traums, das eisige Grauen vor dem Blutmahl und auch die Herzensfreude noch von vorher, die Freude an dem Glück und an der frommen Gesittung der weiβen Menschheit. Es kommt mir zu, behupte ich, ich habe verbriefte Rechte, hier zu liegen und dergleichen zu träumen.(MANN ZB:684)[370]

O personagem entrega-se a um sonho não somente associado à visão de "felicidade e os costumes piedosos da humanidade branca", descritos no diálogo entre Mann e Hofmann, mas também ao "horror frio" experimentado pela "visão da ceia sangrenta".

Assim, ao voltar do Hades neste estado de sonolência, Castorp associa à visão apolínea e dionisíaca vivida uma correspondência entre a vida e a morte. Dessa forma, o protagonista afasta-se das dialéticas "lições salvíficas" dos radicais Settembrini e Naphta: tanto o caminho do individualismo liberal como o do coletivismo místico totalitário de origens medievais apresenta-se agora para Castorp como uma visão torturante. Contrários à humanidade, estes antigos valores se revelavam como forças que lançam a vida contra a potência da morte, o social contra o humano.

> Wer aber den Körper, das Leben erkennt, erkennt den Tod. Nur ist das nicht das Ganze, - ein Anfang vielmehr lediglich, wenn man es pädagogisch nimmt. Mann muβ die andere Hälfte dazu halten, das Gegenteil. Denn alles Interesse für Tod und Krankheit ist Ausdruck des Interesses am Leben, wie ja die humanistische Fakultät der Medizin beweist. (MANN ZB: 684)[371]

Hans Castorp entende que eterna é a vida tal como ele vive. Assim, a superação da dor é um recomeço, a visão de um novo mundo a partir da destruição.

---

[370] Sonha com coisas que sempre lhe enchem os sonhos secretos sua juventude, sua esperança, sua felicidade e sua paz, e também a sua ceia sangrenta. Aqui me acho ao pé da minha coluna e ainda sinto em mim os vestígios reais do meu sonho, o horror frio que experimentei ante a ceia sangrenta, e também a alegria íntima originada pelas cenas anteriores, quando vi a felicidade e os costumes piedosos da humanidade branca. Cabe-me - afirmo eu -, tenho o genuíno direito de me deitar aqui e de me entregar a esse tipo de sonhos. (MM:596)

[371] Mas quem conhece o corpo, e a vida, conhece a morte. Isso , entretanto, não é tudo, mas apenas o começo, pedagogicamente falando. É preciso acrescentar a outra metade, o oposto. Pois todo o interesse pela morte e pela doença não passa de uma forma de exprimir aquele que se tem pela vida, como demonstra a humanística Faculdade de Medicina, que sempre se dirige à vida. (MANN, MM:597)

As reflexões do *gedankentraum* desembocam num gesto afirmativo, num "dionisíaco dizer-sim ao mundo tal como é"[372] . Neste sentido, o próprio Nietzsche afirma:

> Minha doutrina diz: a tarefa consiste em viver de tal maneira que devas desejar viver de novo – tu viverás de novo de qualquer modo![373]

O sentimento trágico vivido com o final da visão paradisíaca da Arcádia descrita nas imagens implicou precisamente num "sentimento transbordante de vida e de força, em cujo seio a dor age como estimulante."[374] Dessa forma, a tragédia demonstrou

> **o dizer sim à própria vida**, mesmo nos seus mais estranhos e mais duros problemas; a vontade de viver, que se alegra com o *sacrifício* de seus tipos mais elevados, à própria inesgotabilidade – eis o que eu chamo de dionisíaco, eis o que adivinhei como a ponte para a psicologia do poeta *trágico*. *Não* para se livrar do terror e da compaixão, não para se purificar de uma emoção perigosa mediante a sua descarga veemente (assim o entendera Aristóteles), mas para, além do terror e da compaixão, *ser ele mesmo* o eterno prazer do devir – prazer que encerra em si também **a alegria do aniquilamento (...)**

A associação de imagens dionisíacas ao idílio da *Neve* resgatam no texto o *eterno retorno* de Nietzsche ao expressarem as "implicações da afirmação trágica da vida em face do aspecto temporal da experiência humana"[375]. Da associação entre imagens apolíneas e dionisíacas, vida e morte são conciliadas. A experiência trágica possibilitará a opção do protagonista pela vida e o retorno ao "mundo da planície".

Aqui, segundo Anatol Rosenfeld[376], fecha-se o círculo. O burguês Castorp, em sua ingenuidade e individualismo, foi elavado à montanha pela "vivência profunda da morte". Agora, volta ao mundo, "transformado pelo sonho do amor humanístico".

---

[372] NIETZSCHE, F. A Gaia Ciência. In Obras Incompletas.Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho.São Paulo: Abril Cultural, 1974 (Col.Os Pensadores,XXXII), p.209.
[373] Ibid., p. 209
[374] NIETZSCHE, F. Crepúsculo dos Ídolos ou como se filosofa com o martelo. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988, p.117.
[375] MARTON, Scarlett. O Eterno Retorno do Mesmo: tese cosmológica ou imperativo ético. In: NOVAES, Adauto. (org.) Ética. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.207
[376] ROSENFELD, Op. Cit., p 125.

Ao interpretarmos Mann, percebemos que *A Montanha Mágica* marca a "grande experiência da sua maturidade"[377], uma evolução em face da crise da sociedade e da concepção de mundo da sua juventude.

Em seus primeiros trabalhos como escritor, como vimos, a contraposição inconciliável entre morte e vida representava a posição do artista em relação à sociedade burguesa. Dessa forma, antes da crise causada pela guerra, a vida só aparecia como um horizonte, um objeto de aspiração nostálgica sem esperança.

O conteúdo real dessas obras era a "vitória interior e exterior da morte", associada sempre à "enfermidade, decomposição e abismo", bem como "simpatia do artista por tal enfermidade ou decomposição"[378].

> A vida (o mundo) é inantingível do ponto de vista do indivíduo isolado da sociedade burguesa. Também o jovem Thomas Mann vê a unidade entre saúde e vida na comunidade, mas esta unidade não atinge nele qualquer forma concreta[379]

Este isolamento, como vimos, marca a posição de vários artistas do *Jahrhundertwende*, onde a arte possibilitava uma fuga dos problemas cotidianos da sociedade em crise. Esta utopia artística marcou a visão de um mundo estilizado onde a imagem da Arcádia era frequentemente caracterizada como um lugar imaculado de felicidade eterna, longe dos problemas do cotidiano.

A esta visão, porém, Thomas Mann propõe a concretização dos ideais humanísticos em realidade. Assim, após a guerra, chegara a hora do artista abandonar a utopia e o escapismo e contribuir para a construção de uma humanidade mais justa e fraterna. Dessa forma, a educação do personagem possibilitou o que Goethe caracterizou de ponte ou passagem de um "mundo da humanidade interior e pessoal ao mundo do social"[380].

A Montanha Mágica marca este momento de transição de Mann que representa a própria transição da sociedade na época aos ideais democráticos e humanistas:

> Os senhores o acharão especificamente no capítulo entitulado **"Neve"** onde Hans

[377] LUKÁCS, George. *Thomas Mann e a Tragédia da Arte Moderna*. In: Ensaios sobre Literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968., p. 181
[378] Ibid, p. 185.
[379] Ibid.,p. 186.
[380] Citado por LUKÁCS, op. Cit. p. 186.

> Castorp, perdido em alturas mortais sonha seu sonho poético do homem. O graal, se ele não o acha, mesmo assim o vislumbra no sonho próximo da morte antes de ser arrancado de sua altura para a catástrofe européia, isto é **a idéia do homem, a concepção de uma humanidade futura que passou por um saber muito profundo, um saber de doença e morte.** O graal é um mistério, mas também a humanidade o é. Pois o próprio homem é um mistério e toda humanidade baseia-se no respeito pelo mistério do homem. (MANN. Introdução à Montanha Mágica, 1939 – O grifo é nosso)[381]

As modificações históricas e culturais vividas no período (a crise da sociedade burguesa, o isolamento do artista) são discutidas na obra que abre a possibilidade de um novo mundo. Após a Grande Guerra, o novo mundo dos impérios, que sepultara as ideais anteriores ao conflito, possibilita a concretização de uma utópica renovação e libertação do homem narrada no *Fausto* de Goethe: a esperança e felicidade de uma humanidade unida e universal.

Ao resgatar o humanismo de Goethe verifica-se também nova tendência em Thomas Mann: os personagens descobrem o social como relização do humano, do homem a serviço da sociedade. A derrota da Alemanha e a afirmação pela República de Weimar representa a superação dos antigos valores. Assim, a destruição dionisíaca provocada pela guerra possibilita a visão de uma nova Alemanha.

Em 1922, na conferência *Von Deutscher Republik* (Da República Alemã)1922 Mann descreve esta visão de uma nova humanidade através da característica unificadora da democracia. Este texto estabelece a idéia humanística em torno da social democracia, denominando-a como forma de realização política da república.

Esta transformação humanística do protagonista está ligada à experiência das imagens oníricas na neve. Dessa forma, a esperança de harmonia e entendimento social correspondeu a visão da beleza árcade das imagens de Hofmann em diálogo com o texto de Mann. A caracterização dessas imagens no capítulo *Neve* possibilitou a aspiração deste mundo de felicidade.

---

[381] MISKOLCI, op. Cit., p. 15

CONSIDERAÇÕES GERAIS

O presente trabalho procurou discutir a possibilidade da presença visual no texto escrito. Dessa forma, encerrando esta tese com nossas considerações gerais, deixamos ao leitor a conclusão através da leitura e análise do tema.

A partir dessa perspectiva, no decorrer dos capítulos propostos, apresentamos um contexto situacional comum à literatura e às artes plásticas, a Arcádia Idílica, iniciando um dialogo entre o texto e a imagem: o romance *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann e as pinturas e desenhos de Ludwig von Hofmann.

Percorremos essa relação usando da metodologia da Estética da Recepção, principalmente em Iser que privilegia o leitor e o ato da leitura.

Nas páginas iniciais desta tese, reconhecemos que toda comunicação humana envolve a produção e recepção de mensagens. Entendendo que o ato da leitura não afasta o do ver, propomos uma reflexão sobre a presença visual do texto de Mann. Transformando esta hipótese em tese, reconhecemos que a visibilidade presente no texto, em diálogo com a pintura, provêm de seu lastro de referência a outras tantas imagens produzidas desde a antiguidade clássica sobre a Arcádia.

Na fundamentação teórica discutimos sobre o sentido e as formas de leitura e o significado do texto e da imagem. Assim, ao questionarmos sobre a possibilidade de leitura do verbal e do não verbal, evidenciamos que este diálogo tem como resultado a produção de imagens. Para este estudo foram importantes Mitchel, Marin, Chartier, Jouve, Manguel, Baitelllo entre outros.

Neste capítulo, ao estudar o método hermenêutico-fenomenológico necessário para a percepção, compreensão e interpretação do fenômeno artístico, apresentamos algumas teorias de Merleau-Ponty e Ricoeur. Estas foram fundamentais para o entendimento do processo de percepção estética e interpretação das análises de obras de arte que retratam o idílio descritas nesta tese.

Passando pela parte teórica, instrumento de apoio à nossa leitura, iniciamos o segundo capítulo sobre a tradição idílica clássica.

Nomeado de “O Idílio Árcade: leituras e interpretações” apresentou primeiramente as origens da idealização na arte em Platão e Aristóteles através do conceito clássico do Belo. Fundamentados em Dufrenne, discutimos neste momento a necessidade da percepção do belo, pois para a civilização

póssocrática, o agrado estético constituía um prazer de ordem superior, decorrendo da atividade privilegiada de natureza intelectual, próximos da essência imaterial da alma.

Da contemplação de paisagens e corpos perfeitos, caracterizamos o surgimento de uma natureza vista como um espaço de harmonia e beleza, a criação "poética" do *locus amoenus.*

Identificamos aqui o surgimento da idealização de imagens transcritas em poesias, textos e pinturas do mundo antigo. Criado por Homero, esta natureza perfeita e paradisíaca já se caracterizava por um mundo afastado das dores trágicas e limitações da realidade,descritas pelo *locus horribilis*.

Num segundo momento do capítulo, abordamos a origem do Idílio com Teócrito, um *locus amoenus* que descreve as paisagens da Magna Grécia com um certo realismo e muita imaginação: a natureza e a vida rústica dos camponeses sicilianos. Surge nesta tradição a figura do pastor, personagem dedicado principalmente à música, ao canto e entretido com o amor.

Seguindo a tradição, o poeta Virgílio cria a Arcádia, um lugar de eterna felicidade e harmonia afastado da realidade, onde dor e morte são elementos distantes vividos apenas através de alusões melancólicas. Neste ponto do estudo, identifiquei a origem da visão da Arcádia idílica na arte e literatura ocidental como um local utópico de felicidade eterna que afasta o homem da realidade.

O terceiro capítulo, "O resgate do idílio no *Jahrhundertwende*", apresentamos o contexto da criação artística do pintor Ludwig von Hofmann e a elementos da obra do escritor Thomas Mann inseridos no período da passagem do século XIX para o século XX . Marcado por uma significativa mudança de valores sociais, culturais, artísticos e filosóficos, explicamos a característica de movimentos artísticos, como o Decadentismo e o Idealismo, que desenvolviam uma estética contrária a moral burguesa e, consequentemente, à vida. Na tentativa de fuga da realidade, muitos desses escritores e pintores viam na idealização da Arcádia a possibilidade de afastamento da ordem social. A implementação de um esteticismo de inspiração romântica afastava esses jovens pintores e literatos do mundo, criando o tipo do artista marginal, presente em muitos trabalhos do período.

Desenvolvendo, também, o percurso artístico do período, analisamos as transformações da literatura e das artes plásticas a partir da estética impressionista até o *Jugendstil* (*Art Nouveau*) e o simbolismo.

Fechando este capítulo, a partir de estudos teóricos e leituras, analisamos algumas obras de Ludwig von Hofmann, ainda pouco conhecidas no Brasil. Nelas, evidenciamos o caráter renovador da arte de Hofmann no período, pois, resgatando o idílio clássico, o pintor acrescentou às novas formas de expressão das vanguardas artísticas em suas composições de cor, divisão linear e caracterização dos corpos em espaços que criavam ritmo e movimento.

Os temas desses trabalhos ressaltam sua sensibilidade e caráter humanístico. Mostramos, no entanto, que a tradição de Hofmann está ligada ao idílio árcade de Virgílio, na concepção de um *lócus* não ameaçado pela dor ou pela morte.

Finalmente, no quarto e último capítulo intitulado "*A Montanha Mágica* de Thomas Mann: um diálogo entre o texto e a imagem" chegamos a proposta desta tese: o colóquio entre Ludwig von Hofmann e Thomas Mann. Nele apresentamos um breve contexto da produção artística e literária no momento, caracterizando a contestação dos antigos valores e utopias que distanciavam o artista da sociedade e intensificavam o conflito entre a vida e a arte.

Neste romance de formação, um sanatório na montanha foi palco para a discussão de temas como humanismo e utopias, democracia e totalitarismo, vida e morte. Caracterizando a sociedade doente do pré-guerra, a montanha se abriu ao protagonista Hans Castorp que viajava, sem saber, da mediocridade para o autoconhecimento.

Na elaboração dos personagens e conflitos, ressaltamos o caráter simbólico da narrativa. Posteriormente, agregamos à estas considerações alguns apontamentos sobre a filosofia da arte de Nietzsche presente no romance. Assim, evidenciamos a utilização de elementos apolíneos e dionisíacos no dialogo entre o texto e a imagem que reforçam a idéia de confronto entre imagens da treadição do *locus amoenus* e do *locus horribilis*.

No momento da solução destas questões, o trecho *Neve* do capítulo VI, Thomas Mann retoma o tema da Arcádia . Evidenciei, aqui, a leitura e descrição de imagens de Ludwig von Hofmann, demonstrando que um texto

não-verbal (no caso, as pinturas de Ludwig von Hofmann) pode ser "verbalizado" é incorporado a outra realidade mimética, a escrita. Neste sentido, caracterizamos Mann como leitor e produtor de imagens.

Como leitor das obras de Hofmann, a partir de seu horizonte de expectativa, Mann desenvolve uma leitura diferente dos contemporâneos do pintor no final do século XIX: as belas imagens do *Bildertraum* não caracterizavam mais um lugar de fuga e melancolia da tradição virgiliana, mas se tornaram a expressão de uma proposta de transformação: o apolíneo. Dessa forma, como produtor de imagens, Mann associa a descrição do paraíso a sua destruição, o Hades, elemento dionisíaco necessário à transformação do personagem. Aqui, o escritor resgata a tradição de Teócrito, conciliando vida e morte.

Portanto, na caracterização do sonho de Castorp, concluímos que um rito de transformação foi realizado através das imagens. Thomas Mann, assim, não apenas descreveu o Idílio, mas possibilitou sua efetiva visualização possibilitando que a substância verbal se transformasse no iconônico visual uma substância que lhe é heterogênea. Neste sentido, segundo Norval Baitello Junior, detectamos o processo de iconofagia onde a imagem dá origem a outras imagens.

Através dessas conclusões, penso ter chegado às páginas finais do meu trabalho, concluindo através do percurso traçado na introdução, o caminho que proporcionou o diálogo entre Mann e Hofmann.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. – ***Negative Dialectics.*** London, Rouctledge & Kegan Paul, 1973.

ALBERTI, Leon Battista. ***Da Pintura.*** Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

ARGAN. Giulio C. ***Arte Moderna***. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

ARISTÓTELES. ***Poética.*** Trad., prefácio, introd., comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Vila da Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

_____. ***Arte Poética.*** Trad. Antônio Pinto de Carvalho.S.Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

ARTEGA, Valmore Muñoz. ***Artesanos de la angustia. Notas sobre literatura alemana de inicios del siglo XX***. In: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense, 2004

AUMONT, Jacques. ***A Imagem***. São Paulo: Papirus Editora, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1993.

BAITELLO, Norval. ***O Olho do Furacão. A Cultura da Imagem e a Crise da Visibilidade.*** Disponível em <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/furacao.pdf> acessado em outubro de 2006

_____,orval. ***A Era da Iconofagia.*** São Paulo: Hacker Editores Ltda., 2005

_____, ***As imagens que nos devoram***. In: www.sescsp.com.br (Seminário Imagem e Violência), 2000. Acessado em: novembro de 2007.BAKHTIN, M. ***Os gêneros do discurso.*** In: *Estética da Criação Verbal.* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, Antonio Walter R. ***Tristão: entre a vida e a arte. A filosofia da arte de Nietzsche na obra de Thomas Mann***. Dissertação de Mestrado. FFLCH -Universidade de São Paulo, 2002.

BARROSO, Ivo. ***Charles Baudelaire – Poesia e Prosa***. Rio de Janeiro: **Editora** Nova Aguilar, 1996

BAUDELAIRE, Charles. ***Curiosités Esthetiques* (1868)*. L'art romantique*.** Paris: Ed. Garnier, 1999.

BAYET, Jean. ***Littérature latine***. Paris: Armand Colin, 1965.

BELLESSORT, André. ***Virgilio su obra y su tiempo*.** Madrid: Editorial Tecnos, 1965.

BELLO, Angela Ales. ***Cultura e Religiões: uma leitura fenomenológica.*** Bauru: EDUSC, 1998.

BENCHIMOL, Márcio. ***Apolo e Dionísio – arte, filosofia e crítica da cultura bo primeiro Nietzsche.*** São Paulo: Anna Blume,Fapesp, 2002.

BENJAMIN, Walter. ***A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica***, in Benjamin, W. Obras escolhidas. Magia e técnica, Arte e política, SP, Brasiliense, 1985.

BERGER, J. Modos de Ver. Barcelone: Gustavo Gili, 1974.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999. 291p.

BLOOM, Harold. ***The Magic Mountain: Modern Critical Interpretations***. New York: Chelsea House, 1986.

BLUDAU, B.; HEFTRICH, E.; KOOPMANN, H. (Hrsg.) ***Thomas Mann (1875-1975) Vorträge in München – Zürich – Lübeck.*** Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1977

BOARDMAN, J. ***The Oxford History of Classical Art.*** Oxford: Oxford University Press, 1993.

BODEI, Remo. ***As formas da Beleza***. Bauru: EDUSC, 2005.BORDINI, Maria da Glória e AGUIAR, Vera Teixeira de. ***Literatura – a formação do leitor*****; alternativas metodológicas.** Porto Alegre: Mercado aberto, 1988.

BOSI, Alfredo. ***Fenomenologia do Olhar.*** In: NOVAES, Adauto et al. *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

BOTHO Graef: ***Hodlers und von Hofmanns Wandbilder in der Universität Jena***, Jena 1910

_____, ***Die künstlerische Welt in den Bildern Ludwig von Hofmanns***. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 52. Jg., 1917, S. 133-144

BRISSON, Jean-Paul. ***Virgile son temps et le nôtre***. Paris: François Maspero, 1980.

BRUNEL, Pierre (org). Dicionário dos Mitos Literários.Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1997.

BUERGIN, Hans ***Das Werk Thomas Mann*** Eine Bibliographie unter Mitarbeit von Walter A Reichert und Erich Neumann S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main,1991

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia- A idade da fábula: histórias dos deuses e heróis.** Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

BURKE, Peter. ***Testemunha Ocular***.***História e Imagem***. Bauru: EDUSC, 2004.

CABRAL, Luiz A. Machado. ***O Hino Homérico a Apolo***. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição, 2004.

CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida e GOMES, Paulo E. S. **A personagem de ficção***.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

CANTARELLI, Lígia. ***A Bélle Epoche da Editoração Brasileira: um Estudo sobre a Estética Art Nouveau nas Capas dos Livros do Início do Século XX.*** Dissertação de Mestrado, USP, 2006.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*. Posfácio de Willi Bolle. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. 8 vol.

CARR-GOMM, Sarah. ***Dicionário de Símbolos na Arte***. Bauru: EDUSC, 2004.

CARRATELLI, Giovanni P. ***The Greek World – Art and Civilization in Magna Graecia and Sicilly.*** New York: Rizzoli, 1996.

CARRENHO, Elza Ap. de Andrade. ***O Juízo Final no Espaço Sagrado da Capela Scrovegni e Capela Sistina.*** Bauru: EDUSC, 1998.

CASTORIADIS, Cornelius. **Feito e a ser feito: as encruzilhadas do labirinto V**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

CEIA, Carlos***. Dicionário de Termos Literários***. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt> Acessado em: agosto de 2007.

CESAR, Constança M. Razão hermenêutica e fenomenologia em Gaston Bachelard. In: PEIXOTO, Adão J. *et al* (orgs) **Concepções sobre fenomenologia**. Goiânia: Editora UFG, 2003. 160p.

CHARTIER, Roger. ***Aventura do Livro- do leitor ao navegador***. São Paulo: Editora UNESP, 1998

_____, ***Práticas de Leituras***. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.CALABRESE, Omar. ***A Linguagem da Arte.*** Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CHAUÍ, Marilena. ***Convite à Filosofia***. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CHIPP, Herschel B. ***Teorias da Arte Moderna.*** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COLI, Jorge. ***O que é arte***. SP, Brasiliense, 1985.

CURTIUS, Ernst Robert. ***European Literature and the Latin Middle Ages***. Princeton: Princeton University Press, 1990

DEBENEDETTI, Jean-Marc et al. ***Les Symbolistes***. – Paris: H. Veyrier, 1990

DONDIS, Donis A. ***Sintaxe da Linguagem visual***. Ed. Martins Fontes, 1999.

DOWDEN,Stephen, ed. *Companion to Thomas Mann's Magic Mountain*. Columbia SC: Camden House, 1999.

DUARTE Júnior, João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. 2aed. Campinas, SP: Papirus, 1988. 150p.

DUCROT, O. ***O Dizer e o Dito***. São Paulo, Pontes, 1987

DUFRENNE, Mikel. ***Estética e Filosofia***. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura- uma introdução**.Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 5ª ed., 2003.

ECO, Umberto. ***A definição da arte***. São Paulo:Martins Fontes, 1996.

_____ . ***Viagem na irrealidade cotidiana***. RJ, Nova Fronteira, 1984.

EICHNER, Hans.Thomas Mann. Eine Einführung in sein Werk. München: Francke Verlag, 1961.

FAUX, Dorothy. ***Beleza do Século***. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

FETZER, j.h. ***Filosofia e Ciência Cognitiva***. Bauru: EDUSC, 2000.

FERRARI, Anna. ***Dizionario di mitologia greca e latina***. Tornino: UTET libreria, 2002

FERRY, Luc. ***Homo Aestheticus – A invenção do Gosto na era democrática***. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

FONTES, Joaquim B. ***Poemas e Fragmentos: Safos de Lesbos***. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2005.

FRANCASTEL, Pierre. ***A Realidade Figurativa.*** São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. ***Impressionismo***. Lisboa, Martins Fontes, 1988.

FRANK, Mitchell Benjamin**. *Romantic Painting Redefined: Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism***. Ashgate Publishing, 2001

FRENZEL, Elizabeth ***Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*** J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Sttutgart,1978.

GADAMER, H.G. – ***Verdade e Método.*** Petrópolis, Vozes, 1998.

GIANNETTI, Eduardo. ***Auto-engano.*** 6ª ed. São Paulo; Companhia das Letras, 1997

GIANNOTTI, José Arthur. ***O jogo do Belo e do Feio***. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

GOMBRICH, Ernst H. ***A história da arte***. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____.***Arte e Ilusão - um estudo da psicologia da representação pictórica.*** São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GUARDINI, Romano: ***Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien.*** Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag, 1996.

GUILLEMIN, A.M. ***Virgilio poeta, artista, y pensador***.Buenos Aires: Paidós, 1968.

HAMMER, Klaus. ***Ludwig-von-Hofmann*** (Maler und Werk), Dresden 1988.

HANSEN, Volkmar; HEINE, Gert (Hrsg.) ***Frage und Antwort – Interviews mit Thomas Mann (1909-1955)*** Hamburg: Albrecht Knaus Verlag, 1983.

HAUSER, Arnold. ***História social da literatura e da arte***. SP, Mestre Jou, 1972.

HEGEL, Georg W. Friedrich. ***Cursos de Estética.*** Vol. 1 São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. – ***Fenomenologia do Espírito***. Petrópolis, Vezes, 1992

HEISE, Eloá, RÖHL, Ruth. ***História da literatura alemã***. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios, 92).

HÖLDERLIN, F. ***Werke***. 2 vols. Munique: Hanser, 1982.

_____. ***Hipérion ou o eremita na Grécia.*** São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

_____. ***Reflexões.*** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

HUSSERL E., ***Méditations cartésiennes***, ***Introduction à la Phénoménologie***, trad. G. Pfeiffer e E. Lévinas, Paris Vrin, 1931, reeditado em 1986.

_____, ***Meditações Cartesianas, Introdução à Fenomenologia,*** trad. Maria Gorete Lopes e Souza, Rés-Editora, Porto.

HUTCHEON, Linda. ***A Theory of Parody- The teaching of Twentieth-Century art forms*** Rontledge, London , 1991.

ISER, Wolfang. ***L'acte de lecture***.Bruxel as: Mouton, 1985 .

_____**"Akte des Fingierens"**, in: Henrich, Dietrich / Iser, Wolfgang (Hg.): ***Funktionen des Fiktiven***. München: Fink, 1983. p.121–151

_____**O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária.** Trad.Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDURJ, 1986.

_____ ***Prospecting – from reader response to Literary Antropology***. London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

_____, ***O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária***. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JANSON, H. W. ***A arte Moderna.*** In: ***História Geral da Arte***. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAUSS, *et. al.* ***A Leitura e o Leitor - Textos de Estética da Recepção***. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. ***A história da literatura como provocação à teoria literária.*** São Paulo: Ática, 1994.

_____. ***Limites e Tarefas de uma Hermenêutica Literária****. In:* M. **Fuhrmann**, M; **Jauss** H. R.: und **Pannenberg** W. (Hg.). ***Poetik und Hermeneutik*** vol. IX. München: W. Fink Verlag, 1981.

JENDREIEK, Helmut ***Thomas Mann – Der demokratische Roman****.* Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1977.

JEUDY, Henri-Pierre. ***O Corpo como objeto de arte***. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JOLY, Martine. ***Introdução à análise da imagem***. Campinas: Papirus Editora, 2004.

JOSEPH, Erkme. ***Nietzsche im "Zauberberg".*** Thomas Mann Studien. Vierzehnter Band. Frankfut am Main: Vittorio Klostermann, 1996.

JOUVE, Vincent. ***A Leitura.*** São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

JOUVE. S. et al. ***L'ABCdaire du symbolisme et de l'art nouveau*** - Flammarion, 1997

KANDINSKY, W. ***Do Espiritual na Arte***. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANT, I. – ***"Que é Esclarecimento"*** in *Textos Seletos*. Petrópolis, Vozes, 1984.

KLEE. Paul. ***Théorie de l'art moderne***. Paris: Ed. Gonthier, 1964.

KOCH, I. G. V. ***Argumentação e Linguagem***. 8 Ed. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. ***Desvendando os segredos do texto***. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2003.

KOHNEN, Mansueto. *História da literatura germânica*. Salvador: Ed. Mensageiro da Fé, 1962. (Série Literária,1). 5 v.

_____. *Literatura germânica do século XX*. Petrópolis: Vozes, 1963.

KOOPMANN, Helmut (Hrsg.) ***Thomas Mann.*** Darmstadt: Wissenschaftliches Buchgesselschaft, 1975.

KRAUSSE, Anna-Carola. ***Geschichte der Malerei – Von der Renaissance bis heute***, Hamburg: Ullman/Tandem Verlag, 2005.

KRUFT, Hanno-Walter. ***Thomas Mann und die bildende Kunst.*** In: Thomas Mann-Handbuch, hrsg. v. Helmut Koopmann, 2. Aufl. Stuttgart: Kröner Verlag, 1995.

LANCIANI, G., TAVANI, G., ***Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa .*** Lisboa: Editorial Caminho, 1993

LE BRETON, David. ***Adeus ao Corpo – Antropologia e Sociedade.*** Campinas: Papirus, 2003.

LESKY, Albin. ***História de La Literatura Griega.*** Versión española de José M. D. Regañon y Beatriz Romero. Madrid: Gredos, [s/d.]..

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). ***O Belo***. In: ***A pintura – textos essenciais*** Vol. 4. São Paulo: Editora 34 Ltda.,2004.

LIEBNER-HARENBERG, Renate: ***Ludwig von Hofmann. Biographie*** (Veröffentlichung des Ludwig von Hofmann-Archivs Zürich), Zürich 1996.

LIÈVRE-CROSSON, Elisabeth. ***Du réalisme au symbolisme***. Toulouse: Edition Milan, 2003

LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*; textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Teoria da literatura em suas fontes*. (2 v.) Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LUCE, J.V. ***O sentido do corpo na Grécia Antiga***. In: Curso de Filosofia Grega. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1994.

LUKÁCS, George. ***Thomas Mann e a Tragédia da Arte Moderna***. In: *Ensaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LURKER, Manfred. ***Wörterbuch der Symbolik***. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1988.

_____. ***Dicionário de Simbologia***. São Paulo: Martins Fontes, 2003

MACHADO, Roberto. ***Zarathustra – Tragédia Nietzschiana.*** São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2001.

MAINGUENEAU, D. ***Novas tendências em análise do discurso***. 3 ed. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade de Campinas, 1997.

MANGUEL, Alberto. ***Lendo Imagens***. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
_____. ***Uma história da Leitura.***São Paulo: Cia das Letras, 2004.

MANN, Thomas. ***Der Zauberberg***. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1986.

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

_____, ***A Montanha Mágica***. Trad. Hebert Caro. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
_____, ***Gesammente Werke in dreizehn Bänden***, 2. Aufl. Frankfurt/Main: S. Fischer, 1974.

_____, ***Tagebücher***, hrsg. Von Peter de Mendelsohn. Frankfut/Main: S. Fischer, 1979-1995.

_____, ***Morte em Veneza***. Trad. Hebert Caro. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____, ***Introdução à Montanha Mágica para os estudantes da Universidade de Princeton como Prefácio***. Trad. Richard Miskolci *in: Perspectivas- Revista de Ciências Sociais da UNESP São Paulo* São Paulo: Ed. UNESP, 1996. p. 131-142. Disponível em <http://www.ufscar.br/ richardmiskolci/paginas/academico/cientificos/intro_montanha.htm> Acesso: agosto de 2007.

MARIN, Louis. ***Sublime Poussin***. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

MARTINI, Fritz. ***História da literatura alemã I*: das origens ao Classicismo**. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Estúdios Cor, 1971. (Idéias e Formas, 9).

MARTINI, Fritz. ***História da literatura alemã II*: do Romantismo à actualidade**. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Estúdios Cor, 1972. (Idéias e Formas, 10).

MAY, Rollo. ***Minha busca da Beleza***. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

MAYER, Hans Otto ***Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens*** *,* S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main , 1992

MERLEAU-PONTY, M. ***Phénoménoloqie de la perception.*** Paris: Gallimard, 1993.

_____, ***Fenomenologia da Percepção***. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____, ***O Olho e o Espírito***. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____, ***Phénoménologie de l´expérience esthéthique.*** Paris: PUF, 1963.

MISKOLCI, Richard. ***A Iniciação Alquímica e os Mistérios Órficos n´A Montanha Mágica*** in: *Itinerários - Revista de Literatura*. UNESP/Araraquara, Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, V. 15/16, 2000.

MITCHELL, W.J.T. **Mitchell.** ***Iconology: Image, Text, Ideology***, Chicago, University of Chicago Press, 1986

MONTEIRO, Beatriz Sobral. ***Os caminhos e os descaminhos da leitura de Propércio Livro I- Elegias I, II, VII, VIII e XII/***– Rio de Janeiro: UFRJ/ Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2006.

MORAIS, Aline. ***"Kultur" versus "Zivilisation": Distinção Social e Desconforto Burguês em Werther***. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/049/49cmoraes.htm> Acesso: outubro de 2007.

MOREIRO GONZÁLES, José A. ***O conteúdo da imagem.*** Curitiba: Ed. Da UFPR, 2003.

MURGUIA. Eduardo I. ***Cenário Histórico do Movimento Impressionista.*** UNIMEP - Revista Impulso nº 24, p. 25. Encontrado em <http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp24art02.pdf> Acesso: outubro 2007.

NEUMANN, M.: Die Irritationen des Janus oder „Der Zauberberg" im Feld der Moderne. Thomas- Mann-Jahrbuch. Frankfurt am Main: Klostermann 2001

NOVAES, Adauto. (org.) **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

_____. (org) ***O Olhar.*** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NUNES, Benedito. ***Introdução à Filosofia da Arte.*** São Paulo: Editora Ática, 2003.

ORTIZ, Renato. ***Cultura e Modernidade***.São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

PAECH, Joachim. ***Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen,*** in: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets.* Berlin: Erich Schmidt, 1998. p. 14–30.

PANOFSKY, Erwin. ***Estudos de Iconologia***. Lisboa: Estampa, 1986.

_____. ***Significado das Artes Visuais.*** São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAREYSON, Luigi. ***Os problemas da estética***. São Paulo: Martins Fontes,

PEDROSA, I. ***Da Cor a Cor Inexistente,*** Rio De Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda., 1977.

PENHA, Valério Medeiros da. ***Thomas Mann e o Decadentismo.*** Disponível em: < http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa4/14.doc> Acessado em: janeiro de 2007.

PERNOUD, R. ***As Origens da Burguesia***. Trad. Port. Lisboa: Europa-América, 1969. (Col. "Saber")

PERRET, Jacques. ***Virgile.*** Bourges: “Ecrivains de Toujours” aux editions du Seuil, 1959.

PETERS, Anne: ***Ludwig von Hofmann. Zeichnungen, Pastelle, Druckgraphik***. (Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie Albstadt), Albstadt 1995.

PFISTER, Manfred. ***"Konzepte der Intertextualität",*** in: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985. P.1–30.

PIERRE, J. ***L'univers symboliste : décadence, symbolisme et art nouveau*** / - Somogy, 1991

PLATÃO. ***Diálogos. O Banquete***. Belém: Editora Universitária UFPA, 2001

POLÍBIO, **História**. Ed. da UnB, 1985. Livro VI, cap. 11-18.

PRATER, Donald ***Thomas Mann – Uma Biografia*** –Rio de Janeiro:Nova Fronteira, 2000.

QUINTÁS, Alfonso L.. **Estética**. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992. 266p.

READ, Herbert. ***História da pintura moderna.*** SP, Círculo do Livro, 1985.

REED, T J . *Thomas Mann:* ***The Uses of Tradition***, Oxford University Press, 1974.

REICHLER, Claude. ***“La creation du corps sublime”.*** In: *Le Corps et ses fictions*. Paris: Èditions de Minuit, 1993.

RIBEIRO JR., W.A. *Ésquilo*. Portal *Grécia Antiga*, São Carlos. Disponível em <greciantiga.org/lit/lit05a.asp>. Acesso: out. 2007.

ROBERTS, Contessa: ***Ludwig von Hofmann - Die Buchillustrationen 1897-1927*** (unveröffentlichte Magisterarbeit), Heidelberg 1994.

_____. ***Auf der Suche "nach dem entschwebten Land der Griechen".*** Der Maler und Graphiker Ludwig von Hofmann (1861-1945) – Ein Überblick seines Oeuvres mit besonderem Schwerpunkt auf Zeichnungen und Druckgraphik. Uni. Dissertation, Universität Freiburg i.Br. 2001

ROSENBLUM, ROBERT et al. ***1900: La belle époque de l'art.*** Paris: La Martinière, 2000

ROSENFELD, Anatol (org.) ***Thomas Mann – Ensaios.*** São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

_____. ***Thomas Mann*** Série Debates Ed. Perspectiva. São Paulo,1994

ROSENSTEIN, Ephraim (Hrsg.):. ***Die Bilder entlang***. Rainer Maria Rilke ; Ludwig von Hofmann, Berlin 1998.

ROSENTHAL, Erwin Theodor ***Thomas Mann: Observaciones improcedentes sobre el estilo irónico*** – La Plata: Editora da Universidade Nacional de La Plata, 1975.

ROTHE, Arnold. **O papel do leitor na crítica alemã contemporânea**. Trad. Vera Teixeira de Aguiar. In: *Letras de hoje*, n. 39, ano 13. Porto Alegre: PUC-RS, 1980.

SALZEDAS, Nelyse A. Melro. ***O leitor e o ato da leitura***. Tese de Livre Docência. UNESP - Campus de Assis, 1983

SANT`ANNA, Denise Bernuzzi. (org.) ***Políticas do Corpo – Elementos para uma história das práticas corporais.*** São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SANTOS, Jair Ferreira dos. ***O que é pós-moderno.*** SP, Brasiliense, 1986.

SEIGEL, Jerrold. ***Paris Boêmia – cultura, política e os limites da vida burguesa 1830-1930.*** Tradução de Magda Lopes. Porto Alegre: Editora L&PM, 1992.

SELBMANN, Rolf: ***Der deutsche Bildungsroman.*** Stuttgart: Sammlung Mezler, 1984

SEMBACH, Klaus-Jürgen. ***Arte Nova***. Köln: Taschen Verlag, 2000.

SETTI, A. ***La memória e il canto. Saggio di poética arcaica grega***. Studi. Ital. Filol. Class. 1958.

SCHAPIRO, Meyer. ***Words and Pictures.*** Paris: Mouton, 1973.

_____. ***Impressionismo***. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHEFER, Dorothy. ***What is beauty?*** London: Thames and Hudson, 2003.

SCHILLER, F. ***Werke. Nationalausgabe.*** Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1943 ss.

_____. ***A educação estética do homem***. São Paulo: Iluminuras, 1990.

SCHMITT, Jean-Claude. ***Le corps des imagens. Les Temps des Imagens***. Paris: Gallimard, 2002.

_____. ***O corpo das Imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade*** Média. Bauru: EDUSC, 2007.

SCHMUTZLER, Robert. ***Jugendstil***. Stuttgart, 1962.

SENTI-SCHMIDLIN, Verena: ***Der Tanz als Bildmotiv.*** Ludwig von Hofmann 1861-1945, Bern/Frankfurt a.M./New York u.a.1999.

SEVCENKO, Nicolau. ***O Renascimento.*** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

SOETHE, Paulo. ***Significado ético da paisagem natural e sua representação estética***. Tese de Doutorado. UFPR, 2002.

SOUZA, T.C.C. de. Imagem e Sentido, texto-apostila utilizado no curso ANÁLISE DO DISCURSO do Instituto de Artes de Comunicação Social, Niterói, primeiro semestre de 1995.

SPRECHER, Thomas. ***"Une promesse de bonheur"*** **– Thomas Manns Neigung zum Ouvre Ludwig von Hofmanns**. In: *Jahbuch 10* (Zeitschrift der Bayerische Akademie der Schönen Künste). München: Oreos Verlag Schaftlach, 1996.

STARZ, Ingo: ***"Du lieber, göttlicher Olympier. .*** ." Die Freundschaft zwischen Gerhart Hauptmann und Ludwig von Hofmann (Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Gerhart-Hauptmann-Museum Erkner (D) 25.4-24.5.1998, Veröffentlichung des Ludwig-von-Hofmann-Archivs Zürich). Zürich 1998.

STERNBERGER, Dolf. ***Über den Jugendstil und andere Essays***. Hamburg, 1996.

SUBIRATS, Eduardo. ***Da vanguarda ao pós-moderno.*** SP, Nobel, 1986.

THEML, Neyde (org.) ***Olhares do Corpo***. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

THEODOR, Erwin . ***A literatura alemã.*** São Paulo: T. A. Queiroz / Edusp, 1980.

THEVOZ, Michel. ***Le Corps peint.*** Genéve: Skira, 1984.

TURCK, Eva-Monika: ***Thomas Mann – Fotografie wird Literatur***. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 2004.

VOUILLOUX Bernard ***La Peinture Dans Le Texte*** Paris: CNRS Editions. 1994.

WAGNER, Annette, WOLBERT, Klaus (Hg.) ***Ludwig von Hofmann – Arkadische Utopien in der Moderne***. Darmstadt: Institut Mathildenhöhe, 2005.

WEIL, Pierre e TOMPAKOW, Roland. ***O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal.*** Petrópolis: Vozes, 1986.

WIßKIRCHEN, H.: Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“. Einblicke in diee Entstehungs- und Editionsgeschichte. Lübeck: Deutsche Thomas- Mann-Gesellschaft 1993,

WRIGHT, Alison. ***Renaissance Florence – The Art of the 1470s***. London: National Gallery, 2000.

WYSLING, H. ***Thomas Mann – Ein Leben in Bildern*** Artenis& Winkler, 1996

ZIMA, Peter v. ***Literatur intermedial. Musik – Malarei- Fotografie***. Darmstadt, 1995.

ZONTA, Ana F. Z. ***Do Ballet ao Cabaret: Degas e Toulouse Lautrec.*** Tese de Doutorado. UNESP (FAAC)– Campus Bauru, 2004.