

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS**  
**ÁREA DE ALEMÃO: LÍNGUA, LITERATURA E TRADUÇÃO**

## **TRISTÃO: ENTRE A VIDA E A ARTE**

**A filosofia da arte de Nietzsche na obra de Thomas Mann**

**ANTONIO WALTER RIBEIRO DE BARROS JUNIOR**

**Dissertação apresentada ao DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS, ÁREA DE ALEMÃO: LÍNGUA, LITERATURA E TRADUÇÃO, DA FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre, sob orientação da Professora Doutora Claudia Sybille Dornbusch.**

**São Paulo**

**2002**

*Para meus queridos pais, Walter e Mercêdes*

## *AGRADECIMENTOS*

Ao CNPq pela bolsa concedida para realizar a pesquisa e a execução desta dissertação.

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.

Aos Professores Doutores Aurora Fornoni Bernardini e João Azenha Junior, pelas prestimosas contribuições feitas para o trabalho no Exame de Qualificação.

À Professora Doutora Nelyse Aparecida Melro Salzedas pelo apoio e sugestões dadas a este trabalho.

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, às professoras Lea de Castro Sá, Cinthia Ramazzini Remaeh e Gesiane Folkis, demais colegas e funcionários da Universidade do Sagrado Coração– USC.

Aos meus queridos amigos Leonardo Munk, Rogério Assis, Maria da Graça Damante, Solange Marciano, Fábio Luiz Vicente, Carlos Augusto Barbosa Condi e Fernando Lima, pela constância do afeto e carinho.

À minha orientadora e amiga Claudia Sybille Dornbusch, que merece especial deferência pela paciência e dedicação, por acreditar e investir neste projeto de dissertação, através de sua orientação e atenção dispensadas na elaboração deste trabalho.

À 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 dissertação.

## *SUMÁRIO*

<b>RESUMO</b> .....	VI
<b>ZUSAMMENFASSUNG</b> .....	VII
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>I. TRISTÃO E ISOLDA: O MODELO TRANSFORMADO</b> .....	13
<i>I.1. Origens do Mito : a versão de Gottfried von Strassburg</i> .....	15
<i>I.2. Richard Wagner e a Ópera <b>Tristan und Isolde</b></i> .....	21
<i>I.3. A Música Wagneriana e a técnica do Leitmotiv</i> .....	29
<b>II. O TRISTÃO DE THOMAS MANN</b> .....	32
<i>II.1 Uma Novela de Artista</i> .....	34
<i>II.2. Resumo e estrutura da novela <b>Tristão</b></i> .....	37
<i>II.3. Thomas Mann e Wagner: interpretações do mito de <b>Tristão</b></i> <i>e <b>Isolda</b></i> .....	47
<i>II.3.1. A força estilística da música: a técnica do Leitmotiv na</i> <i>obra de Thomas</i> .....	49

### III. NIETZSCHE E A FILOSOFIA DA ARTE

<i>III.1. – O Nascimento da Tragédia.....</i>	53
<i>III.1.1 - A metafísica de Schopenhauer em Nietzsche: o escape da vida através da contemplação estética.....</i>	57
<i>III.1.2 – Outras Influências.....</i>	61
<i>III.2. - Dionísio e Apolo.....</i>	63
<i>III.3. - A música dionisiaca e o mito apolíneo.....</i>	67
<i>III.4. - A Tragédia: salvação na “arte”.....</i>	71

### IV- A INFLUÊNCIA DE NIETZSCHE EM *TRISTÃO* NA CARACTERIZAÇÃO DO CONFLITO BURGUESES/ARTISTA..... 75

<i>IV.1.- O significado das personagens Spinelle Gabriele no conflito Vida-Arte.....</i>	78
<i>IV.2. - A Cena do Piano: ritualização de Tristão e Isolda.....</i>	88
<i>IV.2.1 - A sacralização das personagens.....</i>	92
<i>IV.2.2 - A execução de <i>Tristão e Isolda</i> de Wagner: atualização do mito apolíneo através da música dionisiaca.....</i>	95
<i>IV.2.2.1 - A iniciação e a recondução à arte....</i>	97

<b>V- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	104
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	108

## RESUMO

Este trabalho analisará a novela *Tristão* (1903) de Thomas Mann , mostrando como o autor apresenta a posição instável do artista, sua fraqueza, isolamento e alheamento da vida, em oposição à sociedade burguesa.

Assim, na caracterização desse conflito “vida” e “arte”, mostraremos como Mann lança mão da filosofia de Friedrich Nietzsche, fundamentada em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*.

Neste contexto, Mann mostra como a arte pode transfigurar o real através de dois impulsos: o *apolíneo*, relacionado com a narrativa e atualização de um mito e o *dionisíaco* como um meio ou canal de ritualização, proporcionando pela música. Para tanto, o autor utilizará na novela o mito de *Tristão e Isolda* (que dá título à obra) e a música (de Richard Wagner), narrada na chamada cena do piano , principal ponto de análise da obra.

O principal objetivo do trabalho é o de caracterizar em *Tristão* esses dois impulsos da filosofia da arte de Nietzsche, mostrando como Thomas Mann apresenta-nos uma opção de transcendência do mundo físico e de superação das limitações do cotidiano burguês, como também um perigoso encantamento para a morte, contrário à vida.

## ZUSAMMENFASSUNG

Absicht dieser Arbeit ist es, die Novelle *Tristan* (1903) von Thomas Mann zu untersuchen, indem gezeigt wird, wie der Autor die labile Position des Künstlers darstellt, seine Schwäche, seine Isolierung und Lebensfremdheit, im Gegensatz zur bürgerlichen Gesellschaft.

Hiermit zeigen wir in dieser Charakterisierung des Konflikts zwischen "Leben" und "Kunst" wie Mann sich auf die Philosophie von Nietzsche beruft, insbesondere auf *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*.

In diesem Kontext zeigt Mann, wie die Kunst das Reale durch zwei Impulse verändern kann: durch das *Apollinische*, auf die Narration und die Aktualisierung eines Mythos bezogen, und durch das *Dionysische* als Ritualisierungsmittel, was durch die Musik gewährleistet wird. Zu diesem Zweck benutzt der Autor den Mythos von *Tristan und Isolde* (was der Novelle ihren Titel gibt) und die Musik (Richard Wagners), die in der sogenannten Klavierszene zu Erzählung wird, was den Hauptpunkt dieser Analyse ausmacht.

Das Hauptziel dieser Arbeit ist es, im Werk *Tristan* diese zwei Impulse der Kunstphilosophie Nietzsches zu charakterisieren, indem gezeigt wird, wie Thomas Mann uns eine Alternative der Transzendenz der physischen Welt anbietet, der Überwindung der Einschränkungen des bürgerlichen Alltags, wie auch eine gefährliche Faszination für den Tod, der dem Leben gegenübersteht



## INTRODUÇÃO

Segundo Anatol ROSENFELD (1994: 66), “toda a obra de Thomas Mann é, de certo modo, uma pesquisa sobre a forma de ser da arte e sobre a posição do artista no âmbito da sociedade, a qual simboliza a vida como burguesamente saudável”. Esse eterno conflito entre “vida” e “arte” estará sempre presente nas obras do escritor.

Esta dissertação analisará uma dessas obras: a novela *Tristão*<sup>1</sup> (1903). É a partir deste trabalho que o autor alemão passa a ter como tema esse conflito do artista em sociedade, descrevendo sua posição instável no mundo burguês, a situação marginal de intelectual, sua fraqueza, seu isolamento e alheamento mortal da vida, sempre em oposição à sociedade burguesa, lugar no qual “vida e espírito não podem coexistir.” (ROSENFELD 1994: 37)

Nessa caracterização do conflito “vida” e “arte”, Mann lança mão da filosofia de Nietzsche, fundamentada em *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*<sup>2</sup> (*O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*).

Esta obra, publicada em 1871 (concebida no primeiro período do pensamento nietzscheano), apresenta uma visão que caracterizará uma grande parte das teses e concepções filosóficas de Nietzsche: a origem da arte através da contraposição entre o *espírito apolíneo* e o *espírito dionisíaco*.

---

<sup>1</sup> MANN, Thomas. *Tristan* in: *Gesammelte Werke. Novellen, Erster Band*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1995. Utilizaremos nas citações a tradução de Herbert Caro (*Tristão*), publicada pela Ed. Delta (1965). As referências relativas a este livro serão indicados pelo número de página, colocadas entre parêntesis no corpo do texto.

<sup>2</sup> NIETZSCHE, Friedrich *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Influenciado por esta filosofia, Mann demonstra como a arte pode transfigurar o real através desses dois elementos: o *apolíneo* (relacionado com a narrativa e atualização de um mito) e o *dionisíaco* (meio ou canal de ritualização, proporcionado pela música).

Nosso principal objetivo aqui será o de caracterizar em *Tristão* esses dois impulsos, mostrando como Thomas Mann apresenta na arte uma opção de transcendência do mundo físico e de superação das limitações do cotidiano burguês.

Como o título da obra, *Tristão*, indica uma relação direta com a narrativa mítica de Tristão e Isolda, a primeira parte do nosso trabalho apresentará os modelos em que Mann se baseou para a sua criação.

O primeiro capítulo desta dissertação irá, portanto, abordar a concepção medieval do mito de *Tristão e Isolda* na versão de Gottfried von Strassburg (Séc. XIII). Nesta etapa, explanar-se-á o significado e a representação desta narrativa na época, mostrando ser esta a versão que melhor abordará um dualismo de personagens divididas entre o mundo do dia (da sociedade onde triunfa o mal) e o da noite (o escape dos impedimentos e convenções sociais, das limitações do indivíduo, das paixões).

Uma segunda parte deste capítulo tem por intuito demonstrar, em linhas gerais, o significado da música no resgate deste mito medieval, executado por Richard Wagner no século XIX.

Em sua ópera *Tristão e Isolda*, Wagner utilizará a música (elemento dionisíaco) para intensificar o drama dos amantes da Cornualha, e caracterizar esta paixão como a superação de todos os limites e convenções impostos pela sociedade.

Isso feito, no segundo capítulo fecharemos esta primeira parte da dissertação, analisando como Thomas Mann utiliza o mito de Tristão e Isolda na caracterização do conflito entre vida e arte, relação típica da primeira fase artística de Mann, marcada pela influência de Schopenhauer, Nietzsche e Wagner. Aqui analisamos a concepção da novela, ao relacioná-la com as outras versões de *Tristão e Isolda*, especialmente de Wagner, mostrando o mito e a música como meios de superação do mundo físico, da vida burguesa.

A partir da discussão do tema, passaremos para o embasamento teórico desta dissertação, onde apresentaremos no capítulo terceiro a filosofia de Nietzsche, que justifica a utilização do mito e da música através dos elementos constitutivos da criação artística, o apolíneo e o dionisíaco.

Desta maneira, mostraremos como Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, explicita o processo pelo qual a "natureza artista" transfigura a vida por meio do sonho apolíneo (o mito, que cria a bela aparência) e da embriaguez dionisíaca (a música, que desencadeia os impulsos e transforma a realidade).

Verificaremos, assim, que tal processo acontecerá através de um rito específico aplicado à arte.

Todo este embasamento filosófico será importante para a entendermos como Thomas Mann caracteriza os excessos do artista que foge da sociedade e buscando na arte o escape e a solução de suas limitações.

A parte final desta dissertação abordará o enredo e as personagens dentro do conflito burguês/artista, principalmente através dos contrastes utilizados por Thomas Mann para ressaltar a dualidade original do mito de Tristão e Isolda numa versão moderna, bem como os momentos específicos onde a filosofia da arte de Nietzsche é aplicada à obra de Mann (culminando com a chamada cena do piano, onde as personagens serão sacralizadas através de um rito).

Acreditamos, assim, poder mostrar o diálogo interdisciplinar que rege a construção narrativa da novela de Thomas Mann, centrada em questões relacionadas à arte em conflito com o que se convencionou chamar de vida.

## I – TRISTÃO E ISOLDA: O MODELO TRANSFORMADO

São inúmeros os elementos que caracterizam os primeiros registros literários do mito do amor apaixonado que culmina em morte na literatura ocidental: um fundo celta de lendas religiosas, costumes de cavalaria feudal, traços de ortodoxia cristã, uma sensualidade por vezes muito complacente e por fim, a fantasia individual dos poetas – assim nascem as narrativas do mito de *Tristão e Isolda*.

A história literária do mito começa por volta do século XII e envolve um período ativo de criações que deixa numerosos textos sobre os amantes da Cornualha, muitos dos quais são incontestáveis obras-primas. Porém, no séc. VII da era Cristã já surgiam as primeiras narrativas que cristalizam o sentido mítico, marcado por inúmeras influências religiosas, culturais e políticas da época, sobre os quais a doutrina herética do amor, profundamente maniqueísta<sup>3</sup> e cátara<sup>4</sup> em seu espírito, operou transmutações.

---

<sup>3</sup> *Maniqueísmo*: Doutrina fundada por Mani no século III, na Pérsia, e segundo a qual o Universo é criação de dois princípios que se combatem: o bem ou Deus, e o mal ou o Diabo. O mito maniqueísta, assim, afirma o mistério do **Dia** e da **Noite**, bem como sua luta mortal no homem, e opõe um Deus da Luz incriada e intemporal, que habita o Espírito, a um deus das Trevas, autor do Mal, que domina toda a criação visível. O mundo não seria a criação de Deus, mas de Satã, que assim o fez para aprisionar o espírito da matéria. É “*o ódio contra a a vida do corpo*” segundo Mircea Eliade, citado por WISNIK, 1998, p. 195.

<sup>4</sup> *Catarismo*: Heresia que se desenvolveu em vários países da Europa com origem na civilização occitânica, vindo da Bulgária, passando pela Croácia e a Lombardia, e aparecendo como doutrina organizada entre 1167 e 1172. No plano filosófico, o catarismo é um *dualismo* nascido a partir do problema do mal. Os dualistas propunham então uma solução: amor engendra amor, ódio engendra ódio. O Deus do amor e do bem não pode ser o mesmo que criou o mal, logo a criação catárica comportava duas divindades – um Deus absolutamente bom e um outro absolutamente mau, cabendo ao homem eliminar em si mesmo o princípio do mal para conseguir-se identificar ao bem. NELLI, R. *les cathares*. 1972. P.9 citado por ALVIM DE BARROS, Maria de Nazareth, p. 171.

Mesmo assim o mito de *Tristão e Isolda* continua a ser revelado ainda nos dias de hoje em inúmeros poemas, romances, obras cênicas, musicais e cinematográficas, enfim, versões que atestam a vitalidade do mito revelado em textos que ainda mantêm o mesmo núcleo narrativo de suas origens.

Seu autor original (supondo-se que exista um apenas) é desconhecido. Porém, muito tem-se alegado e discutido entre aqueles que defendem suas fontes, sejam elas celtas, persas ou árabes, sendo que além de toda essa tradição narrativa, vários eruditos acrescentam algumas influências da antiguidade clássica, como a lenda de Teseu ou os mitos de Perseu e Peleu.

Sendo impossível analisar todo este processo de metamorfose, concentraremos nosso trabalho na versão do século XIII em médio-alto-alemão de Gottfried von Strassburg, que será resgatada no século XIX por Richard Wagner e utilizada por Thomas Mann em *Tristão*. Segundo ROUGEMONT, é a versão que melhor trabalhará o dualismo evasivo herético-religioso, a sensualidade condenada e divinizada, o esforço da alma para escapar à *inordinatio* fundamental do Século, e que melhor mostrará a contradição trágica entre o bem – que só pode ser o amor – e o mal triunfante no mundo.

## *I.1 Origens do mito : a versão de Gottfried von Strassburg*

A narrativa mais conhecida em *mittelhochdeutsch*<sup>4</sup> para o mito de *Tristão e Isolda* surge na primeira metade do século XII, no sudoeste alemão, escrita por Gottfried von Strassburg, um homem que será chamado mais tarde de “mestre” por vários autores (entre eles, os que concluíram sua obra inacabada, Ulrich von Türheim e Heinrich von Freiberg).

O autor alemão era um letrado que lia o francês e se entusiasmava com as grandes polêmicas que acabavam de envolver não apenas São Bernardo de Claraval<sup>5</sup> e os cátaros, mas também Abelardo<sup>6</sup>, a escola de Chartres<sup>7</sup> e numerosos heréticos perigosamente comprometidos com a chamada “mística do coração”.

Religioso, teólogo e poeta, Gottfried revela em sua obra, mais nitidamente que seus modelos, a importância propriamente religiosa e transcendental do mito de *Tristão e Isolda*, confessando ainda, mais claramente que os outros autores, um elemento fundamental na narrativa: a

---

<sup>4</sup> Médio-Alto Alemão: idioma alemão desenvolvido na Idade Média.

<sup>5</sup> Abade e Doutor da Igreja, Bernard de Clairvaux (+1153), concebeu a chamada “mística do amor”, contemporânea dos trovadores, um amor espiritual, em oposição a todo amor carnal, que procura sempre estabelecer uma comunhão com o espiritual “Nunca se ouviu São Bernardo desejar libertar-se do amor de Deus.” Escreve Étienne Gilson em sua obra *Théologie mystique de Saint Bernard* (Teologia mística de São Bernardo. Paris, 1934, pp.193 a 216). São Bernardo, porém engajou-se numa campanha para combater o catarismo, funda um ordem ascética ortodoxa em contraposição à dos “homens bons” ou perfeitos, e depois opõe à cortesia sua mística do Amor divino, citado por ROUGEMONT, op. cit., p. 230 e 231.

<sup>6</sup> Protagonista de outra conhecida narrativa de amor-paixão, Abelardo e Heloísa, publicado em poemas cortesês e em cartas. Professor e teólogo, Abelardo deixou numerosos escritos filosóficos e místicos

<sup>7</sup> A *École de Chartres* representou, na Alta Idade Média, o centro cultural e espiritual da Europa.

angústia da sensualidade e o orgulho humano que a compensa. Segundo ROUGEMONT (1988: 98 a 100) , a angústia seria “todo o instinto sexual sentido como um destino cruel, uma tirania”, e o orgulho “a concepção da tirania como força divinizante”, isto é, “que faz o homem voltar-se contra Deus”, logo que se tenha decidido ceder a ela.

Gottfried mostrará ainda que “a pureza do amor cortês<sup>8</sup> separa os amantes da sensualidade”, porém, na busca da transcendência, esse transforma-se num amor místico “que os une na eternidade”. Assim, os amantes cortesões só seriam separados na terra por causa desse amor místico que os une à divindade!”. (ROUGEMONT 1988: 231)

Em seu conteúdo filosófico e religioso, Gottfried apresentará os amantes assumindo seu destino de infelicidade até a morte, que os liberta do corpo (e do mundo demoníaco que consagra esses corpos ao desejo), possibilitando alcançarem a realidade do Amor para além do tempo e do espaço, “essa fusão dos dois ‘eus’ que deixam de *sofrer* o amor” possibilitando, assim, a transcendência para a “Alegria Suprema”. (ROUGEMONT 1988: 101)

Na obra do autor alemão, o filtro (que simboliza uma força dionisíaca, de embriaguez, agindo sobre os amantes) simultaneamente submete a sexualidade, que á a lei da vida, obrigando os personagens ultrapassá-la

---

<sup>8</sup> A expressão “amor cortês”, designando a relação entre um homem e uma mulher, foi usada pela primeira vez por Gaston de Paris, 1883, em um artigo sobre *O cavaleiro de charrete*, de Chrétien de Troyes, romance que relata o amor mais que perfeito de Lancelote por Guinevere, esposa do rei Artur. Esse laço o faz praticar proezas espantosas e prestar ilimitada obediência às ordens de sua dama. Trata-se de um *fine amour*, o amor perfeito e acabado, depurado como o ouro mais “fino”. Citado LE GOFF, op.cit. p.47.



(transcender) numa *hybris* libertadora, além do limiar mortal da dualidade e da distinção das pessoas.

Enquanto outros autores limitavam a três anos a ação do “vinho ervado” (como dissemos, um símbolo da embriaguez amorosa), Gottfried vê aí um sinal do destino, de uma força cega e demoníaca, estranha às pessoas, “uma vontade da deusa *Minne*<sup>9</sup>, representação da Grande Mãe das mais antigas religiões da humanidade. Uma vez ingerido, o filtro da paixão coloca suas vítimas num plano acima de toda moral”. (ROUGEMONT 1988: 99)

Percebemos, dessa forma, que a imensa narrativa do teólogo renano é influenciada por esses paradoxos essencialmente maniqueístas.

Das versões do século XII, a que mais influencia Gottfried é a de Thomas, escrita em francês arcaico. Pelo conhecimento da retórica medieval, pela análise das personagens e pela abundância de reflexões morais considera-se que Thomas também teria sido um clérigo, pois ao contrário das outras “versões comuns”, seu texto apresenta uma versão dirigida a espíritos elevados e iniciados nas delicadezas do “amor cortês” introduzindo, inclusive, um monólogo interior dos personagens, procurando penetrar no íntimo de cada um. (BARROS 1996: 82)

---

<sup>9</sup> *Minne*, deusa do amor do panteão germânico. Na Alemanha dos séculos XII e XIII, ao estabelecimento de uma nova cultura cortesã do amor é dado o nome de *Minne*, cantada pelos *Minnesänger* (os trovadores alemães), que idealizavam a figura de uma *frouwe* amada, tornando-se, posteriormente um jogo social com regras e leis (*hohe Minne*).

Autor de grande sensibilidade, Gottfried von Strassburg adaptará essa “versão lírica” (onde sobressai o amor) e explicitará a narrativa do mito de uma maneira inteiramente nova.

Gottfried já inova ao introduzir a “mística” de São Bernardo de Claraval, pois imita freqüentemente sua dialética do sofrimento, do desejo do êxtase, embora inverta as conclusões do santo: o êxtase final não conduziria ao dia de Deus, mas à noite da paixão, não leva à salvação da pessoa, mas à sua dissolução. Dessa forma, para Gottfried, o mundo manifesto, a carne em geral, assim como a ordem social do tempo (feudal, clerical e guerreira) geram o sofrimento e a necessidade de transcendência desse mundo criado onde reina o Mal.

O escritor alemão modificará alguns momentos decisivos da narrativa, que influenciarão as adaptações posteriores das quais tratamos neste trabalho. No abrigo dos amantes em fuga, por exemplo, Gottfried substituirá a floresta de Morrois das outras versões por uma *Minnegrotte*, “Gruta do Amor”. Aqui temos a verdadeira descrição de uma igreja, a representação exata do simbolismo litúrgico e da arquitetura gótica nascente.

O amor divinizado uniria dois corpos ( ao contrário dos casamentos feudais que uniam os corpos sem amor, denunciado pelos cátaros como *jurata fornicatio* -fornicação jurada). Para tanto, na concepção de Gottfried, o leito substitui o altar, os amantes “comungam” na paixão e a carne fundese com o espírito em unidade transcendental, os amantes serão divinizados pela “consumação” da substância do Amor. Encontra-se aqui toda a dialética dos grandes místicos do século XIII: as três vias, purgativa, iluminativa e unitiva

(o sofrimento que Tristão e Isolda passam nesse “exílio” e a conseqüente união que transcende o mundo).

Outro ponto de diferença importante: após a separação forçada de Isolda, Tristão contrai matrimônio com outra princesa, também chamada Isolda, a “de Mãos alvas”. Segundo Gottfried, ao contrário dos autores que o precederam, este teria se consumado, pois estabeleceria um paralelo com casamento também sem amor de Isolda da Irlanda com o Rei Marcos. Os amantes se vêem estigmatizados pela necessidade temporal e fisiológica, isto é, pelo *exilio* das almas cativas na prisão dos corpos. Percebemos aqui outra forte influência cátara no pensamento de Gottfried: o julgamento moral cortês condenando a união sem amor.

Dessa forma, segundo a *Minne*, os amantes cedem, em seus respectivos casamentos, à sensualidade puramente física e fazem amor sem amar. Eis o pecado supremo, original, na visão cátara do mundo, ao contrário da suprema virtude e verdadeira via divinizante do amar de paixão pura, mesmo sem contato físico (representada pela espada entre os corpos e as separações constantes de Tristão e Isolda).

Pelos exemplo citados, podemos concluir que Gottfried von Strassburg utiliza o mito da transcendência do amor-pela-morte com toda liberdade, influenciado pelo pensamento cátaro e pelas narrativas que descrevem o amor cortês (como o ciclo arturiano).

O autor assinala em sua obra a nostalgia religioso-herética de uma evasão deste mundo mau, onde o homem deve assumir seu destino de infelicidade até

o fim (mesmo que seja a morte!), mostrando, como dissemos, o esforço da alma para escapar da vida terrestre e transcender.

Toda essa espécie de traição e resistência do poema de Gottfried, de conteúdo filosófico e religioso, será operada por Richard Wagner seis séculos e meio mais tarde, o qual resgatará toda a sensibilidade da obra pela operação musical.

## *1.2 Richard Wagner e a Ópera Tristan und Isolde*

A partir de outubro de 1854, Richard Wagner começa trabalhar no projeto de um drama sobre o mito de Tristão e Isolda. Porém, segundo CASTRO (1967: 97) , já nos tempos em que ocupou o posto de dirigente da orquestra em Dresden (1843), o compositor entrou em contato com a matéria da lenda que narra o mito dos amantes da Cornualha.

Servindo-se da versão de Gottfried von Strassburg (na transcrição atualizada em alto alemão de Hermann Kurz), Wagner, através de sua concepção musical, trabalhará o sentido metafísico original da narrativa.

Na verdade, o mais determinante para isso pode ter sido a paixão cada vez maior que sentia por Mathilde Wesendonck durante a elaboração da obra (em 1856-1857, Wagner compôs, para canto e orquestra, cinco *Lieder* com poemas escritos por Mathilde, os *Wesendonck Lieder*). Este amor proibido de certo modo atualizava, por uma identificação dos personagens, a antiga lenda celta: a paixão provocada pelo filtro do amor, que substitui o da morte, mas que lhes será fatal, pois o destino que pesa sobre os amores proibidos conduz inexoravelmente à transcendência e a morte.

Assim, as duas entidades da trajetória humana – amor e morte – estão ligadas para sempre como por um sortilégio do universo e traduzem noite como um símbolo, repleto de significados, tal como ela foi expressa pelos poetas românticos, especialmente por Novalis em seus *Hinos à noite*.

Segundo CASTRO (1967: 96) o relato da concepção em *Mein Leben (Minha Vida)* sugere que Wagner tenha elaborado um esboço em prosa após uma tentativa fracassada de dramatizar a lenda de Tristão e Isolda, feita por seu amigo Karl Ritter. No entanto, já em carta a Franz Liszt<sup>10</sup>, de 16 de dezembro de 1854, Wagner diz

*“Dado que, na vida, nunca me foi concedido gozar da felicidade do amor, quero erguer um monumento ao mais belo de todos os sonhos, no qual, do princípio ao fim, este amor possa plenamente saciar-se ao menos uma vez: em meu pensamento tomou corpo um ‘Tristão e Isolda’, concepção musical a mais simples, mas a mais pletórica; com o pavilhão negro que se desfralda no fim, quero cobrir -me para morrer”.*

Se, de fato, um esboço em prosa foi realizado nessa época, não sobreviveu. O mais antigo esboço remanescente, que contém uma data (uma elaboração de dois fragmentos), é de 19 de dezembro de 1856.

---

<sup>10</sup> *Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopfe einen ‘Tristan und Isolde’ entworfen, die einfachste, aber vollblutigste musikalische Konzeption; mit der ‘schwarzen Flagge’, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um zu sterben.* Citado por CASTRO, op. cit., p. 96.

O argumento em prosa foi iniciado no verão seguinte, em 20 de agosto de 1857, seguido por um belo e apaixonado libreto poético, escrito muito depressa, concluído em 18 de setembro de 1857. Nesta mesma data, escreve à Mathilde Wesendonck (CASTRO, op. cit.: 97), depondo o poema em suas mãos e evocando seu papel de inspiradora.

A cópia final da partitura seria terminada em 3 de agosto de 1858 em Zurique, a do segundo ato em 18 de março de 1859 em Veneza e a do terceiro em 6 de agosto de 1859 em Lucerna.

Não constitui também coincidência alguma que a obra tenha se formado na cabeça de Wagner exatamente no momento em que ele assimilava as idéias abnegativas de Schopenhauer<sup>11</sup> e o conceito budista da renúncia. O compositor, contudo, conseguirá reconciliar uma parte desta filosofia com a sua inclinação pessoal pela sensualidade: o caminho para a pacificação da “vontade de viver” é o amor, dizia ele, especificamente o amor sexual entre um homem e uma mulher. (MELLINGTON op. cit., p.346)

Segundo ROUGEMONT (1988: 162) Wagner sabia que essa “paixão, mais do que um simples erro, é uma decisão fundamental do ser, uma opção pela Morte, já que a morte é a libertação de um mundo regido pelo mal.” O compositor, assim, cria uma obra anti-social, contrária às regras e determinações do mundo burguês.

---

<sup>11</sup> Como estudaremos posteriormente no capítulo dedicado a Nietzsche, Schopenhauer acreditava que o sofrimento e a luta eram inevitáveis nesta vida, que a única saída residia na negação da vontade, atingindo o estado de Nirvana, ou a cessação de uma existência individual. (N.A.)

Dessa forma, com mito de Tristão e Isolda, Wagner viola vários tabus dessa sociedade, confessa todos os seus desejos, toda a sua paixão, canta “o mundo da noite”, a noite da dissolução das formas e dos seres, da libertação do desejo, contrária ao “mundo do dia”, onde o burguês usufrui a vida.

Para um melhor entendimento deste significado, tão importante para a compreendermos o porque Thomas Mann resgatará esta narrativa em *Tristão* (tanto o texto, como a música) devemos conhecer um pouco do conteúdo da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner.

Wagner inicia o drama através de uma evocação das forças que governam o mundo do dia: ódio, orgulho e violência bárbara da honra, e até mesmo o crime. Sua ópera (o 1º ato) tem início na viagem de navio, entre os reinos da Irlanda e a Cornualha, onde o bravo Tristão conduz a princesa Isolda para o casamento com seu tio Marcos, rei da Cornualha. A história deste herói, que foi para a guerra contra o povo e os cavaleiros da Irlanda, é contada pela princesa Isolda a sua serva fiel Brangäne. Tristão subjugara e derrotara o grande guerreiro irlandês (e prometido de Isolda) Morold. Contudo, nesta luta, Tristão também é ferido. Enfermo e muito fraco, desconhecido, se ocultando sob o nome de *Tantris*, ele se aproxima da princesa irlandesa Isolde, para que a sua muito afamada terapia o curasse.

Uma lasca da espada de Morold que ela encontra em sua ferida, denuncia a identidade do moribundo. Querendo vingar a morte do noivo, Isolda pensa em utilizar sua espada, mas é atingida pelo olhar do indefeso herói. Envolvida por Tristão, desiste de mata-lo. Após a cicatrização do ferimento, Tristão volta a pátria. Isolda, contudo, o aguarda na Irlanda cheia de saudade.



Porém, ao retornar mais uma vez para a Irlanda, no momento em que os soberanos dos dois reinos haviam jurado a paz, Tristão pede a mão de Isolda não em benefício próprio, mas para o seu tio Marcos, pois somente para a mulher mais bonita e orgulhosa seria entregue o trono vitorioso de Cornualha. Dessa forma, o navio retorna a pátria. Desesperada pela traição, ferida mortalmente em seu amor, Isolda anseia por uma grande reparação, que possa apagar o ultraje. Assim, ordena à sua serva Brangäne que sirva em taças uma poção que os conduzirá à morte. Oferecerá, desta forma, um filtro a Tristão para matá-lo, mas uma morte que o Amor condena, de uma morte regida pelas leis do dia e da vingança, brutal, acidental e desprovida de sentido místico. Contudo quando Tristão e Isolda encontram-se frente a frente, com a coragem e a esperança da morte nos olhos e nas palavras, a fiel serva não tem coragem de cumprir a terrível ordem, e rapidamente ela troca a poção. Assim, uma *Minne* suprema inspira Brangäne ao erro que salvaria o Amor, quando esta substitui o filtro da morte pela poção da iniciação dos amantes.

Tristão leva a taça aos lábios, ansiando pela morte Isolda bebe a outra parte. Livres de todas as obrigações e correntes, a certeza da morte lhes traz a redenção da grande aflição do equívoco; em vista da morte eles confessam o seu amor, numa torrente da paixão que os faz esquecer tudo ao seu redor. Horrorizada, Brangäne reconhece muito tarde a desgraça que ela ocasionou.

Aqui, portanto, poderíamos dizer que o único contato entre Tristão e Isolda, após terem bebido o filtro, é um único beijo que simboliza para Wagner o sacramento cátar, o “*consolamentum* dos Puros”, segundo o escritor Denis de ROUGEMONT (op. cit., p. 162.).

A partir desse instante, as leis do dia, o ódio, a honra e a vingança, perdem o poder sobre seus corações, e os iniciados penetram no mundo noturno do êxtase libertador.

Quando o dia volta com seu cortejo real e suas fanfarras dissonantes (representados na recepção de Marcos à Isolda) já não alcançará os amantes: no final da prova que lhes vai impor – a paixão – eles já pressentiram a *outra* morte, a transcendência, aquela que é o coroamento do seu amor.

Assim, sob a gritaria dos marinheiros o navio atraca no cais. Somente Tristão e Isolda fitam tudo incrédulos: a vida exige novamente os seus direitos, a noite da morte não os recebeu e movido pela felicidade o rei Marcose aguarda sua pálida noiva. Quase sem conseguir se controlar, Tristão conduz Isolda até seu tio.

O segundo ato é o canto da paixão das almas prisioneiras das formas. “Vencidos todos os obstáculos, quando os amantes estão a sós, envoltos pelas trevas, é ainda o desejo carnal que os separa. Estão juntos, mas são dois.” (ROUGEMONT, 1988: 164) O que lhes resta é uma grande saudade da morte; a noite, guardiã e protetora do seu amor, lhes é amiga. O dia claro, brilhante, é o inimigo que os separa.

Dessa forma, numa noite em que o rei Marcos sai a caça, anunciada por trombetas, Isolda, auxiliada por Brangäne, apaga seus archotes e espera por Tristão. Justamente aqui será celebrada a noite, que “chama” o amantes. Sua sublime paz proporciona à Tristão e Isolda a saudade que os consome, na busca de um repouso mortal, onde encontrarão a unidade definitiva. Abençoados por ela aguardam juntos a manhã cinzenta, o “ermo dia pela última vez”.

Segundo ROUGEMONT “há esse e de Tristão ‘e’ Isolda que significa sua dualidade criada”. Assim, nesse momento, somente a música pode exprimir a certeza e a essência dessa dupla nostalgia de ser uno, pois “só a música pode harmonizar o lamento de suas vozes e fazer dele um lamento uníssono, em que já se sente vibrar a realidade de um indizível além da esperança. E por isso que o *Leitmotiv* do duelo de amor (quando Tristão e Isolda são surpreendidos pelo Rei Marcos e seus vassallos) já se confunde com o da morte.

Eis que o mundo do dia ressurgem mais uma vez. Os caçadores voltam da caçada, encontram a “presa” que esperavam: Tristão e Isolda juntos, surpreendidos por Marcos e sua corte. Mélot, o “não liberto”, infiel amigo que os delatou ao rei, enfrenta Tristão em uma luta. Deixando cair sua própria arma, Tristão recebe uma ansiada estocada mortal. Contudo, a paixão já é vitoriosa e rouba do dia sua vitória aparente, pois da ferida por onde se esvai a vida, os amantes encontrarão a cura suprema, a cura da transcendência, da morte.

Dessa forma, o 3º ato que encerra a ópera será a celebração mística da morte e união dos amantes. Tristão é conduzido, nos ombros largos do fiel amigo Kurwenal, até a fortaleza em ruínas de seus antepassados, Kareol. Ali, com vista para o mar infundável, descansa o audaz herói no seu sono febril, com os sentidos já envoltos pelas trevas da morte. Sua grande saudade, porém, não conhece descanso, pois ele sabe que Isolda ainda está viva. Para buscá-la,

Kurwenal envia um fiel mensageiro; uma canção alegre cantada pelo pastor na encosta da fortaleza deve avisá-los da sua chegada. Mas em medo mortal passam-se as horas, e o jogo do pastor transforma-se em melancólica expectativa. Ao cair da noite vislumbram um veleiro, recebido pelo soar de trobetas.

Tristão, tomado por uma ânsia angustiante, ergue-se de seus sonhos febris e, numa excitação indescritível, que intensifica suas forças, vai cambaleante ao encontro de Isolda, para após um curto reencontro, cair morto em seus braços. O reino da noite os receberá, pois Isolda cai morta sobre o cadáver de Tristão após cantar, agonizante, seu *Liebestod* (o hino do amor na morte) num êxtase total.

ROUGEMONT (1988:163) destaca que Wagner soube reduzir os três atos do drama a três momentos místicos: Iniciação, paixão e realização mortal. Dessa forma, percebemos como Richard Wagner, interpretando a obra de Gottfried, expõem o significado mais profundo do mito através da música, como melhor forma de expressar e viver o drama.

### II.3. A Música Wagneriana e a técnica do Leitmotiv

*Tristão e Isolda*, mais do que qualquer outra obra wagneriana, é um drama musical caracterizado principalmente pela ascendência explícita da música sobre o texto, o que o próprio Richard Wagner definiu como “ações musicais tornadas visíveis”.<sup>12</sup> Segundo MILLINGTON (1995:346) Esta é uma definição de drama musical que aponta para uma ascendência da música sobre o texto.

As palavras, contudo, sempre são utilizadas por Wagner de uma forma especial, pois serviam “enquanto elementos de uma linguagem não-específica que se completa com a música que lhe corresponde” (CASTRO, 1967: 98) A música narrada é constante na obra de Mann, que entendeu na criação de Wagner o significado da música e da palavra utilizadas em conjunto.

Na obra de Wagner, portanto, é impossível tomar as palavras e a música separadamente, pois a obra se tornaria inteligível (a linguagem verbal necessária á linguagem musical no conjunto). Assim surge em sua criação, por exemplo, as chamadas “Melodias de Verso” (*Versmelodie*) que referem-se à junção do texto poético e a sua musicalização (correspondente às nuances de inflexão e acentos naturais da fala).

Wagner, contudo, destaca sempre o significado da música acima de todas as demais artes (influenciado esteticamente pela filosofia de Schopenhauer,

---

<sup>12</sup> Citado por MILLINGTON, 1995., pág. 346.

que colocava a música acima de todas as outras artes) explicitando seu significado transfigurador que atrairá a atenção de Nietzsche, confirmando a ligação que o filósofo via entre a música wagneriana e Dionísio como precursor da arte trágica.

A obra, entretanto, não abandona, de modo algum, as prescrições de *Ópera e Drama*<sup>13</sup>: a relação orgânica entre música e poesia ainda é muito evidente, mesmo quando as sutilezas da musicalização do texto sejam, freqüentemente, obscurecidas pela nova opulência das estruturas orquestrais.

Em *Tristão e Isolda*, como em outras obras, Wagner utiliza magistralmente o *Leitmotiv*<sup>14</sup> (“motivo condutor”, técnica que também influenciará a literatura, especialmente a obra de Thomas Mann). Esta técnica consiste em um tema ou idéia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, idéia, etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, em determinados momentos de uma obra dramática. Wagner, assim utiliza-o tanto como meio de desenvolvimento sinfônico quanto de alusão dramática.

---

<sup>13</sup> *Ópera e Drama* (*Oper und Drama*, 1851) Escrito na época de seu exílio voluntário em Paris, o ensaio contém uma síntese das renovações poético-musicais do compositor. De uma forma geral, são anotações sobre os motivos, sobre a rima, a melodia orquestral e a prosa musical, além de notas sobre suas atitudes públicas e ataques a Meyerbeer. (N.A)

<sup>14</sup> Como verificaremos posteriormente, o termo *Leitmotiv* (motivo condutor) foi cunhado por F. W. Jähns em 1871, mas é um recurso de longa linhagem. Sua influência na ópera romântica foi reconhecida pela primeira vez por Weber, e Wagner elevou-o a uma posição de importância capital. Citado por SADIE, S. 1994: 529).

MELLINGTON (1995: 347) recorda que, ao contrário do *Anel dos Nibelungos*, que se passa num mundo social, as “principais relações de *Tristão e Isolda* transcorrem num plano metafísico”.

Por esta razão, os *Leitmotive* da obra não estarão, em geral, ligados a objetos ou estados de espírito específicos. Ao analisarmos o *Anel*, observaremos que existem motivos claramente associados à espada ou ao ouro (mesmo que estas associações tornem-se algo tênues à medida que o ciclo avança); já em *Tristão e Isolda* uma associação se dissolve na outra tão rapidamente quanto os motivos; eles próprios passam por metamorfoses temáticas, e representam a paixão. Dessa forma, o *Leitmotiv* (assim como outros expedientes musicais), será usado nesta obra.

## II – O *TRISTÃO* DE THOMAS MANN

As primeiras novelas de Thomas Mann, criadas no final do século XIX são classificadas como *Frühe Novellen* (primeiras novelas), sendo que sua reunião sob este título não ocorre somente em função de uma ordem cronológica, mas também em função dos temas que estão interligados: a fuga e 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.

Estas *Frühe Novellen* encontram-se completamente sob a égide da problemática de vida do jovem poeta, com um conteúdo 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).

Em 29 de dezembro de 1900, por exemplo, em carta ao seu irmão Heinrich, Thomas Mann escreveu que estava trabalhando “numa nova novela de caráter melancólico, um tanto amarga”, referindo-se a *Tonio Kröger* (obra também publicada em 1903). Para seu grande alívio, Mann acabara de ser dispensado do serviço voluntário na Infantaria .

Antes disso, contudo, durante uma pequena internação num hospital militar, recebe uma carta do editor S. Fischer, datada de 26 de outubro de 1900, que lhe pedira para cortar o manuscrito dos *Buddenbrooks* pela metade, para torná-lo imprimível.



Thomas Mann recusou-se categoricamente, apontando razões de ordem artística. Daquele dia em diante, Thomas Mann entra em crise quanto à sua própria capacidade artística (em 4 de fevereiro de 1901 recebeu finalmente a promessa definitiva do editor de publicar a saga da família *Buddenbrooks* sem cortes).

Dessa época datam alguns testemunhos, encontrados nas cartas ao irmão Heinrich em seu diário, reveladores da angústia como artista perante o futuro e da falta de coragem. Em 17 de dezembro de 1900, lemos:

*“Como seria bom se eu pudesse saber o que será de os Buddenbrooks! Estou convencido de que há ali capítulos que não é qualquer um que saberia escrever hoje e, no entanto, receio não encontrar quem o compre”* (MANN 1962: 9).

No início do ano seguinte, seu desabafo soa mais desalentado:

*“Como já disse, Fischer não se manifesta, e se eu cobrá-lo, é capaz de mandar de volta o monstrengo. E se ninguém quiser o livro? Acho que me tornaria funcionário de banco”* (MANN, 1962: 13 ss.).

Em 13 de fevereiro de 1901, poucos dias após ter recebido a notícia afirmativa de Fischer sobre a publicação, Thomas Mann confessa que “depressões das bravas” o levaram a traçar “seriamente planos de auto-extinção” (MANN 1962:18). Estes testemunhos de profunda crise psicológica fazem com que o escritor deixe de lado a elaboração da novela *Tonio Kröger*, que será retomada mais tarde.

As incertezas daquela situação não permitiam dizer sim à própria profissão de artista. O fantasma de uma possível carreira de guarda-livros tornava difícil a busca da própria posição.

## *II.1 Uma Novela de Artista*

É justamente nessa época que nasce a novela *Tristão*, na qual o escritor trabalha a partir de 1901. Aqui se inicia a tendência para a 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. Essa fase, que marca um “trágico conhecimento do mundo” será influenciado pelo pessimismo de Schopenhauer, o romantismo de Wagner e a filosofia da arte de Nietzsche. As obras que se destacam neste período são *Tonio Kröger* (1902), *Tristão* (1903), e *Morte em Veneza* (1912).

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 vida e arte, tinha uma perspectiva ironicamente distanciada. Esta problemática relação está intimamente associada ao mal-estar de Thomas Mann em relação à sua profissão e vida de escritor.

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.

A insegurança de Thomas Mann em relação à vida artística pode ser comprovada em carta seu irmão, o também escritor Hénrich Mann (1871-1950), datada de 13 de fevereiro de 1901. Neste texto, Thomas comenta ao irmão sobre a depressão e idéia de suicídio que o acompanhara nos meses passados. Isso é feito em forma de desabafo:

*“Ah, a literatura é a morte! Jamais compreenderei como alguém pode estar dominado por ela sem odiá-la profundamente. A última coisa e a melhor coisa que a literatura é capaz de me ensinar é: tomar a morte como possibilidade de se chegar ao oposto, à vida.”* (MANN 1962:19)

Porém, a primeira indicação sobre o novo tema encontra-se na mesma carta :

*“Estou trabalhando uma história burlesca, que provavelmente se chamará *Tristão*”.* (MANN 1962: 19).

Pelo visto, Thomas Mann deve ter achado graça no contraste das palavras, acrescentando, entre parênteses:

*“Isso mesmo! Uma história burlesca com o nome de *Tristão!*”*  
(MANN 1962: 19).

O próprio Thomas Mann caracterizou *Tristão* como “história burlesca”, ou seja, uma obra que visaria o cômico por meio do ridículo, da zombaria, que encerraria a imitação satírica ou parodística de uma obra séria (no caso, a narrativa do mito de *Tristão e Isolda*).

Como analisaremos, toda construção em *Tristão* mostra, no fundo, tanto uma “*forma profundamente irônica*” de caracterização do conflito entre vida e arte, como também uma “*tragicomédia refinada e ao mesmo tempo cortante*” conforme definição de LUKÁCS (1975: 123).

Esse tom irônico em *Tristão* assegura o resgate do dualismo original da obra e sua modernidade através dos contrastes apresentados por Mann no conflito vida e arte. Por consistir em dizer o contrário do que se pensa, a ironia na obra estabelecerá um contraste entre o modo de enunciar o pensamento (no caso, o mito de *Tristão e Isolda*) e o seu conteúdo (a caracterização dos absurdos do artista na fuga do mundo burguês). Dessa forma, a ironia na obra funcionará como um processo de aproximação dos dois pensamentos, no limite entre as duas realidades, onde Thomas Mann escamoteia seu pensamento, que não se dá a conhecer prontamente, utilizando os contrastes para perturbar o leitor através de um humor característico em suas obras.

Este recurso proporcionará um certo distanciamento do escritor. Por isso, Hermann STRESAU (1963: 91) observa que a intenção de Thomas Mann foi “*dissolver a temática do mito no bom-humor da arte irônica parodizante*”.

A novela estava prevista para ser publicada num novo livro de contos, mas o editor Fischer optou, porém, pela publicação no jornal *Neue Deutsche Rundschau*.

No entanto, quando *Tristão* ficou pronto, em março de 1901, a redação do jornal recusou-se a publicá-lo, argumentando que o estilo satírico não combinava com a concepção do *Rundschau*, que a novela se adequaria melhor à revista *Simplicissimus*. Porém, para ser publicado nesta revista o manuscrito era decididamente muito extenso.

Finalmente, em carta ao seu amigo pintor Paul Ehrenberg (18 de julho de 1901), Thomas Mann expressa sua alegria pela promessa dos editores de uma outra revista, *Die Insel*, de publicar a novela *Tristão* neste veículo. Contudo, isso também não se realizou, porque *Die Insel* deixou de ser publicada.

Passaram-se outros dois anos, até que finalmente a novela *Tristão* é impressa, em 1903, como título do segundo livro de novelas de Thomas Mann (o primeiro fora a antologia *O pequeno Senhor Friedemann*).

## II.2. Resumo e estrutura da novela *Tristão*

A narrativa da novela *Tristão* concentra-se na história de Gabriele Klöterjahn que, apesar de descender de uma família de comerciantes de Bremen com tendência artística (os Eckhof), casa-se com o empresário burguês Anton Klöterjahn. Após o nascimento de seu robusto filho, adoece dos pulmões e procura tratamento em um sanatório chamado “Einfried”.

A novela começa com a chegada ao sanatório, onde será descrito o “mundo do dia”, ou seja, a “vida”: o narrador situa e delimita o espaço. Assim, já no início da narrativa, *Einfried* será apresentado minuciosamente, sem contudo fixar uma localização precisa. Sabe-se apenas, pela descrição, que ele

deve ficar nas montanhas da Europa Central e encontra-se distante das cidades hanseáticas do norte da Alemanha.

*“Atrás dos telhados revestidos de lâminas de ardósia, destacam -se do céu montanhas cobertas de verdes pinheirais, maciças e todavia sulcadas por suaves vales”. (149)*

Na verdade, o local é indiferente, pois o que interessa mesmo é entendermos ser tal estabelecimento uma comunidade de “pessoas com algo na vida em comum” (*Lebensgemeinschaft*). Estas, na verdade, não se importam umas com as outras, estando apenas preocupadas com seus próprios problemas, suas doenças e todas as “ameaças” da vida em geral. A única coisa que elas teriam em comum, é de estarem reunidas pela separação ou “desenlace” dos costumes e práticas habituais do mundo burguês, reunidas em função da doença ou de uma incapacidade de se ordenarem segundo as imposições da vida “lá fora.”

Os funcionários do sanatório, da direção médica até a governanta da casa, também serão caracterizados em poucas linhas. Já em relação aos pacientes de *Einfried*, entre pessoas gravemente enfermas, muitos se encontram aqui por não saberem o que fazer com seu tempo, criaturas amargas em relação à vida, à morte, brincalhões grotescos de improviso que convivem diariamente.

*“Freqüentam-no pacientes de todos os tipos, cavalheiros, senhoras e mesmo crianças (...) Há por aí pessoas que sofrem de moléstias gástricas (...) Há ainda alguns cardíacos, paralíticos, reumáticos e nervosos de todos os graus. Um general diabético gasta, entre ininterruptos resmungos, a sua aposenta doria nesse nosocômio.” (150)*

Além da caracterização minuciosa da progressiva doença de Gabriele , uma parte considerável da novela ocupa-se com o que poderíamos chamar de “bisbilhotices”, ou seja, indiscrições e pequenos incidentes do dia-a-dia do estabelecimento, informações isoladas sobre pacientes, respostas à algumas curiosidades que surgem.

Todas essas personagens fazem parte do cenário, e serão freqüentemente apresentados apenas através de algumas características, cuja descrição se repetirá sempre através de um *Leitmotiv* , como por exemplo a esposa do Pastor Höhlenrauch “*a qual deu à luz dezenove filhos e perdeu o juízo*”, sempre retomado como advertência, incorporando uma ligação entre a vida e a morte.

Após inserir os protagonistas neste “mundo”, o narrador isola-os, concentrando neles a narração. Percebemos, dessa forma, que a novela se concentrará nesses poucos personagens, dos quais são exploradas poucas particularidades, sendo caracterizados contudo por certas atitudes e comportamentos distintos, o que em determinadas situações, acentuará sua presença no sanatório.

Dentro dessa estrutura, temos de um lado o escritor Detlev Spinell , do outro lado, como adversária, Gabriele Klöterjahn, figura etérea, debilitada pela doença, esposa do robusto comerciante Klöterjahn, homem de sucesso, cuja saúde inabalável se exprime através de um excessivo consumo de café e pãezinhos de manteiga. Ao fundo, aliado ao Sr. Klöterjahn, está seu filho Junior, que na opinião do esteta Spinell, representaria a perpetuação de seu

opulento do pai, uma criança, assim, antipática e desavergonhada, que defende seu direito de vida intensamente.

Tudo isso, porém, conduz para a verdadeira problemática, ou seja, converge para o encontro entre o mundo do artista (aqui protegido ao extremo pelo literato Spinell, que se coloca como defensor de *Einfried* das influências e ações do mundo exterior), e o mundo burguês (que ainda permanece lá fora e apenas ocasionalmente rompe o ambiente como visitante).

É relevante notarmos que os próprios habitantes do sanatório apresentam certa reserva em relação ao esteta Spinell, o qual se auto-isolou e toma seu mundo imaginário como verdadeiro, recusando-se à ver a realidade do mundo exterior. É justamente por esse mundo idealizado, um ambiente estético de idéias grandiosas e pura beleza, que a jovem senhora Gabriele se sente misteriosamente atraída.

Desligada das raízes de sua família, de uma casa patricia bem disposta e organizada no norte da Alemanha, Gabriele sucumbirá por sua fascinação, voltando-se para seus próprios sonhos artísticos, para sua música preferida, permanecendo fiel à decadência de sua família.

A doença enfraquecerá sua sólida e inabalável vontade (a mesma que, anteriormente, fizera com que ela abandonasse seu lar, impondo seu desejo de casar-se, mesmo contra o desejo dos pais). As novas companhias, a dissolução de todos os hábitos de vida anteriores, e a paz impingida pelo tratamento transformam sua vida.



Desenvolve-se uma relação singular entre Spinell e Gabriele , não um relacionamento amoroso, mas admiração mútua, sem motivos aparentes, sustentada pela criação de um espaço artístico de beleza estética. Assim , mesmo sem conhecerem um ao outro realmente, cada um vê apenas a figura estilizada que fez para si mesmo.

*“Distanciando-se de tal recordação, a esposa do Sr. Klöterjahn tornava a descansar, débil e enlevada, nos coxins de nuvens que o Sr. Spinell serviçalmente lhe preparava”. (172)*

Vivendo entre o estado febril e algumas pausas de fortalecimento precário, Gabriele aceita o mundo onírico preparado por Spinell. Muitas vezes, ainda pensa e reflete sobre o passado, valorizando os cuidados desajeitados, mas afetuosos, de seu rude marido e até mesmo reconhecendo atenção de seu filho para com ela. Porém, mesmo assim, ela rompe fatalmente com esse mundo ao aceitar um novo sentimento em sua vida, espiritualmente nobre, traduzido na pompa de uma coroa imaginada por Spinell.

*“A senhora (...) se erguia no meio das demais como uma rainha...Era distinta das suas seis amigas. Uma pequena coroa de ouro, toda singela e todavia significativa, encimava -lhe a cabeça e brilhava...” (170)*

Gabriele deixa-se estimular por um sonho de beleza e realização trágica. Assim, mesmo tendo certeza de que, em realidade, no passado, ela pertencera à um círculo de amigas que simplesmente se reunia para fazer um crochê “profano” ao redor de uma fonte (onde trocavam receitas de purê de batatas!), Gabriele aceita a “versão onírica” de Spinell, de um belo sonho que retratava uma princesa e suas damas cantado em delicado e inspirador idílio.

Em um dia de inverno, a direção do sanatório organiza um passeio de tremó. Com certo desgosto, os pacientes percebem que Gabriele se excluiu da excursão. Isso provoca alguns comentários maliciosos, pois esses senhores notam que também que Spinell também não os acompanhará (a aproximação e estreito convívio do escritor com a Sra. Klöterjahn no sanatório já não passara despercebida.), pois como comenta o pianista cínico:

*“Vocês vão ver que o ‘lactante caduco’ também ficará em casa”.* (174)

Gabriele permanece, a princípio, em seu quarto, mas no final da tarde, juntamente com sua amiga, a esposa do conselheiro Spatz, parte para a sala de estar, onde está o piano. Detlev Spinell aparece e logo consegue persuadir a Sra. Klöterjahn, sem muito esforço, mas com toda habilidade de sua “profética” ilusão estética, a tocar piano, mesmo contra a prescrição expressa dos médicos. Primeiramente, ela toca alguns “Noturnos” de Chopin:

*“Seu toque era ao mesmo tempo firme e suave. Sob as suas mãos, a melodia cantava com extrema doçura, e os ornamentos, com tímida graça, adaptavam-se às suas formas”.* (179)

Na procura de outras partituras, Spinell encontra (tomado de uma certa agitação passional) o resumo para piano da ópera “Tristão e Isolda” de Richard Wagner. Sem demora, já totalmente envolvida, Gabriele começa a tocar. Os dois já estão sozinhos na sala, sendo que Spinell escuta atônito e perplexo.

Da obra de Wagner, Thomas Mann retira apenas os trechos correspondentes ao clímax da novela: o prelúdio (correspondente ao mundo do

dia), partes da primeira e segunda cenas do segundo ato (correspondente ao mundo da noite, do amor) e finalmente a morte de Isolda (o chamado *Liebestod*).

Já no momento em que o mito é revivido pela música narrada ambos deixam-se levar totalmente pelo vício mortal e místico da música trágica de Wagner, o sentimentalismo da “saudade da noite sagrada perene, verdadeira, da noite que une os seres...”.(183)

Neste rito, o que Gabriele não entende Spinell esforça-se em explicar:

*“E um misterioso diálogo aliviava a ambos na indizível esperança da noite pelo amor, do interminável, jamais superado abraço no reino milagroso da noite (...) Ó suave anelo, sem ilusão nem receio, ó extinção sublime, isenta de sofrimento, devaneio do espaço sem limites.” (184)*

Todas essas palavras se referem a Tristão e Isolda, caracterizando a opção dos amantes pela noite e, conseqüentemente, pela morte. Porém aqui, nesse momento, elas valem para Gabriele, que no seu “rito de passagem” se transforma numa nova Isolda.

Repentinamente, o concerto é interrompido de forma brusca por um “vulto sinistro”. A esposa do pastor Höhlenrauch surge na sala de visitas. Gabriele, porém, continua determinada a tocar a “morte de amor” (*Liebestod*) de Isolda até o fim. Seriamente fatigada, as sombras sob seus olhos aprofundaram-se, Gabriele, porém, tocará até o último acorde.

Enquanto lá fora os guizos dos trenós já anunciam a chegada da excursão, Spinell precipita-se a deixar a sala. Porém, a quinze ou vinte passos de

distância da jovem senhora, o escritor se coloca de joelhos diante de Gabriele, numa atitude de reverência e profundo respeito.

Poucos dias depois, agrava-se seriamente o estado de saúde da Sra. Klöterjahn e seu esposo e filho são chamados, pois os médicos estão certos de que ela está próxima do fim. Spinell observa a chegada de ambos os Klöterjahn, pai e filho. A inquietude da criança, em especial, extremamente sadia, é abominável e sinistra para o literato. Ele sente que deve fazer algo para “salvar a honra” do seu mundo artístico estilizado, retratado especialmente em Gabriele Klöterjahn.

Assim, Spinell escreve uma carta minuciosa a Klöterjahn, na qual ele procura caracterizar o esposo de Gabriele como “um gourmet plebeu, um camponês com excelente gosto”, além de afirmar que sua delicada e sensível esposa se degradara com o casamento.

*“V. Sa. pegou-lhe o seu nome ordinário e transformou-a em esposa, dona de casa, mãe. Degradou a beleza da morte, essa flor lassa, tímida, de sublime inutilidade, pondo-a a serviço da vulgaridade cotidiana e daquele ídolo estúpido, tosco, desprezível, que se chama ‘natureza’, e, na consciência boçal de V. Sa., a imensa infâmia de tal procedimento não causou a menor sensação de remorso” . (191)*

Spinell se enaltece, dizendo que sua preocupação, seu empenho, foi de evitar que a morte de Gabriele fosse trivial:

*“(...)fazer com que, no último instante, ela saia do abismo e possa esvaecer, altaneira e jubilosa, ao receber o beijo fatal da beleza” . (192)*

O esteta conclui sua estranha carta com a esperança de ter conseguido um bom resultado em abalar por algum momento a “robusta” indiferença de

Klötterjahn, um ataque contra a “vida”. Na verdade, esse golpe, esse ataque maciço contra o burguês, não terá nenhum efeito, justamente porque Klötterjahn se sente bem e correto em seu mundo.

O escritor envia sua carta pelo serviço postal; a resposta, porém, será transmitida pessoalmente por Klötterjahn: uma grande descarga de injúrias. Spinell, porém, mostrando sua verdadeira face, sua covardia, se portará de “modo extraordinariamente tolo”, e será forçado a reconhecer que na verdade é “um palhaço”:

*“Estou aqui para dizer-lhe, em primeiro lugar, que é um palhaço, o senhor provavelmente já sabe. Mas além disso, é um grandíssimo covarde, e não preciso tampouco entrar em detalhes para demonstrar isso.” (194)*

Para Klötterjahn, o discurso do esteta sobre a “beleza”, mostra que no fundo ele não “passaria de um poltrão, um hipócrita, um invejoso”, um covarde sórdido que alimenta a esperança de ter colocado “idéias malucas” na cabeça de Gabriele. Segundo o comerciante de Bremen, se sua esposa não estava bem, era única e exclusivamente pela doença nos pulmões.

Klötterjahn continua suas ofensas, dizendo considerar o escritor um “asno”, que com seu “espírito” e sua “palavra”, incansavelmente perseguirá Gabriele com seus objetivos perversos. Ele chega a ameaçar Spinell, dizendo que irá processá-lo e que poderia “quebrar a cara” desse “idiota trapaceiro”. A todas as fantasias criadas por Spinell em relação a Gabriele, Klötterjahn opõe claramente a realidade.

Enquanto ele fala, alguém bate fortemente na porta. A Klötterjahn é então comunicado que sua esposa está prestes a morrer. Em seguida, a passos largos

e abatido, o triunfante comerciante, representante da vida, abandona o local de seu vitorioso combate verbal com o literato covarde, representante dos excessos da arte. Spinell, então, procura logo acalmar-se, afasta seu medo com um cognac e deixa o quarto para passear ao ar livre. Antes, porém, ele passa rápido por fora dos aposentos de Gabriele, sua companheira já sem vida, observando atentamente as janelas cobertas por cortinas.

Já recuperado, o escritor é novamente perturbado por algo “odioso”: encontra a babá que empurra o carrinho do pequeno Arton Klöterjahn Junior. As gargalhadas do pequeno garoto caracterizam a plenitude de sua opulência de vida.

Spinell, porém, não suporta tal visão aterrorizante da perpetuação da “vida”, do universo burguês, e foge. Ele precisa salvar seu mundo idealizado de pura beleza estética de tanta “saúde plebéia”. O covarde escritor corre, *“seus passos eram hesitantes como os de quem quer dissimular que está fugindo”*. (200)

### II.3. Thomas Mann e Wagner: interpretações do mito de *Tristão e Isolda*

Da biografia de Thomas Mann sabe-se de seu interesse especial por Richard Wagner, um de seus grandes inspiradores, juntamente com Schopenhauer e Nietzsche. Dessa forma, segundo MATTER (1972: 464) a tendência parodística da obra de Mann “*torna-se evidente principalmente nas construções de estilo e linguagem, que o escritor foi buscar na obra musical de Wagner*”, No caso de *Tristão*, por exemplo, o título da novela vem, de forma direta e indissimulada, de *Tristão e Isolda* de Richard Wagner.

Na sua adolescência, na cidade hanseática de Lübeck, Mann já apreciava a criação de Richard Wagner, prestigiando sempre todas as apresentações das óperas do compositor. Nessa época, o jovem Mann já escrevia artigos sobre *Tannhäuser* e *Lohengrin* para um periódico dos alunos de sua escola. Mais tarde, nos tempos de Munique, assistiu várias vezes a *Tristão e Isolda* no Hoftheater.

Segundo Arnold BAUER (1976: 42), Thomas Mann sentiuse tocado pela música de Wagner ao conhecer a ópera *Tristão e Isolda*, sendo que a mística da morte desta ópera contribuirá não somente para *Tristão*, mas para inúmeras criações do escritor. Assim, em seus primeiros trabalhos, especialmente depois de os *Buddenbrooks*, *Tristão e Tonio Kröger*, a obra *Tristan und Isolde* será muitas vezes utilizada. Junto da figura de Wagner, de maneira dissociável, está a de Nietzsche, que fundamenta em sua filosofia da arte a recriação do mito trágico de *Tristão e Isolda*.

Segundo MANN (1986: 75), ao resgatar a narrativa medieval de Gottfried von Strassburg, Wagner concebera “uma obra tão mórbida e de um profundo significado duplo”, que sempre provocaria a admiração do público, provocando uma “sensação sublime, forte, quente, um entusiasmo integral, provocante”.

Esta ópera de Wagner seria, para Thomas Mann, um verdadeiro testemunho de uma ainda atuante atividade do espírito romântico que busca na morte uma outra vida divina e superior, a da beleza absoluta, a que encontra a mística união com o todo original. Thomas Mann considera que, na criação artística de Wagner, este mito será ritualizado através da idéia da embriaguez da música, da meditação mística em um reino próximo da morte e da sonhada beleza noturna.

Wagner resgata, assim, o homem que foge da realidade representada pela luz do dia, em busca do escuro reino interior de sonhos, de sua própria missão, a busca da *Liebestod* (morte de amor), como a descrita por Wagner em *Tristão e Isolda* e resgatada por Thomas Mann nos excessos do artista em *Tristão*.

É justamente nesse sentido que esta novela assinala o início de uma distância crítica de Thomas Mann em relação a Wagner, cuja música admira e diante da qual se vê “completamente sem defesa”. Através de sua moldagem crítica de *Tristão*, Mann procura uma neutralização do encantamento dualista do mito originário, através de um jogo de contrastes que caracterizará a fragilidade do artista em sociedade. Esse trabalho trata-se de um certo afastamento em relação ao desejo de morte e ao pessimismo da decadência,



característicos da criação wagneriana, e uma afirmação da vida, aos moldes de Nietzsche.

Embora tenha se afastado um pouco do pensamento romântico de Wagner após a publicação de *Tristão*, Thomas Mann permanecerá toda a sua vida ligado à obra do compositor através da técnica dos *Leitmotive*, dos enredos simbólicos, essenciais na estrutura de suas narrativas.

### *II.3.1 A força estilística da música: a técnica do Leitmotiv na obra de Thomas Mann*

A novela *Tristão*, assim como outras obras de Mann, deixa claro a considerável utilização da música que atua, principalmente, como força de criação estilística através do *Leitmotiv*. Como estes motivos surgem no capítulo VIII da obra de Mann, faz-se necessário entender como o autor utiliza estes recursos.

Esse empréstimo junto a música não seria possível, se Richard Wagner não tivesse introduzido o *Leitmotiv* como algo supra-musical, um meio estilístico racional da música que lhe proporcionou um impulso épico. Nesse sentido, Mann utiliza estes motivos sempre para despertar a memória, a recordação, sendo sua tarefa principal a de provocar, de imediato, determinadas associações. Assim, um *Leitmotiv* pode simbolizar uma pessoa específica ou um círculo de pessoas, uma situação determinada, um pensamento que continua na ação ou um complexo de sentimentos.

O próprio Mann reconheceu que a Richard Wagner ele devia tudo o que sabia “da economia de meios” ao “resultado geral do trabalho”, do estilo como unidade de pessoas e coisas, da constituição e utilização de símbolos e da unidade orgânica de uma obra.

Na literatura, os *Leitmotive* (motivos condutores) são ingredientes estéticos resgatados da música e utilizados como motivos centrais que se repetem numa mesma obra, ou na totalidade da obra, de um escritor. Para estudiosos como Wolfgang KAISER (1985: 69) o *Leitmotiv* pertence à linguagem técnica da literatura, apesar de, para muitos, esta técnica estar relacionada, principalmente, às óperas de Wagner.

Os *Leitmotive* repetidos regularmente, de forma literal ou apenas ligeiramente variados, são constantes em *Tristão*. Tomemos, por exemplo, a adoentada Gabriele:

*“Estava sentada na cama, tranqüilamente, e cantarolava uma peça de música.”*

Ao mesmo tempo, se verificarmos a caracterização que o escritor faz de Spinell, após saber da morte de Gabriele:

*“O escritor andava cabisbaixo. Às vezes, cantarolava uma peça de música, uns breves compassos, nos quais uma figura angustiada, lamentosa, o motivo da saudade, aumentava cada vez mais em intensidade...”*

Ambos cantarolavam um dos motivos mais conhecidos da ópera *Tristão e Isolda* de Wagner, o **motivo da saudade**, que faz a transição da morte física dessa personagem adoentada para uma morte mística de sentimentos puros, da estética absoluta, da beleza intocável pelos valores da sociedade burguesa, da vida para o espírito.

Temos, ainda, alguns motivos importantes que variam no decorrer da narrativa. Um exemplo é a “*nítida veiazinha azul*” sempre observada sobre a sobrancelha de Gabriele:

*“Somente nas proximidades da fonte direita caía na testa uma madeixa solta, crespinha, não muito longe do lugar, acima da curva elegante da sobrancelha, que se ramificava, azulada e enfermiça, uma estranha e minúscula veiazinha através da imaculada testa quase transparente (...) essa veiazinha azul, logo acima do olho, dominava de modo inquietante todo o fino oval do rosto...tornava -se mais visível cada vez que a moça se punha a falar e, mesmo quando apenas sorria.”*

A cada observação, este motivo varia, por caracterizar a evolução da doença até morte da personagem. Na discussão de Klöterjahn com Spinell, por exemplo, no momento em que Gabriele não pode mais reagir, uma variação deste motivo surgirá em seu esposo:

*“O rosto emoldurado pelas suíças loiras, aparadas à moda inglesa, estava terrivelmente corado, e as veias entumecidas que se salientavam na testa sombria pareciam -se com raios furiosos.”*

Thomas Mann, para caracterizar o árduo e moroso trabalho do escritor, explica os motivos da utilização de regras de estilo musical na criação literária:

*“Trata-se aqui não de medo ou preguiça, mas de um extraordinário e intenso sentimento de responsabilidade na escolha de cada palavra, na utilização de cada frase, um sentimento de responsabilidade, que exige um perfeito vigor, com o qual, depois de duas horas de trabalho, não se empreende mais qualquer frase importante. Mas qual frase é mais importante? Qual não é? Seria possível saber, pois, que frase ou parte de uma frase deveria ser reutilizada, retornando talvez em relação com um Leitmotiv? Dessa forma, uma frase, quando escrita por uma segunda vez, deve ser muito bem elaborada. (...) esta frase precisa ser bela, mas não me refiro a uma beleza qualquer: ela deve possuir um lugar elevado e simbólico no texto, lugar que a torne digna para que o leitor possa perceber-la novamente num futuro épico...” (MANN :196)*

Pelas palavras de Mann, constatamos que o *Leitmotiv* tem várias funções, as quais não se excluem ou sobressaem-se umas às outras. Podemos observar, em primeiro lugar, que o motivo restringe a caracterização das personagens, como observamos na seguinte passagem de *Tristão* que descreve Klöterjahn e o mundo burguês:

*“Um senhor cuidadosamente vestido, que sempre usava uma flor do campo na lapela de seu paletó.”*

Existe, porém, a possibilidade da forma de motivo ter duas conotações, como no caso da expressão “*take care, meu anjo*” do Sr. Klöterjahn nos cuidados com sua delicada mulher: se por um lado mostra um esposo apreensivo, por outro demonstra o desejo da personagem em se gabar e ostentar sua cultura.

Na novela, o *Leitmotiv* determinará também algumas ações, ligando momentos importantes da narrativa, como acontece com as várias referências a um outro motivo conhecido de Tristão e Isolda, o **motivo da morte de amor** (*Liebestod*), que surge em vários momentos da novela e confunde a fronteira entre o épico e o drama.

### III – NIETZSCHE E A FILOSOFIA DA ARTE

Propomo-nos, neste capítulo, a fornecer elementos para a compreensão da filosofia da arte implícita em *Tristão*. Tal introdução ser-nos-á de grande ajuda para analisar o texto de Thomas Mann, uma vez que conceitos filosóficos básicos ligados à duplicidade dos impulsos designados por Nietzsche para a criação artística (o apolíneo e o dionisíaco) serão apresentados aqui.

Para tanto, analisaremos alguns tópicos de *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*<sup>19</sup> (1871), primeiro livro de Nietzsche, que influencia fortemente a concepção da novela de Mann.

Tal análise tornará evidente como o filósofo apresenta em seus textos a idéia de que a arte pode transfigurar o real. Assim, no capítulo da novela que chamamos “cena do piano”, observaremos como Thomas Mann revive a tragédia de Tristão e Isolda, indicando na arte essa opção pela negação da vida, caracterizada pela personagem Gabriele, que será libertada da vida pela arte, num perigoso encantamento para a morte, contrário à vida.

---

<sup>19</sup> Foi utilizada a seguinte edição: *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. Tradução de J. Guinsburg, Companhia das Letras, São Paulo, 1999. As referências relativas a este livro serão indicados pela sigla NT, seguida do número de página, colocadas entre parêntesis no corpo do texto.

### III.1. *O Nascimento da Tragédia*

Para Nietzsche, a principal característica da tragédia grega era o saber místico proporcionado pela unidade da vida e da morte e, nesse sentido, este constituiria uma "chave" para o caminho essencial do mundo. Apresentando essa teoria, publica em 1871 *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, obra influenciada principalmente pela filosofia de Arthur Schopenhauer (1788-1860), de onde incorpora alguns princípios da metafísica e da teoria da arte, e pela criação musical operística de Richard Wagner, considerada então por Nietzsche como expressão do poder dionisíaco.

Nesse livro, ainda escrito sob o influxo do romantismo, além de uma visão antropomórfica da natureza concebida à semelhança do artista, o filósofo estabelece uma distinção entre as duas forças mais importantes para a arte, o *apolíneo* (Apolo é o deus da clareza, da harmonia e da ordem) e o *dionisíaco* (Dionísio, o deus da exuberância, da desordem e da música), forças que, segundo Nietzsche, são complementares, mas foram separadas pela civilização.

Portanto, Apolo e Dionísio seriam "poderes artísticos (...) que irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta" (NT, 32). A partir desta distinção, Nietzsche coloca-se na perspectiva de uma metafísica da arte, dado que para ele a existência e o mundo só têm justificação enquanto fenômenos estéticos.

A arte, assim, é apresentada como a "atividade propriamente metafísica do homem" (NT, 27) e a partir dela Nietzsche procura decifrar o sentido do mundo e a atitude última do homem.

Arte e vida, portanto, são conceitos-chave para a compreensão do *Nascimento da Tragédia*, pois para o filósofo, "o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisiaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações" (NT.27).

Portanto, segundo Nietzsche, tal como a vida nasce da dualidade dos sexos, assim também a natureza ligou a mais alta procriação, a da obra de arte, à individuação (conceito que estudaremos a seguir, quando tratarmos de Schopenhauer).

A vida e a obra de arte são o produto de um "combate perpétuo", de uma tensão entre forças em interação que só de "modo periódico", provisório e instável, se conciliam e unificam para gerar algo de novo: o segredo comum é que dos dois princípios inimigos possa nascer algo novo, e nesse novo os instintos divididos apareçam como unidade.

Para Nietzsche, prazer e dor são duas dimensões essenciais e naturais da vida. A obra de arte, sendo interpretação da vida, deve tornar sensível não só o "prazer originário pela aparência" mas também a "contradição e a dor primordiais" (NT, 44).

Vida e morte, criação e destruição, estão indissoluvelmente entrelaçadas e a visão trágica consiste no entendimento desta contradição. A visão trágica caracteriza-se não só pela aceitação da dor como constituinte essencial da vida e pela aceitação da necessidade da morte para que se processe a renovação da vida, mas também pela esperança da reunificação, pela alegria do renascimento, pelo prazer da criação.

Assim, gerar ou criar é individualizar a partir do "fundo da vida" ao qual tudo terá de regressar. Nesse sentido, a visão trágica revela a verdadeira natureza da realidade, onde a arte é a chave que abre caminho para a essência do mundo.

O *Nascimento da Tragédia*, a princípio, exprimiria uma "concepção do mundo profunda e pessimista" (NT, 70) elaborada a partir de algumas intuições de seu autor que reconhece a unidade fundamental de tudo quanto existe, concebe a individuação como causa originária de todo o mal e concebe a idéia de que a arte representa a esperança de uma futura destruição das barreiras da individuação no pressentimento da unidade restaurada (NT, 70).

Com a tragédia, porém, há uma valorização da vida, pois, como numa espécie de dom divinatório, a intuição apreende a mútua necessidade dos dois princípios em luta: unidade e individuação, Dionísio e Apolo. Não há arte sem dor, mas pela arte o indivíduo liberta-se da dor, este "mundo do tormento" necessário, "a fim de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora" (NT, 40) ou seja, através dela o indivíduo é levado a gerar uma visão libertadora, e possa depois, mergulhado na sua contemplação, encontrar a calma e o repouso. Na intuição o homem eleva-se ao prazer, sendo até na intuição pura imagem projetada de um ser em puro êxtase que encontra o repouso supremo nessa intuição.



### III.1.1 *A metafísica de Schopenhauer em Nietzsche: o escape da vida através da contemplação estética*

Para o nosso estudo, é necessário o entendimento de alguns princípios e conceitos que Nietzsche concebe influenciado pela filosofia de Arthur Schopenhauer. Para tanto, apresentaremos a seguir um estudo comparativo que indicará pontos em comum e divergências entre os dois filósofos.

Nietzsche conheceu a obra de Schopenhauer em 1865 com a leitura de *O mundo como vontade e representação*, incorporando não só alguns princípios metafísicos, como também aspectos de sua teoria da arte.

Schopenhauer, influenciado pela filosofia kantiana, distingue o mundo dos fenômenos e da coisa em-si, introduzindo, em sua metafísica, algo de novo no mundo filosófico: o contraste entre a representação e a vontade, a pluralidade e a unidade.

Segundo o filósofo, o mundo como representação é o mundo como nos aparece em sua multiplicidade e em suas numerosas particularidades, onde toda a diversidade é regrada e articulada no espaço e no tempo. A ordem deste mundo é assegurada por dois princípios que o compõem : o *princípio de individuação* (o espaço e o tempo, que individualizam, multiplicam e fazem suceder os fenômenos e o de razão suficiente) e o de *razão suficiente ou causalidade* (fato de todo fenômeno aparecer no espaço-temporal como explicável, resultado de certas causas que dão a razão de ser a um fenômeno).

Toda ordenação que caracteriza nosso campo da consciência, toda regularidade (que faz do mundo da representação o lugar mesmo da verdade), tudo seria um sonho vazio, se não houvesse uma algo mais fundamental e metafisicamente real, o mundo da vontade.

Assim, para Schopenhauer, o mundo é vontade, e é através do corpo que o homem tem a consciência interna de que ele também é vontade. Na alternância desse homem entre dores e prazeres, faltas e satisfações, desejos e decepções surge a vontade como essência e princípio do mundo, sendo a força que age na natureza e o desejo que move o homem.

Dessa forma, a compreensão que Schopenhauer tem da vontade, é a de um impulso cego e gratuito, como anseio ávido de vida, que se objetivaria imediatamente em idéias e imediatamente em fenômenos. Para saciar o seu desejo incessante de vida, a unidade primitiva da vontade se multiplicaria por meio do princípio de individuação e de causalidade, espalhando-se em inúmeras parcelas que constituiriam o mundo dos fenômenos, gerando a dor.

Thomas Mann, em seu ensaio *Schopenhauer* (1968: 234), considera a vontade como uma “infelicidade fundamental”, por esta estar ligada à “insatisfação, esforço em vista de algo, inteligência, sede ardente, cobiça, desejo, sofrimento”. Segundo o escritor, ao tornar-se mundo, segundo o princípio da individuação, a vontade “esquece a unidade primitiva e, não obstante toda a sua fragmentação continue una, torna-se uma vontade que está milhões de vezes em luta consigo mesma, que se combate e se desconhece a si própria, que, em cada uma de suas manifestações, procura seu bem estar”.

Dessa forma, na visão pessimista de Schopenhauer, o ser humano nunca estaria feliz, mas sempre em sofrimento, pois nunca cessa de querer.

Segundo Rosa Maria DIAS (1999:32) o homem considera tudo o que é criado “como algo que existe para seu uso e contribui desse modo para movimentar ainda mais o combate de todos contra todos.” Dessa forma, dor e destruição fazem parte da ordem das coisas, pois tudo é decretado pelo mundo da vontade, indiferente ao destino dos indivíduos.

Schopenhauer, contudo, aponta dois caminhos para interromper esse sofrimento que nasce com a vontade: o primeiro é o caminho da contemplação estética (que Nietzsche utilizará em sua filosofia da arte), um caminho que possibilita, através da arte, um modo diferente de ver e transcender o mundo; o segundo é o da Ascese, da passagem para o Nirvana, da negação da vontade e da vida através da morte.

Para o estudo da filosofia da arte de Nietzsche, desenvolveremos apenas o primeiro aspecto, o da libertação através da arte.

A essência das coisas, para Schopenhauer, expressada e objetivada através da arte, possibilitando nosso afastamento da vontade. Dessa forma, o artista assimila as idéias eternas e a contemplação estética penetra nelas, anulando aquela vontade que, tendo optado pela vida e pelo tempo, é somente pecado e dor.

Dentre as artes (que expressam apenas uma idéia da vontade), porém, a música expressa a própria vontade e, por esta razão, ela é para Schopenhauer a arte mais universal e profunda.

A percepção estética é visão imediata e direta, representação intuitiva pura na qual não intervêm nem o entendimento nem a razão, sempre conceituais. O sujeito se perde no objeto da percepção, tornando-se um claro espelho do objeto. Ao deixar de se preocupar consigo mesmo como um objeto espaço-temporal, deixa de ver os objetos em relação com a vontade individual e se torna repentinamente sujeito puro de conhecimento, isto é, destituído de vontade. A subjetividade da consciência comum desaparece, a percepção se torna objetiva. A consciência, que está inteiramente no objeto da percepção, não se preocupa mais nem com a disjunção entre a vontade e o mundo, nem com o fato de a vontade estar sem objetos. (DIAS 1999: 33)

O gênio, o sujeito puro de conhecimento, arranca o objeto de sua contemplação da "corrente fugidia dos fenômenos", contempla independentemente do princípio de razão e mergulha no intemporal. O mundo agora é visto por ele do ângulo da eternidade, pois sua percepção estética não olha o presente – tempo da paixão, da dor e do tédio – , coisa relativa ao passado quanto ao arrependimento ou ao futuro quanto ao desejo; evoca sim o tempo da arte, da contemplação pura, do interlúdio de sabedoria e paz.

Segundo Schopenhauer, portanto, a arte é libertadora. Ela destaca o conhecimento da vontade e, portanto, nos liberta da necessidade e da dor, fazendo de nós puros sujeitos contemplativos que, enquanto contemplam, não desejam e, portanto, não sofrem.

Para Rosa Maria DIAS (1999:32) não é necessária uma atenção redobrada para se ver que a distinção entre o apolíneo e o dionisíaco, tal como Nietzsche a concebe, “apóia-se certamente na oposição de Schopenhauer entre a representação e a vontade”. Apolo, visto como deus do brilho, da aparência,

da bela aparência e da ilusão, “simboliza o mundo da representação, isto é, da individuação e da razão suficiente”; Dionísio, “identificado como deus da fúria sexual e do fluxo de vida, como figura que reúne em sua natureza dor e prazer, manifesta o Uno Primordial, a vontade mesma para além da representação.”

Embora se possa encontrar ainda muitos pontos de semelhança entre a concepção da arte de Schopenhauer e a de Nietzsche, interessa-nos aqui salientar que há também algo neste que não existe naquele. Para ambos, a vontade é caos, contradição e dor, mas, enquanto para Schopenhauer a arte se apresenta como uma negação da vontade, opera uma espécie de redenção, uma fuga da voracidade do querer viver, para Nietzsche a própria vontade é artista, é nela que se dá a redenção. É a vontade mesma que se redime na aparência:

*"Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um fervoroso anseio pela aparência (Schein), pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente (Wahrhaft-Seiende) e Uno primordial, enquanto eterno sofredor e pleno de contradição, precisa, ao mesmo tempo, para a sua perpétua redenção, da visão extasiante da aparência prazerosa" (NT 34).*

Aqui está o fundamento principal da arte de Nietzsche, utilizada por Thomas Mann em *Tristão*, e que será desenvolvido nesta dissertação.

### *III.1.2 Outras influências*

São observadas também nesta obra de Nietzsche outros dois tipos de influências: a da filosofia pré-socrática e a da filosofia de Hegel.

Dos Pré-Socráticos, se destacam Heráclito e Empédocles. De Heráclito, Nietzsche recebe a concepção do antagonismo como fundamento de todas as coisas, a idéia da subordinação da existência e do mundo ao perpétuo devir, a noção de jogo como eterno processo de construção e de reconstrução e a do uno originário como o verdadeiro ser. (REALE 1990: 35) A função de purificação atribuída ao fogo por Heráclito será transposta por Nietzsche para a música alemã, nesta fase da sua vida identificada à música de Wagner.

Empédocles, com a idéia de que o mundo está submetido a duas causas contrárias: amor e ódio envolvidos numa luta sem fim, e a de que todas as coisas são geradas e destruídas na mudança perpétua entre o Uno e o Múltiplo, prefigura já a hostilidade entre Apolo e Dionísio. Também estes se repelem e combatem mas não podem passar um sem o outro. Empédocles antecipa ainda a idéia nietzscheana da individuação a partir do Uno originário. (REALE Ibid: 59)

A influência de Hegel no *Nascimento da Tragédia* foi explicitada por Nietzsche em sua obra *Ecce Homo*, onde o filósofo afirma que aquela obra tinha “um repugnante cheiro de hegelianismo” (Nietzsche 1995: 74) . Ele próprio dá um exemplo:

*“Uma idéia - antítese entre o dionisíaco e apolíneo – expressa em linguagem metafísica; a própria história considerada como o desenvolvimento desta idéia; a antítese, como a unidade, suprimida, como na tragédia.”*

Esta aliança que se estabelece entre os dois instintos adversários parece expressar a linguagem da dialética hegeliana.

### *III.2. - Dionísio e Apolo*

Deus oriundo da Trácia e adorado por todo o mundo antigo, Dionísio aparece com uma faceta subversiva: pelo frenesi sexual, pela mistura "abominável de volúpia e de crueldade", pelo desencadear da "maior bestialidade natural" numa "desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda vida familiar e suas venerandas convenções" (NT, 33). Esta tendência inversora da ordem social permanece na Grécia, pois também aqui "o coro ditirâmico é um coro de seres metamorfoseados que esqueceram completamente o seu passado de cidadão e que se puseram a viver fora de toda a estrutura social" (NT, 33).

Tal como vários mitos que simbolizavam a subversão da ordem social através do ritual da humilhação de um rei ou chefe tribal, assim também Dionísio simboliza essa subversão da ordem social instituída.

Segundo Nietzsche, podemos considerar Dionísio primeiramente como uma força subversora, um instinto natural contra a convenção social, certo prazer como revolta e libertação dos constrangimentos estatais:

*Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a 'moda impudente' estabeleceram entre os homens* (NT, 31).

O deus se apresenta também como uma força unificadora, de reconciliação para além das diferenças, de integração na sociedade, pois a festa dionisíaca desempenhava simultaneamente uma função harmonizadora e reforçadora da ordem cósmico-social. Dessa forma, em sua origem asiática, Dionísio apresenta-se como uma entidade ambígua e dualista, ou seja, um deus que subverte e ao mesmo tempo reconcilia.

Esse deus também sempre foi cultuado como sublimação e transfiguração de uma força destruidora em potência criadora, um impulso artístico retificador da bestialidade natural. Assim, ele está aliado à dor e ao sofrimento, à paixão da vida radical na ruptura da unidade primordial, sendo esta a causa originária do mal, pois toda a criação é amargura (reside aqui a dimensão trágica da existência humana): "Do sorriso desse Dionísio surgiram os deuses olímpicos; de suas lágrimas, os homens" (NT, 70).

Segundo Nietzsche, Dionísio proporciona ainda a esperança e alegria, o prazer da unidade restaurada, pois o seu renascimento, a sua unidade restaurada simboliza uma abertura vital ao futuro. Dessa forma, o tempo não seria exclusivamente um *Cronos* devorador, mas também futuro aprazível na alegria do devir. A possibilidade do renascimento de Dionísio projeta a esperança para a dimensão temporal do futuro, arrancando o homem do desespero do passado. Contudo, para se alcançar o prazer definitivo, o homem terá de passar primeiramente pela provação da dor. Essa característica é fundamental, pois é ela que evita o pessimismo aniquilador perante a vida, sendo ao mesmo tempo condição da possibilidade de transformação, de um renascer.

Estando ligado também à desmesura e barbárie, o dionisíaco é uma força pujante e instintiva, apresentando-se como um perigo para a sociedade. Por esse motivo, Nietzsche afirma:

*"a cada irrupção de alguma importância da emoção dionisíaca, a dissolução que acarreta (...) caracteriza-se em primeiro lugar por uma deterioração dos instintos políticos e sociais, a qual se vai acentuando até à indiferença ou mesmo até à hostilidade declarada"* (NT, 121).



Essa desmesura tem um aspecto positivo: é um convite ao homem para se superar a si mesmo. Ao pretenderem elevar-se aos ao nível dos titãs, os homens conquistam a civilização graças ao seu próprio saber; pela sua atividade os homens valem por si mesmos sem necessitarem do auxílio dos deuses.

Assim, à figura de Dionísio está ligado um esforço superador, a ultrapassagem dos limites e confiança nas capacidades humanas, mostrando o homem como um animal agradável, atrevido, engenhoso, que sabe sempre encontrar o seu caminho. Daí o êxtase ligado ao deus, o delírio e risco, a abolição da individualidade e da subjetividade, a união com o Uno. O esforço titânico de superação é acompanhado por um estado febril em que o indivíduo se aniquila enquanto tal; é o êxtase a "brotar da própria dor" (NT, 34).

A lição de Dionísio consiste em ensinar aos homens que não deixem substituir-se pelos deuses, que não atribuam aos deuses o que compete exclusivamente ao humano. Os deuses só terão a ganhar ao reaproximarem dos homens. Dessa forma, Dionísio aponta ao homem o seu retrato no futuro: "excêntrico, enérgico, caloroso, infatigável, artista" (NT, 142).

Já Apolo simboliza o outro impulso artístico da natureza que se manifesta nas artes plásticas. O modelo para caracterizar Apolo é o do mundo estético do sonho, pois ao sonho humano criador de imagens corresponde o poder ontológico que produz imagens e figuras.

Apolo, o "brilhante", a divindade da luz, reina também sobre o mundo interior da imaginação e as imagens que esta produz são caracterizadas pela medida, beleza, liberdade face às emoções, pela calma da sabedoria. Apolo

representa a sabedoria e a beleza da aparência, do mundo dos fenômenos; é o símbolo da contemplação, da calma e do repouso. É símbolo das artes plásticas (pintura, escultura, etc.), da medida, do equilíbrio das formas, do sonho, do mito .

Assim, considerado também como a "imagem divina do *principium individuationis* (princípio de individuação)" (NT, 30) representa a divinização do indivíduo nos seus justos limites, o homem sujeito à "medida" Apolo, enquanto divindade ética, exige dos seus a medida e o conhecimento de si. É assim que à necessidade estética da beleza se junta a exigência do "Conhece-te a ti mesmo" e do "Nada em demasia" (NT, 40).

Como oposição necessária do excesso de orgulho e da desmesura dionisiaca, Apolo lembra aos homens que as leis do mundo são sagradas e que não as devem infringir. Por ser o princípio da individuação, é o princípio de luz que faz surgir o mundo a partir do caos originário, impõe ao devir uma lei, uma medida; é o princípio ordenador que, tendo domado as forças cegas da natureza, submete-as a uma regra. Dá forma às coisas, "delimitando-as com contornos precisos, fixando seu caráter distintivo e determinad, seu sentido individual, modelando o movimento de todo elemento vital, imprimindo a cada um a cadência, a forma do tempo"(DIAS 1997: 19)

O risco do apolíneo é esquecer de suas raízes, e evitar a autenticidade dolorosa da vida; tem de ser vivificado pela vontade e pelo sofrimento. Por esta razão, verificaremos que Apolo e Dionísio tiveram de se reconciliar para gerarem a arte.

### III. 3. A música dionisiaca e o mito apolíneo

Dionísio simboliza um impulso artístico da própria natureza que se manifesta em primeiro lugar e primordialmente sob a forma de música: "a melodia é portanto o que há de primeiro e mais universal" (NT, 48). Como arte não plástica, sem imagem, a música é a primeira aparência do ser e reflexo da eterna unidade originária. É na música, portanto, que o "desmesurado da natureza" exultando na alegria, no sofrimento e no conhecimento "torna-se sonoro" (NT, 41).

É esta dimensão "excessiva" da música que explica o aspecto extasiante das festas dionisiacas em que, através dos cantos populares e da dança, o homem mergulha no "esquecimento de si", vê-se "membro de uma comunidade superior: ele se sente como um deus" (NT, 31). Dessa forma, já não é homem, mas obra de arte da própria natureza "O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte." (NT, 31).

A música, porque reduplicação do mundo, salva o homem do pessimismo, pois se é certo que obriga a mergulhar "o nosso olhar nos terrores da existência individual" (NT, 101), também é certo que é a ela que "capaz de fornecer o conceito do que se deve entender por justificação do mundo" (NT, 139), ou seja, diz ao homem que apesar de todo o sofrimento vale a pena viver.

Já o Apolíneo está associado ao mito, que ao ser ritualizado a aparência do sonho, um remédio para libertá-lo momentaneamente do sofrimento na individuação. É dessa maneira que Nietzsche, no capítulo IV de *O nascimento*

da tragédia, explicita o processo transfigurador do Uno-primordial, que a "natureza artista" realiza por meio do sonho para criar a bela aparência.

Segundo Nietzsche, é no sonho que “aparecem primeiro, conforme a representação de Lucrécio<sup>20</sup>, diante das almas humanas, as esplendorosas figuras divinas.” É também em sonho que o grande plasmador (*Bildner*) “viu a fascinante estrutura corporal de seres super-humanos. Para o filósofo, a “bela aparência do mundo dos sonhos” dos mitos, em cuja produção o ser humano “é um artista consumado”, constitui “a precondição de toda a arte plástica.” (NT 28)

Assim, da mesma forma que o filósofo procede para a realidade da existência (*Dasein*), assim mesmo se comporta a pessoa suscetível ao artístico; em face da realidade do mito “observa-o precisa e prazerosamente, pois a partir dessas imagens interpreta a vida e com base nessas ocorrências exercita-se para a vida.” (NT 29)

Todo mito deve, porém, necessariamente ser atualizado através de um rito, que o narra cerimonialmente. Assim, no momento da ritualização, o mito é “vivido”, pois o indivíduo que entra em contato com sua narrativa fica impregnado pelo sagrado, revivendo os eventos rememorados e atualizados.

O “viver” um mito implica numa experiência verdadeiramente “religiosa” (pois ela se distingue da experiência ordinária da vida quotidiana), onde somos mantidos no sagrado, nos gestos arquetípicos e, conseqüentemente, deixamos de existir no mundo de todos os dias, penetrando

---

<sup>20</sup> LUCRÉCIO. *De rerum natura*, versos 1169-1182, citado por NIETZSCHE (1999: 28)

num mundo transfigurado, impregnado da presença das forças sobrenaturais, as quais exercem um certo domínio sobre nós, a despeito de nossa vontade. Não se trata, portanto, de uma comemoração dos acontecimentos míticos, mas de sua repetição e reatualização no rito. (ELIADE 1994: 132).

O rito é uma “seqüência ordenada de gestos, sons (palavras e música) e objetos, estabelecida por um grupo social com finalidades simbólicas.” (SCHMITT 2002: 415) No século XIII, o liturgista João Beleth distinguia rigorosamente quatro elementos nos ofícios divinos: *loca, tempora, personae e res*. Dessa forma, o rito 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.

Na supressão do Tempo da atualização mítica, os homens demonstram uma tendência no sentido de se tornarem arquetípicos e paradigmáticos. ELIADE (1994: 38) cita que um sacrifício, por exemplo, “não só reproduz com exatidão o sacrifício original, revelado por um deus ou ser divino *ab origine*, no princípio dos tempos, mas também é realizado naquele mesmo momento mítico primordial”. Em outras palavras, cada sacrifício realizado repete o sacrifício inicial e coincide com ele, sendo que todos os sacrifícios serão levados a cabo no mesmo instante mítico do princípio. Assim, por meio do rito, ficam suspensos o tempo e a duração profanos.

Porém, a abolição do tempo profano e a projeção do indivíduo para o tempo mítico só acontecem nos chamados *períodos essenciais* (aqueles, segundo o autor, em que o indivíduo de fato é ele próprio, por ocasião de ritos e atos importantes como a alimentação, o sexo, a geração, cerimônias, caça, pesca, guerra, trabalho, etc.). Sendo assim, fora dos períodos essenciais, o

restante de sua vida é passado em *tempo profano*, que carece de todo significado.

Esse Tempo Primordial ou Mítico, ao contrário do tempo cronológico, pode ser chamado também de “tempo forte”, ou seja, o tempo prodigioso, “sagrado”, quando algo de novo, de forte e de significativo se manifesta plenamente (a primeira manifestação significativa e válida).

Não são apenas imagens agradáveis e amistosas as únicas que o sujeito que vive o mito experimenta dentro de si, mas também imagens “sérias, sombrias, tristes, escuras, as súbitas inibições, as zombarias do acaso, as inquietas expectativas.” (NT 29) Como diz Nietzsche, desse contato com o mito toda a “Divina Comédia” da vida, com seu *inferno*, desfila à sua frente, não só como um jogo de sombras (pois a pessoa vive e sofre com tais cenas), mas sem aquela fugaz sensação da aparência. Nesse momento, adverte Nietzsche, o homem que vive o sonho apolíneo, mesmo em meio aos perigos e sobressaltos do mito, pode ter a coragem de exclamar; “É um sonho! Quero continuar a sonhá-lo!” (NT 30)

Toda essa necessidade da experiência mítica foi expressa pelos gregos em Apolo que, na qualidade de deus dos poderes configuradores, de divindade de luz, “resplandecente”, reina sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. Somente nele, como endeusamento do *principium individuationis*, se realiza o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua libertação através da aparência, através do mito.

### III.4. – A Tragédia: salvação na “arte”

Como meio de sair do sofrimento imposto pela individuação em que se encontra, Nietzsche defende o regresso do homem ao Uno Primordial, em cujo ponto de chegada está a sabedoria ou espírito trágico, a possibilidade de um reinício. É assim que surge a tragédia, na expressão da tensão bipolar entre esses dois instintos artísticos da natureza, o apolíneo e o dionisíaco. Porém, somente na separação entre esses dois pólos reside a sua unidade. Dessa forma, esses deuses rivais não podem existir um sem o outro, pois a sua diferença é uma certa concórdia.

O contraste, a compenetração e a estimulação dos dois impulsos é a condição necessária do nascimento dessa tragédia. Nesta o apolíneo acolhe em si a metafísica dionisíaca evitando a patologia da exclusividade, quer do sonho, quer da embriaguez.

Nietzsche vincula, neste sentido, o *Nascimento da Tragédia* principalmente à música "a arte trágica, nos gregos, nasceu efetivamente do espírito da música" (NT,27). Para Nietzsche, a tragédia tem "raízes puramente religiosas" (NT, 52), excluindo qualquer influência da esfera político-social, por isso afirma que "a tragédia nasceu do coro trágico e na origem ela era apenas coro e nada mais do que ele" (NT, 52). Como o coro é a experiência dionisíaca mais elevada da natureza e como a música é o elemento primeiro e universal que testemunha as "concepções orgiásticas de um povo" (NT, 48), percebe-se a seqüência da gênese da tragédia: música - coro - tragédia.

Na união do dionisíaco com o apolíneo, o primeiro é a mola real, é a força que intensifica e fecunda o segundo; Apolo não pode passar sem Dionísio,

dessa forma, na tragédia, o herói primitivo é Dionísio: "o único ser que é verdadeiramente real, aparece numa pluralidade de figuras" (NT, 69) e as personagens da tragédia são as máscaras sob as quais Dionísio se revela.

Enquanto existiu convergência e estimulação recíproca, o mito manteve-se vivo e os gregos, através da tragédia, souberam redimir artisticamente a sua vida, souberam vencer o pessimismo. Dessa forma, através da tragédia, temos precisamente a prova de que os gregos não foram pessimistas.

Para Nietzsche, o que perverteu a tragédia foi "o impulso dialético para o saber e para o otimismo científico, poder-se-ia concluir que existe um eterno combate entre concepção teórica e concepção trágica do mundo" (NT, 103). A decadência terá então de ser analisada entre os filósofos.

A filosofia, para Nietzsche, nunca percebeu o significado do mito trágico e por isso só é possível esperar o renascimento da tragédia no dia em que o espírito científico tiver atingido os seus limites e quando a sua "pretensão à validade universal tiver sido destruída" (NT, 103)

Neste ponto detecta-se um certo otimismo em Nietzsche; para ele, o tipo de civilização científica que teve Sócrates como patrono e arquétipo estava a chegar ao fim na sua época. A civilização socrático-alexandrina, no seu prazer satisfeito do conhecimento, já tinha sido abalada nos seus fundamentos pela filosofia alemã: "Por um prodígio de coragem e de sabedoria, Kant e Schopenhauer obtiveram a mais difícil das vitórias, a vitória sobre o otimismo na essência da lógica que constitui a base da nossa civilização" (NT, 109). Esta descoberta, para Nietzsche, inaugura uma nova civilização trágica, pois



agora a civilização socrático-científica já não está "absolutamente convencida da eterna validade dos seus fundamentos" (NT, 110).

Assim, para o filósofo, pode surgir uma nova forma de conhecimento, o conhecimento trágico que reclama, para ser suportável, o remédio e a proteção da arte. O tempo do homem socrático passou, "a lógica enrolase sobre si mesma e acaba por morder a cauda" (NT, 94), isto é, o homem teórico e a civilização correspondente chegaram ao ponto-limite.

Deve esclarecer-se que, apesar da flutuação terminológica de Nietzsche ao considerar em alguns momentos que esta obra exprime uma concepção pessimista, de fato o *Nascimento da Tragédia* não é uma obra pessimista. Há que distinguir entre concepção trágica e pessimismo, a primeira não implica necessariamente o segundo.

A visão trágica caracteriza-se não só pela aceitação da dor como constituinte essencial da vida e pela aceitação da necessidade da morte para que se processe a renovação da vida, mas também pela esperança da reunificação, pela alegria do renascimento, pelo prazer da criação. Nietzsche, nesta fase da sua existência, perscruta os sinais da renovação da sociedade e da cultura ocidentais; parece acreditar que se está no limiar de uma nova e esperançosa fase da Europa.

Poder-se-á celebrar num novo mundo da arte a festa da reconciliação dos combatentes de um modo análogo à reconciliação dos dois impulsos na tragédia ática. Nietzsche confia na renovação do mito trágico, para isso conta com a "renovação e purificação do espírito alemão pelo jogo mágico da música" (NT, 120).

Existe uma nova arte, uma nova música, onde o mito reviva? Onde tal reconciliação seja viável? Para Nietzsche, no *Nascimento da Tragédia* existe e tem um nome: Richard Wagner, cujo drama musical seria a obra de arte total correspondente à tragédia antiga.

#### IV- A INFLUÊNCIA DE NIETZSCHE EM *TRISTÃO* NA CARACTERIZAÇÃO DO CONFLITO BURGUESES/ARTISTA

Na novela *Tristão* Thomas Mann utiliza da ironia para acentuar o dualismo original do mito de Tristão e Isolda através de um jogo de contrastes que visam caracterizar os absurdos excessos do artista. Porém, um momento específico carrega também um componente trágico. É o ápice da narrativa, o chamado *Wendepunkt* das novelas alemãs, o momento da reviravolta que desencadeará um desfecho trágico: a morte de Gabriele e sua recondução ao mundo da arte.

Nesse ponto específico, que culmina com a chamada cena de piano, teremos caracterizadas as forças apolíneas e dionisíacas na sacralização das personagens ironizadas da novela.

Dessa forma, embora esta narrativa utilize do humor ao apresentar um esteta, o escritor Detlev Spinell (um sujeito apavorado, uma figura risível, que como vimos, foge tanto dos ataques do pequeno burguês Klöterjahn, assim como das manifestações de vida do pequeno Anton), podemos considera-lo cúmplice da morte real da jovem senhora, pois seu único desejo será o da contemplação estética.

Mesmo com a vitória da vida, nós não podemos disfarçar a figura trágica e perigosa de Spinell que, de maneira absurda, ao fugir desesperadamente da vida, se agarra num mundo artístico estilizado e concebe a obra de sua vida: a morte de Gabriele, e sua conseqüente recondução à arte.

Devemos lembrar também que, para caracterizar o inconciliável e eterno conflito entre a vida e a arte, *Tristão* é uma novela que apresenta contrastes (de espaço, de personagens, etc.) que ressaltam as diferenças e incompatibilidades entre mundo burguês e o mundo do artista. Como mencionado anteriormente, este jogo faz parte do estilo irônico da novela, que resalta as diferenças através de uma dissimulação da realidade, estabelecendo os contrastes entre o modo de enunciar um pensamento (no caso, a retomada de um mito, com toda a sua sacralidade e significado superior) e o seu conteúdo (a caracterização do conflito entre a vida e a arte) . Poderíamos dizer que apresenta uma dupla narratividade, ou seja, é uma narrativa dentro de outra narrativa.

Dessa forma, *Tristão* intensificará o dualismo original, religioso e contrário às regras sociais do mito de Tristão e Isolda (que coloca em conflito um amor verdadeiro x convenções de uma sociedade, a música x imagem mítica, noite x luz, essência x fenômeno, vontade x representação, desmesura x moderação, etc.) para caracterizar os excessos de um artista no mundo burguês, um anti-tristão, que coloca a sua arte acima de tudo, estilizando a vida até as últimas conseqüências.

Para citarmos alguns exemplos desses contrastes, comecemos pelo nome da novela, que apresenta um grande contraste em relação ao mito original, *Tristão*, pois não existe uma *Isolda* no título. Apesar de Gabriele, a “nova Isolda”, ser a personagem da novela que será ritualizada e conduzida à morte pela invocação do mito, vivendo as dores e paixões da Isolda original, é em Spinell que se concentram todas as atenções desta obra, é ele que caracteriza o absurdo de uma arte que chega aos extremos

para fugir da sociedade. Ele será o Tristão moderno, na verdade um “anti-Tristão”, um anti-herói que caracteriza aqueles que viviam a “arte pela arte” a ponto de não se importarem com os outros, centrando em sua vida e em sua arte o significado de tudo.

Um outro ponto de contraste manifesta-se através da construção do espaço onde a novela se passa, *Einfried*, uma possível corruptela de “uma paz”, onde na verdade não existe paz alguma. Uma primeira descrição fala de um lugar “caiado de branco” e é referência à luz, ao mundo do dia, que está em oposição ao que está lá fora, às “grutas do jardim”, aos “pequenos pavilhões rústicos”, as “Montanhas sulcadas por suaves vales” que representam os lugares onde há sombra, onde os amantes podem encontrar o refúgio da escuridão, ou seja, onde reina o mundo da noite. Ainda em relação à *Einfried*, somos advertidos de que o lugar onde reina a paz, reina também “grande animação” (151)

No decorrer de todo o processo narrativo da novela há contraste entre luz e sombra, claro e escuro, tanto no espaço como nas personagens. Esses contrastes proporcionarão um novo tom ao trágico. Se esse trágico, porém, que remete a Nietzsche, recebe na novela um forte aspecto irônico e humorístico, da mesma forma a música de *Tristão e Isolda*, com sua ardente magia, atuará nesse antagonismo sem esperança da luta entre a vida e a arte, caracterizando também o jogo de contrastes.

Como vimos, na obra de Thomas Mann, é imprescindível reconhecermos na música, um elemento fecundo para a montagem da narrativa, assim como para um todo. Segundo STRESAU (1963), ela

influencia tanto a “compreensão do ambiente” (como a cena do piano) mas também consideravelmente na linguagem, como observa também Arnold BAUER (1966) “Certamente, mais do que em qualquer outra de suas inúmeras obras, a música de *Tristão e Isolda* atua com um poder estilístico na produção de Thomas Mann”. Dessa forma, constatamos a narrativa da música em passagens específicas da cena do piano, onde palavra e música se misturam na caracterização de um rito sagrado.

#### *IV.1 O significado das personagens Spinell e Gabriele no conflito*

##### *Vida-Arte*

A figura do escritor Detlev Spinell é a caricatura de um poeta da “*l’art-pour-l’art*”, tão característico na passagem do século XIX para o século XX. A arte, para estes artistas, independia da qualificação moral dos objetos de sua expressão e era praticada simplesmente como *arte pela arte*, sem outros compromissos. Não se buscavam, assim, outros objetivos, seja o bem, seja o mal, ou outro resultado; importava somente o estilo, ficando indiferentes a tudo o mais, ainda que a arte não deixasse de ser arte por causa desta indiferença.

Sem dúvida alguma, o escritor Detlev Spinell caracteriza um “gênio” dessa escola, uma figura não muito simpática. De seu rosto pálido, sem barba, seus dentes cariados, até os pés desproporcionais, o literato será apresentado através da maldosa alcunha de “lactante caduco” (157), que justifica não apenas a sua aparência exterior, como também seu antipático comportamento provocativo. Indivíduo nada sociável, demasiado impertinente, incapaz de um contato sensível e humano, surpreende

algumas vezes ao se apresentar como defensor de um esteticismo enganador, movimenta-se pelo mundo excepcional de Einfried, como “um homem excêntrico, cujo nome recorda algum mineral ou pedra preciosa, e que vive mandriando no sanatório”. (151)

Aliás, ao analisarmos etimologicamente a palavra “Spinell” observaremos também que Thomas Mann escolhe esse harmonioso nome com um duplo sentido. “Spinell” é um mineral de brilho intenso (geralmente vermelho), mas de qualidade inferior, constituído de argila e magnésia, utilizado para o polimento de pedras preciosas.<sup>21</sup> Teremos, assim, uma “jóia” de pouco ou nenhum valor (Spinell) utilizada para o polimento, aprimoramento, finura de uma “pedra preciosa”, no caso, Gabriele Klöterjahn.

Até então, a obra artística do esteta fora um único livro, “um romance de mórbidas dimensões, enfeitado de uma capa totalmente inextricável e impressos numa espécie de papel-filtro, com caracteres que, todos eles, se pareciam com catedrais góticas”. (158) O conteúdo, “terrivelmente cacete”, transcorria em ambientes como Einfried, cheios de peças seletas, suntuosas e pomposas.

Embora escrevesse muito, não era conhecida e nem esperada uma produção de seu trabalho. Para Arnold BAUER (1976:36), “Spinell dá a impressão de que a escrita, para o escritor, é mais difícil do que para as outras pessoas”, sendo a figura grotesca de um debochado tipo literário

---

<sup>21</sup> *Das Moderne Lexikon*, Band 17. München: Bertessmann, 1975., p.363. O som dos nomes e sua simbologia são frequentemente utilizados por Thomas Mann como meio de caracterização na criação de seus personagens.

conhecido na Alemanha de então. Apresenta a “mesma dupla face de personagens como Tonio Kröger”, porém a tensão e conflito vividos por Spinell chega a ser caricatural. Por um lado, ele é “um esteta e cavaleiro dos costumes, por outro, secretamente, apresenta um individualismo extremado, moralista, uma alma prostituída.” Em confissões eloqüentes e íntimas, com o objetivo de expressar afeto e agradar, Spinell apresenta uma forma de reverência e adoração vazias, buscando um certo “direito de posse” em relação à Gabriele.

Um tratamento cômico e satírico do tema burguês-artista é projetado na figura desse escritor, “do qual o humor não fica longe da caricatura que atua como sustentáculo dessa personalidade confusa, com sua aparência esquisita e a solenidade de celebrar suas manias”. (STRESAU 1963: 36)

Spinell não vive no sanatório por estar doente, mas sentese bem pelo estilo imperial da casa. Ele também levanta-se cedo não porque goste, mas por ser um dorminhoco, desejando, por esta razão, estar em paz com sua consciência. Dessa forma, encontramos na personagem os mesmos motivos significativos que Thomas Mann utilizará com Gustav von Aschenbach para caracterizar sua postura e suas atitudes. Assim como a personagem principal de *A Morte em Veneza*, corresponde ao caráter de Spinell amar mais os objetos do que as pessoas, desprezando a realidade e ignorando a vida, cheio de ressentimentos.

*“Eu e a gente da minha laia estamos toda a vida em conflito com ela e temos que esforçar-nos loucamente por lográ-la de vez em quando (...) Nós somos criaturas inúteis, eu e a gente da minha laia, e fora algumas poucas horas boas, andamos arrastando conosco a certeza de nossa inutilidade, essa certeza que nos fere e nos torna doentes. Odiamos tudo o que é útil, sabemos que a utilidade é feia e vulgar, e defendemos essa verdade como só se defende coisas que absolutamente não se podem dispensar”. (163)*



Pertence às crenças de sua “arte” o afastamento da realidade, criando através de sua fantasia uma ótica própria dos acontecimentos, um reflexo filtrado do real.

Segundo Hermann STRESAU (1963:89), Spinell “odeia tudo o que é útil, mas sofre terrivelmente pela inutilidade de sua própria existência”, sendo conscientemente “um tardio descendente dos românticos, que ao viverem suas poesias, perdiam o equilíbrio das suas vidas”. Para burlar esses fatos e superar a miséria de sua existência, o escritor Detlev Spinell tentará amenizar a realidade “através de uma severa e consciente conduta higiênica de vida”, segundo Stresau.

O centro da disputa do conflito permanente entre vida e arte, porém, será Gabriele Klöterjahn. Percebemos isso durante a narrativa, que concentra-se especialmente na aproximação do escritor Spinell (representante do mundo artístico) dessa frágil e delicada personagem, esposa de um rico comerciante de Bremen, o Sr. Klöterjahn (representante da vida burguesa).

O surgimento de Gabriele comove a “sensibilidade” estética de Spinell, provocando no escritor uma enorme e monstruosa atração, não como sujeito de um desejo erótico, nem no sentido de simpatia humana, mas exclusivamente como uma espécie de “objeto de arte”. Dessa forma, diante de Gabriele, como um fiel discípulo, Spinell pode exclamar o seu “Wie schön!” (Que lindo!). Assim, não demora para que o escritor logo tente fazer pequenas correções na realidade da vida de Gabriele Klöterjahn,

correções essas necessárias para que a mesma possa se adaptar à fantasia estética imaginada por Spinell.

O primeiro passo para a transformação diz respeito ao nome da personagem. Spinell insiste em uma desarmonia, uma dissonância entre Gabriele (nome vibrante e melodioso) e Klöterjahn (áspero e grosseiro), um nome “sem dúvida de natureza bárbara”.<sup>24</sup>

*“Sim, minha cara senhora, detesto esse nome de todo o coração, e isso desde que o ouvi pela primeira vez. Ele é grotesco, é horrivelmente feio, e frisa pela barbárie, pela infâmia, levar as convenções ao ponto de obrigar a senhora a usar o nome de seu marido”. (167)*

Posteriormente, o esteta Spinell tenta mudar o significado de algumas experiências da juventude de Gabriele: no episódio do círculo de amigas na fonte, ela aceita o sonho de que estaria cantando como uma rainha, no meio de damas, ao invés de simplesmente estar fazendo um crochê “profano”.

Para Spinell, Gabriele “se erguia no meio das demais como uma rainha”, distinguindo-se das suas seis amigas. Uma pequena coroa de ouro, “toda singela e significativa, encimava-lhe a cabeça e brilhava...”(170)

Com essa habilidade e astúcia, o esteta consegue se aproveitar do estado espiritual instável de Gabriele com o intuito de transformá-la, ou seja, de conduzir a personagem novamente para a “arte”. Ele reconhece que essa sensibilidade de Gabriele tem origem na própria família, repetindo um estágio de desenvolvimento artístico que corresponde ao de seus

---

<sup>24</sup> O nome “Klöterjahn” representa o significado de toda dessa grosseira abundância burguesa: “Klöter”, em baixo alemão significa “testículos”. Citação de KURZKE, Hermann em *Thomas Mann Epoche- Werk-Wirkung*. München: C.H. Beck, 1985.

ascendentes, pois na casa dos Eckhof reconhecemos os mesmos sinais característicos da decadência e desenvolvimento espiritual narrados por Thomas Mann em seu romance *Os Buddenbrooks*<sup>25</sup> (pois o pai de Gabriele também era mais artista do que comerciante e virtuosamente tocava seu violino). Dessa forma (como observará o personagem Spinell), toda ativa família burguesa mostra, no fim do seu desenvolvimento histórico-familiar, a tendência para a arte.

Os sinais do estado delicado de saúde de Gabriele são indicados desde criança pela “palidez azul de suas veias”, na época em a jovem brincava nos jardins da casa de seus pais, a família Eckhof, em um chafariz. Este, na novela, caracteriza o destino dos Eckhof, ou seja, nos motivos de beleza descritos em suas águas, encontramos os de decadência e de morte do jardim que o envolve.

*“(...) tenho reminiscências gratas daqueles anos. Gosto sobretudo de recordar-me do jardim, do nosso jardim, que ficava atrás da casa, miseravelmente abandonado, com uma vegetação exuberante. Os muros cobertos de musgo caíam em pedaços. Mas era preciosamente isso o que o tornava tão encantador. No centro havia um chafariz cercado de uma densa coroa de gladiolos. No*

---

<sup>25</sup> Em uma carta a seu irmão Heinrich, datada de 13 de fevereiro de 1901, Thomas Mann comunica a conclusão de *Tristan*, delineando-a como “burlesca”, um jogo satírico para a mesma temática tratada em *Buddenbrooks*: o conflito “vida” e “arte”. O romance *Buddenbrooks* (1901) conta a história de uma família de comerciantes de Lübeck, no norte da Alemanha. Trata-se de uma das primeiras obras de Thomas Mann, escrita aos 23 anos de idade e baseada na saga da própria família, descrevendo a lenta decadência dessa dinastia de comerciantes (a família Buddenbrook representa os Mann). Segundo Thomas Mann, *Buddenbrooks* representa a “expressão literária da essência *lübeckense* da prosa psicológica de um romance naturalista”. O romance antecipa a problemática de toda a obra futura de Mann: de um lado, o conflito entre a existência burguesa e a vida atribulada do artista; de outro, a gênese artística como produto da decadência biológica. E, em vez do idealismo de beleza eclesiástica, ele conta de forma sombria e, em parte, cômica, situações da vida que misturam metafísica pessimista com características satíricas e transmitem o contrário de amor, simpatia e união. Citado por JENDREIEK, Helmut *Thomas Mann – Der demokratische Roman*. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1977, p.163.

*verão, eu costumava passar lá longas horas, em companhia de minhas amigas.” (169)*

A sensibilidade da frágil Gabriele para a arte é marcada por sinais fisiológicos e psicológicos característicos: suas olheiras, sua palidez, a preferência pelo crepúsculo, a tendência ao isolamento e seus cabelos castanhos (em oposição aos burgueses vigorosos, fortes, claros, quase sempre descritos na obra de Thomas Mann como “loiros de olhos azuis”).

O nascimento do filho de Gabriele ocasiona extremas complicações de saúde. Desde então verifica-se entre ela e o Sr. Klöterjahn um “delicado” desentendimento, quase imperceptível a princípio. Aproveitando-se disso, Spinell realizará uma “obra prima” de bons resultados, encontrando seu ponto culminante na sedução dessa senhora gravemente enferma para a “beleza da morte”. Assim, apesar da proibição expressa dos médicos, Gabriele sente-se inteiramente estimulada, pela insistência de Spinell, a tocar piano.

Segundo Peter PAINTNER (1985:16) , a embriaguez, o “êxtase musical” proporcionado pela execução do prelúdio de *Tristão e Isolda*, será o resultado da sedução de Spinell. Essa, porém, não tem a ver com uma “sedução habitual”: a fuga da realidade desse literato nada tem com o significado comum do amor, pois sua “arte de sedução e encantamento aponta para um mundo fora da realidade, de um excessivo desejo romântico de morte”.

Toda essa excitação, toda a agitação deverá ser o começo do fim para Gabriele, pois dois dias mais tarde a direção do sanatório acha necessário chamar o esposo e o filho da paciente moribunda.

Spinell, entretanto, goza de excelente saúde, e não demonstra o menor interesse, nada de humano, em saber das conseqüências concretas de sua ação para com Gabriele Klöterjahn. Esse esteta não se comove diante da luta de sua companheira com a morte, pois sua “obra de arte” esta quase concluída.

O surgimento do marido de Gabriele e com este, do pequeno e saudável Anton Klöterjahn, provoca Spinell a escrever uma carta agressiva endereçada ao comerciante de Bremen. Ele terá muito trabalho em formular a carta, apesar de afirmar o oposto no texto.

*“ Prezado Senhor (...) se dirijo a V.Sa. as linhas que se seguem, é porque não posso agir de outro modo. Pois o que tenho de comunicar-lhe preocupa-me, tortura-me e me faz estremecer. As palavras afluem para mim numa torrente tal que me sufocariam, se não pudesse descarrega-las nesta carta...” (188)*

Será defendida por Spinell a posição da decadência, assim como o êxodo do mundo. O ponto culminante da carta será o reconhecimento do ódio que o escritor nutre para com o destinatário e seu filho, ódio que ele sente da mesma forma pela vida;

*“Confesso com toda franqueza, cavalheiro, que os odeio, a V.Sa. e a seu filho, assim como odeio a própria vida, essa vida vil, ridícula e todavia triunfante que ambos representam, a eterna antagonista, a inimiga mortal da beleza”. (192)*

Depois de uma verdadeira coleção de elegantes absurdos, escritos sem pudor, a carta apresenta uma impressionante demonstração das principais mentiras que sustentam a existência artística do escritor Spinell.

*“Recorda-se do jardim, cavalheiro, do velho e abandonado jardim que se encontrava nos fundos do cinzento solar patricio? (...) recorda também o chafariz que se achava no centro? (...) sete donzelas formavam uma roda em torno da fonte. Nos cabelos da sétima, porém, da primeira, da única, o sol poente parecia tecer secretamente o distintivo de sua soberania. Seus olhos revelavam sonhos temerosos, e contudo, sorriam os lábios puros...Elas cantavam. Mantinham os rostos finos dirigidos para cima, ao ponto culminante do jorro, lá onde ele, começando a declinar, curvava -se, lasso e distinto, e as vozes claras, suaves, bailavam ao redor do gracioso bailado da água.” (189)*

Spinell novamente insiste que as virgens da fonte cantavam, apesar de saber que elas apenas tricotavam. De uma forma variada, surge novamente a coroa de Gabriele, símbolo da sua nobreza de espírito, representante da decadência de sua família:

*“Uma estirpe antiga, já muito cansada, por demais nobre para que pudesse ainda agir e viver, encontra -se perto do fim de seus dias, e suas derradeiras manifestações são aqueles sons que a arte profere: a voz do violino, cheia de sábia melancolia, de quem está prestes a morrer...Viu V.Sa. os olhos daquela que vertia lágrimas em virtude desses sons? As almas das suas seis companheiras talvez ainda pertencessem à vida. Mas a de sua soberana irmã já era propriedade da beleza e da morte.” (190)*

O escritor da carta ignora a realidade. Para ele, Gabriele foi forçada ao enlace com Klöterjahn, apesar dele ter escutado o contrário de sua própria boca. Dessa forma, o que serve para desmascarar este esteticismo extremado, é o fato de que, enquanto Spinell escreve seus desinibidos disparates sobre a beleza da morte, em outro quarto adiante, alguém está

realmente morrendo. “Aqui o mentiroso esteticismo de Spinell desemboca em inumanidade”.(DIERSEN 1959:53)

Como um criminoso, Klöterjahn invade o refúgio de Spinell para dar uma devida resposta pessoal à carta remetida. Palhaço, idiota insidioso, pérfido, vagabundo, vadio e outras “gentilezas” semelhantes caracterizam um pouco a figura que o comerciante esboçara de seu adversário.

Nesse momento, entram novamente na conversa as “virgens na fonte”: Klöterjahn afirma que elas não cantavam, nem ao menos faziam crochê, mas tricotavam uma malha típica da região e trocavam receitas de bolo de batata. Tal contraste entre a visão “artística estilizada” e a visão “prática burguesa” mostra que as diferenças entre essas duas personagens é insuperável.

A avalanche de injúrias mal havia terminado e Klöterjahn é chamado para o quarto de sua esposa que está falecendo. Nesse meio tempo, Spinell busca o jardim, aproveitando esse momento para fugir e tentar se restabelecer da “deselegância e grosseria” dessa experiência.

Porém, ao se deparar com a ingenuidade, o júbilo do pequeno Anton Klöterjahn, o escritor se desespera, pois fora tocado de um modo insuportável pela vida.

*“De repente, o Sr. Spinell deu meia volta. Afastou-se depressa. Seguido pela exultação do pequeno Klöterjahn, foi-se embora, pelo passeio ensaiado, conservando os braços numa posição que revelava ao mesmo tempo prudência e certa graça cerimoniosa. Seus passos eram hesitantes como os de quem quer dissimular que está fugindo.” (200)*

Dessa forma, fica aqui bem caracterizado que não existe afinidade alguma desse esteta com o herói de Gottfried ou Wagner, mas sim um contraste que revela um espírito grotescamente deformado, obcecado por formas e conceitos estilizados, cuja depuração é sinônimo de ausência de humanidade e caráter.

#### *IV.2. – A Cena do Piano: ritualização de Tristão e Isolda.*

A chamada cena do piano é o ápice da novela e, portanto, muito significativa para esta dissertação, onde a reviravolta da novela leva a um desfecho inesperado, o epílogo da obra, um destino trágico.

Verificaremos aqui a fuga do mundo empreendida pelas personagens Gabriele e Spinell, fuga da luz incômoda da realidade, do mundo da vida, para o reino escuro dos sonhos, do auto-abandono, na “morte de amor”, a mesma fuga que Wagner resgata de Gottfried e à qual dá forma em *Tristão e Isolda*, e agora Thomas Mann intensifica com a filosofia da arte de Nietzsche.

Aqui ficará caracterizado todo o dualismo original do mito: o de uma nostalgia religiosa e herática de evasão deste mundo mau, da sensualidade condenada e simultaneamente divinizada e da contradição trágica entre o Bem – que só pode ser o amor, a arte – e o Mal triunfante do mundo criado, agora, o mundo burguês.

Até esta cena, pelos contrastes irônicos, as personagens apresentam os excessos no conflito vida e arte. Porém aqui, teremos a caracterização perfeita



de um rito, onde o autor sacraliza as personagens principais (Spinell e Gabriele) através da narrativa do mito (feita por Spinell) e da música executada por Gabriele.

Na verdade, o contato de Gabriele com o mundo dos sonhos, com o mito, já começara antes. A partir do momento em que a personagem aceita o mundo idealizado pelo escritor (caracterizado principalmente na imagem da fonte com as donzelas), Gabriele já entra em contato com um mundo mítico, um mundo de sonhos que é o de Apolo, pois ao sonho humano criador de imagens corresponde o poder ontológico que produz imagens e figuras.

Dessa forma, esta cena do piano só é possível porque Gabriele já está preparada para ela, desde o início dessa novela que, apesar de irônica, tem a tragédia como pano de fundo. Por esta razão ela usa a mesmaroupa com que chegou em Einfried. Naquela ocasião, o casal Klöterjahn já formava um estranho contraste: cheio de vitalidade e disposição o marido, fraco, doentia e “marcada pela transfiguração vespertina do ocaso”, a mulher. Ao descer da carruagem, na chegada ao sanatório, o próprio cocheiro, “um bruto, sem consciência e sensibilidade”, parece acompanhar apreensivamente a descida, até os cavalos olham “preocupados com tanta graça débil e tão tenro encanto”.

As pesadas roupas de lã e veludo contrastam com a figura delicada de Gabriele fazendo sua “cabecinha, de inexprimível fragilidade, doçura e languidez, parecer tanto mais comovente, não-terrena e formosa”. Sobressai, acima do olho, uma pequenina artéria em singular azul pálido, que chama mais atenção quando fala. Sua aparência é graciosa, delicada e clara, e no entanto, está marcada por este *leitmotiv* da doença mortal.

Na cena da chegada, fica subentendido que Gabriele fora, durante esses dois anos de seu casamento com Klöterjahn, uma burguesa cumpridora dos seus deveres, que não se importava com coisas que pessoas como Spinell chamavam de beleza, pois nada entendia e em nem precisava disso. Seu círculo de vida estava preenchido, pois Gabriele deixara sua tendência original à “arte” e optara pela “vida”.

Contudo, esse mundo burguês exaure todas as forças de Gabriele no momento em que a personagem dá a luz a um filho de extraordinária saúde, garantindo a continuidade do opulento mundo burguês de Klöterjahn. Aquele parto excedera o limite de suas forças, já não muito abundantes, e desde então Gabriele fica doente, “extremamente empobrecida de forças vitais”. Continuava a ter afeto de coração pelo esposo, acompanhava com um sorriso as palavras e gestos deste, mostrando claramente que confiava em seu tãco paternalismo e em suas “manifestações vitais otimistas”.

Depois da partida do marido, porém, Gabriele começa a mostrar-se receptiva à admiração por parte de Spinell, tentando compreender suas idéias esquisitas, acompanhá-lo ao reino dos sonhos belos, leves e sem dor. Já se encantara pelo apolíneo. Tem muito tempo para refletir, enquanto seu estado de saúde se agrava, apesar da mudança de ares e do tratamento. Quanto mais cresce sua debilidade, maior é a sua disposição em deixar-se enredar nos sonhos de Spinell, lisonjeada por sua admiração tímida e sensível, tão diferente de tudo aquilo que conhecera até então, algo que fica no plano puramente espiritual. Gabriele passa a acreditar na “pequena coroa de ouro, toda simples mas cheia de significado” que Spinell vê brilhar sobre sua

cabeça, sinal que já a distingue do mundo do dia, do mundo burguês. O palavreado quase bíblico deste eleva o seu cotidiano para esferas mais altas.

Às vezes, contudo, ainda se lembra da preocupação desajeitada e carinhosa do esposo, da sua recomendação “tome cuidado, meu anjo”. Mas “não tarda a abandonar essas recordações, para descansar, frágil e elevada, nas almofadas de nuvens que *Herr Spinell* solícitamente lhe preparava”. Assim, mesmo sabendo do perigo de se afastar do mundo da “vida”, da realidade, a personagem aceita “sonhar”, essa “alegre experiência onírica” do mundo apolíneo.

Ao aceitar esse mundo idealizado dos sonhos, o mundo apolíneo de Spinell, Gabriele já se prepara para o “grande ritual de iniciação”. Contudo, por enquanto, apenas um impulso age, o apolíneo. Falta o dionisíaco para que a ritualização do mito e a recondução ao mundo arte seja consumada, através da música e da morte.

Assim, para que exista o elemento dionisíaco do rito, a longa cena ao piano nascerá na novela através da música de *Tristão e Isolda* de Richard Wagner, que sacralizará as personagens e caracterizará os elementos da filosofia da arte de Nietzsche na obra de Thomas Mann, relação que pretendemos nessa dissertação.

#### *IV.2.1 - A Sacralização das personagens*

As personagens se deslocam para uma sala de estar, a sala da cena do piano. Aqui também temos uma referência ao mito de Tristão e Isolda pois, como vimos, Gottfried substituíra a floresta das primeiras narrativas do mito pelo simbolismo de uma “Gruta do Amor”, a *Minnegrote* (mesma arquitetura de uma igreja cristã e a do templo do amor). Lá ocorrerá a divinização das personagens do mito medieval num rito que unira, mesmo sem a consumação carnal, os amantes, onde a carne fundira-se “com o espírito da unidade transcendental.” (ROUGEMONT 1988:100)

Como toda narrativa de um mito necessita, obrigatoriamente, de um espaço próprio, esta sala de estar será o “espaço sagrado, específico e imprescindível para a revelação do mito” espaço onde se “narram os mitos durante os períodos sagrados.” (ELIADE, 2001: 24)

Thomas Mann, assim, transforma esse espaço sagrado da “Gruta” original numa sala de piano, lugar propício para a ritualização do mito e sacralização das personagens. Aqui os elementos apolíneo e dionisíaco do mito e da música contribuirão para a abolição do tempo profano e a projeção das personagens para o tempo, dando início ao *período essencial* onde se vive o mito. (que cessará no momento em que os outros hóspedes do sanatório retornam, restabelecendo o mundo profano).

A cena começa com a evocação da noite feita por Spinell, um outro ponto fundamental que caracteriza a atualização do mito, pois a noite estará sempre em oposição ao “mundo do dia”, do burguês, da sociedade e será um dos

elementos necessários para o rito que atualizará o mito, pois a narração e ritualização do mito não pode ocorrer a qualquer hora, mas apenas “durante os períodos sagrados (na mata, na caverna, durante a noite, em torno do fogo, etc.), em um tempo ou instante sem duração”. (ELIADE 1994: 132).

*O sol desapareceu. O céu nublou-se de repente. Já começa a escurecer (...) depois da excessiva luminosidade das últimas semanas, a escuridão faz até bem aos olhos. Fico realmente grato, quando esse sol que com a mesma nitidez importuna irradia o belo e o vulgar, esconde -se por algum tempo. (176)*

Em seguida, Spinell exclama “Música...” e essa será a referência ao elemento que falta para que esse “sacerdote” continue a conduzir o seu rito, agora com a invocação da força dionisiaca, necessária para a criação artística e para iniciação de Gabriele, pois da união do dionisiaco com o apolíneo, o primeiro será a força que intensifica e fecunda o segundo; Apolo (o mito) não pode passar sem Dionísio (a música), pois este agirá como força transfiguradora que contribuirá para a criação da arte (NT 143), que na novela será a morte de Gabriele e seu resgate do mundo burguês.

Nesta cena, Thomas Mann resgata e intensifica o mito através da embriaguez causada pela música. Esta embriaguez está associada, na narrativa do mito, ao vinho ervado consumido por Tristão e Isolda (das versões de Gottfried von Strassburg e Wagner). Neste símbolo da embriaguez, temos o “sinal de um destino, de uma força cega, estranha às pessoas” ROUGEMONT (1972:96) Uma vez ingerido, o filtro coloca as suas vítimas num plano acima de toda moral, o plano divino.

Na novela, a embriaguez será causada pela música dionisíaca executada por Gabriele, um sinal do destino da personagem, a força cega que a reconduzirá à arte e, conseqüentemente, à morte.

Na execução dos *Noturnos* de Chopin (uma outra referência à noite em contraste com as velas) marca o início do “rito”:

“ Os *Noturnos*. Agora só falta acendermos as velas...” (176)

A princípio porém, Gabriele se negara em tocar, numa certa resistência quebrada pela insistência de Spinell em seu propósito ritualístico:

*Se a senhora tem medo de prejudicar -se, deixe morta e muda toda aquela beleza que deseja ressoar sob seus dedos! A senhora nem sempre se mostrou tão sisuda, pelo menos não o fez na ocasião em que se tratava de sacrificar a beleza. Não se preocupou com seu corpo e demonstrou uma vontade firme, desconsiderada, quando se separou do chafariz e depôs a coroa de ouro (...) se a senhora se sentasse agora no piano e tocasse, como fazia outrora, quando seu pai estava a seu lado e o violino cantava aqueles sons que lhe arrancavam lágrimas...quem sabe se então não se veria novamente no seu cabelo o misterioso brilho da coroa de ouro... (178)*

Gabriele aceita, deixa seu mundo burguês (representado no bordado que realizava no momento) e inicia seu rito de passagem.

Essas peças marcam o início a transição da personagem, pois Gabriele se deixa levar pela embriaguez da música, por um “pazer visível na agilidade rítmica” onde os “contornos dos lábios se desenhavam com maior nitidez, ao passo que as sombras nos cantos dos olhos se tornavam cada vez mais profundas.” (179)

Após a execução de quatro “Noturnos”, que evocaram a noite e a saída do mundo burguês, a personagem está pronta para “viver” o mito através da ritualização *Tristão e Isolda*.

#### *IV.2.2 - - A execução de Tristão e Isolda de Wagner: atualização do mito apolíneo através da música dionisiaca*

No momento em que Spinell, casualmente, descobre a partitura da ópera de Wagner, a ritualização do mito será intensificada pela música dionisiaca. Paira sobre esta cena, assim, uma inquietude peculiar, inteiramente contrária ao tom irônico da novela.

“Será possível?...Não pode ser!...(...) Não, não me enganei! Sabe senhora o que encontrei, o que estava ali, o que seguro em minhas mãos?” Mas Gabriele responde apenas: “Vejam só! Como é que isso veio parar aqui? Passe-o para cá!” Senta-se ao piano e começa a tocar. Agora, como elemento dionisiaco, a música de Richard Wagner envolve os participantes desse rito, como um tipo religioso de proclamação. Essa religiosidade, esse contato com o sagrado, inicia a narrativa do mito através dos trechos declamados por Spinell (que servem como palavras mágicas de invocação) e pela música que intensifica o rito.

A tragédia musical de Richard Wagner, atualizada da versão de Gottfried, tem um papel decisivo nesta cena de *Tristão*. Esta, como vimos, corresponde aos três atos de *Tristão e Isolda*: O *Prelúdio* e o *primeiro ato* (que representa o dia, onde os amantes buscam a embriaguez do vinho ervado), o

segundo ato (que representa a noite dos amantes) e o terceiro ato com a *Liebestod* (a morte por amor) onde os amantes encontram a morte, a dissolução da individualidade, na busca pelo Uno-Primordial através da ascese.

Assim Gabriele foi amadurecendo para o experimento que Spinell pretendia fazer com ela, sua grande “obra de arte”, para a prova do poder do estético, da beleza pura. Gabriele, absolutamente proibida de tocar piano, executa esses trechos de *Tristão e Isolda* de Wagner. Experimenta, assim, o místico desejo da morte, a felicidade da união com o eterno além das coisas.

Esta música ganha força sobre Gabriele, envolvendo-a pelos acontecimentos místicos e misteriosos do mito. A arte e a realidade se confundem em seu ser, e através da narração da música, a jovem senhora se despede do mundo do dia.

Já na execução do prelúdio da ópera, com o *leitmotiv* da saudade e do amor, e nos trechos do primeiro ato, que caracterizam todo o sofrimento e a miséria do mundo do dia, da sociedade que impede o amor, os participantes deste rito estão extasiados, tomados por um misto de fé e êxtase:

*Ela interpretava-os com reverência solene. Detendo-se piedosamente diante de cada figura, punha em evidência quaisquer pormenores, e essa atitude tão submissa quanto demonstrativa assemelhava-se a um sacerdote a erguer o Santíssimo por cima da cabeça. (180)*

Dessa forma, através da música e do mito narado, do apolíneo e do dionisiaco, os participantes desse rito “vivem” uma experiência



verdadeiramente “religiosa” que se distingue da experiência ordinária da vida cotidiana, mantidos no sagrado, nos gestos arquetípicos de Tristão e Isolda. Conseqüentemente, deixam de existir no mundo de todos os dias, penetrando no mundo transfigurado, impregnado da presença das forças sobrenaturais, que começam a exercer um certo domínio, a despeito da vontade. Ao reviver no mito os sofrimentos em relação ao mundo do dia, Gabriele toma consciência da miséria de sua “vida” que a afastou da “arte”

#### *VI.2.2.1 - A iniciação e a recondução à arte*

O segundo ato da ópera de Wagner, que celebra o mundo da noite e dos amantes, é revivido pelas personagens, principalmente na grande cena de amor, que agindo sobre Gabriele, provoca reflexões muito íntimas, afastando a cada vez mais da realidade, da vida. Assim, novamente alguns trechos de *Tristão e Isolda* de Wagner são narrados quase que literalmente, outros são interpretados no contexto. As citações literais da narrativa, contudo, destacam-se de tal forma, que o seu completo conhecimento facilita o entendimento da novela.

*“Ah, desce, ó noite de amor! Outorga-lhes o esquecimento que tanto almejam! Envolve-os inteiramente no teu deleite! Livra-os de um mundo de mentira e de desunião! Vede, a última tocha acaba de extinguir-se! No sublime crepúsculo que redime o Universo, aliviado os tormentos da ilusão, mergulhavam raciocínios e ponderações. Nesse momento em que se desfazem as quimeras e, extasiados, velam-se os meus olhos, enxergando aquilo de que me apartava a mentira do dia, e cuja visão inalcançável, torturante, sempre se apresentava aos meus desejos – nesse momento supremo, sou eu, ó milagre da consumação! Sou eu o mundo!” (183)*

O trecho reproduz com pequenas alterações o dueto apaixonado dos amantes, tal como aparece nos textos de Gottfried Von Strassburg e Richard

Wagner. A construção da novela segue a ação do drama musical e, com isso, caracteriza cada vez mais o rito de passagem e iniciação causado pela atualização do mito apolíneo (de Tristão e Isolda) intensificado pela música dionisíaca (da ópera *Tristão e Isolda* de Wagner, que temos no texto e na música).

Aqui temos caracterizadas as palavras de NIETZSCHE

*Com essa harmonia preestabelecida que impera entre o drama perfeito e a sua música, alcança o drama um grau supremo de visualidade, de outro modo inacessível ao drama somente falado (...) todas as figuras vivas da cena se simplificam diante de nós nas linhas melódicas a moverem-se independentemente até atingirem a clareza da linha ondulada (...) através dessa alternância, as relações das coisas se nos tornam imediatamente perceptíveis de modo sensível, e nunca abstrato (...) A música nos obriga a ver mais, e de um modo mais intrínseco do que em geral, e a estender diante de nós, qual delicada teia, o evento da cena, para o nosso olhar espiritualizado a mirar para o íntimo, o mundo do palco se amplia infinitamente, assim como se ilumina de dentro para fora. (NT: 128)*

Caracterizando a união da palavra e da música no drama perfeito que gera a tragédia, o filósofo continua:

*Que coisa análoga poderia oferecer o poeta da palavra, que se esforça em alcançar com um mecanismo muito mais imperfeito, por um caminho indireto, a partir da palavra e do conceito, aquela ampliação interior do mundo visível da cena e sua iluminação interna? Se agora, na verdade, a tragédia musical também agrega a palavra, por isso mesmo ela pode colocar ao seu lado, simultaneamente, o substrato e o lugar de nascimento desta e esclarecer-nos, de dentro para fora, o seu devir. (NT 128).*

Segue a ritualização do mito com o dueto "supremo prazer do amor" da ópera de Wagner:

*Eis que eles prosseguiam nos ébrios cânticos do lendário enredo. O Amor, pode o Amor morrer? O amor de Tristão? O amor da tua, da minha Isolda? Não, os golpes da Morte jamais atingem o eterno Amor! Nada sucumbe a ela, a não ser o que nos estorva, o que falazmente desune os unidos. Tristão e Isolda! Pela terna palavra "e", o Amor liga va-os entre si. Se a Morte rasgasse essa palavra, não seria inevitável que, com a própria vida de um,*

*também se esvaísse a do outro? E um misterioso diálogo aliviava a ambos na indizível esperança da morte pelo Amor, do interminável, jamais separado abraço no reino milagroso da noite.*

O célebre dueto de *Tristão e Isolda*, misturando seus nomes, negando seus nomes, cantando a superação da individualidade própria, do tempo, do espaço e da infelicidade terrestre, é tirado quase que literalmente de diversas passagens do poema de Gottfried von Strassburg. Contudo, bem mais que sua forma, é o conteúdo filosófico e místico dessa narrativa medieval e da operação musical de Wagner que Thomas Mann ritualiza na cena.

*Ó doce noite! Ó eterna noite de amor! Ó país da suprema felicidade, país que tudo abrange! Quem, nas visões do sonho, tiver -te admirado, jamais poderá acordar sem medo de enfrentar outra vez o fastio do dia. Aniquila o medo, Morte querida! Isenta já os que dormem da miséria do despertar! Ah, esse turbilhão de ritmos desenfreados! Esse encantamento cromaticamente intensificado, em face da percepção metafísica! Como segurar, como abandonar tal deleite gozado longe dos suplícios da luz que isola? Ó suave anelo, sem ilusão nem receio, ó extinção sublime, isenta de sofrimento, devaneio no espaço sem limites! Isolda, tu! Tristão, eu! Já não sou Tristão, já não és Isolda! (183)*

Com a celebração da noite e do amor, vivida neste momento pelas personagens, temos a representação original do mito de que o mundo criado pertence ao demônio, ao Mal, associado agora pelos participantes do rito à vida opulenta do burguês. Gabriele entenderá que não é livre, que está presa em sua individualidade. Dessa forma, assume neste momento seu destino de infelicidade, que a conduzirá à morte, à liberdade do corpo, transcendência para além do tempo e do espaço, deixando de sofrer com a vida.

Aqui, mais uma vez, citamos NIETZSCHE que caracteriza e fundamenta esta cena:

*Desses fatos, em si compreensíveis e de modo algum inacessíveis a qualquer observação mais profunda, deduzo eu a capacidade da música para dar*

*nascimento ao mito, isto é, o exemplo significativo, e precisamente o mito trágico: o mito que fala em símiles acerca do conhecimento dionisiaco*. (NT 101)

Dessa forma, segundo o filósofo, “somente através do espírito da música” podemos compreender a alegria pelo aniquilamento do indivíduo, alegria sentida por Spinell ao proceder à ritualização e à passagem de Gabriele. A música, assim, manifesta-se em imagens apolíneas de Tristão e Isolda, na negação da vida e do mundo, em sua própria essência. Nesta cena, porém, a extrema intensificação da música procura atingir também uma suprema afiguração, a do mito revivido, expressando simbolicamente, dessa forma, a autêntica sabedoria dionisiaca : a tragédia.

Spinell, contudo, ritualizando a tragédia de Tristão e Isolda, celebra na verdade a tragédia de Gabriele como um anti-herói, um *anti-tristão*, deixando somente sua *Isolda* buscar a ascese, a negação da vida. Impassível, vivendo apenas da arte, na busca de sua grande obra de arte, ele reconduz Gabriele à arte, mesmo que isso signifique a morte da jovem senhora. O que lhe interessa, egoisticamente, é a arte, a *arte pela arte*, a contemplação estética da tragédia e, com isso, dar algum significado à sua vida medíocre. Como um grande sacerdote, ele usa dos elementos apolíneos e dionisiacos na cena para consumir sua “grande obra”

Durante o rito, porém, caracterizando outros contrastes do profano em relação ao sagrado, irrompe realidade do mundo, oposta à embriaguez de sentimentos das personagens que vivem o mito. A primeira vez, quando o tédio da senhora Spatz (“pardal” em alemão) “atinge aquele ponto em que o rosto da pessoa se desfigura” e põe seus nervos gástricos em “estado de

angústia” e ela deixa a sala. Esta personagem, que corresponderia a Brangäne, serva fiel e amiga de Isolda, mostra na verdade a oposição do mundo do dia, da banalidade da vida burguesa, em relação à sacralidade da cena e das personagens que vivem o mito.

Um segundo incômodo, muito mais sombrio e cheio de conotações, que ocorre pouco antes das personagens viverem a ascense de Isolda, corresponde na narrativa de Tristão e Isolda à invasão do rei Marcos na gruta de amor e a descoberta dos “amantes”. Este incômodo é provocado pela pastora Höhlenrauch (“fumaça de caverna” em alemão) ela própria por seu nome um símbolo, cujo *leitmotiv* “quem pôs dezenove filhos no mundo e não é mais capaz de pensar em nada” caracteriza em Gabriele o significado de sua própria vida até então , ou seja, a de ter exaurido todas as suas forças por mundo burguês sem sentido. Assim, a Sra. Höhlenrauch vaga pelo quarto como um aviso fantasmagórico das últimas consequências desse rito para Gabriele, ou seja, a morte.

“Sim, esta era a pobre Höhlenrauch”, diz Gabriele. Tomada totalmente pelas realidades vividas do mito, reconduzida finalmente ao mundo da arte pela música, a jovem pianista vira as páginas e toca o final da ópera de Wagner, “a morte por amor” de Isolde, a *Liebestod*. Com isso, assinala também a sua própria morte. O rito está consumado.

Spinell faz a Gabriele, em respeitosa distância, uma genuflexão muito bem ensaiada, que mostra o tom reverencial e cerimonioso do rito. Ele chegou a sua obra de arte final. Sobre Gabriele lemos:

*Estava sentada de costas para o piano, as mãos apoiadas sobre o colo, e olhava para ele. Havia em seu rosto um sorriso incerto e constrangido e seus olhos espiavam cismarentos e a duras penas na penumbra, indicando uma pequena propensão a se fecharem.* (184)

Neste momento, o mundo do dia, que fora pré-anunciado pela “penumbra” da Sra. Höhlenrauch, retorna através dos sinetes que anunciam a volta dos pacientes do passeio de trenó.

Poucos dias mais tarde, Gabriele morre. Naturalmente, a causa da sua morte é a tuberculose pulmonar diagnosticada tarde demais e por isso inicialmente negligenciada. Mas fica a questão de saber se seu fim, como Spinell escreve em sua carta a Klöterjahn, não foi também “uma apoteose comovente e pacífica, imersa na transfiguração vespertina do ocaso, da dissolução e da extinção” (191)

Com a morte de Gabriele, “uma velha estirpe, já demasiado cansada e nobre para a ação e para a vida”, no modo de ver de Spinell, está no fim dos seus dias, e suas últimas manifestações são sons de arte, alguns tons de violino “cheios de melancolia de quem está prestes a morrer.” (192)

A grande obra de arte da vida de Spinell (que até então fora um artista medíocre) foi ter despertado a “maturidade para a morte” em Gabriele. Essa personagem fraca, ávida de felicidade, que se tornou incapaz de viver, foi despertada para um “interesse até então desconhecido por seu próprio ser” (190). Somente através da influência inumana de Spinell é que Gabriele participa deste rito, que através da música e do mito atualizará a mística do desejo da morte e do amor de Tristão e Isolda, a oposição ao dia e o desejo da noite, que é a morte.

Entendemos todas essas afirmações ao analisarmos a carta de Spinell a Klöterjahn, que praticamente caracteriza a morte de Gabriele como uma obra de arte empreendida por Spinell. Esta carta é, declaradamente, um ato de vingança, uma tentativa do espírito fraco de vingarse da vida forte.

É claro que a tentativa de “atingir Klöterjahn, fazê-lo sentir um poder alheio, abalar por um instante sua robusta indiferença” fracassa completamente, pois o burguês reconhece apenas uma irrealidade mentirosa e fantástica nas idéias de Spinell, a confusão entre o mundo real e o mundo irreal, e por isso, para o artista não passa de um “estúpido idiota”. O antagonismo, caracterizado por todos os contrastes e pelo dualismo original do mito permanece irreconciliável. No fundo, Spinell e Klöterjahn não podem sequer conversar, porque palavras e conceitos significam coisas diferentes para cada um deles, dentro de seus mundos perfeitos e fechados. Assim, não existe conciliação entre o mundo da “vida” e o mundo da “arte”.

O final da novela caracteriza os excessos de Spinell, que claramente toma a morte de Gabriele como a grande realização de sua vida. Dessa forma, este medíocre escritor será o espectador da tragédia que ele mesmo provocou.

Ao saber da morte de Gabriele, envolvido por seu “grande feito”, o esteta murmura ao espionar o quarto onde jaz sua Isolda: “Vocação inevitável”. (198)

Sem expressar emoção alguma, com uma certa frieza e certeza de um “dever cumprido”, o esteta parece por fim a sua obra, justamente ao constatar o sucesso de seu empreendimento.

## V - CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho procurou estabelecer e discutir as relações entre a filosofia da arte de Nietzsche, presente em *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* e a obra literária de Thomas Mann, através da análise da novela *Tristão*, que caracteriza o conflito entre a vida e a arte.

A partir dessa perspectiva, o objetivo principal da dissertação foi o de caracterizar como Mann utiliza os dois opostos apontados por Nietzsche como essenciais na criação artística: Apolo e Dionísio. Dessa forma, o estilo irônico da novela de Mann resgata a narrativa de *Tristão e Isolda* e a ritualiza através do Mito (que será o elemento apolíneo) e da Música (a de Richard Wagner, o elemento dionisíaco).

O sentido da utilização do mito na novela, foi o de caracterizar a opção pela “arte” das personagens principais, Gabriele e Spinell, em detrimento da “vida” do mundo burguês.

Em uma primeira etapa, para fundamentar a utilização do mito por Mann, foram levantados pontos comuns entre as versões que o escritor utilizou para conceber o seu *Tristão*, as de Gottfried von Strassburg (Séc. XIII) e de Richard Wagner (séc. XIX). Dessa forma, primeiramente abordamos a concepção medieval do mito de *Tristão e Isolda* na versão de Gottfried, caracterizando o significado dualista das personagens divididas entre o mundo do dia, representando a sociedade que impedia a felicidade dos amantes e



onde triunfa o mal, e o da noite, o lugar de escape dos impedimentos e convenções sociais, das limitações do indivíduo, onde se vive as paixões.

Na versão de Richard Wagner, a da ópera *Tristão e Isolda*, mostramos o resgate desse dualismo anti-social da narrativa medieval e a concepção de uma música que exprimiu a essência dessa paixão original através da ascese dos amantes, da negação do mundo, da morte.

Tendo na ópera *Tristão e Isolda* o modelo da tragédia moderna, na relação entre o mito e a música, foi possível o entendimento da filosofia da arte de Nietzsche que fundamenta este trabalho. O filósofo considerava a versão de Wagner como melhor expressão da tensão criativa dos dois instintos artísticos da natureza, o apolíneo e o dionisíaco. Ficou claro, assim, que a tragédia antiga era, para Nietzsche, o contraste entre música e imagem mítica, caos e figura, noite e luz, essência e fenômeno, vontade e representação, desmesura e moderação. Na união do dionisíaco com o apolíneo, porém, a criação musical, como expressão de toda vontade dionisíaca, será a força que intensifica e fecunda o mito apolíneo.

O próprio Nietzsche, acerca desse poder dionisíaco da música, escreve:

*O mito protege-nos da música, ao mesmo tempo que e, por outro lado, lhe confere sua liberdade suprema. Em contrapartida, a música dota o mito trágico de um intenso e convincente significado metafísico, que palavra e imagem, sem esse peculiar apoio, jamais alcançariam* (NT 123)

Dessa forma, percebemos como música e mito, na concepção de Nietzsche, apresentam um poder avassalador, capaz de transformar a realidade.

Aproveitando o contraste desses dois elementos e a força criativa oriunda deles, Thomas Mann elabora uma nova versão do mito.

Spinell, como um “Tristão” moderno, será um ser fraco, que da sua fraqueza extrai a força que o mantém. Reduzindo tudo a termos estéticos do belo em si, esse esteta consegue as armas que lhe podem dar vantagem contra o mundo do dia. Vive num sanatório, lugar onde estiliza a vida, sob as vistas de testemunhas reunidas em função da doença, ou da incapacidade de se ordenarem segundo as imposições da vida “lá fora”. A grande oportunidade artística desse escritor surge no dia em que conhece Gabriele, uma burguesa com inclinações artísticas que se concretizam na música. Essa será a companheira ideal do escritor, sua “Isolda”, que ele busca no título e a recondução dessa personagem ao mundo da arte será sua grande obra.

Assim, nas sete primeiras partes da obra, que caracterizam o mundo do dia, a relação com o mito será apresentada de uma forma dessacralizada, onde apenas a dualidade original é aproveitada através de contrastes que apresentam ironicamente a oposição do mundo burguês e do mundo da arte.

Na segunda parte da novela, contudo, nos deparamos com o momento em que o mito original será sacralizado através das personagens principais na cena do piano, elaborada com recursos narrativos que constroem o espaço atemporal de música narrada, espaço esse que propiciará a superação do mundo através do espírito da música. Nesse ambiente multitextual, ecoam as vozes de Nietzsche, Wagner e Schopenhauer.

A análise dessa atualização da narrativa de *Tristão e Isolda*, guiada essencialmente pelos opostos de Nietzsche, foi o objetivo principal da dissertação. Mostramos como Mann usa a cena principal de sua narrativa como um rito de passagem. Tal rito envolve palavras “mágicas” (o texto narrado que atualiza o mito, narrativa dentro da narrativa, portanto elemento duplamente apolíneo) e música (a embriaguez da música, dos sons, da condução inebriante ao mundo da arte). O maestro dessa condução, Spinell/Tristão, estará ao mesmo tempo associado à opção de Gabriele/Isolda pela ascese, pela negação da vida, pela morte, opção essa induzida pelo personagem com nome de mineral.

Esta será a grande “obra de arte” da vida do novo Tristão. Como espectador da tragédia que ele mesmo provocou, Spinell buscou o caminho da contemplação estética para, com isso, não afirmar a vida, mas para dar algum significado à sua existência medíocre, seguindo como mestre apolíneo da narração, ao mesmo tempo inebriante e musical, na qual seus produtos sucumbem e ele permanece isolado, titular. Fecha-se aqui a tragicomédia da vida artística, fadada andar em círculos enquanto não voltar a ser apenas tragédia original, como nos lembra Nietzsche.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAILEY, R. *Richard Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde* Nova York : (Partitura crítica da Norton), 1985
- BARROS, M. N. A. *Tristão & Isolda: o mito da paixão*. São Paulo: Ed. Mercuryo , 1996.
- BAUER, A. *Thomas Mann und die Krise der bürgerlichen Kultur*. Berlin: 1966.
- BLUDAU, B.; HEFTRICH, E.; KOOPMANN, H. (Hrsg.) *Thomas Mann (1875-1975) Vorträge in München – Zürich – Lübeck*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1977.
- BORRIS, S.; KRAUTSCHEID, C. *O sink hernieder, Nacht der Liebe. Tristan und Isolde – Der Mythos von Liebe und Tod*. Berlin: Parthas Verlag, 1999.
- BÜRGIN, H. *Das Werk Thomas Mann Eine Bibliographie unter Mitarbeit von Walter A Reichert und Erich Neumann* S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 1991.
- \_\_\_\_\_. MAYER, H. O. *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens* Frankfurt a. M. 1965.
- CAILLOIS, R. *O Mito e o Homem* Tradução de José Calisto dos Santos Lisboa: Edições 70, s/d.
- CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina* Tradução de Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1977.
- CASSIRER, E. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- CASTRO, J. M. C. *Thomas Mann e a Música de Wagner* Araraquara: Tese de doutorado -UNESP, 1967.

- DIAS, R. M. *A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em "O nascimento da tragédia"* in: Cadernos Nietzsche n° 3. São Paulo: GEN/USP, 1999.
- DIRSEN, I. *Untersuchungen zu Thomas Mann*, Berlin 1969.
- \_\_\_\_\_. *Thomas Mann: Episches Werk, Weltanschauung, Leben*; Berlin, Weimar, 1979.
- EICHNER, H. *Thomas Mann. Eine Einführung in sein Werk*, München, 1983.
- ELIADE, Mircea *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Mito do Eterno Retorno Cosmo e História*. São Paulo: Ed. Mercuryo, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Imagens e Símbolos* Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O Sagrado e o Profano. A essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.
- FRANCO JÚNIOR, H. *A Eva Barbada: Ensaio de Mitologia Medieval* São Paulo: EDUSP, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A Idade Média: nascimento do ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- HANS, R. (Hrsg.) *Im Schatten Wagners – Thomas Mann über Richard Wagner* – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000.
- HANSEN, V. *Thomas Mann*; Stuttgart 1984.
- \_\_\_\_\_. HEINE, Gert (Hrsg.) *Frage und Antwort – Interviews mit Thomas Mann (1909-1955)* Hamburg: Albrecht Knaus Verlag, 1983.
- HILSCHER, E. *Thomas Mann. Sein Leben und Werk* Berlin, 1971.

- HOLLINRAKE, R. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*  
Trad. Álvaro Cabral . São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1994
- JENDREIEK, Helmut *Thomas Mann – Der demokratische Roman.*  
Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1977.
- KAISER, Joachim *Leben mit Wagner - Der Komponist, das Werk und die Interpretation* Serie Musik Piper-Schott . München :Albrecht Knaurs Verlag GmbH, 1990.
- KARST, R. *Thomas Mann oder der deutsche Zwiespalt* Wien  
1970.
- KOOPMANN, H. (Hrsg.) *Thomas Mann.* Darmstadt:  
Wissenschaftliches Buchgesellschaft, 1975.
- KURZKE, H. *Thomas Mann: Epoche - Werk – Wirkung.* München,  
1985.
- LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval.* Coordenação da tradução Hilário Franco Júnior.  
Bauru: EDUSC, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude *Mito e Significado* Tradução de Antônio Marques Bessa Lisboa: Edições 70, 1978.
- LUKÁCS, G. *Thomas Mann.* Berlin 1957
- MANN, T. *Tristan* Gesammelte Werke. Novellen , Erste Band  
Frankfurt: Fischer Verlag , 1995
- \_\_\_\_\_. *Tristão.* Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Delta,  
1965.
- \_\_\_\_\_. *Thomas Schopenhauer* Trad. Pedro Ferraz do Amaral São  
Paulo: Livraria Martins, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Leiden und Größe Richard Wagners in: Achtung, Europa!*  
Essays/1933-1938 , Fischer Verlag, 1995

- \_\_\_\_\_. *Schopenhauer* in: Biblioteca do Pensamento Vivo. Tradução Pedro Ferraz do Amaral. São Paulo: Livraria Editora Martins, 1968.
- MANN, Erika (Hrsg.) *Thomas Mann – Wagner und unsere Zeit – Aufsätze, Betrachtungen, Briefe*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1986.
- MANN, Golo: *Mein Vater Thomas Mann*; Lübeck 1975.
- MAYER, H. *Thomas Mann. Werk und Entwicklung*. Berlin 1950.
- MATTER, H. *Die Literatur über Thomas Mann. Eine Bibliographie 1898-1969*. 2 Bde.. Berlin 1972.
- MAYER, Hans Otto *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens* , Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag., 1992
- MAY, Rollo *A procura do Mito* . São Paulo: Ed. Mamole , 1993.
- MELLINGTON, B. *Wagner, um compêndio* São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg, Companhia das Letras, São Paulo, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Ecce Homo*. Tradução de Lourival de Queiroz Henkel. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., 1995.
- PAINTNER, P. *Erläuterungen zu Thomas Mann Tristan, Tonio Kröge, Mario und der Zauberer*. C. Bange Verlag – Hollfeld, 1985.
- PRATER, D. *Thomas Mann – Uma Biografia* –Rio de Janeiro:Nova Fronteira, 2000.
- REALE, G.*História da Filosofia – Do Romantismo até nossos dias*. Volume 3. São Paulo: Paulus, 1991.
- REESER, E. *Die literarischen Grundlagen des Tristan und Isolde* Bayreuth: Offizieller Bayreuther Festspielführer , 1982.
- REICH-RANICKI, M. *Thomas Mann und die Seinen*. Stuttgart, 1987.

- ROSENFELD, A. *Thomas Mann* Série Debates Ed. Perspectiva. São Paulo, 1994
- ROSENTHAL, E. T. *Thomas Mann: Observaciones improcedentes sobre el estilo irónico* – La Plata: Editora da Universidade Nacional de La Plata, 1975.
- ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1972.
- SCHRÖTER, K. *Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek, 1995
- \_\_\_\_\_. *Heinrich und Thomas Mann*. Hamburg, 1993.
- STRESAU, H. *Thomas Mann und sein Werk*. Frankfurt a. M. 1963.
- STRASSBURG, Gottfried v. *Tristan und Isolde – Mittelhochdeutsch/hochdeutsch* von Wolfgang Spiewok . Greifswald: Reineke Verlag., 1998
- TODTENHAUPT, Martin *Veritas Amoris – Die Tristan Konzeption Gottfrieds von Strassburg* Bochum: Verlag Peterlan. Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Band 30 , 1992.
- WAGNER, Richard - *Tristan und Isolde - WWV 90* . Handlung in drei Aufzügen –Libretto und Text , Bayreuther Festspiele , 1992.
- WAGNER, Richard *Schriften eines Revolutionären Genies* Ausgewählt, kommentiert und eingeleitet von Egon Voss . Berlin: Ullstein Sachbuch – 1990.
- WESTERMANN, Gerhart von *Tristan und Isolde in “Knaurs Opernführer”* Berlin: Droemer Knaurs , 1986
- WISNIK, José Miguel *A Paixão Dionísica em Tristão e Isolda in Os Sentidos da Paixão* São Paulo: Cia. Das Letras , 1998.
- WYSLING, H. *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. Bern, München 1967