

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura
Comparada

LEONARDO AUGUSTO CASTILHO THOMAZ

A reconciliação destrutiva: a obra tardia de Thomas Mann

São Paulo

2023

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura
Comparada

LEONARDO AUGUSTO CASTILHO THOMAZ

A reconciliação destrutiva: a obra tardia de Thomas Mann

Versão corrigida

Leonardo Augusto Castilho Thomaz
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Jorge Mattos Brito de Almeida

São Paulo
2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

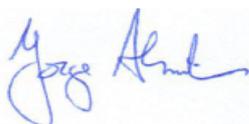
Nome do (a) aluno (a): Leonardo Augusto Castilho Thomas

Data da defesa: 24/10/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Jorge Mattos Brito de Almeida

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 28/11/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T454r Thomaz, Leonardo Augusto Castilho
A reconciliação destrutiva: a obra tardia de
Thomas Mann / Leonardo Augusto Castilho Thomaz;
orientador Jorge Mattos Brito de Almeida - São Paulo,
2023.
128 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Estilo tardio. 2. Thomas Mann. 3. Romantismo
alemão. 4. Ironia. 5. Exílio. I. Almeida, Jorge
Mattos Brito de, orient. II. Título.

Agradecimentos

O percurso da dissertação teve início na pandemia, e nela aprendemos que a reafirmação da vida é um ato cotidiano e político. Fiz a opção de percorrer o mestrado enquanto dava início à minha vida docente no Ensino Básico, como professor de literatura para Ensino Médio. Esta vereda profissional matizou o estilo do texto: percebia que a clausura do quarto de estudos ganhava amplidão e potência na sala de aula. O pesquisador se formou no giz e o giz desenhou o pesquisador. Aos meus educandos de ontem e hoje, obrigado.

A vida em sala de aula favorece o convívio com os homens, seus sonhos, dúvidas e erros. Assim, a partilha da jornada é tão importante quanto ela em si. Desse modo, agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais, Fernando e Maria Raquel, ambos professores de língua portuguesa, que me deram uma casa de livros, ideias, sonhos – um vislumbre de outra ordem de coisas. A esta vida que me deram, obrigado. Este trabalho sobre literatura começa com vocês. E também à Carol, minha caçula, Patona que enche meu dia de risada e do gosto de ver o crescimento de outra pessoa. Amo vocês.

Para a Ana não sei o que dizer. Sempre que a dúvida e a incerteza me encurralavam, surgia seu amor dissolvendo tudo, suas palavras de carinho me dão ar puro para enxergar claro. Ao final de tudo, “seja onde for/ seja em tempo de riso ou de dor/ ao teu lado será como um dia de sol”. Aprendi a amar te amando.

Aos meus amigos-irmãos, que vivem comigo a dificuldade e alegria da pós-graduação nestes novos anos de chumbo, ao Lucas, ao Joaquim, ao Maurício, à Luisa – esta louca o suficiente para também ler Thomas Mann –, a vocês muito obrigado.

Aos meus amigos de província, que me oferecem o amor familiar e doméstico, aos encontros perto de casa, aos alívios simples do duro cotidiano, à Laura, ao Thiago, ao Rodrigo, ao Iuri e ao Brenno, muito obrigado.

Por fim, agradeço à indispensável atenção e acompanhamento de meus professores, que viram em mim alguma flor em botão, nutrindo-me com suas ideias, críticas e, sobretudo, dedicação. A Jorge de Almeida, que me orienta desde meados de 2017, quando eu dava os primeiros passos no mundo acadêmico e viu potencial naquele garoto que tinha “apenas duas mãos e o sentimento do mundo”, muito obrigado por conduzi-lo a uma ordenação de ideias e, sobretudo, de escrita, algo inviável sem seu auxílio. A Marcus Mazzari pelos apontamentos ímpares que muito me ajudaram na escrita e na concepção deste texto, e além de ter me concedido espaço no seu curso de Graduação

para dar uma aula, muito obrigado. A Helmut Galle, que me iniciou na literatura alemã e a quem tenho enorme admiração, muito obrigado. Ao Fabio Cesar Alves, professor de primeiras letras da crítica literária, que me apresentou o Brasil pela leitura cuidadosa e vivaz de literatura e que me mostrou a humanização iminente no contato íntimo com a arte, muito obrigado.

Resumo

Esta dissertação de mestrado busca, recuperando o debate teórico acerca do “estilo tardio”, realizar uma leitura da obra *Die Betrogene* [*A enganada*], última novela publicada por Thomas Mann, em 1953, quando o escritor já se aproximava dos oitenta anos de idade. O “estilo tardio” enquanto conceito estético é encontrado na teoria da arte desde a recepção das obras Renascentistas, passando por diversas mudanças no decorrer do processo social e cultural europeu. Nesse percurso, o “estilo tardio” encontra uma formulação singular a partir de Theodor W. Adorno, que moderniza o conceito partindo das últimas composições de Beethoven, remodelando-o através das experiências da arte modernista do século XX. A crítica especializada sobre *Die Betrogene* levanta a hipótese acerca de um possível “estilo tardio” criado nos últimos anos da vida de seu escritor, entre 1947 e 1955. Para investigar esta hipótese, realizou-se uma leitura cerrada do texto literário, a qual demonstrou na novela um novo modo de trabalhar literariamente a tradição. No lugar da simples reafirmação – que indicaria uma resignação passadista –, a obra recupera, modula, ironiza e critica as convenções, a fim de extrair delas alguma contundência histórica, que reabilitaria temas literários como o Amor, a Doença e a Natureza – refrações da estética romântica –, ao mesmo tempo que denuncia seu anacronismo na “era dos extremos”. Tratando-se de um escritor realista, o reencontro com o Romantismo não poderia ocorrer sem ironias, mas o “estilo tardio” desestabiliza até mesmo esta negação irônica, superando dialeticamente [*aufheben*] a tradição enquanto momento do passado, tornando-a pertinente para a crítica cultural do presente.

Palavras-chave: Estilo Tardio; Thomas Mann; Romantismo alemão; Ironia; Exílio

Abstract

This master's thesis seeks, recovering the theoretical debate about the "late style", to present a close reading of the work *Die Betrogene* [*The Black Swann*] last novel published by Thomas Mann, in 1953, when its writer was almost eighty years old. "Late style" as an aesthetic concept is a notion that has been present in art theory since the reception of Renaissance works and has undergone several changes throughout the course of European social and cultural developments. Along this journey, "late style" finds a distinctive formulation through the work of Theodor W. Adorno, who modernized the concept after analyzing Beethoven's final compositions and reshaped it through the experiences of modernist art in the 20th century. Critical interpretations of Mann's *oeuvre* have raised the hypothesis of a "late style" emerging in the last years of his life, between 1947 and 1955. To investigate this hypothesis, a close reading of the novella was conducted, revealing Mann's innovative approach to dealing with literary tradition. Instead of a mere reaffirmation, which would suggest nostalgic resignation, the work recuperates, modulates, ironizes, and criticizes conventions, extracting from them historical significance. This "late style" approach seeks to rehabilitate literary themes such as Love, Disease, and Nature, which are characteristic of Romanticism, while simultaneously denouncing their anachronism in the "age of extremes." Being a realist writer, Mann's reconnection with Romanticism couldn't occur without irony. However, the "late style" destabilizes even this ironic denial, subsuming the tradition as a moment of the past, thereby rendering it relevant to the cultural critique of the present.

Keywords: Late style; Thomas Mann; German Romanticism; Irony; Exile

Sumário

Nota Introdutória – A condição do “tardio”	11
Capítulo I – Estilo tardio	14
Capítulo II – Thomas Mann	32
2.1 – Thomas Mann e o realismo alemão	32
2.2 – Thomas Mann: calibre do XIX, experiência do XX	40
Capítulo III – Thomas Mann e o estilo tardio	51
Capítulo IV – <i>Die Betrogene</i> [A enganada] (1953)	58
4.1 – A tradição como experimento	58
4.2 – Romantismo: entre a resignação e o combate	74
4.3 – A natureza: totalidade de fundo falso	86
4.4 – Amor romântico, obra realista.....	98
4.5 – Doença: que horas são?	105
Conclusão – “Viajar entre o já-foi e o não-será”	118
Bibliografia	12

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E este inimigo não tem cessado de vencer.

Walter Benjamin, *Sobre o conceito da história*

Quando penso na Alemanha, a impressão que tenho é de alguma loucura em minha cabeça. E talvez pelo temor de encontrar uma constatação para essa loucura é que nunca estive na Alemanha de novo. A Alemanha, sabe, me parece um país atrasado, destruído, de algum modo extraterritorial, habitado por gente cujo rosto é ao mesmo tempo encantador e pavoroso.

W. G. Sebald. *Os emigrantes.*

Nota introdutória – A condição do “tardio”

Fazer 70 anos

Fazer 70 anos não é simples.
A vida exige, para conseguirmos,
perdas e perdas do íntimo do ser,
como, em volta do ser, mil outras perdas.

Fazer 70 anos é fazer
catálogo de esquecimentos e ruínas.
Viajar entre o já-foi e o não-será.
É, sobretudo, fazer 70 anos,
alegria pojada de tristeza.¹

Quando este poema foi publicado, Carlos Drummond de Andrade já contava 80 anos de idade. Nestes versos fica nítida a concepção de envelhecimento e maturidade do poeta, que não se fundamenta em conquistas e vitórias. Não se trata, portanto, de um *curriculum vitae*, mas talvez, pegando emprestado a expressão irônica de Leandro Konder, de um *curriculum mortis*².

Ora, neste poema de Drummond, a vida passada a limpo não é um triunfo, não é uma afirmação diante dos desafios, da realização das vontades, da construção ativa de uma vida confortável. Na verdade, no avesso desse “triumfalismo” tão corrente em nossos dias, Drummond nomeia seu septuagenário como “catálogo de esquecimentos e ruínas”, de uma alegria melancólica, desconfiada, “pojada de tristeza”, pois a perda é a exigência da vida.

Essa relação negativa com o passado, um pretérito que ainda, de algum modo, vigora, é o fio condutor do presente estudo. O principal interesse que coliga as interpretações críticas e textuais circunda essa questão: como lidar com a tradição, basilar ao estilo e às dimensões estéticas dos artistas, quando sua revisita parece ser anacrônica e reacionária?

Claro, essa pergunta não pode ser respondida em abstrato, de modo que há tantas respostas como há grandes artistas no mundo, não havendo uma resposta universal.

¹ DRUMMOND, Carlos Drummond de. “Fazer 70 anos”, in: *Amar se aprende amando*, São Paulo: Cia das Letras, 2020, p. 37.

² Cf. KONDER, Leandro. *O Curriculum Mortis e a Reabilitação da Autocrítica*. Revista Presença, Nº 1, novembro de 1983, pp. 125-130.

Contudo, é possível traçar denominadores comuns para artistas que partilham da mesma nacionalidade, do mesmo recorte histórico e, portanto, da mesma *tradição*.

Este fardo carregado pelos mais velhos – um código de valores, costumes, ideias, obras – desterrado pelo tempo e ainda conservado como sal da terra. Essa questão foi nomeada na teoria da arte como o “tardio”, no sentido de algo que está fora de hora, fora de lugar, mas ainda impondo suas forças, ainda em vigor. É lugar comum na crítica especializada atribuir uma progressão de inspiração biológica às obras de artistas individuais: obra de juventude, de maturidade e de velhice, mas nem sempre é atribuído o termo “obra tardia”, pois este não se restringe apenas à idade, já que levanta outras dimensões estéticas que serão expostas logo no primeiro capítulo.

Nesse sentido, o presente estudo visa a debater a possibilidade de nomear de “tardias” as últimas obras de Thomas Mann, um dos principais romancistas de língua alemã, compreendendo o período que vai de 1947 a 1955, data de sua morte. Noutros termos, enfeixa o período em que o escritor completa setenta anos e viaja entre o “já-foi e o não será”. O debate se centra na exegese de *Die Betrogene*, publicada em 1953, obra ainda pouco conhecida pelo público brasileiro – em razão da ausência de uma tradução recente, que circule no atual mercado de livros³. Por isso preferiu-se não traduzir o título no decorrer da análise; seja como for, fica uma sugestão de tradução: *A enganada*, que mantém a estrutura do artigo e o verbo em derivação imprópria. Para citação, foi utilizada a tradução portuguesa mais recente, publicada em 2015, de Gilda Lopes Encarnação – *A mulher atraçoada*⁴ – mas que, com o cotejo com o original, mostrou-se pouco afinada às ironias e ambiguidades tão patentes e indispensáveis para a compreensão da novela e, principalmente, do argumento aqui presente. A escolha pela tradução portuguesa se deu em função do mais fácil acesso a essa tradução nas livrarias brasileiras do que à de Lya Luft, há muito fora de circulação.

Em verdade, a leitura cerrada da novela é o clímax do estudo e ocorre no último capítulo, pressupondo os três anteriores. O primeiro capítulo (*Estilo tardio*), tem função de antessala, isto é, busca realizar um panorama histórico do conceito e articulá-lo com o contexto histórico e cultural da Alemanha, indispensável para a leitura da obra ensaística

³ A última tradução brasileira da novela foi a assinada por Lya Luft, publicada em 2001 pela Editora Mandarim, há muito fora de circulação. A edição também conta com o romance *O eleito*, que trabalha com material muito distinto daquele de *Die Betrogene*, apesar da proximidade dos títulos.

⁴ Há anteriores como a de Domingos Monteiro, mas esta utiliza a tradução norte-americana como lastro, que muda o título da novela para *O cisne negro*. A tradução de Gilda Lopes Encarnação mantém ao menos o sentido original do título, que é essencial à obra.

e literária de Thomas Mann. O segundo (*Thomas Mann*) busca também um panorama, mas agora descrevendo a tradição literária com as idiossincrasias do atraso germânico diante da literatura realista do século XIX, seguido do modo com que Thomas Mann consegue alçar a expressão alemã do Realismo ao interesse europeu. O terceiro (*Thomas Mann e o estilo tardio*) é a síntese que antecede a análise: Thomas Mann, após a Segunda Guerra, tinha consciência de seu aspecto “tardio”, de modo que passa a refletir ativamente sobre o assunto em ensaios e em seus diários – isso além de, como se argumenta aqui, mimetizar no seu *estilo tardio* esse deslocamento, esse anacronismo cultural.

Por fim, é válido afirmar explicitamente a inspiração crítica deste estudo. A disposição dos capítulos – que parte das “generalidades” em busca do específico no escritor – surgiu do intenso convívio com a obra de Roberto Schwarz, que afirma que “no âmbito do marxismo, a ligação entre a literatura e a sociedade não é uma audácia, é uma obrigação”⁵. Porém, como se sabe e se buscou realizar nas seguintes páginas, trata-se do estudo da realidade a partir de uma outra, ficcional. Logo, faz-se necessário demonstrar os mecanismos internos e formais dessa realidade fictícia construída literariamente, a fim de estabelecer a mediação com a sociedade não-ficcional a que ela responde.

⁵ SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, in: *Que horas são?*, Cia das Letras, 1987, p. 146.

Capítulo I – Estilo tardio

As tensões entre as potências imperialistas europeias na transição do século XIX para o XX – até culminar na Grande Guerra de 1914 – abalaram profundamente os alicerces da sensibilidade e arte burguesas. Desde o *fin du siècle*, os artistas oscilam entre a *decadência* e a *necessidade por renovação*. A título de exemplo, se vê, na França, os simbolistas, que implodem as funções de simples comunicação da linguagem; no Império Austro-húngaro, Arthur Schnitzler, com seu *Tenente Gustl*, nos mostra a interioridade de uma crise de consciência de um oficial do exército, expondo a fragilidade dos códigos morais e de conduta da sociedade austríaca do fim do XIX. Melancolia, desilusão e crise da sensibilidade eram os signos que percorriam os meios artísticos da virada do século.

Na verdade, estes signos refletem uma crise mais generalizada: os alicerces da compreensão do mundo segundo a sensibilidade e racionalidade burguesas já tinham sido esvaziados de sentido. As obras de arte oferecem um significado singular a esse processo, visto que são capazes de reorganizar as malhas do real, a fim de torná-lo sensivelmente apreensível. Nesse raciocínio, é válido relembrar a posição de Roberto Schwarz:

Tudo [na obra de arte, no caso, a machadiana] se torna problemático em novo grau. É claro que a sociedade não dá o passo equivalente. A sociedade fica na gelatina mesmo. Nesse sentido, as obras consistentes anunciam passos que podem não ser dados. A sua problemática tem fundamento real, mas no ambiente favorável da imaginação a hélice gira muito mais, é muito mais livre.⁶

Estas “obras consistentes”, na história da arte, assumem diversas configurações. Aquele cenário decadentista foi respondido por uma radical necessidade por renovação, lê-se as vanguardas históricas; mas como veremos, essas não foram os únicos meios de exprimir a falência da forma burguesa de arte.

O crítico Peter Bürger arrisca definir a “arte de vanguarda” no seu *Teoria da vanguarda*. Aqui, ele escreve: “Antes de mais nada, deve-se perguntar *o que* entrou em crise: a categoria de obra ou uma determinada acepção histórica dessa categoria?”⁷. Uma pergunta se desdobra em várias, pois é necessário saber o que a sensibilidade burguesa entende por “obra de arte”. Bürger, poucas linhas depois, arrisca uma definição: “Em sentido geral, a obra de arte pode ser definida como unidade do geral e do particular”⁸ e,

⁶ SCHWARZ, Roberto. “Ao vencedor as batatas: 30 anos”, in: *Seja como for*, São Paulo: Editora 34, 2019, p. 242.

⁷ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*, São Paulo: Ubu, 2017, p. 128.

⁸ Idem.

para essas obras, como os romances de Balzac ou de Tolstói, o crítico dá o nome de “obras orgânicas”, a fim de opô-las às de vanguarda.

A obra de vanguarda não nega a unidade como tal (por mais que os dadaístas tenham intencionado coisa semelhante), mas um determinado tipo de unidade, a relação entre parte e o todo que caracteriza a obra de arte orgânica.⁹

Bürger deixa subentendido no seu estudo qual seria, especificamente, esse “determinado tipo de unidade”. Nomeadamente, trata-se da unidade segundo a leitura burguesa e europeia do mundo, ou mais ainda, daquilo que a classe dominante na Europa determinou como “arte universal”. O interesse pelo exótico, por aquilo que não estava na Europa, pelas contradições das periferias do capitalismo, tudo isso aponta para os limites e, sobretudo, para a *decadência e derrocada* dos meios de expressão europeus.

Desse modo, as vanguardas históricas prometem uma virada de mesa. Isto é, ao romper com os limites antigos, almeja-se reestruturar os novos, que têm como base a superação da instituição arte e também a união entre arte e vida – de certa maneira, o que os artistas de vanguarda tanto tentaram realizar é o que se encontrava em períodos pré-capitalistas, “devolvendo assim à obra de arte, nos seus próprios termos, aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar”¹⁰.

Contudo, como sabemos hoje, esse horizonte redundou em utopia, posto que após a Grande Guerra, o mundo burguês não acabou de vez, apesar de ter sofrido abalos nunca vistos. A experiência vanguardista foi também determinante para todo o século XX, principalmente em função do seu malogro, resultado de um processo histórico e não de artistas que se desgarraram dos ideais do início do século XX:

Este [o processo histórico], de modo bastante geral, pode ser assim caracterizado: malgrado o ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte, ou seja, não tendo sido a arte transposta para a práxis vital, *a instituição arte continua a existir como instituição dissociada da práxis vital*.¹¹

Nos seus termos, o crítico acaba sempre reiterando que a sensibilidade burguesa continuou a existir *apesar da crise e apesar das vanguardas*, mas agora havia a necessidade de lidar com elas como um fator histórico, que condicionasse as experiências estéticas posteriores. A dissociação entre vida e arte é um dos principais eixos de sustentação do mundo burguês, já que confunde a experiência estética – de efeito muitas

⁹ Ibidem, p. 129.

¹⁰ ADORNO, Theodor W. “A posição do narrador no romance contemporâneo”, In.: *Notas de literatura I*, São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012, p. 61.

¹¹ BÜRGER, Peter, op. cit., p. 131, grifo meu.

vezes transcendental ou ao menos humanizador – com entretenimento – ferramenta de mercado de fundo ideológico que preenche a sensibilidade dos homens.

As vanguardas, então, visavam à superação de um estado de coisas, para entregar, através da arte, um espírito renovado e, com ele, uma nova sociedade. Esse ataque

permitiu, contudo, que ela passasse a ser reconhecida como instituição e que a (relativa) ausência de consequência da arte na sociedade burguesa passasse a ser reconhecida como seu princípio.¹²

As ruínas se sobrepõem, a ponto de ser difícil rastrear a raiz do problema. Ora, as vanguardas, como resultado de um acúmulo cultural atravessado de contradições, buscaram quebrar os fundamentos dessa sensibilidade. Bürger, em nota de rodapé, insere o Renascimento nos genes da arte burguesa, pois foi quando a pintura assumiu para si a função de representação do mundo como um *todo coerente e harmônico*, cuja organização em perspectiva se configura a partir da visão de um *indivíduo* capaz de fazer a leitura completa da obra.¹³

Este pequeno excursus inicial sobre a teoria da vanguarda não serve como alicerce para o objeto de estudo desta dissertação, mas como pontapé para a reflexão teórica acerca do “estilo tardio” como o compreende Theodor W. Adorno. Segundo o filósofo, as obras tardias seriam aquelas que, ao seu modo, também configuram a falência das convenções burguesas de expressão, mas ainda pressupondo a necessidade de *autonomia* da obra de arte, divergindo, nesse sentido, das vanguardas. Desse modo, as obras tardias, amparadas pela tradição, reconfiguram a expressão convencional e, internamente, intuem uma necessidade por renovação de sensibilidade. Em certo sentido, extraem da tradição os fragmentos que ainda podem encantar novamente os homens. Dito isso, os limites deste parentesco teórico reclamam um estudo para si. Nesta dissertação, as vanguardas atuam apenas virtualmente, dado que nosso objeto de estudo, como se verá, é um escritor moderno, mas anti-vanguardista. Isto posto, para mais amplo entendimento do conceito, é preciso situá-lo histórica e socialmente.

Dentro do Renascimento, a evolução do estilo não seguiu uma linha reta, como esperam as historiografias da arte de corte positivista. A figura do pintor Ticiano, para além de sua obra, é lembrada também por ter sido um artista que morreu bastante velho

¹² Idem.

¹³ Por extenso, Bürger escreve: “Portanto, enquanto, no cinema, a montagem é um procedimento técnico, um dado inerente ao próprio meio, na pintura, ela possui o status de um princípio artístico. Não é por acaso que a montagem – com exceção dos ‘precursores’, a serem descobertos sempre *post festum* – aparece historicamente primeiro no contexto do cubismo – na pintura moderna, o movimento que, com maior consciência, destrói o sistema de representação vigente desde o Renascimento” (p. 166)

para a época e, mais ainda, jamais deixou de produzir, legando ainda obras incompletas, como seu quadro *Pietà* (1576). Ainda dentro dos motivos bíblicos que norteavam o desenvolvimento da técnica renascentista, o velho Ticiano parece, segundo a crítica, ter dado um passo adiante.

Já passado dos oitenta anos, o velho pintor redimensiona a técnica do *chiaroscuro*, atribuindo às suas últimas pinturas uma atmosfera muito mais soturna e lúgubre do que havia criado até então. Obras como *O martírio de São Jerônimo*, *O castigo de Marsias*, *Ninfa e Pastor*, *Pietà* e *Cristo coroado com espinho*, datadas entre 1570 e 1576, possuem grandes semelhanças de estilo. É possível perceber que não há mais uma distinção muito clara entre as formas do quadro: plano de fundo e figuras humanas ficam no limiar de se confundirem, as pinceladas se tornam mais difusas e lembram o estilo *impressionista*. Não é o caso de afirmar que uma obra do Renascimento é precursora direta das vanguardas, posto que são momentos históricos profundamente diferentes: enquanto o primeiro demonstra a ascensão da sensibilidade burguesa, o outro se estrutura na sua crise.

O fato é que essas últimas obras fizeram com que os historiadores da arte criassem uma “categoria” capaz de enquadrá-las. As obras de Ticiano octogenário são as primeiras “tardias”, e têm esse nome porque levam até o limite o estilo corrente de seu tempo, a ponto de anunciar sua ruptura futura.

A partir do debate inaugurado pelas obras de Ticiano, muitos estudos sobre o “estilo tardio” foram escritos, parte para traçar sua genealogia, parte para compreender o que essa categoria significaria para a estética. Duas contribuições recentes representam esses dois polos da fortuna crítica, que servem de balizas para as considerações deste capítulo. Trata-se da coletânea de artigos publicada pela Universidade de Oxford, *Late style and its discontents*, organizado por Gordon McMullan e Sam Smiles, autor do artigo de abertura, responsável por realizar a cronologia dos debates, que será analisado em detalhe. Do outro lado, Ben Hutchinson, que também participa do livro organizado por Smiles e McMullan, é autor do livro *Lateness and modern European literature*, em que busca uma exegese do conceito para compreender a literatura moderna na Europa desde o final do século XIX.

No capítulo que traça a genealogia da categoria, Sam Smiles afirma que a “expectativa do declínio criativo na idade avançada dos artistas era lugar comum na

crítica até recentemente”¹⁴. Não é o caso de nos determos a qual livro Smiles se refere, mas sim de indagarmos: quando esse senso-comum se constituiu e como ele se sustenta até hoje?

Seguindo a leitura, veremos que esse senso-comum advém, principalmente, da tradição francesa e inglesa, que, ainda dentro dos limites das artes plásticas, viam somente o declínio estilístico nas obras de velhice. Na *Enciclopédia* de Diderot e d’Alambert, por exemplo, se escreve que “dos diversos defeitos pelos quais seu estilo foi danificado, aqueles do terceiro período do artista são sempre os mais exagerados e seu último estilo é sempre o pior”.¹⁵ Aqui já há a pressuposição de três etapas da evolução estilística do artista: juventude, maturidade, velhice, com a última beirando a senilidade.

Trata-se de uma posição que se lê até hoje: assim como os organismos vivos, os mais velhos passam a dar defeitos, a não enxergar a realidade com a mesma precisão de um artista maduro e consciente de suas forças expressivas. Caso fosse dada atenção às obras de grandes artistas que criaram até seus últimos dias de vida, como Ticiano e Shakespeare¹⁶, seria possível repensar este posicionamento.

Diante disso, Smiles afirma ainda que essa visão não se restringia apenas aos artistas, mas que

uma gerontofobia generalizada marcava boa parte da discussão sobre o envelhecimento antes da era moderna, e na medida em que a economia se industrializou, isso foi corroborado por descobertas aparentemente sustentadas por fortes evidências.¹⁷

Assim, é coerente que na França e na Inglaterra se tenha o ponto de vista que os mais velhos são inaptos a qualquer atividade intelectual ou manual, posto que são os polos de disseminação do sistema industrial-burguês pela Europa.

Como se sabe, o desenvolvimento capitalista não ocorreu em igualdade por todo o planeta; na verdade são suas diversas temporalidades que garantem a sustentação do

¹⁴ SMILES, S. “Late From Titian to Impressionism: the genealogy of Late Style”, In.: MCMULLAN, G.; SMILES, S., (org.), *Late Style and its Discontents*, Oxford: Oxford University Press, 2016, p. 16. Tradução minha.

¹⁵ Na página 17 da obra referida acima, Smiles é quem cita a *Enciclopédia*. “Finally, of the various defects by which his different manners have been marred those of the painter’s third manner are always still more exaggerated and his last manner is always the worst”, tradução minha.

¹⁶ No caso do dramaturgo inglês, estudos recentes buscam reparar essa lacuna diante das suas últimas peças. Um dos organizadores do compêndio que estamos analisando escreveu anteriormente um estudo sobre as últimas peças de Shakespeare e o debate sobre o estilo tardio em torno de sua obra: MCMULLAN, G. *Shakespeare and the idea of late writing*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

¹⁷ SMILES, S. op, cit., p. 17. “a widespread gerontophobia marked much of the discussion on aging before the modern era, and as economies industrialized it was underpinned by findings seemingly supported by hard evidence. Tradução minha.

sistema, sua combinação entre atraso e progresso é um alicerce importante para a economia burguesa-industrial. Esse descompasso gera consequências em todas as esferas sociais, e na arte e na cultura esses indícios são muito notáveis.

Na Alemanha, subdesenvolvida até fins do século XIX, o atraso tem um papel central na relação com os demais países europeus. Sua fama de “povo dos pensadores e poetas” provém desse orgulho germânico de se manter próximo às raízes que a modernidade desterra. Desse modo, a linha de leitura e exegese das obras de arte seguiu outro curso. Nesse sentido, nota Smiles, que

a história da arte na virada do século XIX para o XX estava chegando a se consolidar como uma disciplina nas mãos de pesquisadores alemães (ou de falantes de alemão), e muitos de seus maiores autores lidavam seriamente com a noção de estilo¹⁸

Foi em alemão que o “estilo” se tornou algo “supra-individual”, que se relaciona com seu tempo e, sobretudo, com a história. Amparado na estética hegeliana, Heinrich Wölfflin

reconheceu que cada artista tem um estilo individual, mas almeja superar isso a fim de contemplar os denominadores mais gerais, como o estilo nacional, e especialmente o estilo do período.¹⁹

Noutros termos, o estilo individual faria parte, assim, da história universal e, posto que Hegel defende que todos os caminhos levam à Liberdade, os estilos “tardios” não mais apontam para a decadência. Afinal, essa reelaboração de Wölfflin passa a reconsiderar e revalorizar períodos artísticos que eram pouco valiosos para os críticos de seu tempo, como o Gótico e o Barroco, visto que a vaga classicizante ainda dominava as universidades europeias.

Finalmente, a partir dessa revitalização, o “estilo tardio” passou a ser um fenômeno digno de estudo: “a obra tardia de artistas individuais foi reexaminada e sua integridade formal assegurada”²⁰, completa Smiles. Vale dizer que esse ponto de vista não teve muitos adeptos imediatos na Europa. Trata-se de um fenômeno profundamente alemão, cultivado e desenvolvido principalmente pelos teóricos e críticos falantes da língua.

¹⁸ SMILES, S., *Ibidem*, p. 18. “*Art history at the turn of the nineteenth and twentieth centuries was reaching maturity as a discipline in the hands of German (or German-speaking) writers, and some of its most significant practitioners wrestled with the notion of style*”. Tradução minha

¹⁹ *Idem*. “*He acknowledged that each artist had a personal style, but wished to move beyond this to consider its wider determinants, notably national style, and especially period style*”. Tradução minha.

²⁰ *Ibidem*, p. 19. “*The late work of individual artists was re-examined and its formal integrity asserted*”. Tradução minha.

Nesse ponto, estamos na virada do século XIX para o XX, quando a crítica específica sobre o “estilo tardio” realiza um salto qualitativo através da interpretação que Georg Simmel realiza das últimas obras de Goethe. Segundo Simmel, nessas últimas obras:

sentimos uma onda de avassalador subjetivismo e um romper das sintéticas formas totalizantes [*syntetischer Ganzheitformen*]. A pergunta é: em que sentido o sujeito e a forma precisam ser entendidos. Para começar, as formas que a arte de velhice [*Alterkunst*] negligencia são as caracterizadas historicamente. Quais meios pictóricos, qual construção musical e qual harmonia, qual relação entre expressão poética e o sentido empreendido, qual estrutura sintática e qual contexto lógico geralmente reconhecido como normativo – diante de tudo isso a arte de velhice de grandes artistas não se preocupa.²¹

Este estudo de Simmel é fruto também de um sociólogo envelhecido e, de certo modo, que observa de perto os acontecimentos do seu tempo. O seu livro sobre Goethe data do início do século XX, momento de franca ascensão do expressionismo na Alemanha, o que significa que havia uma contestação generalizada diante das formas de representação historicamente consagradas pelo cânone ocidental. O que Simmel realiza, através de Goethe e, posteriormente, através de Rembrandt, são questionamentos análogos ao que se vê na arte moderna do início do século:

Nesse sentido, pode-se dizer que a ausência interna de formas [*Formlosigkeit*], aquele rompimento da síntese é, no Goethe mais velho, indício de seu maior empenho na vida: a objetivação do sujeito na sua mais avançada velhice, quando ele talvez não tenha se visto num misteriosamente novo nível absoluto de acabamento.²²

Para a estética classicista, as qualidades enumeradas por Simmel são os principais defeitos que uma obra de arte pode cometer: falta de coerência nas formas e rompimento da síntese. Não seriam esses signos determinantes no início do século e, principalmente, após a Grande Guerra? Não é à toa que, ainda nos anos 10, o sociólogo afirma que esse “descuido” das obras de “velhice” se dá, sobretudo, no trato das formas “caracterizadas

²¹ SIMMEL, Georg. *Goethe*, Leipzig: Klinghardt & Bierman Verlag, 1913, p. 251. Tradução minha. „In all solcher Werken fühlen wir einen in starken Flutwellen hervorbringenden Subjektivismus und ein Zerbrechen synthetischer Ganzheitsformen. Die Frage ist nur, in welchen Sinn hier das Subjekt und in welchem die Form verstanden werden muß. Zunächst: die Formen, die die Alterskunst vernachlässigt, sind die historisch geprägten. Welche malerischen Mittel, welcher musikalische Satzbau und welche Harmonik, welche Relation zwischen poetischen Ausdruck und gemeinten Inhalt, welche syntaktische Struktur und welcher logische Zusammenhang sonst als der normative anerkannt ist – darum ist die Alterskunst der großen Künstler sehr unbekümmert.“

²² Ibidem, p. 255. „In diesem Sinn kann man sagen, daß jene Formlosigkeiten, jener Zerfall der Synthese in Goethes hohem Alter das Anzeichen davon ist, daß seine große Lebensbestrebung: die Objektivation des Subjekts, sich in seinem höchsten Alter vor, wenn auch vielleicht nicht in einer neuer, geheimnisvolle absoluten Vollendungsstufe gesehen hat.“

historicamente”. Numa palavra, o que Simmel percebe na obra tardia de Goethe é justamente o limiar dos meios de expressão burgueses, fenômeno que as vanguardas levarão às últimas consequências.

Nos seus últimos anos de vida, o sociólogo debate extensamente esse fenômeno observável nessas obras de artistas mais velhos: em 1905 escreve um curto ensaio sobre a *Última Ceia*, de Leonardo Da Vinci; em 1913, o livro sobre Goethe, e em 1916, um sobre Rembrandt. As obras exibem o problema de diferentes ângulos, mas a fatura geral pode ser expressa nessas considerações sobre Goethe. Desse modo, observa-se um salto crítico de grande envergadura na virada do século – o que pode ter sido provocado pela situação geral da arte burguesa, exposta pelas vanguardas –, mas o valor analítico que Simmel encontra nessas obras de artistas do passado é de grande valia para se aprofundar o problema do “estilo tardio”.

Dentro do debate em alemão, Simmel apontou um novo caminho. Isto é, reavaliou as obras tardias de grandes artistas, a fim de encontrar nelas inovações formais que seriam desdobradas noutros períodos da história da arte. Seu ponto de vista, porém, não encontrou muitos discípulos, posto que se contrapunha ao idealismo do último Romantismo do século XIX, cuja crítica se amparava largamente em Wöllflin. Dessa maneira,

‘obra tardia’ e ‘estilo tardio’ permaneceram preocupações apenas para os artistas mais importantes, e conceitos de tardio [*lateness*] eram, geralmente, empregados em estudos de artistas individuais.²³

Estabeleceu-se um cânone do “estilo tardio”. Os estudiosos se detinham sobre as obras tardias do Renascimento e as últimas de Rembrandt, Beethoven e Goethe. Ainda seguindo a leitura de Smiles, havia um interesse exclusivo em reavaliar qualitativamente essas obras, dizendo, grosso modo, que eram grandes obras deixadas às sombras da história da arte. Havia pouco interesse, portanto, em se perguntar as razões da dissolução das formas, da paródia diante da tradição e do seu típico hermetismo. Salvo a contribuição de Simmel, não houve interesse em sistematizar as semelhanças e buscar suas relações com a sociedade.

Um notável exemplo da perspectiva contrária à de Simmel é de Albert Brinckmann no livro *Spätwerke Großer Meister*, publicada em 1925. Na verdade, este

²³ SMILES, S. op, cit., p. 23. “Nevertheless, ‘late work’ and ‘late style’ remained the concerns only of the most thoughtful writers, and concepts of lateness were typically deployed in studies of individual artists”

crítico almeja uma sistematização individualizada do estilo tardio, questionando-se em qual idade pode se esperar o estilo tardio de um artista:

Na fase inicial do desenvolvimento do artista, há uma assimilação da cultura existente. A fase seguinte, começando por volta dos trinta e cinco anos de idade, é marcada pela maturação do intelecto começando a compreender as conexões e relações entre objetos e eventos. A mente criativa se beneficia dessa compreensão lúcida, que dura até o início dos sessenta anos de idade. A transição para a obra tardia, caso ocorra, segue essa fase e toma lugar após a idade de sessenta anos.²⁴

Com apenas quarenta e quatro anos, o historiador da arte é capaz de traçar todas as etapas mentais do desenvolvimento do estilo individual de *todos* os artistas. A sociedade, que por vezes penetra a construção das obras, sequer entra no esquema. Trata-se, logo, de uma fórmula idealista do processo de surgimento das obras tardias.

Na Alemanha, a leitura de Brinckmann teve mais ouvintes. Como a principal referência no debate era, desde a virada do século, Wölfflin, Brinckmann debate sua perspectiva no livro em questão. Por incrível que pareça, comparado à leitura já um tanto idealista de Wölfflin – que considera os limites históricos, mas ainda opera com as ferramentas hegelianas –, Brinckmann reclama um posto ainda mais ideal:

No que ele insiste, porém, é que sua concentração na transição para o estilo tardio em artistas individuais é cabível em *qualquer período histórico* e, portanto, é mais universal na sua aplicação do que o modelo de Wölfflin²⁵

Poucas linhas adiante, Smiles demonstrará as relações que Brinckmann realiza com a *Monadologia* de Leibniz na exegese das obras de arte. A justificativa filosófica para caber, sem qualquer mediação histórica ou material, em todos os períodos da história, deve surgir do idealismo tipicamente germânico. Se cabe “em qualquer período”, então o conceito é a-histórico e, portanto, não se preocupa em como o estilo tardio pode prismatizar uma crítica às formas “caracterizadas historicamente”, como defende Simmel.

Esse é o panorama ideológico dos debates sobre a categoria no âmbito alemão – que, por sinal, já é restrito o suficiente para almejar a condição de universal. O último

²⁴ Ibidem, p. 24. Aqui, Sam Smiles realiza uma paráfrase do livro de Brinckmann. “*In the artist's early development there is an initial assimilation of existing culture. The next phase, starting at about the age of thirty-five, is marked by the maturing intellect beginning to understand connections and relations between objects and events. The creative mind benefits from this lucid awareness which lasts up to the beginning of the sixtieth year. The transition to the late works, if it is to happen, follows this phase and takes place after the age of sixty.*”

²⁵ Ibidem, p. 25, grifo meu. “*What he insists on, however, is that his concentration on the transition to late style in individual artists is applicable to any historical period and thus more universal in its application than Wölfflin's model.*”

teórico que Smiles elenca, e a quem atribui enorme importância, é Theodor Adorno, que se aferra à visão de Simmel e a supera dialeticamente, abrindo outra linha de leitura que, numa só investida, é capaz de combinar a crítica à visão idealista com a defesa das vanguardas através das obras tardias, principalmente as de Beethoven.

Em 1937, Adorno publica o curto ensaio “Estilo tardio de Beethoven” [*Spätstil Beethovens*]. Aqui é realizado o salto crítico, que compreendeu, dentro daquele mesmo cânone das “obras tardias”, questões de ordem filosófica, social e estética de maior profundidade, de alta voltagem dialética.

No início do ensaio, já é dada a medida da profundidade filosófica – e social – sedimentada nas obras tardias e, sobretudo, no último Beethoven:

A maturidade das obras tardias de artistas importantes não se compara àquela das frutas. Elas não são, em sua maior parte, redondas, mas rugosas, e até devastadas; conservando a doçura para a renúncia, mantendo-se amargas e espinhosas diante do simples [bloßen] deleite²⁶

Ora, logo nas primeiras linhas nos deparamos com a contradição central, apresentada em chave metafórica, que se estrutura na afirmação e na negação de uma doçura, de uma leveza que essas obras carregam na sua imanência. Isto é, as obras são amargas, difíceis, mas se o leitor souber lê-las, apresentam seu doce. Adorno continua: “lhes falta toda a harmonia a qual toda a estética classicista está acostumada a exigir das obras de arte, e da história mostram mais o rastro do que o crescimento”²⁷. São obras, portanto, que não procuram a harmonia, a totalidade, a reconciliação, e sim o fragmentário, a “pista”. Ou, na gramática da crítica dialética, enfatizam a dor humana da não-totalidade e suas consequências estéticas.

Seguindo a leitura de Smiles, Adorno defende um ponto de vista pouco cultivado nos debates da época, posto que se centrava na ênfase da dissonância e da fragmentação dentro das dinâmicas formais das obras tardias:

Para Adorno, enquanto o segundo período da música de Beethoven reconciliava a liberdade imaginária com a forma objetiva, essa possibilidade de síntese é abandonada – e implicitamente criticada – pelas obras do terceiro e último período.²⁸

²⁶ ADORNO, Theodor W. „Spätstil Beethovens“, in.: *Musikalische Schriften IV*, Vol. 17. Frankfurt: Suhrkamp, 1974, p. 17, tradução minha. „Die Reife der Spätwerke bedeutender Künstler gleicht nicht der von Früchten. Sie sind gemeinhin nicht rund, sondern durchfurcht, gar zerrissen; sie pflegen der Süße zu entraten und weigern sich herb, stachlig dem bloßen Schmecken.“

²⁷ Idem. „es fehlt ihnen all jene Harmonie, welche die klassizistische Ästhetik vom Kunstwerk zu fordern gewohnt ist, und von Geschichte zeigen sie mehr die Spur als von Wachstum.“

²⁸ SMILES, S. op, cit., p. 27. “For Adorno, whereas in Beethoven’s second period his music reconciled imaginative freedom with objective form, this possibility of synthesis is abandoned – and implicitly critiqued – by the works of the third period.”

Trocando os termos, Adorno insiste na crítica imanente das obras ressaltando nelas o vínculo social; dissociando delas as leituras espiritualizantes e, sobretudo, idealistas. Assim, compreende nelas uma sedimentação fortemente crítica das formas burguesas de expressão – algo que Simmel já havia reconhecido no velho Goethe, mas sem a agudeza de Adorno.

É nesse sentido que o frankfurtiano, no seu ensaio, critica a visão “documental” que a teoria da arte corrente atribuía às obras tardias:

A interpretação comum desse fenômeno [a falta de harmonia] explica-o com o argumento de que são produtos de uma subjetividade desterrada, ou melhor, de uma personalidade desterrada, que, para se expressar melhor, quebra o envelope da forma, tornando a harmonia uma dissonância do seu sofrimento, desdenhando do encanto em função da dominação do espírito liberado. Assim, as obras tardias são relegadas a domínios exteriores à arte, aproximando-se do documento. Na verdade, estudos do último Beethoven erram ao fazer menção à biografia e ao destino. *É como se, confrontada com a dignidade da morte humana, a teoria da arte tivesse de renunciar de seus direitos e da realidade*²⁹

Confrontando a interpretação adorniana com as demais vistas até aqui, percebe-se que ela evita recair em mistificações e abstrações genéricas – como, por exemplo, a de Brinckmann, que traçou uma divisão etária para as etapas de evolução de *todos* os artistas de *todos* os tempos. Numa palavra, tendo em vista que Adorno forja a sua visão estética, filosófica e social a partir da experiência modernista, a sua exegese do “estilo tardio”, balizada pela importância central da dissonância, da contradição e da não-totalidade para a compreensão das obras tardias, funda uma outra linha interpretativa do tema.

Esta, por sua vez, está intimamente ligada às reflexões de Adorno acerca da possibilidade da arte no mundo burguês-industrial. Na *Teoria estética*, ele escreve:

Só com dificuldade se generaliza impropriamente, do ponto de vista filosófico-histórico, a demasiada divergência; quando, em vez de gestos anti-harmônicos de Michelangelo, do velho Rembrandt, do último Beethoven, se derivarem de um desenvolvimento subjetivo doloroso, da dinâmica própria do conceito de harmonia,

²⁹ ADORNO, T. *Spätstil Beethovens*, op. cit., idem. Grifo e tradução meus. „Die übliche Ansicht pflegt das damit zu erklären, daß sie Produkte der rücksichtslos sich bekundenden Subjektivität oder lieber noch »Persönlichkeit« seien, die da um des Ausdrucks ihrer selbst willen das Rund der Form durchbreche, die Harmonie wende zur Dissonanz ihres Leidens, den sinnlichen Reiz verschmähe kraft der Selbstherrlichkeit freigesetzten Geistes. Damit wird das Spätwerk an den Rand von Kunst verwiesen und dem Dokument angenähert; tatsächlich pflegt denn auch bei Erörterungen über den letzten Beethoven der Hinweis auf Biographie und Schicksal selten zu fehlen. Es ist, als wolle angesichts der Würde menschlichen Todes die Kunsttheorie ihres Rechtes sich begeben und vor der Wirklichkeit abdanken.“

se derivam finalmente da insuficiência do conceito em questão. *A dissonância é a verdade sobre a harmonia*³⁰

Desde Hegel, um conceito só se determina através de seu contrário; mas, no idealismo, ainda se reconciliavam, algo que é posto em xeque sistematicamente pelas vanguardas do início do século, efeito que teria sido prenunciado pelo *estilo tardio* desses grandes artistas. Nesse sentido, a harmonia clássica, com a qual Beethoven fundamentou sua forma, foi conduzida ao extremo no fim de sua vida, de maneira que o compositor, para ainda conferir verdade à obra, teve de combiná-la com a dissonância.

Trocando os termos, o “tardio” não empreende essa ruptura pela mesma via das vanguardas, que é, grosso modo, a revogação da tradição, mas justamente através da suspensão dialética [*Aufhebung*] das convenções deste passado cultural se vislumbra um novo horizonte estético e uma nova crítica à arte burguesa.

De certo modo, a visão de Adorno realiza um movimento crítico isolado no debate teórico sobre o tardio, pois é capaz de iluminar não apenas as obras tardias ou o que as torna tardias, mas principalmente o que elas têm a nos dizer sobre o estado da arte no mundo burguês. Não à toa ele se centra em Beethoven, um compositor atravessado pelo ideário burguês revolucionário, que usa a música como seu vetor ideológico, mas que assiste à ruína do ideal na perspectiva de um império conservador no início do século XIX. Numa palavra, Adorno vê nessas obras de artistas envelhecidos o próprio envelhecimento da cultura burguesa que, quando levada a seu limite expressivo, desestrutura as formas “caracterizadas historicamente” e, assim, a obra de arte se confunde com a crítica da arte.

Sam Smiles não vai tão longe na leitura de Adorno, afinal seu artigo busca apresentar uma visão panorâmica do debate, mas o artigo não se furta de, ao final, tomar uma posição sobre o assunto:

A aparição de diversos discursos sobre o estilo tardio [*late-style discourses*] no início do século XX deve nos ajudar a ver não como críticas absolutas, mas como produtos diretos de diferentes contingências culturais. [...] Na medida em que apareciam novos itinerários do estilo tardio, seus propaladores desenvolveram não uma teoria, mas um campo discursivo, com diferentes ênfases e valores, refletindo diferentes tradições técnicas e expectativas culturais. Seus posicionamentos são, portanto, mais bem compreendidos se não forem vistos como guias para um fenômeno estético geral, mas como tentativas historicamente condicionadas de reconciliar as ‘problemáticas’ obras

³⁰ Idem, *Teoria estética*, Lisboa: Edições 70, 2012, p. 171. Grifo meu.

tardias de artistas selecionados com o que eles consideraram ser desenvolvimentos relevantes de seu tempo.³¹

É uma conclusão pacificada, que não pretende se posicionar nesse “campo discursivo”. Como tudo na história das ideias, o fato é que os discursos sobre o tema são historicamente condicionados, mas justamente por ter uma finalidade didática, o artigo perde em profundidade crítica e no apontamento de desdobramentos mais contemporâneos do debate, que são consequência direta da exegese adorniana.

O livro *Lateness and modern european literature*, de Ben Hutchinson³² chega a outras conclusões. A partir da categoria estética, o autor determina uma situação cultural geral na literatura moderna da Europa. Logo na introdução, ele esclarece:

Numa inversão da perspectiva progressiva usual da história literária e da literatura moderna na Europa – assim como os termos ‘moderno’, ‘europeu’, e ‘literatura’ –, será considerado como uma narrativa de atrasados [*latecomers*], tardio [*lateness*] e estilo tardio.³³

Em outras palavras, o fio condutor do argumento é visão de que a moderna cultura europeia é o corpo envelhecido da Antiguidade, ou seja, a modernidade como continuação de temas, formas e sensibilidades que tiveram sua aurora no passado e hoje ruíram:

O corolário necessário para a autoimagem teleológica dos Modernos é de que eles habitam a “época tardia da humanidade” [*Spätzeit der Menschheit*, em alemão no original], na qual ‘progresso’ é somente outro nome para senescência. Eles são tardios não *apesar* de serem modernos, mas *porque* são modernos. Vista desta perspectiva, a literatura ‘moderna’ emerge como um tipo de estilo tardio da juventude vigorosa da Antiguidade.³⁴

É visível que “estilo tardio”, neste livro, significa outra coisa, apesar de o autor buscar repetidas vezes estabelecer alguma articulação com a história do conceito. Hutchinson defende que o “tardio” manifesto na cultura burguesa surge no final do século

³¹ SMILES, S. op. cit., p. 29-30. “*The emergence of various late-style discourses in the early twentieth century should help us see them not as critical absolutes but as by-products of different rather obvious teleology helps cultural contingencies [...] new iterations of late style appeared, its proponents developed not a theory but a discursive field, with different emphases and values, reflecting different technical traditions and cultural expectations. Their approaches are therefore better understood not as sure guides to a widespread aesthetic phenomenon but as historically conditioned attempts to reconcile the ‘problematic’ last works of selected artists with what they considered to be the relevant progressive developments of their own time.*”

³² HUTCHINSON, B. *Lateness and modern European literature*, Oxford: Oxford University Press, 2016.

³³ Ibidem, p. 1. “*In an inversion of the usual, progressive perspective of literary history, modern European literature – will be considered as a narrative of latecomers, lateness and late style.*”

³⁴ Ibidem, p. 3, grifos do autor. “*The necessary corollary to the teleological self-image of the Moderns is that they inhabit a Spätzeit der Menschheit, where ‘progress’ is simply another name for senescence. They are late not despite being modern, but because they are modern. Seen from this perspective, ‘modern’ literature emerges as a kind of late style to the vigorous youth of Antiquity.*”

XIX com as primeiras expressões da “modernidade” na arte, tanto que uma das suas principais referências para fundamentar seu raciocínio é Nietzsche. Ora, não é preciso ir muito longe para deduzir que o autor compreende que o fim do século XIX a primeira metade do XX são expressões da *decadência da cultura*.

Trata-se, vale dizer, de um ponto de vista conservador. Não foram poucos os livros publicados no começo do século XX, e principalmente ao final da Grande Guerra, que reportaram essa decadência cultural da civilização europeia – por exemplo *Considerações de apolítico*, de Thomas Mann, e *A decadência do ocidente*, de Oswald Spengler; ambos, não por coincidência, publicados em alemão no ano de 1918.

Para o livro de Hutchinson, é essencial a compreensão nietzscheana do processo, principalmente a partir da definição de “poeta” [*Dichter*] que ele coleta do filósofo: *rückwärts gewendete Wesen*, isto é, criaturas viradas para o passado. Hutchinson completa:

este estudo explorará os caminhos em que a literatura moderna pode ser compreendida como expressão de ‘criaturas viradas para o passado’. O tardio [lateness] é aspecto constituinte, quando não apenas latente, da modernidade.³⁵

É um posicionamento possível, mas ele não se mostra coerente no decorrer da obra. O capítulo catorze é dedicado à análise da visão de Adorno do problema. O autor concorda com o diagnóstico de Smiles: Adorno compreende o estilo tardio como dissonâncias, desajustes e contradições sem síntese. Contudo, Hutchinson busca arranjar diversos ensaios do filósofo de Frankfurt sob a articulação do argumento central do livro, centrado na imagem de Nietzsche. Desse modo, escritos sobre Kafka, Beckett e Hegel são organizados sobre um denominador comum: “o de que o tardio da modernidade [*modern lateness*] não deve ser superado, mas assimilado”³⁶.

Essa afirmação, dentro da teoria estética adorniana, não está incorreta, apesar de faltarem alguns ajustes. A necessidade modernista de superar a tradição e oferecer outra forma de sensibilidade é atravessada dessa tensão reconhecida por Hutchinson, mas não se trata de uma postura resignada. Muito pelo contrário, a tradição na arte moderna – e principalmente na modernista – é um propulsor da ruptura, afinal não é possível implantar o novo sem desestruturar o antigo ou até romper com ele.

³⁵ Ibidem, p. 4. “this study will explore the ways in which modern literature can be understood as an expression of ‘creatures facing backwards’. Lateness is a constituent, if at times only latent, aspect of modernity.”

³⁶ Ibidem, p. 267. “is that modern lateness is not to be overcome, but embraced.”

Assim, a incoerência não está na leitura, mas sim em como ela se arranja diante do argumento central do livro. No último parágrafo do capítulo catorze, Adorno aparece como uma figura central para o seu ponto de vista não apenas pela sua influência no debate sobre o tardio, “mas também porque ela é típica de seu tempo e da arte à qual responde”. A resignação nietzscheana diante da modernidade, a qual, segundo o próprio autor, também é figura importante para o raciocínio, simplesmente não encaixa com a contradição adorniana, que consiste no estudo e superação do antigo, da tradição, do passado, para determinar o que há de novo.

Apesar de ser um forte entusiasta da estética modernista, Adorno não se resigna à condição de intelectual pequeno-burguês e se vê representado pelos protagonistas de Kafka e Beckett – como Hutchinson permite interpretar. É válido lembrar um trecho de *Filosofia da nova música* (1949) que pode justificar a dissonância entre a perspectiva de Adorno e a pretendida por Hutchinson:

A força do conhecimento da nova música se justifica pelo fato de ela não recorrer ao ‘grandioso passado burguês’, ao classicismo heroico do período revolucionário, mas supera [*aufhebt*] tecnicamente a diferenciação romântica, assim, em sua substancialidade. O sujeito da nova música, seguindo este protocolo, é o sujeito emancipado, isolado, real da fase *tardia* do período burguês [*spätbürgerlichen Phase*].³⁷

Este raciocínio é capaz de desestabilizar o posicionamento de Hutchinson. A postura adorniana é de íntima relação entre forma e processo social; logo, a técnica da nova música representa um momento chave para o salto qualitativo da sensibilidade burguesa – prometido pelas vanguardas. Daí o sujeito isolado, enfurnado entre ruínas culturais ser o agente responsável de, rearranjando-as, prometer algo novo e não uma apenas uma elegia. Nesse sentido, a utilização do termo “*spätbürgerlichen Phase*”, que descreve o ambiente social que cerca essas obras, é bastante significativo, pois aponta para a compreensão adorniana do fenômeno: trata-se de uma crise expressiva das formas burguesas, que redundaram ser *tardias*, mas que ainda prometem superação [*Aufhebung*].

Esse sujeito isolado que tem como missão o rearranjo de um passado glorioso arruinado é a etapa final de um processo social, que viveu seus tempos de glória e

³⁷ ADORNO, T. *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt: Suhrkamp, 2012, p. 58. Tradução minha. „Die Erkenntniskraft der neuen Musik legitimiert sich jedoch damit, daß sie nicht auf die ‚große bürgerliche Vergangenheit‘, auf den heroischen Klassizismus der Revolutionsperiode zurückgreift, sondern die romantische Differenzierung technisch und damit ihrer Substantialität nach in sich aufhebt. Das Subjekt der neuen Musik, worüber diese Protokoll führt, ist das emanzipierte, vereinsamte, reale der spätbürgerlichen Phase.“

esperança no período pré-revolucionário da Revolução de 1789. Contudo, acompanhamos o debate do cenário alemão que, como vimos, é bastante marcado pelo idealismo, distanciando a compreensão teórica e a atuação prática na sociedade. A *intelligentsia* alemã foi a categoria social que viveu essa contradição com mais agudeza, posto que amansou a potência de mudança social da Revolução Francesa através do classicismo, que, em função do momento histórico de uma burguesia incipiente e pouco combativa, recaiu no conformismo³⁸.

Assim, o debate sobre o “tardio” (*Spätzeit*), em língua alemã, carrega, na sua marca de nascença, um período de profunda crise cultural na Alemanha, na qual se buscava imitar o espírito da Antiguidade, a fim de vivificar e dar forma ao presente, tão paralisado diante das novas forças históricas que atravessavam a atmosfera cultural alemã.

Ao olhar mais de perto o período neoclássico da intelectualidade alemã – lembrando sempre o atraso político-econômico refratado que Marx e Engels sublinharam *a posteriori* –, segundo a leitura de Márcio Seligmann-Silva, percebe-se que a nostalgia da Antiguidade é ativada pela noção de decadência da Modernidade. No curto ensaio que dedica ao fenômeno, é retirada de Friedrich Schlegel uma frase de Herder: “nós alemães chegamos tarde demais. O caráter da nossa poesia é imitação” [*Wir deutschen kamen zu spät. Der Charakter unserer Poesie ist Nachahmung*], o que para Schlegel seria o caráter de *toda a cultura*³⁹.

Chama a atenção o uso da expressão “*zu-spät-kommen*” quando se olha dentro do amplo debate que o problema gerou nos séculos posteriores. Ora, não seria justamente a perda da transcendência, a perda da função social e cultural da obra de arte que motivam essa visão? E, pensando nas *obras tardias*, não seria justamente contra esse aspecto do mundo burguês que elas se estruturam ao descentralizarem as formas “caracterizadas historicamente”? Esse arranjo permite concluir que, no início da era burguesa, os alemães, justamente pelo seu desajuste de fuso horário, foram capazes de intuir a profunda crise expressiva que a ordem social burguesa-industrial imporia às artes⁴⁰.

³⁸ Claro, as obras de arte são mais complexas do que isso. O classicismo de Goethe e Schiller, como aponta Györg Lukács em *Goethe e seu tempo* (São Paulo: Boitempo, 2021), tem um fundo de transformação social bastante significativo. Contudo, o contexto de corte, ainda bastante ligado ao feudalismo, reduziu a amplitude do horizonte desses artistas, condenando o debate estético a um círculo restrito de *Gelehrte*.

³⁹ SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo: Editora 34, 2ª ed., 2018, p. 304.

⁴⁰ Nesse quesito, vale mencionar a análise de Lukács sobre *Poesia Ingênua e Sentimental*, de Friedrich Schiller, em que o crítico rastreia, dentro dessas categorias, a percepção do poeta de que a divisão do trabalho e a centralização da vida na mercadoria levaria à dissolução das obras de arte.

Contudo, em razão do caráter não-combativo dessa *intelligentsia*, de seu profundo compromisso com as burocracias prussianas, essa sensibilidade não teve repercussões políticas de muito fôlego. Segundo Paulo Arantes, tratava-se de “uma ‘classe média não-econômica’, ancorada nas universidades e no serviço público civil, em cuja estufa floresceu a planta exótica da religião alemã da cultura”⁴¹. Ora, não seria desarrazoado lembrar que o classicismo de Racine e Molière, na França, coincide com o auge do Absolutismo dos Bourbon, o que torna duvidosa a potência revolucionária – ou sequer combativa – que essa imitação da Antiguidade pode conter. Não à toa o neoclassicismo germânico, cujo auge coincide com a Revolução Francesa, encontrou pouca ou nenhuma repercussão popular⁴². Numa palavra, em função do isolamento social dos intelectuais alemães, sua teoria foi social e historicamente impedida de se tornar práxis.

Era justamente essa separação do povo, da massa, que inflava de veleidades o ego dessa *intelligentsia* – salvo, claro, Goethe e Schiller –, pois abria precedentes para a pura especulação, sem contato com a história e com as necessidades materiais e sociais dos povos germânicos. Desse modo, a percepção sensível da impossibilidade expressiva dentro da cultura burguesa na era industrial não ofereceu ameaça nem sequer tomou forma política.

Nesse sentido, a compreensão especulativa e universal com que as obras tardias foram interpretadas em meados do século XIX, é amparada por essa perspectiva de classe. O nascedouro do debate foi impregnado por essa miopia, algo que só seria descortinado com o auxílio da intuição adorniana, de que muitos traços formais do último Beethoven e do último Goethe seriam análogos àqueles desenvolvidos pelas vanguardas do início do século XX.

Então, a situação social e intelectual que atravessa a percepção moderna do “tardio” é resultado de uma leitura aguda dos influxos históricos dos novos tempos, que percebe o girar em falso dos alicerces da arte burguesa. Contudo, por conta do emparedamento da classe média intelectual na Alemanha, o assunto não passou da especulação, embora esteja prenhe de profundas críticas que anunciam a crise do mundo capitalista moderno. Não seria à toa que Marx, introduzindo sua leitura da filosofia do direto de Hegel, afirma que “o passado *revolucionário* na Alemanha é teórico – e a

⁴¹ ARANTES, P. *Ressentimento da dialética*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994, p. 124.

⁴² Já em 1777, Herder diz sobre a situação da literatura alemã: “a nossa literatura clássica é uma ave do paraíso, multicolor e gentil, todo voo e céu, porém sem nenhum contato com a terra alemã.” HERDER *Apud* ARANTES, Paulo. *op. cit.*, p. 126.

Reforma assim como outrora a revolução começou no cérebro de um *monge*, agora ela começa no cérebro do *filósofo*.”⁴³ Mas, justamente por isso, “o capitalismo continua empilhando vitórias”⁴⁴, e a arte burguesa se desenvolve empilhando ruínas, sendo assim trabalho do artista moderno rearranjar essas contradições.

Thomas Mann, um escritor *alemão*, septuagenário nos anos 1940, elabora, a seu modo, uma resposta literária a todo esse processo, que, como buscaremos debater daqui em diante, tem na sua *fase tardia* um *estilo* capaz de articular passado e futuro, pois tem a firmeza no tempo presente.

⁴³ MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel – Introdução*, São Paulo: Boitempo, 2013, p. 158, grifos do autor.

⁴⁴ A expressão é de Roberto Schwarz, no ensaio *Fim de século*.

Capítulo II – Thomas Mann

2.1 Thomas Mann e o realismo alemão

Em 1955, ano da morte de Thomas Mann, o crítico alemão Hans Mayer, numa conferência em Roma, trata do desenvolvimento do romance social no século XIX na Alemanha. O principal foco do crítico está em compreender de que modo a linha evolutiva da literatura alemã difere da do restante da Europa.

“O aspecto literário mundial desse século, ao menos desde 1830, está sob o signo da poesia e do romance”⁴⁵, escreve Mayer. No âmbito da poesia, a expressão em língua alemã se insere na historiografia da literatura mundial, principalmente, através de Heine. No assim chamado romance social, contudo, a presença da sua expressão alemã apresenta menor relevo:

Do outro lado estão Stendhal e Balzac, Flaubert e Zola, Dickens e Thackeray, Gogol e Turguêniev, Tolstói e Dostoiévski, Melville e Multatuli. Todos esses significam, precisa e inevitavelmente, literatura mundial [*Weltliteratur*]. Onde estão, nessa enumeração, os romances alemães contemporâneos inseridos na literatura mundial?⁴⁶

Não se trata de uma questão trivial, nem surge apenas para o crítico, que reflete sobre isso após toda a catástrofe nazista, impondo um peso diferente à tradição alemã. Na verdade, já em 1939 – às portas do início da guerra total –, o próprio Thomas Mann se faz a mesma pergunta na conferência “A arte do romance”. Já no seu exílio norte-americano, ele pergunta aos estudantes de Princeton:

A grande arte do romance social de Dickens, Thackeray, Tolstói, Dostoiévski, Balzac, Zola, Proust é a arte monumental do século XIX. São nomes ingleses, russos franceses – por que falta o nome alemão?⁴⁷

Para Mann, a contribuição literária em prosa da Alemanha está no século anterior, com o *Wilhelm Meister* de Goethe, que encontra a forma para o *Bildungsroman*; e conta também com as fantasmagorias dos romances românticos do início do XIX. Para a

⁴⁵ MAYER, Hans. „Der deutsche Roman im 19. Jahrhundert“, in: *Von Lessing bis Thomas Mann: Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland*, Würtemberg: Neske Verlag, 1959, p. 300. „Daneben aber stehen Stendhal und Balzac, Flaubert und Zola, Dickens und Thackeray, Gogol und Turgen-jew, Tolstoi und Dostojewski, Melville und Multatuli. Das alles bedeutet echte, unbestreitbare Weltliteratur. Wo sind in dieser Aufzählung die gleichzeitigen deutschen Romane von welt-literarischem Rang?“ Tradução minha.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ MANN, Thomas. “A arte do romance”, in: *Travessia marítima com Dom Quixote: ensaios sobre homens e artistas*, Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 145, grifo meu.

segunda metade do século, a contribuição, ainda segundo o ensaísta, está na obra de Richard Wagner:

A contribuição da Alemanha para a arte monumental do século XIX não é literária, e sim musical – o que é altamente característico. Poderíamos apontar os pontos em comum mais insólitos em termos de psicologia da época entre a obra monumental wagneriana e a grande arte europeia do romance do século XIX. *O anel dos Nibelungos* tem muito em comum com o naturalismo simbólico da série dos *Rougon-Macquart* de Émile Zola, até mesmo o *leitmotiv*.⁴⁸

Diferente do seu irmão Heinrich Mann, a obra de Wagner é de suma importância para a construção formal e poética de Thomas Mann. De acordo com este, vale dizer, Wagner não é o nacionalista guilhermino militarizado e imperialista. Na verdade, para o escritor, o espírito de Wagner

se casa admiravelmente bem com o colorido mais intenso, regional, racial, cultural, com uma especialização estilística de incrível firmeza na capacidade e no sentimento [...] com uma empatia que dá a ver quanto e quão verdadeiramente a alma de Wagner se situa numa esfera europeia anterior aos estados nacionais. A perda da historicidade, a livre humanização reina somente no plano do pensamento e da especulação, *a serviço do mito erótico*.⁴⁹

Não se trata, portanto, de um louvor à Alemanha, embora já o tenha sido para o jovem Thomas Mann, mas sim de uma união através do mito, superando as diferenças nacionais e de classe. Wagner – assim como Schopenhauer e Nietzsche – apresenta, para Mann, caminhos para a reconciliação humanista de matriz burguesa, posto que conservam, cada um a seu modo, a pedra de toque da sensibilidade germânica.

Nesse elogio, Mann reconhece que o mito é peça fundamental para a compreensão da obra wagneriana e seria através dele que os homens seriam reconduzidos à união. Trata-se, numa palavra, de uma crítica salvadora, posto que as composições de Wagner se tornaram um dos símbolos do poderio nazista.

Indiretamente, esse ensaio de Thomas Mann localiza o principal problema da evolução da literatura burguesa alemã do século XIX. Afinal, se a obra de Wagner é o que parecia os germânicos com os romances sociais ingleses, franceses e russos, então é digno de nota também que as fantasmagorias suntuosas de Wagner puderam servir de invólucro à barbárie nazista. Nesse sentido, a contribuição alemã à história da arte do século XIX não se fundamenta nas mesmas bases dos romances de Tolstói.

⁴⁸ MANN, Thomas. *Ibidem*, p. 146.

⁴⁹ MANN, Thomas. "Sofrimento e grandeza de Richard Wagner", in: *Pensadores modernos: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer*, Rio de Janeiro: Zahar, 2015, p. 195, grifo meu.

Voltando à conferência de Hans Mayer, podemos notar que a evolução da arte do romance na Alemanha se descolou dos interesses sociais principalmente após 1848, quando os romancistas tinham de lidar com o peso da obra goethiana e com uma realidade social que não fornecia matéria para um romance social do calibre de Balzac ou Stendhal. O resultado formal desse processo foi chamado de “fuga na interioridade” [*Fluch in der Innerlichkeit*]:

A partir de então, desdobra-se, primeiramente, agora em grandes êxitos artísticos e em algumas fábulas, sempre o mesmo acontecimento: o herói é introduzido no mundo burguês moderno, suas esperanças e ideais murcham, a fim de sua existência, conquanto se desenvolva num romance, ser conduzida à margem do desenvolvimento social, para preparar uma fuga do mundo, que frequentemente é representada como fuga da cidade.⁵⁰

Então, o romance alemão não se desenvolve no confronto do sujeito com o mundo burguês, mas sim na *fuga* do sujeito desse mundo, criando uma legião de *renunciados* – não por acaso, é justamente esse termo que Goethe se vale no subtítulo de sua obra tardia *Wilhelm Meisters Wanderjahre: oder die Entsagenden*. Renunciar o mundo burguês é uma das principais contradições do processo social germânico, que culmina na dualidade entre *Kultur* e *Zivilization*, tensionada pelo próprio Thomas Mann nas *Considerações de um apolítico* (1918). O argumento de Mayer, no limite, afirma que os heróis dos romances alemães de meados do século XIX renegam o mundo burguês, a fim de se cultivar a *Kultur*, opondo-se aos processos de civilização burgueses em curso neste período da história europeia.

O atraso econômico e político da Alemanha tem papel central nessa contraposição. Não é à toa que, como introdução ao volume de ensaios e conferências, Mayer posiciona a cultura germânica como antagonista da burguesa iluminista na Europa – em geral, França e Inglaterra:

sátira privada contra sátira geral; destino privado parabólico no lugar de uma representação social geral; construção da interioridade no lugar de mudança do mundo externo indigno e inóspito; expressão da subjetividade do narrador no lugar de um panorama épico objetivo [...] As antíteses matéria e espírito, realidade e ideia, mundo

⁵⁰ MAYER, Hans. *Ibidem*, p. 307. Tradução minha. „Nun erst entfaltet sich, gerade mit bedeutendem künstlerischem Gelingen und in vielerlei Fabeln, das immer gleiche Geschehen, das den Helden in die moderne Bürgerwelt hineinführt, seine Hoffnungen und Ideale welken laßt, um sein Dasein, soweit es im Roman berichtet wird, an den Rand der gesellschaftlichen Entwicklung zu führen, um eigentlich eine Weltflucht vorzubereiten, die sehr häufig als Stadtflucht dargestellt wird.“

externo e mundo interno mostram-se desde a escolha de gênero e do tema até as posições basilares da literatura burguesa na Alemanha.⁵¹

Desse modo, a literatura alemã se desenvolveu nos seus próprios termos, mesmo tendo contato com o resto do ocidente. Esse hermetismo é fatal e tem como resultado o “mito”, profundamente enraizado na concepção de *Kultur*. Essas tensões não são apreendidas apenas pela literatura, de sorte que a música é também solo fértil para esse cultivo, encontrando em Wagner seu apogeu.

Thomas Mann reinterpreta a obra wagneriana como um prisma da reconciliação humanista. Assim, o escritor almeja redefinir o conceito de mito, de modo que ele não feneça nas mãos dos nazistas – em 1933, vale lembrar, quando escreveu o referido ensaio sobre Wagner, Mann estava no meio da construção de sua obra épica mais monumental, a tetralogia *José e seus irmãos*, que, não por acaso, obedece ao mesmo itinerário do ensaio. Essa reinterpretação do mito é tão importante para Thomas Mann que, considerando os ensaios de Györg Lukács, o escritor se desilude ao notar que o crítico “comunista” não dedicara um ensaio para a tetralogia:

A despeito da apreciação benévola presente em sua linha crítica, estranhei apenas a omissão frequente de *José*. É uma questão de observância e consideração totalitária: o *José* é o mito, significando, portanto, evasão e contra-revolução. *Uma pena* [grifo meu]. E talvez não de todo correto. Pois se o *José* também não agrada à Igreja católica por relativizar o cristianismo, nada lhe resta senão circunscrever-se a uma congregação de humanista, capaz de apreciar com liberdade e simpatia que tal obra tributada ao elemento humano, por isso mesmo veiculando serenidade.⁵²

É com essa dimensão de “humanismo” que o escritor conclui o paralelo entre Wagner e a obra épica europeia do XIX:

Mas a diferença fundamental e tipicamente nacional é o espírito social da obra francesa e o espírito mítico e primevamente poético da alemã. Não seria excessivo declarar o romance caracteristicamente europeu como sendo *estranho à Alemanha* – que diz algo muito relevante sobre a relação do espírito alemão não apenas com o democratismo inato do romance enquanto forma de arte, mas com a democracia em si na acepção mais ampla e espiritual da palavra.⁵³

⁵¹ Ibidem, p. 17. Tradução minha. „*Einzelsatire gegen Gesamtsatire; gleichnishafte Einzelschicksal statt der gesellschaftlichen Gesamtdarstellung; Ausbildung der Innerlichkeit statt Veränderung einer unwürdigen und lebens- unwert gewordenen Außenwelt; äußerste Subjektivität des Erzählens statt des objektiven epischen Panoramas [...] Die Antithesen Materie und Geist, Wirklichkeit und Idee, Außenwelt und Innenwelt erweisen sich bis in die Gattungswahl und Themenstellung hinein als Grundpositionen der bürgerlichen Literatur in Deutschland.*“

⁵² MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto: romance de um romance*. São Paulo: Mandarim, 2001, p. 114.

⁵³ MANN, Thomas. *A arte do romance*, ibidem, p. 147, grifo meu.

A forma do romance europeu, cujas raízes Ian Watt estudou, tem seu berço na sociedade burguesa e, dado que esse processo social atravessou muitas contradições e dificuldades para se estabelecer na Alemanha, há uma “estranheza” entre a “alma alemã” e o romance. Essa diferença conduziu os escritores a encontrar soluções formais próximas às descritas por Mayer – que encontramos, segundo ele, principalmente em Wilhelm Raabe⁵⁴.

Contudo, como se sabe, a Alemanha não manteve essa situação de desajuste com os países centrais por muito tempo. Ao final do século XIX, fundado o Império Prussiano, ela se tornou uma das maiores potências econômicas da Europa – principalmente através da exportação do minério de ferro. Assim, o acirramento das relações burguesas de trabalho e de classe fez com que se percebesse mais agudamente os atritos entre os costumes prussianos e as mudanças civilizatórias liberais vindas de fora. Não se assistiu a uma revolução dos costumes, mas à sua *reforma*.

Esse processo tem reflexos importantes na história do romance realista alemão, pois o chamado “romance da desilusão” toma forma apenas na década de 1870:

A variante alemã do ‘romance da desilusão’ se desenvolve, certamente, com todas as suas características entre os anos setenta e oitenta do século. As criações mais importantes surgem, inclusive, ao final dos anos setenta até o começo dos noventa, num século que avançava a fase do assim chamado Imperialismo.⁵⁵

É importante ressaltar que o crítico reconhece que, na Alemanha, não se dá o romance da desilusão *stricto sensu*, mas sim uma variante. Afinal, o desenvolvimento histórico da Alemanha difere dos países centrais, como já foi exposto. Então, a adaptação de uma forma literária profundamente marcada pelo mundo burguês não teria as mesmas realizações na periferia e no centro. Essa divergência é objeto dileto de Lukács, que dedica uma série de ensaios para os realistas alemães do século, começando com Kleist e Eichendorff, passando por Gottfried Keller, Georg Büchner, Heine e Wilhelm Raabe, para concluir com os últimos romances de Theodor Fontane. Na introdução ao volume, ele afirma:

Elementos de uma sociedade burguesa unificada começaram a emergir, ou seja, a base para a literatura realista mantida durante o século XIX. Porém, esse crescimento

⁵⁴ No seu famoso ensaio sobre a “tragédia da arte moderna”, Györg Lukács descreve o gabinete de Adrian Leverkühn como “atmosfera de Raabe”, estabelecendo um contato entre a releitura de Mann da herança literária dos artistas germânicos e a catástrofe que este romance encerra.

⁵⁵ MAYER, Hans. *Ibidem*, p. 310. Tradução minha. „Die deutsche Abart des ‚Desillusionierungsromans‘ wird übrigens in aller Eigentümlichkeit in den siebziger und achtziger Jahren des Jahrhunderts entwickelt. Die wichtigsten Schöpfungen entstehen sogar sogar zwischen dem Ausgang der siebziger und dem Beginn der neunziger Jahre, in jenen Jahrzehnten also, die der Phase des sogenannten Imperialismus vorangehen.“

econômico objetivo é, a princípio, tão lento e fraco que não teve impacto imediato no estilo adotado na literatura. Ainda restou a discrepância entre, de um lado, o cotidiano tacanho da burguesia alemã, e, de outro, a usual preocupação abstrata dos problemas em que a literatura se detinha, assim como seu tom que parecia se perder nas alturas nebulosas da ideologia.⁵⁶

O engessamento ideológico é flagrante neste livro de Lukács, pois condiciona a literatura como mera expressão do real e das contradições históricas. Contudo, é notável também a sensibilidade em perceber as razões culturais e sociais que geraram a divergência entre o realismo alemão e o francês ou russo. Na mesma introdução, o crítico húngaro ainda afirma

que o curso seguido pelo povo alemão após a derrota nas Guerras Camponesas foi um fim falso, e após a falha de 1848, seria corrigido, em último caso, apenas tomando o caminho para o socialismo.⁵⁷

Ou seja, o fator diferencial, que garante o provincianismo e isolamento do realismo germânico, tem a mesma raiz das suas contradições históricas, cujo remédio só se encontraria, para Lukács, com o socialismo.

Trocando os termos, a incipiência do realismo na Alemanha ocorre também pelas contradições e atritos que o mundo burguês encontra ao se estabelecer no país. E, retomando a posição de Mayer – que conflui, de certo modo, com a de Lukács –, a fundação do Império Prussiano é o momento de maior acirramento entre as relações burguesas e as tradições germânicas, possibilitando um realismo mais atualizado frente ao cenário europeu, mas que ainda não é capaz de superar completamente o caráter provinciano.

Obras como as de Theodor Fontane rearranja a matéria de obras como *Madame Bovary* para escrever *Effi Briest*, mas as tensões francesas não são tão contraditórias quanto as alemãs. Na busca pela crítica social nos romances de Fontane, Katharina Mommsen escreve sobre o ambiente de recepção desse realismo:

Sua postura crítica levou Fontane a uma situação difícil. Ele era conhecido por se posicionar contra a opinião dominante de seus contemporâneos. O público educado [*gebildete*] na Alemanha, especialmente na Prússia, sua terra natal, em sua esmagadora maioria, se orgulhava das conquistas do período bismarckiano. A crença na Prússia, cujo Rei era agora Kaiser do Reich, dominava os ânimos. O espírito prussiano, o exército prussiano e a nobreza prussiana estavam em grande evidência.

⁵⁶ LUKÁCS, Györg. *German realists in the nineteenth century*. Trad: Jeremy Gaines e Paul Keast, Massachusetts: The MIT Press, 1993, p. 6. Tradução minha.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 11.

Se via ‘progresso’ em todos os âmbitos, não apenas na economia. Isso engendrou um pensamento nacionalista e chauvinista, pautado nos seguintes males: militarismo e mamonismo.⁵⁸

Os posicionamentos políticos de Fontane variaram até sua morte. Na juventude, era de uma fé exagerada no rolo compressor de Bismarck, ao passo que nos últimos anos de vida professava uma crença no “quarto setor” – lê-se, o proletariado – como a camada social com novas ideias, costumes e prenhe de futuro.

O fato é que posicionamentos políticos de tamanha envergadura estão fora de seus romances – que são todos escritos e publicados quando já era idoso. Na sua obra, representa-se uma nobreza cujos valores (germânicos, claro) estão em crise, combinados com as tramas do romance de desilusão francês e inglês. Se a vida já não vive nesses países ditos de centro, a vida no país que se industrializou às pressas, além de também não viver, ainda denuncia sua falsidade.

O recurso linguístico fecundo para trabalhar essas contradições é a ironia. Mommsen cita uma fala do último romance de Fontane, *Der Stechlin*, que ilumina a dimensão do problema: “O burguês não faz nada para a humanidade. E quem não faz nada para a humanidade deve ser suprimido”⁵⁹. Ao acusar a falta de humanidade nos burgueses, cabe a punição bastante prussiana: a supressão. A tensão se complica ao levarmos em conta que “fazer algo para a humanidade” está diretamente relacionado ao cultivo do espírito e sua formação [*Bildung*].

Fontane seria mais um romântico se afirmasse que os homens de negócios não sabem nada dos negócios do espírito, e que somente aquele desprendido das correntes do dinheiro e do trabalho tem tempo hábil para o aprofundamento do espírito e da arte. Contudo, como se trata de um escritor *realista* na Alemanha, demonstra que esses valores também não se encontram na classe que os defende. Mommsen cita mais um exemplo:

O romance *Unwiederbringlich* de Fontane se passa na esfera de uma nobreza bem cultivada de Schleswig. A corte com os exigentes Kopenhagen baseia-se nessa cultura. Sinais da insuficiência são aqui notáveis. O barão Arne, cunhado do herói Graf Holk, cita uma vez: ‘nos nossos seios moram nossas estrelas, como se disse em algum lugar’ [*In unserem Busen wohnen unsere Sterne, so heißt es irgendwo*]. Arne não sabe que se trata de um verso de Schiller – naquela época ainda muito famoso –:

⁵⁸ MOMMSEN, Katharina. *Gesellschaftskritik bei Fontane und Thomas Mann*, Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1973, p. 16. Tradução minha.

⁵⁹ FONTANE, Theodor, *Der Stechlin*, Capítulo 14. *Apud* MOMMSEN, Katharina, *Ibidem*, p. 39.

‘No seu peito estão as estrelas do teu destino’ [*In deiner Brust sind deiner Schicksals Sterne*].⁶⁰

A confusão do nobre entre “Busen” e “Brust” não deixa de ser risível, mas é também essa classe que busca suprimir os burgueses, que “não fazem nada para a humanidade”. A contradição, tamanha a sua insolubilidade, assume o caráter de *decadência*, tema dos mais importantes ao final do século XIX. É uma contradição que a obra de Fontane compreende, mas não dá um sentido claro, algo que ocorrerá logo nas primeiras obras de Thomas Mann⁶¹.

O realismo da desilusão ocorre, na Alemanha, em termos diferentes do que se vê na França. Então, chamar *Effi Briest* de *Madame Bovary* à moda alemã é correto até certo ponto, pois a crise moral exposta pelo romance remonta a outro sistema de costumes e valores. O germanismo da obra de Fontane tem tamanho relevo que o jovem Thomas Mann, bastante nacionalista e orgulhoso, dá certa continuidade a seu projeto literário.

Na referida conferência de Mann aos estudantes de Princeton, o escritor menciona Fontane, constelando-o como um dos poucos escritores realistas de sua terra que estão pareados com os nomes ingleses, franceses e russos, mas o fez “sem que a Europa e o resto do mundo tenham atentado especialmente para ele”⁶². Assim, de certo modo, o processo literário alemão no século do estabelecimento e mundialização do capitalismo sofre de uma grave lacuna, que repete o drama do atraso econômico e político do fim do XVIII.

Contudo, Mann conclui: “Na virada para o século XX e em seu primeiro terço está acontecendo algo como uma transição formal e espiritual do romance alemão para a esfera do interesse europeu”⁶³. Essa afirmação demonstra uma percepção sensível do processo histórico e literário da tradição de que o escritor faz parte. Essa transição tem responsáveis, um deles é Franz Kafka – como o próprio romancista relembra –, assim como Robert Musil, Alfred Döblin, Hermann Hesse, Heinrich Mann e... Thomas Mann.

É pensando nessa transição que Hans Mayer conclui sua conferência de 1955:

Aqui se procurou figurar o mundo burguês alemão, o desenvolvimento dos homens burgueses entre 1835 e 1875. Desta vez, isso não mostrou nenhuma obra sem conclusão e com uma reconvenção não-dissolvida. A conclusão formal e de conteúdo:

⁶⁰ Ibidem, p. 24. Tradução minha.

⁶¹ Além de Mommsen, Lukács, em seu ensaio sobre o velho Fontane, também menciona a íntima relação da obra de Thomas Mann com a de Fontane, principalmente na percepção das idiosincrasias do processo alemão e suas exigências literárias.

⁶² MANN, Thomas. *A arte do romance*, ibidem, p. 145.

⁶³ Ibidem, p. 147.

elas terminam juntas. De modo geral, as últimas palavras seriam morte, ruína, não-mais-ser. As últimas? *Os Buddenbrooks* carrega, no entanto, o subtítulo “decadência de uma família”; isolado, um nietzscheano fala de decadência. Ele quis dizer a justaposição de ruína física e refinamento espiritual. *Esse romance foi, porém, literatura alemã e literatura mundial em um só.*⁶⁴

Esse é o importante lugar da obra de Thomas Mann no trajeto do realismo alemão. Por ter se formado com íntimo contato não só com Goethe, Fontane, Nietzsche, Schopenhauer, Wagner, além de Tolstói e Dostoiévski, Balzac e Stendhal, Flaubert e Zola, a experiência das vanguardas no início do século XX torna a obra de Thomas Mann um dos prismas mais bem calibrados para a compreensão da decadência e crise da cultura burguesa. Ainda mais se levantarmos a hipótese diante de suas *obras tardias*, que resistiram ao colapso de duas guerras mundiais e, no âmbito germânico, do nazismo.

2.2. Thomas Mann: calibre* do XIX, experiência do XX.

Partindo do pressuposto de Georg Simmel de que “as formas que a arte de velhice [Alterkunst] negligencia são as caracterizadas historicamente”, exposto no primeiro capítulo, é coerente retomar quais seriam as formas que Thomas Mann se ocupa até chegar à velhice, para então analisar de maneira mais detida sua última novela, *Die Betrogene*, publicada em 1953, quando o escritor beirava os oitenta anos de idade.

O tema da decadência é central na obra de Thomas Mann, herança de Fontane. No primeiro romance, *Os Buddenbrook* (1901), ela estava inscrita desde o subtítulo. Contudo, seu modo de representação diferia do que havia sido criado em língua alemã até então. A título de comparação, no último romance de Fontane, *Der Stechlin* (1898), a separação entre o mundo “antigo” e “novo” é bastante esquemática: o lago Stechlin dá nome à aldeia, ao castelo e à família, incorporada por Dubslav von Stechlin. O romance começa com a recepção de Woldomar, filho de Dubslav, que vem de Berlim passar férias no velho castelo da família. Assim, logo no segundo capítulo do livro há a dualidade entre *Kultur* e *Zivilisation*, posto que os personagens são tipos dessas visões de mundo e de

⁶⁴ MAYER, Hans. Ibidem, p. 316, grifo meu. Tradução minha. „Auch hier war versucht worden, deutsche Bürgerwelt zu gestalten, die Entwicklung bürgerlicher Menschen etwa von 1835 bis 1875. Das ergab diesmal kein Werk ohne Abschluß und mit unaufgelöstem Vorhalt. Der formale und der inhaltliche Abschluß: sie fielen zusammen. Freilich waren Tod, Untergang, Nichtmehrsein das letzte Wort. Das letzte? Die Buddenbrooks trugen zwar den Untertitel ‚Verfall einer Familie‘, allein ein Nietzscheaner sprach hier vom «Verfall». Er meinte das Nebeneinander von physischem Untergang und geistiger Verfeinerung. Dieser Roman aber wurde deutsche Literatur und Weltliteratur in einem.“

classe: Dubslav está para a defesa da *Kultur* decadente, assim como seu filho se liga à *Zivilisation* vivida em Berlim. Nas primeiras páginas do romance, Dubslav deixa bastante claro sua posição:

Mas o que é o novo? O novo reúne-se sempre em torno de nosso mercado, assaltam nossas lojas e tomam-nos os chapéus, parte por parte, os nossos casacos de penas, nossas penas de avestruz. Eu sou pelo antigo e pelos bons, velhos senhores de Stechlin. O pai do seu avô esteve na grande batalha de Praga e pagou com a própria vida.⁶⁵

Nesse sentido, Fontane compreendeu as figuras em movimento em seu tempo e em seu país, mas não as configurou de modo a alçá-las ao plano de interesse europeu, que já era leitor de Flaubert e Tolstói, posto que organiza elementos verossímeis ao público alemão, e aqueles distantes dessa realidade teriam dificuldades de se aproximar de tamanho esquematismo. O próprio Thomas Mann reconhece esse aspecto na obra de seu mestre e afirma na mesma palestra em Princeton:

Devo citar Theodor Fontane, cujos livros altamente diferenciados que escreveu em idade avançada incluem pelo menos um – *Effi Briest*, uma obra-prima – que se aproxima do nível europeu, sem que a Europa e o resto do mundo tenham atentado especialmente para ele. Fora da Alemanha, Fontane é praticamente desconhecido, sendo pouco lido já no sul do país ou na Suíça.⁶⁶

Essa dimensão dos limites de Fontane é bastante nítida desde o jovem Thomas Mann, de modo que em *Os Buddenbrook* se reconfigura o embate entre “antigo” e “novo”, mas fora do espaço de província, distante dos castelos suntuosos e das florestas longínquas. Nessa nova expressão do realismo alemão, Thomas Mann ambienta seu primeiro romance em Lübeck, sua cidade natal, e dá profundidade e sensibilidade estéticas ao estabelecimento do Imperialismo na Alemanha, que causa a decadência da família Buddenbrook e o estabelecimento dos Hagenström.

É obvio que o romance não se resume a isso, posto que a poética inaugurada pelo escrito hanseático é o que o torna tão interessante ao nível europeu. Seu primeiro romance conjuga Balzac e Flaubert, Tolstói e Dostoiévski, Goethe e Nietzsche, Wagner e Schopenhauer, remodelando toda a tradição burguesa *europeia* através do prisma *alemão*. Assim, o tema da decadência se aprofunda e se tenciona, principalmente se nos atentarmos aos últimos capítulos da obra, quando Hanno Buddenbrook entra em cena e

* Num ensaio sobre a obra e figura de Tolstói, Thomas Mann se vale dessa expressão (Cf. “Tolstói – no centenário de seu nascimento”, in: *O escritor e sua missão*, Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 32).

⁶⁵ FONTANE, Theodor. „Der Stechlin“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. VIII, München: Nymphenburger Verlag, 1959, p. 10. Tradução minha.

⁶⁶ MANN, Thomas. *A arte do romance*, op. cit., p. 145-6.

sua sensibilidade artística e pureza espiritual são vetores da sua doença fatal. Desse modo, a obra de Thomas Mann reconhece a principal fratura do mundo moderno e, por isso, decadente: o artista é um *outsider*, cuja existência não afeta as engrenagens sociais.

Pureza, sensibilidade, espírito – doença e morte. Essa progressão define o denominador comum de toda a obra de Thomas Mann, mas que, em verdade, tem sua gênese como sentimento de época, anterior à Grande Guerra. Não seria à toa que, pouco antes das trincheiras, o escritor compôs *A morte em Veneza*, publicada em 1912, uma das mais trágicas elegias da cultura burguesa, um réquiem inspirado na figura de Gustav Mahler, no qual a beleza é o principal fio condutor da pulsão de morte.

A morte de Gustav von Aschenbach encena também, compreendida *a posteriori*, a decadência e morte da sensibilidade que guiou os estetas do século XIX. Como se sabe, antes da Grande Guerra, Thomas Mann tinha um posicionamento bastante conservador diante do “novo”, do mundo burguês-civilizado, que seria estranho à alma “primevamente poética” dos alemães.

Vale lembrar o verso que Mann retira do *Tasso*, de Goethe, e utiliza como epígrafe em *Considerações de um apolítico*: “*Vergleiche dich! Erkenne, was du bist!*” [Comparete! Reconheça quem tu és!] No limite, o escritor ressignifica o verso, apontando um reconhecimento da diferença da Alemanha do restante da Europa, mas ainda com um fundo conservador que desaguaria no nazismo, caso o escritor não tivesse corrigido o percurso. Ora, no verso de Molière, que acompanha o de Goethe, pergunta-se o que se faria “nessa bagunça”, justificando o argumento geral do livro. Esse germanismo será redefinido na sua obra após a Grande Guerra, mas se redimensiona em sua obra tardia, como veremos.

Até aqui, a forma “caracterizada historicamente” é a do próprio romance, que se tensiona no debate alemão do período, posto que se mistura com o tema da decadência e a ainda contraditória assimilação do modo de vida burguês, avesso ao espírito poético germânico. Esse é o cenário anterior à Guerra. Nos anos 1920, ao perceber que o germanismo que tanto defendeu na juventude serve de arma para a intoxicação nazista, o escritor é obrigado a redefinir os itinerários de seu projeto estético e político.

Em 1946, já num reconhecimento de todo o período que a Segunda Guerra encerra, Mann escreve em carta que a Primeira Guerra era o fim da época da cultura burguesa⁶⁷ [*Ende der bürgerlichen Kultur-Epoche*], o que de certo modo impôs ao literato

⁶⁷ *Apud* MOMMSEN, Katharina, op., cit., p. 69.

a necessidade de reformulação e ampliação de uma obra que havia engavetado durante a escritura de *A morte em Veneza*. É nesse momento que a experiência das vanguardas históricas encontra essa vasta tradição carregada por Thomas Mann, criando em *A montanha mágica*, publicada em 1924, uma obra terrivelmente moderna, visto que desestabiliza e, pior ainda, ironiza as estruturas sensíveis da arte burguesa.

Como aponta Katharina Mommsen, “no tempo de Thomas Mann, a burguesia já tinha assumido o lugar da nobreza, por isso ele tem preocupações próximas [às de Fontane com a nobreza] com o burguês e seu destino.”⁶⁸. Se as preocupações são da mesma ordem das de Fontane com a nobreza, então a interrogação se coloca na *Bildung* dessa classe, ainda mais após o abalo intransponível da Guerra.

Para isso, Mann se volta para outra forma caracterizada historicamente, mas dessa vez uma de tradição alemã, o *Bildungsroman*. O abalo das trincheiras fez com que a formação Harmônica, Total e Bela – como a de Wilhelm Meister – fosse contestada no século XX. Tendo isso em vista, a realização dessa obra teria de partir do ponto de vista da *ironia* e da *paródia*, operações da linguagem que o narrador deixa muito claras desde o “Propósito” [*Vorsatz*].

Um ano após a publicação da obra, num ensaio sobre Goethe e Tolstói, Thomas Mann define a ironia como o páthos do “ponto médio” [*Ironie ist das Pathos der Mitte*], iluminando retrospectivamente o romance. Afinal, a obra se desenvolve quando Hans Castorp, um burguês formado em engenharia naval, sobe ao Sanatório Berghof para visitar seu primo Joachim Ziemssen e lá faz amizade com muitos tipos diferentes, mas principalmente com Settembrini, um iluminista italiano, defensor do progresso e da razão burguesa, e Leo Naphta⁶⁹, jesuíta e teólogo, crítico ferrenho do avanço tecnológico e nostálgico da Idade Média, cuja contundência teórica lhe foi inspirada pela figura de Györg Lukács. Há também, vale mencionar, a paixão por Madame Chauchat, que faz o protagonista viver as pulsões de amor e de erotismo tão presentes na obra manniana.

Nesse hermetismo se desenvolvem os debates que ocorrem há pelo menos duzentos anos na história político-intelectual do Ocidente, com os quais o herói trágico

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Marcus Mazzari desdobra a profunda influência de Settembrini, “fervoroso representante das Luzes e do progresso”, e de Leo Naphta – “um revolucionário da conservação”, segundo Hans Castorp – em razão, como demonstra Mazzari, de uma constelação ideológica “sobremaneira inusitada”, combinando “aguerrido misticismo medieval” e a “aspiração comunista pela mais implacável ditadura do proletariado” na formação de Hans Castorp no Sanatório. Cf. MAZZARI, Marcus. “Leo Naphta e Lodovico Settembrini: vozes ideológicas na formação de Hans Castorp.” *Revista Brasileira de Psicanálise*, Vol. 56 (1), 2022, pp. 27-43.

Hans Castorp trava vivo contato pela primeira vez em sua vida. Mann o descreve como “*Bildungsreisende*” e levanta hipóteses sobre sua estadia no Sanatório Berghof:

ele é o curioso, o típico neófito, no sentido mais alto do termo, o voluntário – em excesso –, que abraça doença e morte, afinal, logo em seu primeiro contato com elas, lhe oferecem a promessa do saber extraordinário, assim como uma exigência de aventura – conectados, claro, com seus correspondentes elevados riscos.⁷⁰

O “páthos” que Mann identifica na ironia tem a ver com a construção total dessa obra: não se trata de eleger Settembrini ou Naphta como o gladiador intelectual mais capacitado, mas sim de desestabilizar o próprio debate, posto que o final de Naphta é o suicídio e o de Hans Castorp, sumir entre os obuses dos Aliados nas trincheiras, enquanto o defensor das luzes e da liberdade fica na “segurança das sombras” [*Schattensicherheit*] do Sanatório.

Como se vê, a progressão temática da obra de um grande escritor alemão, que passa a se preocupar não apenas com a Alemanha, mas também com a situação geral da Europa, eleva sua prosa a nível de interesse europeu – e hoje é possível dizer *global*, posto que o mundo todo foi levado a ter sua parte nessa tragédia. Contudo, ele não realiza esse percurso como um louvor à cultura burguesa, visto que desde sua primeira obra a decadência é o tema central; e, ao passar pela Guerra, reconfigura o romance de formação alemão enquadrando-o ao estatuto de *europeu*. É nessa direção que segue Mommsen:

Uma síntese correta entre homem e formação [*Bildung*] não parece ser mais possível. Com esse conhecimento, Hans Castorp vai como soldado na batalha da Primeira Guerra Mundial, onde o maquinário bélico altamente desenvolvido, o ‘produto de uma ciência asselvajada’, como define Th. Mann, leva sua vida ao fim. O destino de Hans Castorp é símbolo da ruína de toda uma época.⁷¹

É possível, porém, ler essa posição de Mommsen com outros olhos. Apesar de a fatura geral da obra apontar para a impossibilidade objetiva da formação iluminista clássica, Hans Castorp percorre um caminho formativo sensível. Basta comparar o comportamento e opiniões do protagonista nos primeiros meses no Berghof e o mergulho espiritual realizado no capítulo “Pesquisas”. Claro, há sempre a proximidade mórbida da doença e da ruína, mas ainda assim se performa um salto qualitativo, que faz Hans Castorp preferir a vida nas alturas à na planície – até, claro, ser empurrado pela Guerra.

⁷⁰ MANN, Thomas. „Einführung in der Zauberberg: Für Studenten der Universität Princeton“, in.: *Der Zauberberg*, Frankfurt a. Main: Fischer Verlag, 1952, p. 20. Tradução minha.

⁷¹ Idem.

Como em toda grande obra literária, a solução que a crítica busca estabelecer para suas contradições é limitada – e cabe ao crítico reconhecer essas limitações e não ossificar as dinâmicas internas da criação estética a um esquema de pressupostos intelectuais. Nesse sentido, se a obra de Thomas Mann tivesse sido interrompida com *A montanha mágica*, o debate sobre a formação e a não-formação do indivíduo burguês poderia seguir essas e demais linhas de leitura. Contudo, assim como esse romance foi amplamente atravessado pelos acontecimentos históricos, seus romances e novelas das décadas seguintes também o serão.

Com a vitória de Hitler nos anos 1930, a urgência de posicionamento fez com que Thomas Mann revisse seus ideais germanistas de juventude, direcionando suas interpretações da história da cultura alemã contra o nazismo. Dessa vez, contudo, o escritor olha para sua história intelectual e social com certo distanciamento, já que o nazismo o impele ao exílio.

Assim como outros intelectuais de esquerda, Mann encampa a oposição ao governo hitlerista através da defesa da cultura humanista germânica e da releitura e atualização da obra de Goethe, Lessing, Schiller, Schopenhauer e Wagner, a fim de salvar seus legados da mácula nazista.

Outro aspecto somado a essa oposição é o fato de Mann realizar tais defesas *enquanto exilado alemão*. É bastante famosa a sua metonímia: “Onde eu estou, está a Alemanha”, ainda mais se levarmos em conta que essa defesa da cultura burguesa ocorre em inúmeras palestras e nos mais diversos ensaios. O *war effort* de Thomas Mann também assumiu configuração literária precoce com a novela *Mário e o mágico*, e ganhou proporções monumentais em *José e seus irmãos*, que começou a ser escrita ao final dos anos 1920 em Munique, e concluída apenas em 1944 na Califórnia. Nesta obra se retoma a forma do *Bildungsroman*, mas nos tempos míticos do Velho Testamento, abrindo um novo leque de possibilidade artísticas para o literato, posto que seu maior esforço nesse romance é a recondução da mitologia ao seu berço humanista.

Do apolítico pós-Grande Guerra, Mann se tornou um dos palestrantes mais engajados na luta contra ao fascismo, apelando à razão, à sensibilidade e ao espírito. Dos muitos ensaios e conferências produzidas entre meados dos anos 1920 até o início da Segunda Guerra, talvez o ensaio de 1932 sobre Goethe consiga estabelecer uma síntese do pensamento cultural e político de Mann nesse período.

Goethe como representante da era burguesa opera em duas instâncias: a primeira soa quase como uma apresentação do escritor, do ponto de vista de quem muito lhe deve

e, assim, prismatiza a formação literária da Alemanha. A segunda se direciona à defesa da cultura burguesa como um dos raros produtos do espírito humano, capaz de revolucionar completamente as estruturas sociais – algo que até Marx e Engels reconhecem no *Manifesto comunista*. Sobre a figura de Goethe, Mann escreve:

Rebento dos séculos XVIII e XIX, mas rebento igualmente do século XVI, da época da Reforma, irmão de Lutero e de Erasmo ao mesmo tempo. É impressionante como seus traços estão ligados a essas duas figuras; ele mesmo ressaltou o parentesco e a simpatia que os unem. Pode-se mesmo dizer que ele reúne as personalidades de ambos: na explosão teutônica, engenho alimentado por forças populares, aproxima-se fraternalmente de Lutero, e o próprio Goethe não deixou de se comparar a ele.⁷²

Não por acaso, o escritor considera o tempo de Lutero um dos pontos fulcrais da construção da identidade germânica, e relacionar Goethe com a figura do teólogo demonstra não apenas o fascínio pelo poeta, como também a importância que imputa à sua obra, elevando-a ao nível de *formadora* da sensibilidade “teutônica”, que, como ele mesmo nota, tem raízes populares.

Mas não se trata de um ensaio sobre a figura de Goethe, e sim sobre *como* ele se torna um “representante da era burguesa”. Para isso, o escritor define o que ele compreende como “era burguesa”:

Ele [Goethe] foi, por exemplo – e essa é a perspectiva mais modesta –, senhor e mestre de uma era da cultura alemã, a época clássica à qual os alemães devem o título honorário de povo de poetas e de pensadores, a época de um individualismo idealista que, na verdade, *fundou o conceito de cultura alemã* e cuja magia humana, especialmente em Goethe, consiste em uma estranha ligação psicológica entre, de um lado, a formação da pessoa e a realização do seu eu e, de outro, o ideário da *educação*, e isso de tal modo que a ideia de educação seja ponte e transição do mundo interior para o mundo do social.⁷³

Então, da perspectiva mais modesta, Goethe é o elo entre criação espiritual e literária e a mudança social engendrada pela ideia. É claro, essa posição idealista é passível de críticas e reavaliações – ainda mais diante da ascensão de Hitler –, mas Mann aposta na reabilitação desse idealismo, entendendo-o como o *verdadeiro* “conceito de cultura alemã”, e não o militarismo e industrialismo avassaladores que se enraizaram desde o período imperialista do final do XIX e assumiram suas proporções mais sinistras no hitlerismo.

⁷² MANN, Thomas. “Goethe como representante da era burguesa”, in: *O escritor e sua missão*, Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 73

⁷³ *Ibidem*, p. 71, grifo meu.

Como todo texto de Mann funciona como uma tessitura de motivos que ora se expandem, ora se contraem, encontraremos o fundo dessa reavaliação apenas ao final do ensaio, quando afirma:

Ei-lo, o grande mundo-pátria, cujos discípulos nós somos, o mundo intelectual burguês, que enquanto mundo intelectual ao mesmo tempo é mais-que-burguês e que, por meio de Nietzsche, esse discípulo de Goethe, conduz a novos mundos futuros pós-burgueses, ainda sem nome. *A dimensão burguesa possui certa transcendência espiritual em que ela mesma se anula e se transforma.* A afirmação de Goethe ‘De onde veio a melhor formação, senão do burguês...’ conserva um sentido mais amplo do que a palavra ‘formação’ [*Bildung*], hoje um pouco antiquada, parece poder abarcar. *Eu perguntei e volto a perguntar: de onde vieram os grandes atos libertadores do espírito transformador, ‘senão do burguês’?*⁷⁴

Mann relê sua tradição humanista com os olhos de quem enfrenta a besta do nazismo e, assim, encontra princípios de transformação social que só seriam possíveis no século XX, tendo em vista ainda a experiência soviética – percebida com muito interesse pelo escritor.

Nessa trincheira, Mann encontra companheiros que também releem o passado cultural da Alemanha e veem nele um princípio revolucionário, que foi impedido dados os desenvolvimentos históricos da Europa. Györg Lukács é um dos grandes intelectuais que retomam esse passado, e o seu caso é de especial interesse, pois realiza essa revisita exilado em Moscou, premido pelas exigências do Partido:

Goethe, o realista lúcido, obviamente não pode ter nenhuma dúvida de que a sociedade burguesa diante de seus olhos, *em especial a Alemanha miserável e subdesenvolvida de seus dias*, de modo nenhum se move na direção da realização social desses ideais [...] Por mais estranho e hostil que seja o comportamento da sociedade burguesa real para com esses ideais na vida cotidiana, *eles cresceram do chão desse movimento social, são a coisa mais valiosa produzida por esse desenvolvimento do ponto de vista cultural.*⁷⁵

Mesmo que para públicos diferentes, Lukács e Mann reconhecem em Goethe esse espírito burguês transformador, mas cuja transformação social efetiva foi desviada do curso. Para Lukács, o rumo correto desaguaria no Socialismo de molde soviético, já Mann não tem uma resposta clara e chama de “novos mundos futuros pós-burgueses, ainda sem nome”. Seja como for, cada um à sua maneira, ambos os pensadores estavam lutando

⁷⁴ *Ibidem*, p. 108, grifos meus.

⁷⁵ LUKÁCS, Györg. *Goethe e seu tempo*, São Paulo: Boitempo, 2021, p. 68-9, grifos meus.

contra Hitler e sua principal arma não seria a revogação da arte e espírito burgueses, mas sim sua recondução à trilha da qual não deveria ter saído.

Como se viu até aqui, por ter vivido na “era dos extremos”, a poética de Mann esteve suscetível a muitas mudanças, ajustes de percurso e calibrações de estilo. Essa situação de franca oposição a Hitler tem seu ápice enquanto viveu nos EUA. No auge das suas conferências, que atravessavam quase todo o território norte-americano, enquanto seus livros vendiam como nunca, Mann gravou, em alemão, uma série de conferências radiofônicas através da BBC, as quais eram reproduzidas clandestinamente em território alemão – que, vale dizer, estava sob constantes bombardeios.

O teor dessas conferências, que ocorreram de outubro de 1940 até novembro de 1945, era da mais veemente crítica à Alemanha e aos “ouvintes alemães”. Mann profere ideias bastante intimidadoras – o que gera certa antipatia por seu nome até hoje –: “Só se vocês mesmos se libertarem [de Hitler] terão direito a participar da ordem mundial justa e livre que está por vir.”⁷⁶, diz o escritor numa transmissão especial em agosto de 1941.

Nessa radicalização, ele contava já com quase setenta anos de idade, que seriam completados em 1945, ano da Rendição da Alemanha. Dois anos mais tarde, ele publica, ainda nos EUA e em alemão, o *Doutor Fausto*, que refletirá direta e ativamente sobre todo esse percurso do intelectual e artista alemão na guerra total que impuseram ao mundo burguês.

É de suma importância notar aqui os impactos da experiência que o exílio norte-americano teve na obra de Thomas Mann. Em primeiro lugar, a defesa do humanismo da cultura alemã se deu enquanto defesa de um intelectual exilado, e ainda quando a máquina de propaganda hollywoodiana timbrava tudo o que vinha da Alemanha com o nazismo. Assim, além da grande importância poética que a releitura de Goethe, Wagner, Nietzsche e Schopenhauer tiveram na obra dos anos 1930 e 1940 de Thomas Mann, ela ainda assumia um teor de defesa frente a nazificação da cultura alemã.

Nos EUA, Thomas Mann não estava sozinho. Na Califórnia, sua casa em Pacific Palisades era próxima da casa dos Adorno, dos Schoenberg e de muitos outros emigrados alemães. A concentração era tamanha que os próprios emigrantes se reconheciam como “*little Weimar*”. A diferença fulcral entre Thomas Mann e os outros é que o escritor foi amplamente reconhecido não apenas pelo seu trabalho enquanto romancista, mas também enquanto ensaísta e principalmente como conferencista opositor de Hitler – “enquanto a

⁷⁶ MANN, Thomas. *Discursos contra Hitler*, Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 53.

América prestava pouca atenção na maioria dos emigrantes escritores, ela conferiu numerosas condecorações a Thomas Mann”⁷⁷, escreve Anthony Heilbut.

Durante a guerra, compreende Heilbut, Mann se politizou muito a partir de sua admiração por Roosevelt, o que lhe rendeu a cidadania americana. O final dos anos 1930 e começo dos 40 foi um momento de grande filiação entre Thomas Mann e as investidas antifascistas do governo norte-americano, algo que o projetou para todo o território nacional. Sua fama foi tamanha que seus livros – com a envergadura poética de *José* – venderam mais de cem mil exemplares.

Esses, porém, são dados objetivos e que podem causar uma impressão limitada do que ocorre em suas obras. Precisamos levar em conta que se trata de um escritor *alemão* já entrado nos sessenta anos que é *forçado* a viver na “cidade dos sonhos”. Desse modo, o capítulo de Heilbut busca dimensionar esse isolamento, que se prisma não através da atuação política de Thomas Mann durante a guerra, mas dentro da sua obra *após* a derrota dos nazistas, enquanto ele ainda vive na Califórnia:

Mann procurou um novo lar [*homeland*] na literatura de língua alemã e nas tradições alemãs, assim como outros emigrados o fizeram. Nos seus diários, ele escreveu: ‘o que é a falta de um lar [*homelessness*]?’ Nas obras que carrego comigo estão minha casa... Elas são linguagem, linguagem alemã e estilo de pensamento, a individualidade desenvolveu tesouros tradicionais de meu país e meu povo. Onde estou, está a Alemanha.⁷⁸

Nessa metonímia já citada se vê a busca da ressignificação de toda a sua cultura dentro de um país que é, muitas vezes, avesso à cultura humanista. Com isso em vista, seu isolamento é paulatino: com a derrocada nazista, os posicionamentos internacionalistas e democráticos de Mann soam como “comunismo” aos ouvidos do macartismo dos anos 50. A volta do escritor à Europa, no final de sua vida, marca sua segunda desilusão com política burguesa, fazendo-o escavar ainda mais afundo sua tradição germânica atravessada pela guerra.

Suas últimas obras literárias não tiveram o mesmo sucesso de venda, o que marca esse distanciamento do escritor do público norte-americano – ao fim da vida, ele deixa de ser *american citizen* para se tornar um cidadão *europeu*. O *Doutor Fausto* soou alemão demais aos norte-americanos, de sorte que até mesmo sua tradução para o inglês encontrou severas dificuldades para ser concluída. Não seria à toa que Heilbut afirma que

⁷⁷ HEILBUT, Helmut. “The loneliness of Thomas Mann”, in: *Exiled in Paradise: German refugee Artists and Intellectuals in America, from the 1930s to the present*, New York: The Viking Press, 1983, p. 298.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 307-8.

o romance “é uma dramatização das obsessões de seu exílio, *composto no estilo desenvolvido neste exílio*”⁷⁹. Ou seja, há uma especificidade a se compreender dentro dessas obras de exílio, que prismatizam a experiência de um escritor do calibre do século XIX quando confrontado com o colapso da sua cultura humanista no século XX.

É bem verdade que o tema dessas obras não é uma novidade dentro da poética do autor. Há continuidades e rupturas: *Doutor Fausto* é o ponto final de uma linha evolutiva que se inicia com Hanno Buddenbrook, passa por Gustav von Aschenbach, e se confronta com seu *primeiro* colapso na Grande Guerra através dos debates de *A montanha mágica*; por outro lado, impactado pelo exílio e pelo nazismo, Mann teve de romper com seu “*pathos der Mitte*”, e dar à ironia outro sentido, mais luciférico.

Em síntese, temos: começando em *Os Buddenbrook*, vê-se um *romance* de decadência, que muito deve a Tolstói e Fontane, mas que alça o escritor a nível de interesse europeu. Então, depois da Grande Guerra, há a crise da formação burguesa e, logo, do *Bildungsroman* em *A montanha mágica*. Com a ascensão do nazismo, então, relê sua tradição humanista, a fim de reconduzi-la ao seu curso primevo e, ao final do III Reich, vê-se sentado em frente às ruínas, mas ainda sem soltar sua pena. Com ela, buscará remodelar, já septuagenário, o romance – de decadência e de formação – na situação cultural e política da Europa pós-guerra.

Assim, o “último representante do realismo crítico”, como descreve Lukács, dá início às suas últimas obras literárias entre meados de 1940 e 1955, falecendo ainda com uma obra inacabada. Cada uma à sua maneira, essas obras lidam com todo esse percurso intelectual e humano de um escritor formado a partir da sensibilidade do longo século XIX, mas lhe coube a vivência na era dos extremos. Obras que, como se procurará argumentar daqui em diante, formulam, mesmo que nos últimos anos de vida, um novo estilo, um *estilo tardio*. Assim, Thomas Mann, através dessas formas “caracterizadas historicamente”, busca compreender a descida aos infernos do mundo e da sensibilidade burguesas.

⁷⁹ Ibidem, p. 313, grifo meu.

Capítulo III – Thomas Mann e o estilo tardio

Ao lermos *A gênese do Doutor Fausto*, descobrimos que Thomas Mann considerava que o *Doutor Fausto* seria seu “romance mais selvagem”. Ao iniciar a composição da obra, encontrou, por conta disso, grandes dificuldades:

Li com prazer algumas histórias da *Gesta Romanorum*, depois passagens de *Nietzsche und die Frauen*, de Brann, e da obra-prima de Stevenson *O médico e o monstro*, o pensamento orientado para o tema do Fausto, que ainda está longe de tomar forma. Embora saiba que devo aproximar o patológico do fabuloso, associá-lo ao lendário, a ideia me inquieta, as dificuldades me parecem intransponíveis, a tudo permeia a suposição de que esse empreendimento me assusta porque sempre o considerei como o meu último [grifo do autor].⁸⁰

Essas considerações de um escritor idoso chamam bastante a atenção. O simples fato de haver a necessidade de escrever um livro inteiro como um “laboratório” de gestação da obra já pode indicar os impasses de se escrever literariamente em tão avançada idade – isso ainda sem levarmos em conta o processo social que o atravessou.

Poucas linhas adiante, escreve:

Em segredo, sempre chamei essa obra, a ser eventualmente realizada em dias tardios [*späten Tagen*], de o meu ‘Parsifal’. Por mais estranho que possa parecer já na juventude programar uma obra de velhice [*Alterswerk*] – assim foi, de certo devido à minha preferência específica, formulada em alguns ensaios críticos, por obras de velhice [*Alterswerken*]: o próprio ‘Parsifal’, o ‘Segundo Fausto’, o último Ibsen, a prosa tardia [*Spätprosa*] de Stifter e Fontane⁸¹

Como mencionado anteriormente, a última ópera de Wagner, *Parsifal*, e a segunda parte da grande tragédia de Goethe são obras diletas dos intérpretes do estilo tardio, posto que elas seriam capazes de, através da sua ironia, fragmentação e magnitude, redimensionar toda a obra anterior de seus criadores, soprando-lhes um frescor de novidade, mesmo que pautado pela tradição.

Esses trechos da *Gênese* demonstram que Mann conhecia de tal modo as idiosincrasias das obras tardias que reservou a matéria do *Doutor Fausto* para a sua própria. Logo, tratando-se de um conceito que o escritor possui proximidade, é interessante rastrear os diferentes momentos em que este conceito aparece neste último período de vida do artista.

⁸⁰ MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto: romance de um romance*, São Paulo: Mandarim, 2001, p. 22.

⁸¹ Idem.

No dia 6 de julho de 1953, uma segunda-feira, após um dia bastante atribulado, ele escreve em seu diário:

Então é assim quando se sobrevive. Wagner escreveu com quase 70 anos a sua obra derradeira [*Schlußwerk*], o 'Parsifal', e morreu logo depois. Eu, com quase a mesma idade, escrevi minha obra, o *Fausto*, levando-a às últimas consequências, uma obra final em todos os sentidos [*Endwerk in jedem Sinn*], mas vivi depois disso. 'O eleito', ainda mais vivaz, e *A enganada* são custosos suplementos que me pesam os ombros, já são desnecessários. O que sinto agora é uma sobrevida, que luta inutilmente contra esses impulsos produtivos [...]. Continuar a viver é errado, sobretudo porque eu vivo errado.⁸²

O tom confessional dessas linhas acusa um dos pontos cardeais do estilo tardio: o peso de continuar a escrever a partir de uma forma que já se sabe anacrônica, cuja aurora é pretérita. De certo modo, o próprio escritor *se vê como uma figura tardia*, visto que sua formação, sensibilidade, obra e posições políticas têm dificuldades de encontrarem efeito nos tempos em que ele ainda vive: “continuar a viver é errado, sobretudo porque eu vivo errado” [*Noch zu leben, ist fehlerhaft, besonders da ich fehlerhaft lebe*].

Outro ponto de interesse nessa entrada é a denominação do *Fausto*. Na sua *Gênese*, Mann se refere ao romance também como *Endwerk*, mas dificilmente como *Spätwerk*. No livro, o termo *spät*, em geral, qualifica o tempo em que ele escreve o romance, mas não a obra em si. Talvez isso se dê porque, como se sabe, o *Fausto* é a dramatização do colapso da cultura burguesa, a formalização em narrativa da sua ruína nazista; e o “tardio”, como o escritor demonstra conhecer, aponta, mesmo que permeado de ironias, para uma reconciliação. Não é o caso de uma categorização sistematizada, mas pode auxiliar na compreensão do “tardio”.

Profundo conhecedor de Goethe, Mann sabia que suas obras tardias – *Wilhelm Meisters Wanderjahre* e o *Fausto II* – são realizações literárias que se valem da fragmentação, da “catástrofe”, como denomina Adorno, mas que, ao final, reconduzem à reconciliação – no caso do romance, uma sociedade de renegados que funciona pela mútua cooperação dos seus integrantes; no caso da tragédia, a alma do pactário sendo perdoada pelo eterno-feminino da Mater Gloriosa. Essa compreensão do conceito a partir

⁸² MANN, Thomas. *Tagebücher 1953-1955*, Frankfurt: Fischer Verlag, 2003, p. 81. Tradução minha. „So ist es, wenn man sich überlebt. Wagner schrieb mit annähernd 70 sein Schlußwerk, den Parsifal, und starb nicht lange danach. Ich habe ungefähr im selben Alter mein Werk letzter Konsequenz, den Faustus, Endwerk in jedem Sinn, geschrieben, lebte aber weiter. Der Erwählte, noch reizvoll, und Die Betrogene sind bereits überhängende Nachträge, schon unnötig. Was ich jetzt führe, ist ein Nachleben, das vergebens nach produktiver Stürze ringt. [...] Noch zu leben, ist fehlerhaft, besonders da ich fehlerhaft lebe.“

da leitura dessas obras se torna flagrante quando Mann escreve uma breve apresentação para a tradução norte-americana de *O eleito*:

‘O eleito’ é uma obra tardia em todos os sentidos [*Spätwerk in jedem Sinn*], não apenas pela idade de seu escritor, mas também como produto de um tempo tardio [*Spätzeit*], que com idade venerável, *faz brincadeiras com uma longa tradição*. Muita sátira – não sem coração – mistura-se dentro da obra. Épica palaciana, o ‘Parzifal’ de Wolframs, antigas ‘Marienlieder’, a ‘Canção dos Nibelungos’ soam como paródia. – Características do tardio [*Spätheit*], para o qual a cultura e a paródia são conceitos muito próximos.⁸³

Na primeira frase, é utilizada a mesma construção sintática da entrada no diário, implicando numa escolha conceitual e, logo, numa diferenciação de *Endwerk* e *Spätwerk* dentro da poética tardia de Thomas Mann. Não são categorias opostas, podendo se articular: a cantata ífera de Adrian Leverkühn é descrita por Zeitblom com traços de uma obra tardia, posto crie um nexo entre a catástrofe e a reconciliação. O espaço que separa a “obra tardia” da “obra de fim” é preenchido, na verdade, na maneira como a reconciliação é conduzida: mesmo vislumbrando uma utopia, ela é plasmada como uma “brincadeira com uma longa tradição” – como se verá na leitura de *Die Betrogene*.

Fica claro, assim, que o debate sobre o estilo tardio é intrínseco às últimas obras de Thomas Mann, posto que o próprio escritor a incorpora tanto no laboratório da escrita, quanto na obra em si. Logo, algo tão evidente não passaria despercebido da crítica especializada. É digna de nota e leitura mais atenta a contribuição de Rüdiger Görner em *Thomas Mann: Der Zauber des Letzten*⁸⁴.

O subtítulo se apropria de uma polissemia que a palavra “magia” [*Zauber*] assume dentro da biografia de Thomas Mann, afinal seu círculo íntimo o apelidou de *Zauberer*, isto é, de “mago”. Então, no título, o mago é tanto o escritor, como o feiticeiro “do final”, ou, por que não, “do tardio”. Assim se dá o argumento central: toda a obra de Thomas Mann busca enfeitiçar o “final”, o “declínio” da cultura burguesa do século XIX que sobrevive ao século XX.

⁸³ MANN, Thomas. „Bemerkungen zu dem Roman „Der Erwählte““. in: *Essays: 1945 – 1955*, Frankfurt: Fischer Verlag, 2014, p. 205. Tradução minha. „*Der Erwählte ist ein Spätwerk in jedem Sinn, nicht nur nach den Jahren seines Verfassers, sondern auch als Produkt einer Spätzeit, das mit Alt-Ehrwürdigem, einer langen Überlieferung sein Spiel treibt. Viel Travestie – nicht lieblos – mischt sein hinein. Höfische Epik, Wolframs ‚Parzifal‘, alte ‚Marienlieder‘, das ‚Niebelungenlied‘ klingt parodistisch an, - Merkmale einer Spätheit, für die Kultur und Parodie nah verwandte Begriffe sind.*“

⁸⁴ GÖRNER, Rüdiger. *Thomas Mann: Der Zauber des Letzten*, Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 2005. As traduções serão minhas.

O livro de Görner, porém, compreende *toda* a produção de Thomas Mann sob o signo da decadência, isto é, romances, novelas, ensaios e diários, frequentemente filiando-os às gastas conexões com Nietzsche, Schopenhauer e Wagner. Assim, o crítico não se atenta aos limites formais de cada gênero, tampouco investiga as releituras formais que as obras tardias podem criar.

Como de costume, o trabalho sobre o “tardio” se inicia com uma introdução que debate o conceito. Nesta introdução, Görner escreve:

Sua obra narrativa e sua prosa ensaística, suas cartas e seus diários – principalmente após o *Fausto* – nos permitem reconhecer o modo duradouro com que ele experienciou e trabalhou a ruína dos nexos de tradições [*Zerfall der traditionsgebundene Zusammenhänge*]⁸⁵

É fato que, após o *Fausto*, o problema da decadência é reconfigurado na sua obra, mas Görner generaliza os efeitos dessa reconfiguração, afirmando que suas realizações nos mais diversos gêneros nos apresentam as mesmas consequências. Contudo, a leitura comparativa entre o ensaio sobre Nietzsche publicado em 1947 e o *Fausto* pode contrapor essa constatação, posto que, no ensaio, há uma aposta na superação da miséria moral escancarada pelo fascismo, algo que não encontramos na obra literária:

Quão datada, quão teórica, quão imatura não nos parece hoje a romantização nietzscheana do mal! Nós a conhecemos em toda a sua miserabilidade e já não somos estetas o bastante para temermos professar nossa fé no bem, para nos envergonharmos de conceitos e emblemas tão triviais como verdade, liberdade e justiça. Afinal de contas, o esteticismo mesmo, sob cujo signo os espíritos livres se voltaram contra a moral burguesa, pertence à era burguesa, e *superá-la* [*überschreiten*] significa sair de uma época estética e entrar numa época moral e social.⁸⁶

Ora, ao fim deste ensaio, o escritor aponta para a *superação* – no original, utiliza-se o verbo *überschreiten*, que conota uma transgressão do estado atual de coisas com vista a um novo. Nessa acepção, a obra ensaística não é totalmente direcionada ao decadentismo. Na verdade, o elemento remodelador dessa perspectiva é a “nossa experiência” – isto é, a experiência nazifascista –, pela qual Mann agora prismatiza a filosofia de Nietzsche, que pode ser apontada como a pedra de toque de seu estilo tardio, como se argumentará em *Die Betrogene*.

Confirmando essa generalização, o crítico completa, poucas linhas adiante:

⁸⁵ Ibidem, p. 30. Tradução minha. „Seine späte erzählerische und essayistische Prosa, seine Briefe und Tagebuchaufzeichnungen vor allem nach dem ‚Faustus‘ lassen erkennen, wie nachhaltig er den Zerfall der traditionsgebundenen Zusammenhänge von einst erfahren und verarbeitet hatte.“

⁸⁶ MANN, Thomas. “A filosofia de Nietzsche à luz de nossa experiência”. In: *Pensadores modernos*, op. cit., p. 269, grifo meu.

O último, o tardio, o fim [*Das Letzte, das Späte, das Ende*] – Thomas Mann deu início à sua obra com esses motivos, ou melhor dizendo, com esses sentimentos fundamentais específicos, colocando-os sob o signo da decadência de uma família de Lübeck. O ato de morrer e a morte [*Sterben und Tod*] estão sempre presentes nessa prosa – e provavelmente de modo artisticamente insuperável em *A morte em Veneza*⁸⁷.

São, de fato, motivos elementares para a composição da poética de Mann, mas o crítico não leva em conta as inflexões históricas que cada obra é capaz de elaborar em si mesma. Nesse sentido, ele estabelece um *continuum* sem contradições e rupturas entre o modo com que “o último, o tardio, o fim” são trabalhados desde seu primeiro romance até sua última novela. Assim, suas obras tardias seriam apenas o coroamento de um sistema de motivos literários que reclamam certa autonomia, sem perceber que a sua evolução através da vida do escritor pode ser também um meio de pensar a história da cultura e arte burguesas no século XX. Trocando os termos, a morte de Adrian Leverkühn faz ressoar a de Gustav von Aschenbach, mas não se equivalem, posto que no meio do caminho há o nazismo e a Segunda Guerra.

O extenso sistema de *leitmotive* na obra de Mann precisa ser compreendido com esse peso histórico, sob pena de perder seus efeitos e se isolar num hermetismo que o próprio Mann condena no *Fausto*. Görner defende essa autonomia dos motivos literários em Mann, afirmando que suas obras tardias buscam “criar um mito” [*einen Mythos schaffen wollte*], e “uma ‘montanha mágica’ cheia de pistas e restos culturais artisticamente montados” [*‘Zauberberg’ voller Spuren und kunstvoll montierter Kulturreste*]⁸⁸.

Como sustentação dessa tese, Görner afirma que, na obra tardia, existem pistas de “serenidade jovial” [*Spuren der Heiterkeit*], que seriam encontradas até mesmo no *Fausto*, a mais sombria das últimas obras, na onomástica das personagens:

Caso se queira ‘traduzir’ estes nomes, Serenus Zeitblom – “a flor alegre de seu tempo” – serve apenas como contraponto aos presos na ‘imigração interior’, até mesmo nomes silenciosos como ‘Schweigestill’ designado para um compositor e o nome insuperável de Meta Nackedey.⁸⁹

⁸⁷ Idem. Tradução minha. „*Das Letzte, das Späte, das Ende – Thomas Mann hatte mit diesen Motiven, nein, sehr spezifischen Grundempfindungen sein Werk begonnen, es unter das Zeichen des Verfalls einer lübeckischen Familie gestellt. Sterben und Tod sind allgegenwärtig in dieser Prosa – am unübertrefflich kunstvollen wohl in ‚Tod in Venedig‘.*“

⁸⁸ Ibidem, p. 29-30.

⁸⁹ Ibidem, p. 37. „*Spuren der Heiterkeit – man hat sie selbst im dunkelsten der Werke Thomas Manns, dem ‚Doktor Faustus‘, ausfindig gemacht, besonders in der Art der Namensgebung in diesem Roman – von Serenus Zeitblom, der ‚heiteren Blüte seiner Zeit‘, wenn man denn diesen Namen ‚übersetzen‘ möchte, der zu dem in sich gefangenen ‚inneren Emigration‘ nur kontrapunktisch passen will, bis zur Bleibe namens ‚Schweigestill‘ ausgerechnet für einen Komponisten und der unübertrefflichen Meta Nackedey*“

Ou seja, para Görner, a obra tardia de Mann brinca dentro da sua própria malha de motivos, ironizando o nome das personagens, demonstrando uma “liberdade de espírito” conquistada apenas na velhice. Essa seria uma das “teorias do tardio” [*Theorie des Späten*] que o crítico menciona na sua leitura. Essa “serenidade jovial” inscrita nas obras tardias teria um sentido determinado, o qual Görner cita do filósofo Odo Marquard:

A arte já é muito tocada pela morte, sendo também seriamente a vida; e a arte é tocada também pela vida, sendo também seriamente a morte: se a morte pertence às últimas coisas, ou até mesmo é a última coisa, as obras de arte são a penúltima coisa por excelência – e isso cria, sobretudo, o seu caráter único: por ser o último olhar às coisas e, por assim dizer, a última alegação em favor dos que buscam permanecer e contra os que querem a morte.⁹⁰

A citação, frente aos problemas levantados nos capítulos anteriores, muito embora haja vizinhança entre vida e morte na obra de Thomas Mann, soa como uma hipostasia na leitura *total* da obra do escritor. Afinal, a ironia redimensionada no estilo tardio lida com essa tensão entre vida e morte sempre tendo em vista a *ironia trágica* – até mesmo em *O eleito*, posto que a salvação, para se tornar crível, teve de ocorrer numa paródia de romance histórico. A ênfase exagerada na dualidade vida-morte demonstra que a compreensão de Görner do estilo tardio de Mann se descuida justamente no ponto que oferece maior relevo: o pós-guerra atuando como remodelador dos motivos e temas tão caros à poética do autor, como as já citadas vida e morte, vida e espírito, amor e erotismo, música e literatura, romantismo e realismo, e a tensão entre Alemanha e o mundo burguês-civilizado.

Uma segunda “teoria do tardio” apresentada por Görner é a de Adorno. A ênfase do crítico, diante dos escritos do filósofo frankfurtiano, está na fragmentação e na tendência para o inorgânico depreendidas do último Beethoven e, assim, busca relacioná-los com Thomas Mann:

Thomas Mann inverte essas teses, aplicando-lhes sinais contrários: uma recusa consciente das ‘Bagatelas’ em prosa, a insistência no contexto narrativo, é antirreducionista, sem diminuição, criando, assim, uma ‘última’ expansão do contexto narrativo, tendência ao ‘orgânico’; entretanto – e essa seria uma confluência com a

⁹⁰ Ibidem, p. 38. „Die Kunst ist schon zu viel Tod, um noch ganz ernsthaft Leben, und sie ist noch zu viel Leben, um schon ganz ernsthaft Tod zu sein: wenn der Tod zu den letzten Dingen gehört oder das letzte Ding ist, sind Kunstwerke – und dies vor allem stiftet ihre Einmaligkeit: daß sie letzte Blicke sind, die die Dinge aussehender werden und sozusagen Plädoyers fürs Lebensbleiben und gegen das Sterbenwollen – vorletzte Dinge schlechthin.“

interpretação adorniana de Beethoven – há o movimento em direção ao fragmento, à ausência de fechamento – mesmo que em razão de um excesso de conteúdo.⁹¹

Seguindo esse raciocínio, a obra tardia do escritor oscila entre o “orgânico” – ligado à dimensão de uma obra de arte total, na qual todas as partes refletem hermeneuticamente o todo – e o “inorgânico” – que remete ao fragmentário e, logo, à compreensão adorniana. Como já foi exposto, Thomas Mann é um artista formado aos moldes da *intelligentsia* iluminista do século XIX, mas sua vivência é do século XX – o das vanguardas, do fragmento, da não-totalidade –, forçando sua poética “tardia” à remodelação dos novos tempos, mas sem jamais abandoná-la. Isto posto, a oscilação da sua obra entre estes polos redundava em ser uma posição excessivamente dualista, enquanto a experiência de leitura de *Doutor Fausto* nos impõe a crise tanto da totalidade, quanto os limites da ruptura com essa forma de cultura. O presente estudo defende que essa relação localizada por Görner assume, na verdade, uma natureza dialética no seu *estilo tardio*.

Seja como for, em ambas as “teorias do tardio” elencadas pelo crítico encontramos a mesma estrutura de leitura: existem teorias externas que mobilizam a estética como seu campo de atuação, conferindo-lhe valor apenas na medida em que se aproximam ou se distanciam do modelo teórico em exercício. Entre a serenidade jovial e a fragmentação, Görner não insiste na leitura cuidadosa que as obras tardias de Thomas Mann reclamam para si – além de não considerar sua refração política e social do pós-guerra –, gerando páginas e páginas de exegeses cujo fundo literário se perde em meio às inúmeras referências e notas de rodapé.

Com isso em vista, e dada a compreensão aguda que o próprio escritor imputa às suas últimas obras, faz-se necessária uma leitura atenta, mobilizando os mecanismos internos de funcionamento da narrativa e se perguntando até que ponto eles podem ser lidos enquanto formalização dos influxos externos à construção de uma obra literária posterior à experiência nazista.

⁹¹ Ibidem, p. 39. „Auf Thomas Mann ließe sich diese These nur in Umkehrung, mit veränderten Vorzeichen anwenden: Ein bewußtes Ablehnen von ‚Bagatellen‘ in Prosa, das Insistieren auf erzählerischem Zusammenhang, anti-reduktionistisch, nicht Schrumpfung, sondern ‚letzte‘ Expansion des Erzählzusammenhanges, Tendenz zum ‚Organischen‘, aber dennoch – und das wäre eine Gemeinsamkeit mit Adornos Beethoven-Deutung – die Bewegung zum Fragment, zur Unabgeschlossenheit – freilich aus Stoffüberschuß.“

Capítulo IV – *Die Betrogene* [A enganada] (1953)

4.1 – A tradição como experimento

Meu preconceito era que, comparada ao vanguardismo excêntrico de Joyce, minha obra parecesse de um tradicionalismo insosso.

Thomas Mann, em “A Gênese do ‘Doutor Fausto’”.

Sobre sua última novela, Thomas Mann escreve:

É a história de um engano, de uma amarga traição da natureza sofrida por uma boa filha da natureza, que é constituída de modo a não levar a mal os golpes da natureza. É verdade que é narrada de uma forma especial. O modo da apresentação parece, a algumas pessoas, não servir para a crueza do objeto. Mas isto ocorreu: em alguma medida, essa história clínica, em função do seu caráter, precisou ser narrada com o estilo de uma novela clássica; os diálogos não-realistas entre mãe e filha, relacionados à concepção e à ironia do objeto, querem conferir uma forma íntima e meticulosa, além de uma certa envergadura estética. – Numa palavra, foi um experimento.⁹²

Nos relatos sobre suas últimas narrativas, registros desse teor são bastante comuns. Isto é, o próprio escritor busca repisar os passos que o levaram a essas configurações literárias específicas, e a feitura da obra torna-se problemática num outro nível, posto que o próprio escritor se reconhece como alguém que “viveu demais”, sentindo um peso enorme para concluir suas narrativas tardias.

A conclusão de Mann acerca de *Die Betrogene* é bastante sintética e indica o núcleo do problema: a novela foi um “experimento” narrativo, que teve de lidar com uma tensa contradição entre forma e conteúdo, na qual a matéria narrada se mostra demasiado crua, insípida e *moderna*, ao passo que os materiais formais remontam a uma narrativa mais *tradicional* e antiga em língua alemã, a novela. De antemão, o escritor está consciente dessa situação, e sua obra acusa o mesmo diagnóstico.

Ambientada em Düsseldorf, no início dos anos 1920, a novela enfoca a família de Rosalie von Tümmler, mulher já passada da menopausa, viúva, que se apaixona por Ken

⁹² MANN, Thomas. *Apud* GÖRNER, Rüdiger, op. cit., p. 130. „[*Die Betrogene ist*] die Geschichte eine Täuschung, eines bitteren Natur-Truges, erlitten von einem guten Kinde der Natur, danach geartet, ihr ihre Tücke zugute zu halten. Das ist nun freilich sonderbar erzählt. Die Art des Vortrages scheint manchem zu dem kruden Gegenstand nicht zu passen. Aber so ist es nun einmal: daß die kraß klinische Geschichte gewissermaßen ihrem Charakter entgegen, im Stil der klassischen Novelle erzählt werden müsse, unrealistischen Dialoge zwischen Mutter und Tochter wollen dem Peinlich-Vertraulichen Form und eine gewisse ästhetische Höhe verleihen. – Kurzum, es war ein Experiment.“

Keaton, jovem imigrante norte-americano que decide ficar pela Europa após ser *honorably discharged*, não sem cicatrizes, da sua missão na Grande Guerra. Ironicamente, Rosalie volta a menstruar, fazendo-a pensar que seria uma “ressureição” da sua juventude, da sua potência sexual. Contudo, o desfecho da novela nos conta que, na verdade, o sangue era proveniente de um câncer nas trompas do ovário. Por conta desse engano – dado logo no título –, Rosalie é vitimada pela doença.

Além desse breve fio narrativo, uma estrutura importante de condução das tensões entre as personagens está nos diálogos “não-realistas” entre Rosalie e sua filha, Anna von Tümmeler. Nessas longas e afetadas conversas, conhecemos a intimidade e o pensamento dessas personagens, que formam um par antagônico: a mãe é profundamente passional, sentimental e idealista à moda dos românticos; a filha, uma artista de vanguarda, é terrivelmente cerebral e desiludida no amor, por conta de sua perna coxa. Os diálogos nos oferecem uma via de acesso às contradições que estruturam toda a novela, tomando corpo ora na fala das personagens, ora no funcionamento do narrador onisciente.

Logo no primeiro capítulo, mãe e filha debatem sobre o novo quadro de Anna, *Árvores ao vento crepuscular* [*Bäume im Abendwind*], sobre o qual Rosalie comenta:

Há, de fato, um indício disso, para onde tendem suas intenções. Esses cones e círculos sobre o fundo amarelo acinzentado deveriam representar [*vorstellen*] as árvores – e essa linha estranha que se espirala representaria o vento crepuscular? Interessante, Anna, interessante. *Mas, meu Deus minha filha, a amada natureza o que você faz dela!* Ao menos uma vez você não gostaria de oferecer algo à alma com a sua arte, *pintar algo para o coração*, como uma bela natureza morta, com um fresco ramo de lilases tão plasticamente pintados que se poderia sentir seu perfume encantador, no vaso ficariam algumas delicadas figuras de porcelana de Meißen, um cavalheiro que beija a mão de uma dama, e tudo precisa se espelhar no polido e reluzente tampo da mesa.⁹³

A afetação desse comentário é flagrante, o que confirma o dado “não-realista” que Mann assinala como constituinte dos diálogos. Apesar disso, a fala ilumina a visão de mundo de Rosalie, uma mulher do século XIX cegamente devotada à observação

⁹³ MANN, Thomas. *As três últimas novelas – As cabeças trocadas. A lei. A mulher atraçoada*. Trad. Gilda Lopes Encarnação, Porto: Porto Editora, 2015, p. 190; MANN, Thomas. *Die Betrogene und andere Erzählungen*, Frankfurt a.M.: Fischer - Verlag, 2015. Grifos meus. “*Das gibt doch Einen Wink dafür, wohin deine Absichten gingen. Sollten diese Kegel um Kreise auf grau-gelben Grunde die Bäume – und diese eigentümliche Linie, die sich spiralförmig aufwickelt, den Abendwind vorstellen? Interessant, Anna, interessant. Aber guter Gott, mein Kind, die liebe Natur, was macht ihr aus ihr! Wolltest du doch ein einzig Man dem Gemüt etwas bieten mit deiner Kunst, etwas fürs Herz malen, ein schönes Blumenstillleben, einen frischen Fliederstrauß, so anschaulich, daß man seinen entzückenden Duft zu spüren meinte, bei der Vase aber stünden ein Paar zierliche Meißener Porzellanfigur, ein Herr, der einer Dame eine Kußhand zuwirft, und alles müßte sich in der glänzend polierten Tischplatte spiegeln...*” (p. 172)

desinteressada e sentimental da natureza, prezando por uma pureza de representação que soa fora de lugar para sua filha:

- Pare, mamãe, pare! Você tem mesmo uma fantasia inimaginável. Mas já não é possível pintar dessa maneira!
- Anna, você não estaria querendo dizer que, com o seu talento, é incapaz de pintar algo tão reconfortante para o coração?
- Você me entendeu mal, mamãe. Não é questão de eu conseguir ou não. Já não é possível fazê-lo. A situação do tempo e da arte não o permitem mais.⁹⁴

A conclusão da filha estabelece um diálogo claro com as vanguardas históricas do início do século XX. Estudante dos salões de Munique, Anna é antenada com a arte modernista, principalmente o cubismo, e experimenta pinturas nesse estilo. Para sua mãe, essa representação da natureza recai numa deformação que, ao invés de reconfortar, agride o coração. Nessa conversa inicial, já depreendemos um debate essencial para a compreensão da novela: o modernismo e a situação da arte no século XX.

Ora, um escritor da envergadura de Thomas Mann, sobre o qual a experiência vanguardista teve grande impacto, que reconhece o papel central dos diálogos na construção dessa novela, não escolheria ao acaso este assunto para iniciar os colóquios entre mãe e filha. Sendo assim, trata-se de uma opção estética do escritor, podendo iluminar uma estrutura basilar dessa obra.

Dar início às conversas com um debate sobre uma obra modernista pode levar a duas leituras: a primeira, talvez mais simples, de que a novela almeja se inserir na arte moderna, já que toma as vanguardas como pressuposto. A segunda, mais alinhada com o projeto estético do escritor, coloca um ponto de interrogação na própria novela, já que “a situação do tempo e da arte não permitem mais” pintar algo agradável ao coração; então, ao ser publicada em 1953, a narrativa também não possui essa obrigação de edificar o espírito. Nesse sentido, a arte se converte em crítica da arte – conclusão que o diabo demonstra a Adrian Leverkühn no capítulo XXV do *Doutor Fausto*.

A resposta de Rosalie finaliza essa conversa inicial, mas não sem tensionar ainda mais a situação:

- Tanto pior para os tempos e para a arte!* Não, me perdoe, minha filha, eu não quis dizer isso. Se é o progresso da vida que o impede, não há nada, então, a se lamentar.

⁹⁴ Idem. „–Halt, halt, Mama! Du hast ja eine ausschweifende Phantasie. Aber so kann man doch nicht mehr malen!// – Anna, du wirst mir nicht einreden wollen, daß du etwas Herzerquickendes dieser Art nicht malen könntest, bei deiner Begabung.// – Du mißverstehst mich, Mama. Es handelt sich nicht darum, ob ich es könnte. Mas kann es nicht. Der Stand von Zeit und Kunst läßt es nicht mehr zu.“

Pelo contrário, seria triste se ficássemos no passado. Eu entendo perfeitamente. E eu entendo também que é preciso talento para conceber uma linha tão expressiva como a que você pintou. A mim ela não diz nada, mas vejo claramente que é muito expressiva.⁹⁵

Aqui se reconhece o idealismo consciente de Rosalie. Isto é, sua preferência pelas artes ao estilo romântico não se fundamenta pelo desconhecimento do tempo em que ela vive, mas sim por uma *negação deliberada* dele. Afinal, ela reconhece a estrutura formal expressiva do quadro de Anna – “a linha estranha que espirala” –, inclusive percebe o progresso técnico que ela significa – “seria triste se ficássemos no passado” –, mas, para Rosalie, isso não diz nada. Assim, a conclusão é clara: “tanto pior para os tempos e para a arte!”.

Segundo Hans Rudolf Vaget, editor da recente edição comentada de *Die Betrogene*, o nome “Rosalie” sugere “rosas” e “aroma de rosas”, levando a “uma concordância transparente entre nome e essência de sua protagonista”⁹⁶, o que pode indicar, ainda nos termos de Vaget, a comicidade da personagem.

Tendo isso em vista, vale lembrar que essa ligação íntima com a natureza, sintetizada pelo nome da personagem, possui raízes antigas na sensibilidade germânica – tendo no Romantismo sua mais alta expressão, como ainda se verá. Além disso, Vaget menciona que Thomas Mann não teceu esclarecimentos acerca do título da novela, mas seria possível que o escritor o tivesse coletado do *lied* “Die Forelle”, de Schubert⁹⁷. Essa hipótese leva em consideração a intimidade de Mann com o Romantismo alemão. Assim, a rosa pode ser vista como um *símbolo* gravado logo no nome da protagonista, ligando a novela à longa tradição germânica do *lyrischer Roman*⁹⁸, amplamente cultivada por Novalis.

Dado que o último período de produção de Thomas Mann é marcado pela revisão crítica de toda a tradição burguesa e germânica que o formou, é necessário levar em conta essa forma de romance. Suas raízes e desdobramentos modernos foram estudados por

⁹⁵ Idem. Grifos meus. „Desto trauriger für Zeit und Kunst! *Nein, veizeih, mein Kind, ich wollte das nicht so sagen. Wenn es das fortschreitende Leben ist, das es verhindert, so ist keine Traue am Platze.* Im Gegenteil wäre es traurig, hinter ihm zurückzubleiben. *Ich verstehe das vollkommen. Und ich verstehe auch, daß Genie dazu gehört, sich eine so vielsagende Linie wie deine da auszudenken. Mir sagt sie nichts, aber ich sehe ihr deutlich an, daß sie vielsagend ist..*”

⁹⁶ VAGET, Hans Rudolf. „Kommentar“. In: MANN, Thomas, *Späte Erzählungen 1919-1953*, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2021, p. 308.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Doravante, mencionado como “romance lírico”.

Ralph Freedman, centrado nas obras de Hermann Hesse, André Gide e Virginia Woolf⁹⁹. No capítulo que trata justamente da forma-romance na *tradição* dessa refração germânica, o crítico demonstra que a dimensão poética dessas obras se pauta no método da “objetividade subjetivada” [*subjective objectivity*], que aponta para uma construção transcendental entre o herói do romance e as experiências sensitivas às quais ele se submete, gerando uma forma de *Bildung* bastante específica, pois se realizaria através da criação artística desse herói:

A *Steigerung* romântica do herói na vida [*hero-in-life*] para o herói na arte [*hero-in-art*] é peculiarmente apropriada para a concepção lírica do romance. O herói se torna o receptáculo de experiências ao mesmo tempo que é agente simbólico. Ele incorpora objetos e outras mentes e os espiritualiza através do intermédio da arte. Porém, ao contrário dos heróis ativos de romances realistas e de costumes, os heróis simbólicos procuram uma imagem espiritual através de seus modos de percepção.¹⁰⁰

Noutros termos, o desenvolvimento dos heróis não se dá na vida prática do cotidiano burguês, mas sim através das visões líricas e dos sonhos, e de encontros com personagens que lhes darão grandes lições *espirituais* – além do contato com a natureza. Toda a educação posta em andamento nessas obras é uma forte aposta germânica em reação aos novos tempos de dinheiro e indústria¹⁰¹ que irrompem no início do século XIX. Desse modo, a resistência alemã se deu na chave espiritual e legou grandiosas contribuições literárias ao novo século, de modo que o próprio Thomas Mann, ao lidar com essa especificidade alemã na história do romance, diz, em oposição à fraqueza do realismo alemão, que:

o romance do romantismo na Alemanha, para o qual contribuíram admiravelmente Jean Paul, Novalis, Tieck, Schlegel, Arnim e Brentano, tem pelo menos um representante na figura de E.T.A Hoffmann, cuja arte fabulística fantasmagórica tornou-se europeia e exerceu forte influência especialmente na França.¹⁰²

No estudo de Freedman, o romance lírico de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, ganha especial atenção por conta da oposição que faz diante do *Wilhelm Meister* de

⁹⁹ FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel: studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. New Jersey: Princeton University Press, 1963.

¹⁰⁰ Idem, p. 19, grifo meu. “*The romantic Steigerung of the hero-in-life to the hero-in-art is peculiarly apposite to a lyrical conception of the novel. The hero becomes the receptacle of experience at the same time that he is a symbolizing agent. He embodies objects and other minds and spiritualizes them through the intercession of art. But unlike the active heroes of realistic novels and portraits of manners, the symbolic heroes seek a spiritual image through their modes of awareness.*”

¹⁰¹Essa dimensão do romantismo anticapitalista é amplamente analisada por Robert Sayre e Michael Löwy em *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade* (São Paulo: Boitempo, 2015).

¹⁰² MANN, Thomas. *A arte do romance*, op. cit., p. 147.

Goethe¹⁰³. Neste, a ação no mundo prático e o impacto das experiências sensíveis apontam para uma possível formação humanista e iluminista, isto é, há uma camada social no romance goethiano que ombreava com as correntes literárias dos países europeus centrais – lê-se: França e Inglaterra. Esse aspecto, inclusive, foi alvo de crítica de Novalis, gerando uma resposta literária que inverte os polos da formação por meio de um “herói transcendental ou simbólico”, como escreve Freedman. O crítico completa, ainda, que esse herói “é a abstração estética do universal a partir da pessoa ‘real’”¹⁰⁴.

A ênfase de Novalis no transcendental, no universal e no abstrato reconstrói as estruturas de pensamento que balizavam a sensibilidade filosófica da Alemanha na virada do século e, para isso, o herói “deve ser o mímico representando seu ‘ideal’ no mundo dos sentidos”¹⁰⁵. Logo, toda a carga de sentido se encontra no “ideal” e não na sua realização ou no seu efeito: todo o real é organizado como andaime para a ação das ideias. E, para isso, “no romance lírico, narrador e protagonista se combinam para criar um eu [*self*] no qual a experiência é transformada em imagens”¹⁰⁶. Nesse sentido, a obra também se transforma numa forma de expressão dos sistemas idealistas de pensamento do idealismo alemão.

Após caracterizar o romance de Novalis, Freedman comenta os desdobramentos modernos dessa tradição. Segundo o crítico, o denominador comum da apreensão moderna do romance lírico está, justamente, na posição do narrador. Enquanto em Novalis se enfatiza a construção idealista do seu herói, já em meados do século XIX essa síntese se torna problemática, e os poemas em prosa de Baudelaire realizam uma dura crítica a essa apreensão puramente simbólica do real, passíveis de recair num irracionalismo nocivo:

O poeta e sua máscara – o narrador e a figura em face do poema em prosa – dramatizam um conflito interno e o simbolizam objetivamente através de uma situação ou de um objeto.¹⁰⁷

Há, então, um distanciamento que reconhece a obra literária como uma construção ficcional, que não tem efeito imediato na realidade. Logo, a elevação ao ideal e ao universal através de um protagonista se torna problemática.

¹⁰³ “O *Wilhelm Meister* é o romance realista que a geração romântica teve de traduzir para seus próprios termos” escreve Freedman, p. 28. “*Wilhelm Meister is a realistic novel which the romantic generation had to translate into its own terms.*”

¹⁰⁴ FREEDMAN, Ralph, *ibidem*, p. 23.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 28.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 31.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 32. “*The poet and his mask – the narrator and the figure on the prose-poem’s stage – dramatize an internal conflict and symbolize it objectively through a situation or object.*”

Como já foi dito acima, Thomas Mann é um escritor cuja sensibilidade e formas de expressão são do século XIX alemão, mas cuja obra tem, desde o nascedouro, forte contato com a modernidade – num primeiro momento, como reação conservadora e, posteriormente, como partícipe desconfiado. Desse modo, tal construção ideal entre narrador e protagonista – central no romance lírico – não foi continuada sem ressalvas pelo escritor.

Em *Tristan*, narrativa de 1903, o narrador oscila entre um estilo romântico grandiloquente e o retrato realista. Ele se derrama em descrições imagéticas ouvindo a Sr^a Klöterjahn tocar *Tristão e Isolda* ao piano – cantando versos da ópera –, mas é de corte bastante realista ao retratar a fisionomia de seu marido. O final *simbólico*, mesmo que ironizado pela embriaguez do escritor Spinell, não aponta para uma crítica contundente do irracionalismo romântico tal como o funcionamento do narrador em *Die Betrogene* o faz.

Para se ler *Die Betrogene*, é preciso levar em conta o equilíbrio tão singular na obra de Thomas Mann entre modernidade e tradição. Isso é perceptível desde as primeiras linhas:

Nos anos vinte de *nosso século* vivia em Düsseldorf ao Reno, viúva há mais de dez anos, a senhora Rosalie von Tümmeler com sua filha Anna e seu filho Eduard, em cômodas, quando não luxuosas, condições.¹⁰⁸

Logo na primeira frase, há não apenas o marco temporal dos anos vinte, como também o pronome pessoal *uns*, indicando que narrador e leitor compartilham a vivência no século XX – e, principalmente, dos anos 1920, conferindo autenticidade à conversa inicial de Rosalie e Anna.

O registro desse narrador é *moderno*, mas não modernista, visto que ainda assume ares de superioridade e sapiência diante de toda a matéria narrada. Isto é, a história é contada em terceira pessoa, numa onisciência que escolhe os personagens nos quais mais irá se aprofundar – sabe-se pouco, por exemplo, de Eduard, filho de Rosalie. Assim, vê-se que Mann ainda parte de estruturas tradicionais da narrativa, mas não as exime de contradições e ironias, posto que a marca pessoal na primeira linha conota um ponto de vista determinado, abrindo uma via de leitura cujo esforço está em rastrear e interpretar

¹⁰⁸ MANN, Thomas. *As três últimas novelas*, p. 187. Grifo meu. „In den zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts lebte in Düsseldorf am Rhein, verwitwet seit mehr als einen Jahrzehnt, Frau Rosalie von Tümmeler mit ihrer Tochter Anna und ihrem Sohne Eduard in bequemen, wenn auch nicht üppigen Verhältnissen.“ (p. 169)

as possíveis ironias, dissimulações e contradições que essa voz narrativa é capaz de organizar no texto literário.

Outro ponto importante que chama a atenção da crítica desde a publicação da novela é o seu espaço. Afinal, por que Düsseldorf? Em 1980, Hans Mayer dedica uma dezena de páginas para responder a essa pergunta e conclui renomeando a narrativa de “A morte em Düsseldorf”¹⁰⁹, estabelecendo um diálogo direto com a novela veneziana do escritor, publicada em 1912.

Contudo, Hans Rudolf Vaget anota, na edição comentada, que Thomas Mann achava “tola” a comparação com sua novela de juventude: “Com ‘A morte em Veneza’ ela não tem nada a ver, nem com a sua importância, tampouco com a sua temática”¹¹⁰. Na verdade, o único ponto em comum possível, para o escritor, é o fato de ambas falarem sobre ele mesmo. Seja como for, a fim de validar sua leitura, Mayer utiliza de uma carta de Thomas Mann para Kurt Hiller, datada de 9 de julho de 1920, na qual o escritor estabelece “componentes fundamentais” [*Grundkomponenten*] para *A morte em Veneza*:

Também a vida deseja o espírito. Dois mundos cuja relação é erótica, sem que uma represente o princípio masculino e outra o feminino: isso é vida e espírito. *Por isso não há entre eles nenhuma união, mas somente uma breve, embriagante ilusão da conciliação e entendimento, uma eterna tensão sem solução* [grifo de Mayer].¹¹¹

Assim, Mayer justifica a ligação entre *Die Betrogene* e *A morte em Veneza* através desse fio temático que atravessa toda a obra de Thomas Mann. Na novela veneziana, essa ausência de síntese se daria através da cólera que assola Veneza e sempre espreita o desejo erótico-espiritual de Gustav von Aschenbach, ao passo que em Düsseldorf se encontraria no *Liebestod* de Rosalie por Ken Keaton.

Como se sabe, Düsseldorf é um lugar importante para o Romantismo alemão, abrigando Heinrich Heine e Robert Schumann. Além disso, Mann ambienta sua narrativa durante a primavera, quando os jardins da cidade estão lindamente floridos, e ainda marca o nascimento de Rosalie no mês de maio – “nascida na primavera, uma filha de maio” [*Im Frühling geboren, ein Maienkind*], descreve o narrador. Para realçar a ironia, o narrador força, na primeira metade da novela, a relação harmônica e ingênua que Rosalie

¹⁰⁹ MAYER, Hans. „Der Tod in Düsseldorf („Die Betrogene“), in: *Thomas Mann*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, pp. 408-426.

¹¹⁰ VAGET, Hans Rudolf, *op. cit.*, p. 290.

¹¹¹ Idem, p. 414. Tradução minha. „Auch das Leben verlangt nach dem Geiste. Zwei Welten, deren Beziehung erotisch ist, ohne daß die eine das männliche, die andere das weibliche Prinzip darstellte: das sind Leben und Geist. Darum gibt es zwischen ihnen keine Vereinigung, sondern nur die kurze, berausende Illusion der Vereinigung und Verständigung, eine ewige Spannung ohne Lösung.“

tem com a natureza – “a época das rosas era seu grande deleite” [*Die Rosenzeit war ihre ganze Wonne*].

Desse modo, o lugar onde a obra se ambienta é de grande importância, assim como o foco narrativo anunciado. O mais interessante é que ambas as estruturas – tempo e espaço –, pedras angulares para esta leitura, estão na primeira frase da novela. Vale ressaltar, ainda, que a menção aos anos vinte atribui uma pátina de passado, um verniz que busca preservar a antiguidade – algo próximo do “Propósito” de *A montanha mágica* –, um passado longínquo que será revisitado através de um sutil jogo de ironia, posto que a obra fora publicada em 1953.

Voltando à leitura de Mayer: a função de Ken Keaton na narrativa é crucial para o seu desenvolvimento. Afinal, para o crítico, é através dele que se desdobram os temas caríssimos à poética de Thomas Mann – “no início a antítese entre mundo burguês e o espírito artístico e, mais tarde, a tensão entre ‘espírito’ e ‘vida’”¹¹².

Ken Keaton é um jovem norte-americano, cujas intenções com Rosalie não são muito esclarecidas na novela. Dispensado de suas missões no *front*, Ken decide ficar na Europa, sustentando-se através das amizades com a pequena burguesia local e oferecendo aulas particulares de inglês. O filho de Rosalie, Eduard, é aluno de Ken. Depois das aulas, o imigrante é convidado para o jantar na casa dos Tümmler, e assim Rosalie se apaixona.

Na troca de cartas entre Thomas Mann e Adorno, o filósofo reconhece no jovem um modelo típico do pós-*segunda guerra* e não dos anos 1920. Essa dissonância sutil na composição é marcada justamente pela voz narrativa, que sempre mescla ironicamente seu alemão empolado, que remonta o estilo do *Goethezeit*¹¹³, com as expressões inglesas de seu personagem.

Durante o primeiro jantar com a família, Ken conta sua história à mesa. Num *crescendo*, as expressões inglesas vão tomando mais espaço, chegando ao ponto de não ser possível distinguir entre o narrador e seu personagem. Nesse processo, identifica-se uma estrutura central da novela: o discurso indireto livre, o *erlebte Rede*:

Alemanha! Era o seu país predileto, embora não o conhecesse muito afundo e visitou apenas, na verdade, a região do lago Constança e, depois, adentrou na região da Renânia, que conhecia bem. A Renânia com suas pessoas amáveis e divertidas, tão *amiable*, sobretudo quando já estavam um tanto bêbados; com suas antigas cidades veneráveis cheias de atmosfera, Trier, Aachen, Koblenz, a sagrada Köln, - devia-se

¹¹² Idem.

¹¹³ Essa posição é de Hans Rudolf Vaget na edição comentada da novela (*op cit.*, p. 293), mas vale mencionar que o termo é cunhado por Heine no livro sobre a Escola Romântica.

tentar apelidar apenas uma cidade americana de ‘sagrada’ – *Holy Kansas City, haha!* *O tesouro guardado pelas ninfas do Missouri-River, hahaha – Pardon me!* Sobre Düsseldorf e sua longa história desde os Merovíngios ele sabia mais do que Rosalie e seus filhos, e falou como um professor catedrático sobre o intendente Pepino e Barba Roxa, que mandou construir o palácio imperial de Rindhusen, e sobre a igreja sálica de Kaiserswerth, onde Henrique IV fora, ainda criança, coroado rei, percorrendo livremente ainda sobre de Albert vom Berg e Jan Wellem, do Palatinado, e sobre muitos outros assuntos.¹¹⁴

O parágrafo inicia com uma exclamação, e o seu assunto, subtraindo os aspectos formais e estilísticos, é a história medieval do sul do país. A razão da volta de Thomas Mann para a Suíça se deu, em larga medida, por conta do macartismo que tomou os EUA após o fim da guerra. Por conta desse fato biográfico, algumas leituras da novela apontam para uma dimensão de alegoria política, que seria incorporada por Ken e Rosalie¹¹⁵. No limite, elas indicam uma certa rendição da Europa, do “velho mundo”, frente aos EUA.

Contudo, Thomas Mann considerava muito redutor pensar a novela por esse prisma, pois essa leitura não leva em conta seus experimentos narrativos, assim como boa parte do sistema de motivos desenvolvidos durante toda a sua vida de artista. Tendo isso em vista, o parágrafo em questão pode ser relido.

O *erlebte Rede* é marcante aqui na dificuldade de distinguir narrador e personagem. Essa confusão, além de moderna, reforça o tom irônico da narrativa. Seria plausível que Ken ironizasse e diminuísse sua própria nação frente aos anfitriões europeus, e essas suas considerações sempre são concluídas com o *Pardon me!* Mas não há, no original, qualquer sinal gráfico que diferencie a voz da personagem da do narrador, mobilizando ambas as instâncias narrativas.

Para compreender o funcionamento do narrador e a ironia contida na adjetivação de *Holy Kansas City*, é preciso voltar algumas páginas e notar a maneira com que o

¹¹⁴ MANN, Thomas. *As três últimas novelas*, p. 208-9. Grifos meus. „*Deutschland! Das war sein Lieblingsland, obgleich er wenig weit darin vorgedrungen war und eigentlich nur die Ortschaften am Bodensee und dann, dies allerdings sehr genau, das Rheinland kannte. Das Rheinland mit seinen lieben, lustigen Leuten, so amiable, besonders wenn sie ein bißchen „knüll“ seien; mit seinen altherwürdigen Städten voller Atmosphäre, Trier, Aachen, Koblenz, dem heiligen Köln, - man sollte nur einmal versuchen eine amerikanische Stadt ‚heilig‘ zu nennen – Holy Kansas City, haha! Der Goldschatz, gehütet von den Nixen des Missouri-River, hahaha – Pardon me! Von Düsseldorf und seiner landen Geschichte seit den Merowingern wußte er mehr, als Rosalie und ihre Kinder zusammengenommen, und sprach vom Hausmeier Pippin, vom Barbarossa, der die Kaiserpfalz von Rindhusen erbaut, und von der Salierkirche in Kaiserswerth, wo Heinrich IV. als Kind zum König gekrönt wurde, von Albert vom Berg, Jan Wellem von Palatin und von viel anderem noch, wie ein Professor.* (p. 190-1)

¹¹⁵ ADOLPHS, Dieter W. „Thomas Manns Erzählung ‚Die Betrogene‘: ein literarisches ‚Farewell to Amerika‘?“, in: *Colloquia Germanica*, Vol. 32, n° 3, 1999, p. 277. No artigo, é dito, literalmente, que a doença de Rosalie seria um “símbolo da degeneração cultural”.

narrador descreve Rosalie. Como já foi mencionado, o Romantismo alemão subjaz logo na primeira sentença da novela. Esse aspecto é largamente ampliado pelo modo com que o narrador acompanha Rosalie pelos seus jardins de primavera, que ela cuida com o maior esmero:

A época das rosas era o seu maior deleite. *No seu jardim*, com um anteparo, ela guardava a rainha das flores, a protegia cuidadosamente das lagartas famintas com os meios adequados; e enquanto a floração durava, os ramos frescos de rosas já maduras ficavam de pé sobre as cômodas e mesinhas, em botão, ou meio abertas ou em plena pujança, vermelhas em sua maioria (já que as brancas ela não apreciava), eram de seu próprio cultivo ou presentes de atenciosas visitantes, que conheciam sua paixão.¹¹⁶

Tamanho detalhamento e depuração na linguagem configura a tentativa da narração de sublimar o singelo, porém cuidadoso, jardim de Rosalie. O modo como o faz, com uma longa sentença na qual se arrolam as especificidades e cuidados de Rosalie, hipostasia o pequeno jardim num idílio harmônico, no qual *narrador e personagem* se deleitam, de modo que o *erlebte Rede* ganha maior relevo nas frases seguintes:

Ela era capaz de, por muito tempo, de olhos fechados, mergulhar seu rosto em tais ramos e assegurar, quando o novamente levantasse, *que esse seria o aroma dos deuses*. Assim como Psique se inclinara com sua lâmpada sobre o Amor adormecido, sentindo seu hálito, seus cachos e bochechas, ela certamente se satisfez com esse aroma; *esse seria o aroma dos céus*, e ela não duvidava que no céu, os espíritos bondosos respiravam, pela eternidade, o cheiro das rosas.¹¹⁷

As duas expressões destacadas possuem a mesma estrutura sintática: na primeira “*das sei Götterduft*”, e na segunda “*es sei Himmelsarom*”. Ambas se valem do Conjuntivo I da língua alemã, que opera com afirmações feitas por terceiros, mas de que o redator se vale para escrever seu texto. Dada essa estrutura, o *erlebte Rede* adquire uma importante dimensão: o narrador se aproxima de tal maneira de Rosalie que cheira junto dela o “aroma dos céus”, reconstruindo-o, ainda, através da analogia entre o “mergulho” de Rosalie nas flores e a *antiga* história de Amor e Psique.

¹¹⁶ MANN, Thomas. *As três últimas novelas*, p. 194-5. “*Die Rosenzeit war ihre ganze Wonne. Sie zog die Königin der Blume an Stöcken in ihrem Garten; schützte sie sorgfältig, mit gebotenen Mitteln, gegen fressende Raupen, und immer standen, solange die Glorie nur währte, auf den Etagèren und Tischchen ihres Boudiors Sträuße von wohlgeruchtem Rosen, knospenden, halb- und vollerblühten, roten namentlich (denn weiße sah sie nicht gern), von eigener Zucht oder Gaben der Aufmerksamkeit von Besucherinnen, deren ihren Passion bekannt war.* (p. 176)

¹¹⁷ Ibidem, 195. Grifos meus. „*Sie konnte lande, mit geschlossene Augen ihr Gesicht in solchen Strauße bergen und, wenn sie es wieder daraus erhob, versichern, das sei Götterduft. Als Psyche sich mit der Lampe über den schlafenden Amor beugte, habe sein Hauch, hätten seine Locken und Wangen ihr Näschen gewiß mit diesem Wohlgeruch erfüllt; es sei Himmelsarom, und sie zweifle nicht, daß man als seliger Geist dort oben in Ewigkeit Rosenduft atmen werde.*“ (p. 177)

A comparação é descabida. O jardim é pequeno e singelo, mas a analogia o amplia de tal maneira que adquire sentido transcendental, simbólico. Aqui, vale a descrição de Heine da “escola romântica”: “A arte romântica representou o infinito e relações espirituais agudas”. De certo modo, o narrador almeja recriar, amalgamado com sua protagonista, esse infinito romântico transcendental num jardim pequeno-burguês de Düsseldorf. Assim, configura-se a modernidade desse narrador que ainda é premido pelo peso da tradição: para fruir do jardim *junto com* sua personagem, recorre a comparações clássicas através do simbolismo próprio do romantismo germânico.

Fica claro, então, de que modo o *holy* é permeado de ironias, já que o narrador não se comporta do mesmo modo ao retratar a protagonista. Logo, o estilo com que a afeição de Ken pela história alemã é retratada muito difere da maneira com que o narrador descreve o amor de Rosalie pelas flores – diferença marcada pelo modo de intromissão da voz narrativa no discurso das personagens. Numa primeira leitura, é possível afirmar que a ironia atua somente no retrato de Ken, desmoralizando a *Zivilisation*, o espírito burguês afastado da natureza, visto que há uma identidade encantatória no trato de Rosalie e suas rosas, que, no limite, remonta às raízes do romantismo e, logo, da *Kultur*.

Essa interpretação, porém, seria uma remodelação da alegoria política, na qual a parte lograda é europeia, enquanto os norte-americanos dominam economicamente o globo a partir da segunda metade do século XX. Logo, isso desconsidera um elemento central na poética do Thomas Mann tardio: rastreando as raízes da *Kultur*, o escritor é taxativo diante da Alemanha e dos alemães, culpando-os pela catástrofe nazista¹¹⁸. Assim, a sua obra tardia é um momento de reinterpretação ora ensaística, ora literária das bases da sua formação enquanto intelectual e escritor, radicalizando a mudança de posição que fizera já nos anos 1920 – lê-se: quando renuncia o posicionamento reacionário e nacionalista de *Considerações de um apolítico* em favor de uma visão política mais internacionalista e democrática.

Aqui, como visto por Freedman nas obras do final do século XIX, o problema também é de ponto de vista. Hans Mayer, no estudo sobre a novela, nota também esses movimentos peculiares do narrador, mas em relação a Anna von Tümmler: “a filha Anna é também uma enganada: caracterizada por uma perna coxa. A alegria malévola [*böse*

¹¹⁸ Essa forma de “crítica à razão dualista” da cultura alemã ocorre, em forma de ensaio, no *Alemanha e os alemães* e, em forma literária, no *Doutor Fausto*. Ambos, portanto, frutos da poética tardia do escritor.

Heiterkeit] do narrador parece se regozijar com seus ‘tropeços’”¹¹⁹. Contudo, o arremate do crítico diante desse ponto de vista é identificá-lo com o “narrador Thomas Mann”. Muito embora todas as criações artísticas do escritor tenham alguma camada de autobiografismo, estancar os movimentos sutis e, de fato, “malévolos” desse narrador com o escritor pode reduzir o horizonte de leitura. Seria mais produtivo considerá-lo como uma construção literária advinda dessa poética tardia, que remonta os tempos idos do romance lírico na Alemanha, mas o situa nos vetustos anos vinte “do nosso século”, levando essa configuração literária às últimas consequências.

Além do Romantismo, além de toda a crítica que Mann faz aos norte-americanos durante o seu segundo exílio na Suíça, a tensão central, aqui, é outra. A relação entre protagonista e narrador, no caso de Rosalie, remete à síntese mencionada por Freedman, tão característica dos romances líricos. Nesse sentido, não é apenas o nome da personagem que se liga à tradição romântica, mas também sua proximidade com o narrador – sem mencionar suas descrições simbólicas, como a de Amor e Psique. Contudo, por se tratar de uma *obra tardia*, essa herança formal é retomada se valendo de contradições bastante sorrateiras, dentre as quais o *erlebte Rede* tem papel central para sua percepção, posto que o narrador, ao final, se distancia abruptamente de sua protagonista. Para demonstrar essa desestabilização do retrato de Ken e do Romantismo de Rosalie, é preciso ler o último capítulo da novela.

Após se apaixonar por Ken, confessar sua paixão à sua filha, irem ao castelo, avistarem os cisnes negros, Rosalie sente o efeito de sua doença. Ao se declarar para Ken numa alcova medieval, ela sente, no lugar do cheiro de rosas, “ares de sepultura” [*Totenluft*]. Feita a declaração, encerra-se o diálogo com um possível encontro futuro entre os amantes, que nunca ocorrerá. A cena seguinte, que encerra a narrativa, se passa no hospital. Nesse aspecto, Rosalie também lembra o herói simbólico do Romantismo, já que sua ação na novela se torna interessante por ser um “receptáculo” da experiência do rejuvenescimento e do engano, mas não pelo esforço de realização dessa paixão. Tanto que após sua primeira – e única – atitude, a declaração de amor, há um corte sintomático da cena, um fechar de cortinas que reabre com a protagonista numa cama de hospital.¹²⁰

¹¹⁹ MAYER, Hans. *Op. cit.*, p. 425. “*Die Tochter Anna ist gleichfalls eine Betrogene: durch einen Klumpfuß gezeichnet. Die böse Heiterkeit des Erzählers scheint sich an ihrem ‚Aufstampfen‘ zu ergötzen.*”

¹²⁰ Nesse tópico, vale dizer, que a obra tardia de Thomas Mann difere do papel do simbolismo na obra de Hermann Hesse, analisada por Freedman. No caso de Hesse, a simbologia romântica oferece um “caminho para a salvação” (p. 72), ao passo que em Mann, como se vê, a recuperação do Romantismo e seus símbolos e formas não acontece sem ressalvas críticas, características do seu segundo exílio.

Prostrada, Rosalie e seus filhos escutam o Dr. Muthesius – cuja ambiguidade e frieza lembram a do Dr. Behrens do Sanatório Berghof –, que analisa as amostras de tecido cancerígeno. É importante notar que não há um indicativo de fala direta do personagem; logo, é a voz narrativa que descreve a doença:

O exame realizado pelas duas mãos de Muthesius revelou um útero excessivamente grande para a idade da *paciente*, um tecido irregular e muito espeço *entre as trompas* e, em vez de um *ovário* já muito diminuído, foi detectado um *tumor informe*. A curetagem mostrou células de carcinoma que, em parte, provinham do ovário; outras, entretanto, não deixavam dúvidas de que no próprio útero já haviam células cancerígenas em pleno desenvolvimento. *Eram sinais que indicavam a rápida evolução de um caso maligno.*¹²¹

O colorido da natureza e das flores se transforma numa linguagem técnica. Como de costume, Mann, escritor realista, trocou extensas cartas com seu médico nos EUA, Dr. Frederick Rosenthal – que o auxiliou também no *Fausto* –, a fim de obter o máximo de informações e diagnósticos médicos sobre a doença que queria representar. Assim, Rosalie, que outrora delirava com o cheiro das flores, agora é uma “paciente” e o narrador não demora mais que algumas páginas para encerrar sua narrativa, descrevendo friamente a morte trágica de sua protagonista, com quem, páginas atrás, compartilhava do idílio romântico.

Além disso, é possível ler uma mudança do discurso indireto livre na última frase do parágrafo, que acentua a ironia trágica. No começo da novela, como já vimos, havia uma amálgama entre o narrador e protagonista, mas aqui, através da frase “*Es wies all die Bösigkeit Zeichen rapiden Wachstum auf*”, se entrevê uma mudança de estilo: ao perceber a morte da utopia romântica, o narrador se aproxima da frieza da medicina e do realismo, descrevendo todo o sofrimento como um médico e concluindo a descrição quase como um atestado de óbito.

Ao sabermos do final trágico, a segunda leitura da novela nos oferece sinais de que a morte sempre esteve nas entrelinhas. Por exemplo, as árvores do jardim dos Tümmeler eram tílias. Essas árvores carregam uma pesada carga *simbólica* na cultura alemã, a começar com o poema *Der Lindenbaum* de Wilhelm Müller, musicado por

¹²¹ MANN, Thomas *As três últimas novelas*, p. 259. Grifos meus. „Die bimanuelle Untersuchung, von Muthesius vorgenommen, ließ einen für das Alter der Patientin viel zu großen Uterus, beim Verfolgen des Eileiters unregelmäßig verdicktes Gewebe und statt einen schon sehr großen Ovariums einen unförmigen Geschwulstkörper erkannten. Die Curettage ergab Carcinomzellen, dem Charakter nach vom Eierstock herrührend zum Teil; mutterkrebszellen in voller Entwicklung begriffen waren. Es wies all die Bösigkeit Zeichen rapiden Wachstums auf.” (p. 239)

Schubert no *Winterreise*, no qual a tília oferece o descanso eterno ao forasteiro, e que somente nela se encontraria a paz.

Em *A montanha mágica*, Hans Castorp ouve a canção no gramofone do Sanatório e cantarola esses versos no *front* da Primeira Guerra; em *Doutor Fausto*, Adrian aprende seu primeiro *lied* perto das tílias e termina alienado também abaixo de uma. Há também em Goethe uma amplificação, mas na chave alegórica, da imagem da tília: na Canção do Linceu, o vigia canta a casinha de Filemon e Baucis ruir em chamas, dizendo: “Chispas vejo que faíscam/ *Pelas tílias, lá, na treva/ Raios fúlgidos faíscam/ Que o ar atíça e a roda leva*”¹²²[*Funkenblicke seh’ ich spüren/ Durch den Linden Doppelnacht,/ Immer stärker wühlt ein Glühen,/ Von der Zugluft angefacht*] (vv. 11.308-11)

Logo, o repositório de símbolos românticos é amplamente utilizado por Thomas Mann na construção de suas obras, e na sua última novela não seria diferente. Além disso, sabe-se que, ao pensar em suas obras tardias, levou em conta o *Fausto II*. Desse modo, as tílias no jardim dos Tümmeler já prenunciam a tragédia. Contudo, como a novela corrói essa tradição simbólica com uma ironia fina, a escolha da tília também pode apontar para um sistema de símbolos de uma cultura que se arruína. Afinal, não são apenas as tílias que remontam o Romantismo, mas também a construção formal da novela, que bebe da fonte do romance lírico e, ao reescrevê-lo com ferramentas literárias do século XX, põe uma interrogação nessa forma.

A localização temporal da primeira sentença da novela confere fundo histórico a essa leitura. Situando-se nos anos 1920, são inseridos na composição ficcional os debates sobre a crise do romance, das vanguardas e de toda a crise da cultura burguesa. Somado a isso, é preciso ter em vista que a obra foi publicada após a *Segunda* Guerra, garantindo não apenas distanciamento histórico, mas também sensível, acrescentando mais uma camada de ironia ao idílio romântico de Rosalie.

No limite, as contradições dessa voz narrativa, que ora se aproxima de um personagem, ora zombam de outro, e ao final termina como um realista flaubertiano, são devedoras das conquistas estéticas e formais dos anos 1920. Contudo, Thomas Mann é um escritor calibrado pelo século XIX, e toda a sua obra sopesa a tradição burguesa humanista com a história social e estética do século XX. Sendo assim, sua última novela mobiliza uma pedra angular da sua obra de juventude – como em *Tristan* e *A morte em*

¹²² GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto II*, Trad. Jenny Klabin Segall, São Paulo Editora 34, 2017, p. 933-4. Grifo meu.

Veneza –, mas sem repetir o que já havia conquistado esteticamente, lê-se a oposição entre mundo burguês e a *Kultur* germânica.

Nesse sentido, a obra tardia remodela sua ironia característica, pois repassa os *leitmotive* da obra do escritor, mas de forma a tornar ainda mais grave a permanência desses motivos no pós-Segunda Guerra. Afinal, Rosalie é uma personagem ambígua, pois ao mesmo tempo que seu julgamento frente à doença é indício do irracionalismo romântico, também influi em nossas retinas tão fatigadas uma utopia romântica, escamoteada pela tradição e negada pela história.

A última fala da protagonista, porém, dita em seu leito de morte, demonstra a contradição central das obras tardias. Até aqui, demonstrou-se a crítica de Thomas Mann diante de toda a cultura que o formou, o que nos levaria a uma dimensão um tanto pessimista de sua obra. Esse diagnóstico teórico é contraposto pela própria obra:

Anna, não fale de traição da natureza, nem que ela horrorosa ou sarcástica. Não se volte contra ela, assim como eu não o fiz. É com tristeza que me despeço – de vocês, da vida com sua primavera. *Mas o que seria da primavera sem a morte?* A morte, na verdade, é um grande instrumento da vida, e se ela ainda me proporcionou, mesmo que de empréstimo, a figura [*Gestalt*] da ressurreição e do desejo amoroso, então não foi traição, mas sim *bondade e graça*¹²³

Gnade aparece sintomaticamente em *Doutor Fausto* e *O eleito*, irmanando essas três obras tardias sob o símbolo de uma *reconciliação destrutiva* que se estrutura na revisita de todo o passado da cultura burguesa e seus efeitos *na Alemanha*. Na novela, o escritor “experimenta”, em Rosalie, o logro, e aguardando a morte, ela ainda vê sentido em toda a experiência, na aventura amorosa, no *Liebestod*, pois foi assim que sua vida *tardia* – como não lembrar da figura do escritor idoso que, no diário, afirma viver “errado”? – foi boa de ser vivida. As obras tardias são catástrofes, para falarmos como Adorno, porque realizam esteticamente a mediação entre o “já-foi” e o “não-será” – ou, melhor dizendo, entre o que não aconteceu e a crise da utopia.

¹²³ MANN, Thomas. *As três últimas novelas*, p. 261. Grifos meus. „Anna, sprich nicht von Betrug und höhnischer Grausamkeit der Natur. Schmäle nicht mit ihr, wie ich es nicht tue. Ungern geh ich dahin – von euch, vom Leben mit seinen Frühling. Aber wie wäre denn Frühling ohne den Tod? Ist ja doch der Tod ein großes Mittel des Lebens, und wenn er für mich die Gestalt lieh von Auferstehung und Liebeslust, so war das nicht Lug, sondern Güte und Gnade.“ (p. 241)

4.2 – Romantismo: entre a resignação e o combate

No esquema geral de interpretação da obra que lemos até aqui, o “Romantismo” surgiu diversas vezes. Ora, trata-se, na verdade, de uma exigência de leitura imposta pela novela, já que foi elaborada a partir dessa tradição tragicamente germânica. Com isso em vista, é necessário se aproximar dela para, assim, configurar o modo com que Thomas Mann a formaliza na sua última novela.

A música alemã era vista pelo escritor como o grande símbolo da identidade germânica. Hans Rudolf Vaget parte dessa premissa no livro *Seelenzauber: Thomas Mann und die Musik*¹²⁴, no qual, logo no início, afirma que “ao longo da vida de Thomas Mann, no ponto nevrálgico das considerações sobre a música está a relação entre música alemã, identidade alemã e história alemã”¹²⁵. Como se viu até aqui, Mann é um exímio intérprete do processo sociocultural alemão e usa como lente esse tripé descrito por Vaget.

Seguindo este princípio, na edição comentada da novela, Vaget insinua que o título da narrativa pode ter sido inspirado por um *lied* de Schubert, *Die Forelle*, nos permitindo investigar mais a fundo essa conexão. No texto de C. F. D. Schubart, o narrador observa um pescador capturar uma truta. O modo com que a natureza e o animal são descritos é bastante romântico: o observador se deleita com a liberdade e a beleza do animal. Isso é interrompido pela sanha do pescador, que dissimula seu interesse de captura, enganando o peixe. É nessa dinâmica que surge o termo semelhante ao título da novela:

So zuckte seine Rute
Das Fischlein zappelt dran
Und ich mit regem Blute
*Sah die Betrogene an.*¹²⁶
[Então treme sua vara,
o peixinho se contorce nela,
e eu com sangue quente
vi o enganado]

A sugestão do crítico tem fundamento, visto que a relação do observador com a beleza natural do peixe está diretamente relacionada com os temas e motivos enleados

¹²⁴ VAGET, Hans Rudolf. *Seelenzauber: Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt: Fischer, 2012.

¹²⁵ Idem. p. 21. Tradução minha. „*Im Brennpunkt von Thomas Manns lebenslangem Nachdenken über Musik steht das Verhältnis von deutscher Musik, deutscher Identität und deutscher Geschichte.*“

¹²⁶ Disponível em <https://www.oxfordlieder.co.uk/song/2371>, acesso em 04/03/2023, grifo meu. A tradução é livre e busca apenas reproduzir em língua portuguesa o conteúdo do *lied*.

em *Die Betrogene*, isto é, a idealização da natureza, do amor e das suas respectivas relações com o homem.

Contudo, é preciso ajustar as lentes para não nos excedermos nos paralelos entre o *lied* e a novela, afinal trata-se, no máximo, de uma inspiração temática, afinal este tema é típico do Romantismo na Alemanha. O recorte nacional aqui é de suma importância para Thomas Mann, dado que noutros lugares da Europa este movimento artístico possui outros direcionamentos.

Definir o Romantismo é um trabalho que muitos críticos, desde seu surgimento, buscam realizar e, na maioria dos casos, existem muitas dificuldades de se organizar traços gerais capazes de unir a literatura mundial do início do século XIX sob o signo de “romântica”. Na introdução ao volume *A companion to European Romanticism* (2005), Michael Ferber determina a grande discrepância dos críticos frente ao uso do termo “Romantismo” como definição de uma escola literária:

Desde o momento em que elas apareceram como nome de uma escola literária, as palavras ‘romântico’ e ‘romantismo’ foram explicadas em diversas línguas, foram inquiridas, reexplicadas, criticadas, zombadas, revogadas, remodeladas, finalmente deixadas de lado, e revividas dos mortos por vezes demais para se contar.¹²⁷

De fato, desde o final do século XVIII, a partir do uso particular dos irmãos Schlegel da palavra *romantisch*, o debate acerca do seu significado e da sua relevância se impôs aos artistas e aos críticos. A essência dessa situação reside na crise que ela escancara, visto que o cunho utilizado pelos Schlegel tinha como objetivo encontrar uma fronteira entre a arte anterior e a que o pequeno círculo de Jena almejava construir. Isto é, a gênese da palavra “romântico” remete a um momento histórico de “crítica e crise” do pensamento estético burguês, anunciado em todos os cantos do Velho Mundo pela Revolução Francesa.

O termo “crítica e crise” é de autoria do historiador alemão Reinhart Koselleck que, no livro homônimo, analisa a “patogênese do mundo burguês” rastreando as contradições do pensamento político iluminista imediatamente anterior à Revolução

¹²⁷ FERBER, Michael. “Introduction”, in: *A companion to European Romanticism*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 3. Tradução minha. “Since almost the moment they appeared as the name of a school of literature, the words “Romantic” and “Romanticism” in various languages have been explained, queried, re-explained, criticized, defended, mocked, withdrawn, reasserted, finally laid to rest, and revived from the dead, too many times to count.”

Francesa.¹²⁸ De acordo com o historiador, há uma ligação etimológica entre os termos “crítica” e “crise”:

Krisis, crise, significa em primeiro lugar separação, luta, mas também decisão, no sentido de uma recusa definitiva, de um veredito ou juízo em geral, que hoje pertence ao âmbito da crítica. As significações, hoje separadas, de uma crítica ‘subjéctiva’ e uma crise ‘objéctiva’ ainda eram concebidas em grego sob um conceito comum.¹²⁹

O historiador define os termos tendo no horizonte as ferramentas ideológicas do século XVIII, que se fundamentava em compreensões dualistas do mundo, com fundo moral. Nesse sentido, quando os Schlegel se definem enquanto *romantisch*, eles o fazem via uma oposição ao *klassisch*¹³⁰, corroborando o argumento de que o surgimento do termo “Romantismo” está saturado de uma crise histórica determinante para a compreensão do mundo burguês.

Somado a isso, dentre os alicerces deste mundo está uma hipostasia da crítica da estética e da “sensibilidade”, engendradas também pelo século XVIII, que foram basilares para a formação de escritores burgueses, como Thomas Mann. Koselleck afirma em nota que

o uso predileto da palavra ‘crítica’ para designar métodos de elaborar uma normativa do belo, seu conhecimento ou produção – Cassirer chega a definir o ‘século da crítica’ desde o ponto de vista dos ‘problemas fundamentais da estética’ – é *característico para o surgimento da autoconsciência burguesa. A filosofia e a crítica da arte selaram uma união pessoal*.¹³¹

Noutros termos, a construção da burguesia enquanto classe social ideologicamente dominante passa pela *invenção* da crítica estética, justificando, inclusive, os incessantes debates acerca da definição de Romantismo, como aponta Ferber. Na “união pessoal” selada entre filosofia e crítica da arte está o problema do Romantismo.

Reduzindo-o ao máximo, este problema consiste na oposição crítica à tradição do pensamento e arte iluministas burgueses (*klassisch*), impulsionada pelo espírito romântico (*romantisch*). Nesse quesito, é digno de nota o estudo de Michael Löwy e Robert Sayre sobre o fenômeno: *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade* (1993). Como todo ensaio sobre a questão, o primeiro capítulo é uma tentativa de definição do Romantismo, passando por diversas correntes antagônicas de

¹²⁸ KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

¹²⁹ Ibidem, p. 202, nota 155.

¹³⁰ FERBER, Michael. Ibidem, p. 1.

¹³¹ KOSELLECK, Reinhart. Ibidem, p. 206, nota 171, grifos meus.

pensamento na pesquisa de um denominador comum. Nesta inspeção, voltam-se contra definições tidas como pontos pacíficos acerca desta escola artística: “a refutação do pensamento das Luzes *não pode* desempenhar o papel de categoria espiritual unificadora do campo romântico.”¹³² Outro ponto de vista, menos popular mas teoricamente muito produtivo, a compreensão marxista do Romantismo é também alvo de reparos:

O elemento unificador do movimento romântico, em grande parte, se não na totalidade de suas manifestações nos principais centros europeus (Alemanha, Inglaterra e França), é a *oposição ao mundo burguês* [grifo dos autores]. Essa hipótese nos parece de longe a mais interessante e a mais produtiva. Entretanto, a maioria dos trabalhos que se situam nesse terreno sofre de um grave inconveniente: como numerosos escritos não marxistas mencionados acima, eles veem na crítica antiburguesa do romantismo somente o aspecto reacionário, conservador, retrógrado.¹³³

É neste revés da leitura marxista do Romantismo que os autores vão ancorar seu posicionamento. Eles partem do pressuposto de que o Romantismo, antes de uma escola artística ou literária, é “como uma estrutura mental coletiva”, uma visão de mundo, uma *Weltanschauung* constituída a partir do fuso histórico da virada do século XVIII para o XIX:

Para nós, o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno). Pode-se dizer que desde a sua origem o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do ‘sol negro da *melancolia*’ (Nerval).¹³⁴

Ler o termo “crítica da modernidade” à luz da concepção de Koselleck pode nos fornecer um aprofundamento do argumento de Löwy e Sayre, posto que a atividade crítica em si está inserida na construção ideológica do mundo burguês, este mesmo ao que o Romantismo se opõe – seja apontando o passado pré-moderno, seja fabulando um futuro revolucionário, daí os signos da “melancolia”, que aponta para trás, e o da “revolta”, que aponta para frente. Assim, o *modus operandi* do Romantismo, a partir desses autores, é já sintoma da crise do mundo burguês, deflagrada no mesmo momento em que impõe sua forma.

A negação dos valores do mundo capitalista moderno é posta como esquema geral do Romantismo, mas os desdobramentos específicos de cada artista e de cada nação são

¹³² LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: O romantismo na contracorrente da modernidade*, São Paulo: Boitempo, 2015, p. 27, grifo meu.

¹³³ Ibidem, p. 29.

¹³⁴ Ibidem, p. 38-9, grifos dos autores.

muito díspares. Noutros termos, a negação francesa difere da inglesa, e estas estão muito distantes da reação alemã, na qual nos deteremos a partir de agora.

O *lied* de Schubert com o qual iniciamos é uma expressão típica do Romantismo germânico por duas razões: a) a natureza pura, intocada pela ação humana, exerce grande encanto no eu-lírico; e b) a ação predatória do homem para com a natureza é nociva ao eu-lírico. O idílio romântico da natureza será debatido mais adiante, pois o que nos concerne no momento é compreender a especialidade do caso alemão do Romantismo, dado que *Die Betrogene* enfeixa uma certa releitura crítica de suas configurações.

No importante e monumental estudo de Arnold Hauser, *História social da literatura e da arte [Sozialgeschichte der Literatur und Kunst]*, a questão alemã e sua refração do Romantismo são minuciosamente analisadas. De início, o crítico trata de separar a situação da burguesia germânica do restante da Europa durante do século XVIII – o “século da crítica”, como mencionado acima –, afirmando que

O espírito burguês dos séculos XV e XVI desapareceu da arte e da cultura alemãs [...]. Porque os alemães não só seguiram o estilo aristocrático palaciano francês, mas adotaram-no sem restrições, importando artistas e obras de arte da França ou imitando servilmente os modelos franceses.¹³⁵

Assim, a dependência e subserviência acompanha a arte e cultura germânicas até o Romantismo, momento no qual a Alemanha se torna o centro propulsor do movimento para o Ocidente. Contudo, essa virada de chave não ocorreu ao acaso, pois trata-se de uma confluência entre a Revolução Francesa e as idiosincrasias da cultura burguesa alemã.

Ainda segundo Hauser, a burguesia, que fez a Revolução na França, optou pela renúncia de “toda espécie de atividade política” na Alemanha, acarretando um isolamento que impediu, na virada do século, que esta classe assumisse o papel de dominante. Essa situação bastante *sui generis* é o insumo do Romantismo alemão, de sorte que

A consequência de tal estado de coisas, na Alemanha, foi o divórcio absoluto estabelecido entre a literatura e a política, e o desaparecimento desse representante da opinião pública, tão típico do Ocidente: *o escritor que é, simultaneamente, político, erudito, publicista, bom filósofo e bom jornalista*.¹³⁶

A história do pensamento na Alemanha, por isso, possui centro gravitacional no idealismo e na teologia¹³⁷, esferas passíveis de alienação da marcha da história. Porém, a

¹³⁵ HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tomo II, São Paulo: Mestre Jou, 1982, p. 754.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 756, grifo meu.

¹³⁷ Esse aspecto da ideologia alemã foi duramente criticado pelos jovens Marx e Engels. Em *A sagrada família*, escrevem: “A Crítica absoluta não é, pois, *autenticamente cristã e germânica*? Depois que a velha

Revolução Francesa impõe a história enquanto força motriz dos acontecimentos, impelindo os filósofos e artistas alemães a mudarem o direcionamento de seus escritos contra a sua vontade. Não por acaso, a definição de escritor utilizada por Hauser passa a ser modelada no Romantismo: “Nos círculos burgueses e pequeno-burgueses, a leitura intensiva torna-se quase epidêmica no final do século XVIII”, afirma Rüdiger Safranski no seu livro sobre o Romantismo¹³⁸.

Nesse sentido, é possível afirmar que o processo de formação do público burguês alemão, sua formação estética e artística ocorre às pressas e às avessas, pois não se trata de uma formação que tenciona a ação política, mas o ensimesmamento, o escapismo:

A falta de um centro urbano importante para vida em comunidade favoreceu o isolamento, e com isso a vontade de estar em companhia imaginária no livro, ou a vontade da companhia real por meio do livro. A Alemanha não possuía nenhum poder político que incitasse a fantasia, nenhuma cidade grande com segredos labirínticos, nenhuma colônia que alimentasse a percepção de distância e a aventura no mundo mais longínquo. Tudo estava fragmentado, estreito e pequeno.¹³⁹

Ou seja, o que favoreceu o florescimento do Romantismo na Alemanha foi precisamente seu teor de atraso social e político no início do século XIX – ora, o país não acompanhou a marcha dos vizinhos: atrás na indústria, impulsionada pela Inglaterra, e alheio aos ideais republicanos franceses. É por essa razão que os temas de sua literatura (a idealização da natureza, o irracionalismo, o apego à antiga vida comunitária) se enquadram nas definições de Löwy e Sayre, dado que a recepção dos avanços industriais, políticos e econômicos variava entre o estranhamento e resistência conservadora.

Num ensaio de 1907, o jovem Györg Lukács define o espírito romântico alemão como “uma dança sobre um vulcão ardente, um sonho reluzente e improvável”, que muito deve à conjunção de atraso político e riqueza poética interior,

pois na Alemanha não havia senão um caminho para a cultura: o da interioridade, o da revolução do espírito; ninguém podia pensar seriamente numa revolução real [...]

antítese entre espiritualismo e materialismo foi combatida em todos os seus aspectos, e quando *Feuerbach* já a superou de uma vez e para sempre, ‘a Crítica’ eleva-a de novo a dogma fundamental sob a mais repugnante das formas e faz com que triunfe o ‘espírito cristão-germânico.’” (São Paulo: Boitempo, 2011, p. 112, grifos dos autores). Nos manuscritos que geraram *A ideologia alemã*, são ainda mais categóricos em relação à diferença com os países centrais: “Enquanto os franceses e os ingleses se limitam à ilusão política, que se encontra por certo mais próxima da realidade, os alemães se movem no âmbito do ‘espírito puro’ e fazem da ilusão religiosa a força motriz da história.” (São Paulo: Boitempo, 2007, p. 44, grifos meus).

¹³⁸ SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*, São Paulo: Estação Liberdade, 2010, p. 47

¹³⁹ *Ibidem*, p. 48-9.

// Todas as energias se voltaram para dentro, e logo o ‘país dos poetas e dos pensadores’ superaria todos os demais em profundidade, sutileza e força espiritual.¹⁴⁰

Esse desdobrar-se em si mesmo tornou-se a pedra de toque da cultura literária alemã durante o século XIX, alcançando o patamar de sinônimo da cultura alemã para o restante da Europa. Noutras palavras, a ausência de vida política gerou a possibilidade do Romantismo, e este, por sua vez, insere a Alemanha no concerto cultural das nações.

Thomas Mann reconhecia o Romantismo como pedra angular de sua sensibilidade e de sua formação enquanto escritor. Sua relação com ele varia no decorrer de sua vida, mas a presença é constante. Em 1911, na revista *Die Neue Rundschau*, Mann publica um elogioso ensaio sobre Adalbert von Chamisso, exaltando a novela *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, publicada pouco mais de um século antes, em 1813. Na resenha, o escritor pontua que se trata de um “livro escolar”, que do começo ao fim “estava repleto de coisas encantadoras e que cativavam de imediato.”¹⁴¹ Após descrever a importância formativa do livro para um *alemão*, Mann retoma, a partir de uma carta de Chamisso, o passado do início do século XIX, dizendo:

Um poeta alemão: naquela época isso significava alguma coisa. A palavra do povo dos poetas e pensadores estava em seu pleno prestígio. O romantismo imprimira sua marca ao conceito europeu de poesia. Poesia... isto era romantismo. *Mas romântico... isto era alemão*. A equivalência dos conceitos ‘ser poeta’ e ‘fazer versos alemães’ - realizada com despreocupação naquele trecho da carta - *é sintomática*.¹⁴²

Neste momento da vida de Thomas Mann, anterior à Grande Guerra, eram os denominadores comuns de seus escritos o nacionalismo germânico e o orgulho que o escritor tinha das raízes alemãs em oposição à *Zivilisation*. Assim, há uma exaltação, neste trecho, ao papel fundador do Romantismo enquanto configuração literária da *Kultur*. Este “sintoma”, a equivalência entre o conceito de poesia e a nacionalidade alemã, era o punhal que voltava contra seus oponentes “civilizados”, afinal, conclui o escritor, “ser poeta quase que já chegava a significar ser também alemão.”¹⁴³

Três décadas depois, já no seu exílio norte-americano, em 1940, escreve um ensaio sobre o *Werther* de Goethe. É importante ressaltar que, nesse período, ele já havia encampado a luta contra Hitler. Assim, mesmo com essa mudança diametral de

¹⁴⁰ LUKÁCS, Györg. “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”, in.: *A alma e as formas: ensaios*, São Paulo: Autêntica, 2015, p. 83-4

¹⁴¹ MANN, Thomas. “Chamisso”, in: *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, Trad. Marcus Mazzari, São Paulo: Estação Liberdade, 2003 (Posfácio), p. 129.

¹⁴² *Ibidem*, p. 134, grifos meus.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 135.

posicionamento político, o Romantismo alemão ainda exerce uma intensa força gravitacional em sua obra. No cenário de guerra total, o Romantismo é descrito, *em alemão*, aos leitores norte-americanos do seguinte modo:

Fastio da civilização, emancipação do sentimento, uma agitada nostalgia da volta ao berço da natureza elementar, solavancos nas correntes de uma rígida cultura, revolta contra as convenções e às estreitezas burguesas, tudo convergia à luta do espírito contra o aprisionamento da própria individuação e a um entusiástico desejo ilimitado de vida tomar a forma do desejo de morte.¹⁴⁴

É notória a mudança de um ensaio para o outro. No de 1911, a definição de Romantismo está centrada no nacionalismo anterior à Primeira Guerra, o que se contrapõe ao ensaio redigido durante a Segunda Guerra, que acentua muito mais o teor combativo e inovador do Romantismo. Desse modo, a acentuação dada ao fenômeno acompanha as oscilações políticas do escritor, até se firmar na forte oposição ao mundo burguês.

Embora se inspire na sua crítica da modernidade e oposição ao capitalismo, Thomas Mann não é um escritor romântico. Löwy e Sayre se referem a ele como um romântico anticapitalista “resignado”, no sentido de reconhecer tanto a crise do mundo burguês como a impossibilidade de reestruturar as formas de vida pré-industriais, recaindo numa catástrofe sem saída. Além disso, segundo Paulo Soethe, o romantismo anticapitalista é elaborado em Mann através da “ironia burguesa”¹⁴⁵, que sorrateiramente mina, de dentro para fora, os alicerces ideológicos do mundo capitalista burguês.

Soethe não demonstra de qual modo essa ironia opera na *obra ficcional* do autor, optando pela análise do pensamento político volátil e pouco definido de Mann entre o fim da Grande Guerra e a ascensão do nazismo. Ao final, o texto não mais se volta à obra política, mas às ligações sanguíneas que o escritor possuía com o Brasil. Com isso em vista, é válido testar a hipótese da “resignação” de Mann por meio da leitura de *Die Betrogene*, pois, como se busca argumentar aqui, o “estilo tardio” do escritor pode contradizer essa definição.

Nos momentos finais da novela, os von Tümmeler e Ken Keaton viajam para o castelo Holterhof, inspirado no Castelo Benrath, distante algumas horas de barco de

¹⁴⁴ MANN, Thomas. „Goethes 'Werther'“. In: *Reden und Aufsätze I*, Frankfurt a. M., 1990, p. 641. Tradução minha. „Überdruß an der Zivilisation, Emanzipation des Gefühls, wühlende Sehnsucht nach Heimkehr ins Natur-Elementare, Rütteln an den Fesseln einer erstarrten Kultur, Revolte gegen Konvention und bürgerliche Enge, alles trat zusammen, um den Geist gegen die Beschränkung der Individuation selbst anrennen und ein schwärmerisch grenzenloses Lebensverlangen die Gestalt der Todessehnsucht annehmen zu lassen.“

¹⁴⁵ SOETHE, Paulo. “Ironia burguesa e romantismo anticapitalista”, in: *Tecendo o presente: oito autores para pensar o século XX*, Curitiba: Edições Sesc Paraná, 2006, p. 34.

Düsseldorf. Trata-se de um episódio chave para o desfecho da narrativa, afinal é nele que surge a figura do cisne negro e Rosalie declara seu amor por Ken. Seria interessante buscar inserir a viagem ao Holterhof no fluxo imagético da novela, observando-a como momento derradeiro antes do destino trágico da protagonista.

Que estação mais repleta de sedução e feitiço aquela em que as árvores se vestiam de flor, os caminhos se tornavam poéticos e a paisagem familiar que servia de moldura aos passeios de mãe e filha resplandeciam de encanto róseo e alvo. [...] E Rosalie, *a quem tudo isto encantava* e que era dotada de bons conhecimentos de botânica, explicava à filha que o choupo é uma espécie dioica, com flores unissexuadas, masculinas ou femininas, que nascem em pés completamente distintos.¹⁴⁶

Neste princípio de narrativa, como se pode apreender do excerto, há uma síntese – performada pelo discurso indireto livre – que garante o encantamento diante da natureza. “Que estação mais repleta de sedução e feitiço” [*Was für eine bezaubernde Jahreszeit*] é um veredito válido para Rosalie e para o narrador, como já foi trabalhado na seção anterior. Desse modo, quando a personagem está inserida no idílio romântico de Düsseldorf, rodeada de aromas, flores e vivas cores, seu entusiasmo é valorizado pelo foco narrativo, que confunde a experiência da personagem e a sua própria posição – algo possível de aferir na ambiguidade da frase “*die auch dies entzückend fand*”¹⁴⁷, afinal o termo “*auch*” pode ser lido tanto como uma enumeração dos objetos que Rosalie acha “encantadores”, como uma extensão da voz narrativa, ou seja, implicando uma simbiose entre narrador e personagem.

Essa estrutura narrativa típica do Romantismo é, como apontado acima, descontinuada ao final da obra. O narrador descreve o jardim do Castelo Holterhof:

O parque não se estendia propriamente até o rio, pelo que teriam ainda de percorrer um caminho bastante úmido pelo meio do prado até chegarem aos jardins senhoriais de outros tempos, à natureza bem cuidada e aparada pela mão do homem. No cimo de uma colina, via-se uma rotunda com bancos talhados em nichos de teixo, da qual partiam várias alamedas formadas por árvores magníficas, quase todas já em flor, se bem que alguns botões se ocultassem ainda nas suas cápsulas castanhas e luzentes. Eram carreiros e veredas que se abriam ao caminhante, forrados de saibro fino, com abóbadas muitas vezes formadas pela folhagem, e que se estendiam por filas – que

¹⁴⁶ MANN, Thomas. *As três últimas novelas*, p. 194. Grifos meus. *Die Baumblüte, wenn de Chausseen poetisch wurden, die heimatliche Landschaft um ihre Spazierwege sich in weiße und rosige, fruchtverheißende Lieblichkeit kleidete – was für eine bezaubernde Jahreszeit! [...] Und Rosalie, die auch dies entzückend fand, wußte genug Botanik, um die Tochter belehren zu können, daß die Papelbäume ‘zweihäusige’ Gewächse seien, bei denen die einen nur eingeschlechtig männliche, die andere nur weibliche Blüten tragen.* (p. 176)

¹⁴⁷ Na tradução utilizada, a ambiguidade referida se perde.

chegavam a ascender a quatro – de faias e teixos, *tílias* e castanheiros, e ainda ulmeiros de troncos altíssimos.¹⁴⁸

A descrição é romântica, mas esconde uma ironia, afinal o jardim é elaborado num nível de detalhamento esplendoroso, que cresce aos olhos. Porém, trata-se de uma natureza *administrada*, com as árvores escolhidas a dedo, e o corte dos arbustos feito por mãos humanas. Não se trata, nesse sentido, da natureza elementar adorada pelos românticos. Assim, o foco narrativo aproxima essa voz narrativa da busca pelo paraíso perdido, que é recriado de certo modo no jardim de Rosalie. Não é por acaso que, logo no parágrafo seguinte, se escreve:

Rosalie não demonstrava qualquer interesse por tais raridades. Para ela, a natureza tinha de ser familiar, sob pena de não tocar a alma humana. Todo aquele esplendor do parque parecia, de resto, não corresponder, em grande medida, ao seu gosto pela natureza.¹⁴⁹

A reação de Rosalie é diametralmente oposta à que ela experimentou no passeio da alameda. Aqui, o jardim imperial não é nada poético – e, vale lembrar, “poético”, para Thomas Mann, está muito próximo de “alemão” –, afinal essa natureza de excessivo esplendor, ao contrário da encontrada em Düsseldorf, carrega uma pátina de passado, de antiguidade, que não se comunica à sensibilidade exclusivamente romântica de Rosalie. Noutros termos, a ausência de poesia repele o interesse dela, fundamentado na “confiança” na natureza – “tinha de ser familiar” [*Natur müsse vertraut sein*] – e não no apelo ao intelecto – “sob pena de não tocar a alma humana” [*spreche sie nicht zum Gemüt*].

A obra de Thomas Mann é atravessada por essa dualidade: de um lado, a alma alemã profundamente arraigada no espírito, algo irracional – *Kultur* –, que se opõe ao intelecto, que se afasta do irracionalismo e se aproxima da compreensão burguesa do mundo – *Zivilisation*. Essa antinomia foi organizada através dos mais diversos arranjos em sua obra. O fato de ela persistir na sua última novela é digno de nota, ainda mais se levarmos em conta sua publicação após o horror nazista.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 250-1. Grifo meu. „Nicht ganz erstreckte der Park sich bis an den Strom. Sie hatten einen noch ziemlich feuchten Wiesenweg zurückzulegen, ehe alt-herrschaftliche Natur sie aufnahm, wohlgepflegt und gestutzt. Von erhöhtem Rondell mit Ruhebänken in Taxusnischen gingen da- und dorthin Alleen prächtiger Bäume aus, knospend fast alle schon auch mancher Trieb sich noch in braunblanker Schutzhülle barg – fein bekieste, oft vom Gezweig überwölbte Wandelwege zwischen manchmal gar vielfach gereihten Buchen, Eiben, Linden, Roßkastanien, hochstämmigen Ulmen.“ (p. 231)

¹⁴⁹ Idem. Rosalie nahm an diesen Sehenswürdigkeiten kein Interesse. Natur, meinte sie, müsse vertraut sein, sonst spreche sie nicht zum Gemüt. Aber die Parkherrlichkeit schien es ihrem Natursinn überhaupt nicht seht anzutun. (p. 232)

Talvez, a partir desse ponto de vista, Rosalie seja uma das figuras mais alemãs da literatura de Thomas Mann – como quer George Schoolfield¹⁵⁰ –, aproximando-se de personagens como Adrian Leverkühn, do *Doutor Fausto*, afinal o compositor de vanguarda é também, a seu modo, um romântico tardio, mas no sentido diabólico e perverso do termo, posto que envenena toda a tradição romântica da música alemã a fim de encenar sua catástrofe. Rosalie, por outro lado, incorpora uma visão mais *positiva* do mesmo estofado de Adrian, crendo numa reconciliação possível entre vida e espírito, arte e vida. Essa crença, é claro, tem um preço: a peça que a natureza prega em Rosalie tem ares de *tragédia e comédia*, o que não poderia ser diferente numa obra de literatura moderna.

Assim, as oscilações do foco narrativo em *Die Betrogene* possuem ampla fundamentação na interpretação de Mann do processo social e cultural germânico, amparando na protagonista sua esperança de redirecionar a tradição, revitalizando-a após o nazismo. Numa palavra, o estilo tardio do escritor interroga a suposta “resignação” diante do mundo burguês.

É necessário, então, redirecionar a ironia, já que o objetivo não é a demolição do passado romântico. Como já foi visto, o Romantismo é central para a história da literatura alemã, e essa compreensão de mundo – *Weltanschauung*, para voltarmos a Löwy e Sayre – é o cruzamento entre o atraso, garantindo a pureza da interioridade, e a crítica ao mundo burguês que se erige. Desde a raiz do movimento na Alemanha, a reação foi conservadora e anticapitalista. Mesmo apontando para a recuperação do passado, a crítica do Romantismo conserva uma aguda compreensão de sua hora histórica; e a construção de uma personagem como Rosalie reclama, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, uma leitura também aguda e combativa de seu tempo.

Ao analisar todos os outros personagens que a circundam, vemos que seu traço diferencial é sua veia romântica. Anna é uma artista de vanguarda, cerebral, uma antípoda da mãe; Eduard quer seguir carreira militar e não se interessa pelos negócios do espírito; o ex-noivo de Anna trabalha para a indústria química e é distante do mundo do espírito; Ken parecia com Rosalie, mas sua personalidade não tem raízes românticas¹⁵¹. Ou seja, frente a seus pares, Rosalie representa uma reminiscência da primeva alma alemã-

¹⁵⁰ SCHOOLFIELD, George. “Thomas Mann’s ‘Die Betrogene’”, in: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, Vol. 38:1, pp. 91-120;

¹⁵¹ É válido mencionar neste ponto a percepção de Theodor Adorno dessa personagem. Numa carta a Thomas Mann, o filósofo afirma que Ken estaria mais próximo de um norte-americano posterior à Segunda Guerra Mundial, e não à Primeira (Cf. *Adorno-Mann Briefwechsel*, Frankfurt: Suhrkamp, 2002, p. 135). Logo, a construção de Ken gira em torno desse descompasso cronológico e não se centra no romantismo, como se faz em Rosalie.

romântica – se furtarmos a reversibilidade entre os termos do jovem Mann –, algo de amplo significado dentro da poética do autor, que muito se deve à *paródia*.

Os críticos que defendem genericamente a “ironia burguesa” como característica fundamental da poética do escritor correm o risco de perder de vista as especificidades de cada momento de sua obra. Ironia e paródia em *Os Buddenbrooks* têm um sentido diverso do que se vê em *A montanha mágica*, ocorrendo, logo, na sua obra tardia, outra transformação. Seu biógrafo, Hermann Kurzke, aponta um caminho: “Certamente, a paródia é, porém, na obra tardia de Thomas Mann, uma forma de *conservação*, não de *aniquilação*.”¹⁵². É possível que a figura de Rosalie possa se enquadrar nessa paródia que conserva e não destrói, posto que o Romantismo representa, para Mann, um horizonte intransponível.

É, sem dúvidas, um limite para ele, o que não significa, necessariamente, uma resignação. Este estilo tardio pode ser o responsável para a inversão de sinais nesse caso. A insistência no Romantismo após o nazismo indica a direção, para o escritor, da *verdadeira* alma alemã: amorosa, sensível e devotada à poesia, ocultando da equação o obscurantismo e o irracionalismo, andaimes da barbárie nazista.

Quando Rosalie não se interessa pelo jardim imperial do Holterhof, Thomas Mann está configurando *criticamente* a tradição do Romantismo, pois não hipostasia a capacidade do espírito romântico *alemão* de dissolver as contradições e sintetizá-las positivamente¹⁵³: num mesmo movimento, critica a tradição e “conserva” sua potência crítica. Ora, como tratado acima, o Romantismo tem seu aspecto crítico intimamente ligado ao momento de crise que o gerou, e tendo em vista seu impacto, que reestrutura por completo a sensibilidade burguesa, a opção por ele na constituição de Rosalie pode conter um direcionamento *combativo* que esta tradição assume na obra tardia do autor.

Em suma, o Romantismo é reabilitado ao lembrar suas potências críticas e, ao mesmo tempo, torna-se objeto de uma crítica moderna. Após a cena do castelo, a protagonista acaba no hospital, mas sua reação perante a morte segue fiel ao que acredita mesmo depois da desilusão. É como se ela ouvisse o chamado da natureza ecoando o “aqui encontra o seu descanso” [*Hier findest du deine Ruh*]¹⁵⁴ dos galhos das tílias,

¹⁵² “Parodie ist aber im Spätwerk Thomas Manns eindeutig eine Form der Bewahrung, nicht der Vernichtung.” KURZKE, Hermann. *Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung*. Munique: C. H. Beck, 2010, p. 298, tradução e grifos meus.

¹⁵³ Como ocorre em escritores como Novalis, por exemplo.

¹⁵⁴ Verso de um famoso *lied* de Schubert, *Der Lindenbaum*, integrante do ciclo *Winterreise*, escrito por Wilhelm Müller, que veio a público no início do século XIX num ambiente musical largamente romântico

presentes no seu jardim particular e no Holterhof. Assim, sua morte é a crítica mais contundente da novela, afinal a simples existência de uma alma tão ingênua e amorosa quanto a de Rosalie no pós-Grande Guerra é uma afronta ao espírito de seu tempo¹⁵⁵, e se sua existência perece, então a situação é mesmo “demasiado crítica para que a ausência de crítica esteja à sua altura”¹⁵⁶.

4.3 – A Natureza: totalidade de fundo falso

Was wir liebten, ist ein Schatten nur.
[*Aquilo que amávamos é apenas uma sombra*]
An die Natur, Friedrich Hölderlin

Como vimos, os motivos principais do Romantismo recebem desdobramentos importantes na novela. Na tradição alemã, o Romantismo teve suas figuras centrais na fantasmagoria, na natureza, no amor. Como escritor realista, Mann nunca foi afeito às visões oníricas de um E.T.A Hoffmann – salvo nos *sonhos* de Gustav von Aschenbach e Hans Castorp –, apesar de muito admirá-las e reservar-lhes grande parcela da contribuição alemã à literatura burguesa do início do século XIX. No caso de *Die Betrogene*, as tônicas parecem transitar entre a natureza e o amor.

Daremos início à análise mais detida a partir da natureza. A escolha se justifica pelo fato de a narrativa não demonstrar uma hierarquia desses temas, mas uma intercompreensão e intermediação – isto é, o amor de Rosalie por Ken muito se contamina da sua encantada visão da natureza e vice-versa. Assim, a leitura mais compromissada da obra poderia partir de qualquer um dos pontos, dado que, no percurso, cruzamentos serão necessários para, ao final, chegar a interpretações complementares e dependentes.

e à sombra de Beethoven. Hans Castorp, em *A montanha mágica*, estreia o gramofone do Sanatório ouvindo-o, e o cantarola quando desce ao front.

¹⁵⁵ Não seria possível ter uma leitura análoga do “romance em cartas”, *Werther*, de Goethe? Ora, o suicídio do protagonista, como o entende Lukács (Cf. *Goethe e seu tempo*, São Paulo, Boitempo, 2021), é também politicamente direcionado, posto que o engessamento da ordem social alemã em fins do século XVIII também não permitia uma alma como a de Werther. Nominalmente, Lukács escreve: “Werther se mata justamente porque não quer renunciar a nenhum de seus ideais revolucionários humanistas, porque não quer nem saber de fazer concessões nessas questões. O caráter retilíneo e íntegro de sua tragicidade confere a seu fim aquela beleza resplandecente que ainda hoje constitui o fascínio imarcescível desse livro” (p. 59). O destino de Rosalie, aferrar-se a seus ideais românticos até seu último suspiro, não seria da mesma família do de Werther?

¹⁵⁶ Diz o duplo diabólico de Adrian Leverkühn no capítulo XXV do *Doutor Fausto*.

Como na seção anterior, é conveniente estabelecer uma base para desenvolver as releituras feitas pelo escritor. A lírica da natureza [*Naturgedicht*] foi um dos temas mais amplamente desenvolvidos na poesia alemã, cuja existência antecede ao Romantismo, mas atinge nele sua mais notável forma. O poema *Maielied*¹⁵⁷, do jovem Goethe, publicado em 1775, pode operar como pedra angular para o alinhamento entre natureza, amor e rejuvenescimento que reconhecemos em Rosalie – também ela uma “filha de maio” [*ein Maienkind*]:

Quão gloriosa brilha
para mim a natureza!
Como brilha o sol!
Como os prados riem!

Botões brotam
por todos os ramos,
e mil vozes dos
arbustos,

e alegria e encanto
de todos os seios.
Ó Terra, ó Sol!
Ó Felicidade, ó Desejo!

Ó amor, ó amada!
tão dourada e bela
como as nuvens da manhã
sobre todas as colinas!

Você abençoa, majestosa,
o fresco campo,
num olor de flores
o mundo todo.

Ó donzela, donzela,
como eu te amo!
Como miram-me seus olhos,
Como você me ama!

Tal como a cotovia ama
o canto e o ar,
e as flores da manhã
o perfume do céu.

Como eu te amo
com sangue em fervor,
que me dá juventude,

¹⁵⁷ A tradução não tem por objetivo reproduzir rimas e ritmos, tencionando apenas apresentar em língua portuguesa o conteúdo do poema. “*Wie herrlich leuchtet/ Mir die Natur!/ Wie glänzt die Sonne!/ Wie lacht die Flur! // Es dringen Blüten/ Aus jedem Zweig/ Und tausend Stimmen/ Aus dem Gesträuch, // Und Freud und Wonne/ Aus jeder Brust./ O Erd', o Sonne!/ O Glück, o Lust! // O Lieb', o Liebe!/ So golden schön,/ Wie Morgenwolken/ Auf jenen Höhen! // Du segnest herrlich/ Das frische Feld,/ Im Blütendampfe/ Die volle Welt. // O Mädchen, Mädchen,/ Wie lieb ich dich!/ Wie blickt dein Auge,/ Wie liebst du mich! So liebt die Lerche/ Gesang und Luft,/ Und Morgenblumen/ Den Himmelsduft. // Wie ich dich liebe/ Mit warmem Blut,/ Die du mir Jugend/ Und Freud und Mut // Zu neuen Liedern/ Und Tänzten gibst./ Sey ewig glücklich,/ Wie du mich liebst!*”

e alegria e coragem
para novas canções
e danças.
Seja eternamente feliz
o amor que tens por mim!

Além da confluência imagética com este poema goethiano, *Die Betrogene* compartilha da mesma síntese romântica, que tem como força motriz a natureza, que serve de palco idílico para o amor. No poema, o sujeito lírico que canta seu amor e dedica sua canção à amada tem como lastro sempre a harmonia natural: a moça ama o cantor do mesmo modo que as cotovias amam o canto e o ar. Ou seja, há um fundo natural e inelutável na paixão – algo que lembra muito as descrições de Rosalie de seu sentimento. Além disso, o poema ainda lança mão de uma imagem cara à novela: o rejuvenescimento, já que o sangue em febre [*mit warmem Blut*] confere ao amante juventude, alegria e coragem para entoar novos cantos e novas danças. Rosalie é continuadora dessa dimensão redentora e, sobretudo, expansiva do amor natural, que é capaz de transmutar – mesmo que apenas idealmente – a essência de corpo e alma.

Essa cosmovisão é recorrente no Romantismo alemão, algo que Löwy e Sayre atribuem a certa resistência aos adventos técnicos e industriais do início do século XIX. A obra de Mann reconstrói na via do realismo essa atitude anticapitalista do fenômeno. Ora, a natureza tem papel central em todas as suas obras de maior relevo: em *Os Buddenbrook*, é na contemplação desinteressada do mar, sob o impacto de um livro de metafísica, que Thomas Buddenbrook, um burguês por excelência e convicção, é forçado a olhar para dentro de si através da natureza:

Aprendi a amar ainda mais o oceano... Pode ser que outrora eu preferisse a montanha, pelo único motivo de ela estar tão distante. Agora não queria mais viajar pra lá. Acho que ali experimentaria apenas medo e vergonha. Ela por demais arbitrária, irregular, múltipla... Não há dúvida que me sentiria demasiado inferior. Que espécie de homens são esses que têm predileção pela monotonia do mar?¹⁵⁸

A presença do mar convida o homem de negócios à contemplação livre da natureza. Indo em direção ao objeto, o sujeito volta para si, posto que a interrogação final é respondida pelo aprendizado expresso na primeira frase. Pouco mais adiante no parágrafo, Thomas Buddenbrook conclui o motivo de um homem se interessar tanto pelo mar:

¹⁵⁸ MANN, Thomas. *Os Buddenbrook: a decadência de uma família*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 604.

Olhos confiados, impávidos e felizes, cheios de ânimo empreendedor, firmeza e vitalidade, vagam de cume em cume; porém, na vastidão do mar, cujas ondas flutuam com esse fatalismo místico e atordoador, repousa sonhando um olhar velado, desalentado e consciente que, em qualquer parte e época, mergulhou demasiado fundo e tais perturbações... Saúde e enfermidade, eis a diferença.¹⁵⁹

A contemplação conduz ao melhor conhecimento do espírito. O olhar anárquico de observação da monotonia das ondas volta as setas para dentro e conduz à melhor compreensão de si. Aqui se tem uma formulação primária da função da natureza na obra do escritor: vetor de reflexão, ela reestrutura a autocompreensão da personagem, algo que encontramos eco nas estrofes citadas de Goethe.

Ainda na sua juventude, é indispensável a menção à cena final de *A morte em Veneza* (1912), na qual o escritor colérico, Gustav von Aschenbach, observa, sentado numa cadeira de praia, seu estimado Tazio caminhar até o mar, criando uma composição de alta beleza apolínea, de proporções e simetrias renascentistas – muito sensivelmente filmadas por Luchino Visconti. Tamanho esplendor, contudo, chega ao artista como pulsão de morte, dado que a mais alta beleza conduz à mais elevada tragédia, fazendo com que Aschenbach dê seu último suspiro na contemplação dessa tela viva que se descortinou na natureza decadente de Veneza.

Em suma, no seu romance de estreia, o mar é o veículo da autocompreensão, e na sua novela mais famosa, o oceano é a última forma da natureza vista pelo protagonista – demonstrando que, na sua obra de juventude, ela está sempre ligada ao apolíneo, à beleza mais rigorosa que escamoteia a morte. Mais adiante em sua obra, no seu livro de viragem, *A montanha mágica*, a irregularidade, multiplicidade e arbitrariedade das montanhas é o que, no conhecido capítulo “Neve”, leva Hans Castorp ao cume de sua complexa e interdita formação: “Em consideração à bondade e ao amor, o homem não deve conceder à morte nenhum poder sobre os seus pensamentos”¹⁶⁰. Neste caso, a súplica de todos os anos no Berghof se dá numa temerosa aventura atravessando uma forte nevasca montanha acima, formulando para Hans a frase lapidar de sua formação.

No caso de Thomas Buddenbrook, o mar oferece um espetáculo racional, muito afeito à construção de sua personagem, ao passo que com Hans Castorp, a experiência se dá no plano onírico e, portanto, irracional. Seja como for, o fio condutor é a natureza, o

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ MANN, Thomas. *A montanha mágica*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 552

ensimesmamento em direção a esse “glorioso brilho” – nos dizeres, mais uma vez, de Goethe.

É válido dizer que essa configuração da natureza na obra de Mann é típica de sua juventude, quando ainda era bastante alinhado ao romantismo tardio de fins do século XIX. Passada a experiência do século XX, a postura é diferente. A radicalização presente em *Doutor Fausto* nos impõe outro modo de relação com o meio natural. Ora, ainda criança, na casa de Buchel, Adrian tem seu primeiro contato com fugas bachianas sob a copa de uma tília, carregando a cena de alta voltagem trágica - dado que o mito fáustico e, logo, o caso de Filemon e Baucis, está já no título do romance. A iniciação musical do compositor de vanguarda se mistura à sombra da “dupla noite das tílias”, que não aponta para uma reconciliação da estirpe de Thomas Buddenbrook ou de Hans Castorp, mas segue a via da total destruição que lemos no verso do velho Goethe: “*Was sich sonst dem Blick empfohlen,/ mit Jahrhunderten ist hin*” [O que a vista deliciava/ com os séculos se foi]¹⁶¹.

Como já foi dito anteriormente, a obra tardia de Thomas Mann articula a tradição na qual foi formada e a experiência dilacerante do século XX, principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, *Die Betrogene* é capaz de abrir uma outra senda a partir de *Doutor Fausto*, isto é, além de tecer profundas críticas ao desenvolvimento do mundo burguês, ela reelabora as raízes romântica subjacentes ao nazismo. Conforme argumenta Rüdiger Safranski, para evitar um “esquematismo artificial”, Thomas Mann, no *Doutor Fausto*, faz com que Leverkühn não sucumba aos delírios dionisíacos do Romantismo, enquadrando-o melhor numa crise “de uma criação artística que sofre de intelectualismo e que busca um caminho de volta a uma *segunda ingenuidade*”¹⁶². Como sabemos, esse caminho de volta não é tangível nesse romance, justamente por se tratar de uma obra demolidora das principais tendências do pensamento burguês humanista no século XX. Porém, não seria Rosalie uma formulação dessa “segunda ingenuidade”, que paga caro por ainda encontrar prazer no aroma das flores e no amor?

Dito de outro modo, é como se as configurações da natureza na novela fossem capazes de revivificar a vista diante dos escombros e, ao mesmo tempo, não a idealizar, como havia feito o jovem Goethe. Ora, ainda segundo Safranski, a juventude que sobrevive à guerra total vivia com profundo ceticismo os anos de reconstrução, que “foi levada a cabo com um modernismo objetivo e pouco respeitoso para com os restos românticos da

¹⁶¹ Tradução de Jenny Klabin Segall. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia - Segunda Parte*, São Paulo: Editora 34, 2018, p. 935.

¹⁶² SAFRANSKI, Rüdiger. *Op. cit.*, p. 339, grifo meu.

antiga cultura alemã das cidades”¹⁶³. Nesse sentido, contextualizada nesse cenário de miséria total, sua última novela pode sintetizar os caminhos da natureza já trilhados por sua obra anterior, mas agora aliada ao marca-passo do pós-hitlerismo.

Essa direção dada no seu último suspiro criativo pode ser aferida na leitura detida do terceiro capítulo. Nele, Rosalie e Anna estão, mais uma vez, passeando entre alamedas suntuosas, floridas e cheirosas, mas agora no meio do caminho havia “excrementos de animal, ou talvez humanos, misturados com folhas putrefatas”¹⁶⁴, gerando um profundo incômodo na protagonista e no narrador:

Na berma do caminho, avistaram um pequeno monte de lixo que apodrecia ao sol, invisível sob a massa de varejeiras que o cobriam e esvoaçavam em redor – *nada que convidasse a uma observação mais pormenorizada*.¹⁶⁵

O problema se configura, em primeiro lugar, ao nomear o objeto pútrido encontrado no meio-fio: ora são excrementos – não se sabe se de homens ou de animais – que se confundem com as varejeiras, ora é um monte de lixo, e mais adiante um “cadáver de uma pequena criatura da floresta...”; por fim, esse monte inenarrável assume um cheiro almiscarado. Essas metamorfoses não passam despercebidas do próprio narrador, já que afirma ser algo cuja descrição não seria nada convidativa à economia da obra. Essa desvalorização também não nos passa despercebida quando falhamos ao encontrar mais episódios como esse no todo da novela – feitas as devidas mediações, algo próximo pode ser lido no encontro com o cisne negro no Holterhof, salvo o silenciamento do narrador. O tom inusitado quase cômico desse encontro, posto ser uma quebra da torrencial de imagens românticas – os jardins, as rosas e seus perfumes –, é o que lhe garante valor e reclama uma leitura mais atenta.

Nas suas primeiras linhas, descreve o narrador o episódio como algo “da natureza da ironia” [*das an Spott gemahnte*], induzindo o leitor a buscá-la ao avistar o monte de fezes. Nesse sentido, é notável a quantidade de ressalvas que o narrador dá, assinalando que o encontro narrado seria uma exceção à fatura total da obra, que os cheiros divinais, as flores esplendorosas, as alamedas poéticas e o futuro rejuvenescimento seriam o verdadeiro encanto da história narrada. Mas esses caminhos poéticos também abrigam algo

¹⁶³ Ibidem, p. 341.

¹⁶⁴ MANN, Thomas. *As três últimas novelas* p. 197. “*Auf kleinem Raum waren Tierexkremente, oder auch menschliche, mit faulig Pflanzenlichem zusammengekommen*” (p. 179)

¹⁶⁵ Idem, grifo meu. “*Es war, am Wegesrand, ein in der Sonne kochendes, mit Schmeißfliegen dicht besetztes und von ihnen umflogenes Unrathäufchen, das sie lieber gar nicht genauer betrachten.*”

tão “repulsivo à vista” [*fieser könnte nichts sein*] que impede o narrador de construir o idílio sem quaisquer interferências.

Seguindo este princípio, o equilíbrio romântico que se constrói nos dois capítulos anteriores sofre um abalo capaz de gerar no leitor atento a dúvida quanto ao realismo daquelas descrições dos cheiros das flores, do jardim de Rosalie e dos passeios e conversas com Anna. A ironia assinalada pelo próprio narrador assumiria, nesse momento, seguindo a tipologia de Friedman, um certo caráter autoral, posto que possibilita uma reavaliação da própria voz narrativa que organiza o texto.

Essa hipótese de leitura pode, salvo engano, se sustentar na continuação da cena, na única fala de Rosalie ao sentir o cheiro horroroso que surgiu dentre o das flores:

Agora se entende por que razão nunca gostei de almíscar, nem de ambreta que, creio, é o mesmo. Nem entendo como há gente que goste de se perfumar com isso. Não há nenhuma flor ou planta que tenha esse cheiro. Nas aulas de ciências naturais aprendíamos que as glândulas de alguns animais segregam essa substância – ratazanas, gatos, zibetas, almiscareiros. Lembra-te que em *Intriga e Amor*, de Schiller, aparece um homenzinho qualquer, um bajulador bastante idiota, que fez uma entrada espalhafatosa e infunde por toda a plateia um cheiro intenso de almíscar? Sempre ri muito com essa passagem!¹⁶⁶

Logo após esta fala, o narrador conclui: “E deste modo voltou a reinar a boa disposição” [*Und sie erheiterten sich*]. A alegria estabelecida a partir do comentário da protagonista age de forma a inserir o mau cheiro dentro da constelação do momento mais esteticamente revolucionário do Romantismo alemão, a última peça de Schiller do *Sturm und Drang: Kabale und Liebe: ein bürgerliches Trauerspiel* [“Amor e intriga: um drama burguês”], publicada em 1784. Além disso, aqui, esse apaziguamento recai num rebaixamento do Sublime tão patente em Schiller, orquestrado pelo efeito cômico que, como estamos acompanhando, é sempre ligado, na novela, ao trágico.

Rosalie, “romântica inveterada”, não é nobre, sua situação social é proveniente de seu falecido marido, o tenente morto num acidente de carro logo na primeira página. Desse modo, ao ligar o cheiro de almíscar do “monte de lixo” à encenação da peça schilleriana, ela – corroborada pelo apontamento reconciliador do narrador – encontra uma finalidade àquilo que não era digno de sua atenção, tornando-o constitutivo também daquilo que é belo. O repulsivo, quando organizado artisticamente no drama burguês, ganha, para ela, inspirações de arte e, finalmente, de comédia.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 198.

Podemos afirmar que, até aqui, a composição opera com dois processos complementares. Ao mesmo tempo que o contato com o objeto decomposto satiriza a ingenuidade de Rosalie, cobrindo suas atitudes e opiniões de certa ironia trágica, o oposto também é verossímil, visto que o *modus operandi* da personagem vai em direção à busca de ligações entre a arte romântica e a vida do pós-Grande Guerra, com acento no elogio da natureza, na qual nem mesmo o excremento é excluído de uma configuração estética. Assim, ao citar Schiller, Thomas Mann reinsere o drama burguês alemão típico do século XVIII na profunda crise cultural do século XX. É possível forçar a nota afirmando que os valores burgueses trabalhados no drama de Schiller são precisamente os que o escritor tardio reabilita.

Contudo, na fatura total do capítulo, a dialética aponta para uma reconciliação às avessas. Na continuação do passeio, Anna reclama de fortes dores abdominais:

Dores? Serão as tuas?... Claro que sim, minha filha, como pude me esquecer! Não te devias ter trazido – que imprudência a minha! Fiquei a olhar embasbacada para o velho carvalho e não reparei que te contorcias no banco. Perdoa! Dá-me o braço e vamos embora.¹⁶⁷

No capítulo, a contemplação é um *leitmotiv*, que ora a faz lembrar de Schiller, a fim de compreender o excremento, ora a distrai a ponto de não ver sua filha em dores. O ocorrido conduz a um longo monólogo de Rosalie, no qual vai elaborar sua compreensão da natureza feminina que, ao ser lida à contrapelo, adquire contornos trágicos. Ao descrever sua personagem, o narrador escreve que seu amor à natureza é uma expressão de sua “cordialidade calorosa” [*Herzenswärme*], que contagia tudo o que vê:

Ainda te lembras - começou - de quando te aconteceu pela primeira vez, eras tu uma menina ainda, e já com a mesma violência de agora? O susto que apanhaste e como eu te expliquei que era a coisa mais natural do mundo, uma coisa inevitável e positiva, uma espécie até de dia a comemorar, pois que anunciava a tua transformação em mulher? [...]. Em nós, mulheres, as dores têm um sentido que não há no resto da natureza.¹⁶⁸

É sempre flagrante na compreensão do mundo de Rosalie uma certa forma de reintegração ao seio da natureza: o odor fétido e as dores menstruais são elementos participantes e constitutivos do todo, gerando mais uma contradição sem conflitos do que um embate entre esses opostos. Tal percepção das coisas é tipicamente romântica, ainda

¹⁶⁷ Ibidem, p. 199.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 199-200. *Weißt du noch, sagte sie, wie es schon gleich das erste Mal so war, als es dir jungem Dinge zuerst geschah und du so erschrakst, ich aber dich aufklärte, daß das nur natürlich und notwendig sei und erfreulich, já eine Art von Ehrentag, weil sich daran zeige, daß du nun Weibe gereift seist? [...] Schmerzen, à la bonne heure, die bei ins Frauen was anderes als sonst wohl in der Natur* (p. 181)

mais se termos em conta os versos de Goethe que deram início ao raciocínio. Essa forma de pensar e sentir o mundo, essa “cordialidade calorosa”, é precedente para incorrer na ilusão do rejuvenescimento:

Estás a ver, as dores são geralmente um sinal de aviso, dado pela sempre generosa natureza, de que determinada doença está a germinar no nosso organismo. Cuidado, é o que quer dizer, cuidado que se passa algo de anormal, age sem demoras, não tanto contra as dores como contra o que está por trás delas. É claro que conosco também pode acontecer o mesmo e as dores terem esse significado. *No entanto, e tu sabes bem disso, as tuas cólicas antes do período não têm nada a ver com isso e não são nenhum sinal de aviso*¹⁶⁹

Essa tentativa de tranquilizar a filha tem seu viés cômico, posto que há um estilo grandiloquente e excessivamente pomposo que perpassa todas as falas de Rosalie. Afinal, a mulher enganada tece um tratado da natureza feminina para justificar as fortes dores que a filha sente e que, mais ainda, ela mesma sentiu no passado. Para a nossa protagonista, todas as coisas do mundo possuem justificativa, estão todas em íntima e natural conexão umas com as outras, sem espaço para atritos. A compreensão da dor como pedra angular da feminilidade opera com as mesmas ferramentas de enxergar Schiller entre um enxame de varejeiras, isto é, a realidade deve sempre ser conformada a um todo coerente que remete ao conceito de belo natural, no qual nada está fora do lugar, porque tudo tem seu lugar.

Ao mesmo tempo que essa cosmovisão reencanta o mundo administrado, ela desarma o sujeito frente às suas contradições mais materiais. Anna, conhecendo a mãe, responde, com a agudeza de uma artista de vanguarda: “você é quem inventa as teorias mais espirituosas [*geistreiche*] que já ouvi!”. O constante estranhamento entre mãe e filha, nesse caso, é um embate entre duas consciências da cultura europeia: a da mãe arraigada no romântico; a da filha, no moderno. É na réplica à ironia de Anna que a tragédia escondida pela visão totalizante da natureza toma forma:

Acredita no que te digo: suportava todas as cólicas do mundo, se pudesse estar ainda na fase em que tu estás. Mas, infelizmente, não é o caso, a visita é cada vez mais parca e irregular e há dois meses não aparece de todo. Pobre de mim, começo a não sofrer do incômodo habitual das mulheres, como diz a Bíblia, creio que a propósito de Sara,

¹⁶⁹ Idem, grifo meu. *Siehst du, Schmerzen, die sind gewöhnlich das Warnunssignal der immer wohlmeinenden Natur, daß eine Krankheit sich im Körper entwickelt, - holla, heißt es, das ist was in Unordnung, tu gleich etwas dagegen, nicht sowohl gegen die Schmerzen, als gegen das, was damit gemeint ist. Es kann auch bei uns so sein und diese Meinung haben, gewiß. Aber, wie du ja weißt, dein Leibweh da, vor der Regel, das ist nicht von dieser Meinung und warnt dich vor nichts.* (p. 182)

sim de Sara, *mas com ela sucede depois um milagre de fertilidade, o que é coisa de lendas e parábolas e não da nossa vida de todos os dias.*¹⁷⁰

Como em toda obra de Thomas Mann, as citações tem consequências produtivas no todo do texto - daí provém seu *realismo crítico* tão bem-quisto por Lukács, já que se recusa ao caráter fragmentário vanguardista. Sendo assim, a menção ao Livro do Gênesis deve ser vista de perto. Já é sabido do leitor de Mann sua predileção por estes capítulos, afinal, desde meados dos anos 1920, o escritor vem se ocupando com *José e seus irmãos*, que atravessa o Atlântico e é terminado nos desertos californianos. O mito evocado por Rosalie é anterior aos capítulos que compõem a tetralogia. O milagre de Sara transcorre os capítulos 17 e 23, e neles uma mulher de noventa anos, esposa de Abraão, é agraciada com a recuperação da capacidade reprodutora, mas duvida que tal profecia se cumpra:

Ela, pois, riu-se secretamente, dizendo: depois que sou velha, e meu senhor avançado em anos, entregar-me-ei ao deleite? Mas o Senhor disse a Abraão: Por que se riu Sara, dizendo: Será verdade que eu possa dar à luz sendo já velha? Há porventura alguma coisa difícil a Deus? Voltarei a ti, segundo a promessa feita, neste mesmo tempo do próximo ano, e Sara terá um filho. (Gn. 18: 12-14)

A inscrição do principal acontecimento da novela na esfera do mito é bem afeita ao estilo tardio de Mann – além de *José*, há também o mito fáustico e, depois, o do Papa Gregório em *O eleito* -, mas o arranjo formal de *Die Betrogene* engendra uma dialética muito sutil que ao mesmo tempo seculariza e revitaliza o mito.

Ora, como já dito acima, tanto Rosalie quanto o narrador hipostasiam os objetos com os quais são defrontados: o excremento, as dores menstruais e, agora, o mito de Sara, que a protagonista ironicamente enquadra como matéria de “lendas e parábolas”, sem efetividade nos dias que correm. Mas, como também já se sabe, a reincidência de sangramentos, aliada à forte paixão por Ken, não é objeto de uma compreensão mais adequada e crítica. Desse modo, para a personagem, o milagre de Sara tomou vida em seu corpo, o mito nela tornou-se história, experiência.

Tal compreensão mítica é parente da que Lukács, idealista, descreve em tom de elegia no primeiro parágrafo da *Teoria do romance* - “afortunados os tempos...” – o que logo é secularizado. A experiência do mundo moderno, ao menos desde o século XVIII,

¹⁷⁰ Ibidem, p. 202, grifo meu. *Glaube mir: ich wollte beliebige Leibwehen gern in Kauf nehmen, wenn es mir noch ginge wie dir. Aber leider will es mir nicht mehr so gehen, immer spärlichen und unregelmäßiger geschah es mir, und seit zwei Monaten schon ist es überhaupt nicht mehr eingetragen. Ach, es geht mir nicht mehr nach der Weibe Weise, wie es in der Bibel heißt, ich glaube, von Sara, ja, von Sara, bei dann ein Fruchtbarkeitswunder geschah, aber das ist wohl nur so eine fromme Geschichte, wie heutzutage nicht mehr geschieht.* (p. 183)

com o surgimento do Esclarecimento, da filosofia da história, da razão e da ciência, nos afasta de modo substantivo dessa dimensão mítica da vida. Contudo, não é como se as histórias narradas no mito sejam completamente desprovidas de sentido e significado para nós modernos.

Desde os anos 1930, a partir da publicação de *Mário e o mágico* sob impacto do nazifascismo, Thomas Mann radicaliza-se contra a brutalização total da cultura e do homem através justamente da recondução do mito ao ideal humanista, lutando contra o sequestro nazista da cultura germânica¹⁷¹. Em 1936, numa Viena já bastante nazificada, Mann elabora sua investida no mito tencionando um povo “amadurecido para a paz”:

A vida enquanto citação, a vida no mito, é uma espécie de celebração; na medida em que é presentificação, ela se torna ação solene, consumação por meio de um celebrante do que está prescrito, cerimônia, festa. O sentido da festa não é o retorno da presentificação? A cada Natal renasce para a Terra o bebê que salvará o mundo, que está destinado a sofrer, morrer e subir aos céus. A festa é a supressão do tempo, um processo, uma ação solene, que transcorre segundo um arquétipo bem-marcado; o que nela acontece, não acontece pela primeira vez [...]; ela ganha atualidade e retorna, assim como suas fases e horas se seguem no tempo de acordo com o acontecimento primordial.¹⁷²

Nesse sentido, a consciência de Rosalie é daquelas que, aferradas à cosmovisão romântica, sempre encontram correspondências mitológicas e espirituais aos acontecimentos, opera construindo essa “presentificação”, que dá sentido à vida. Então, ao ser acometida pelo câncer no ovário, dá-se início a uma certa ingenuidade eletiva, que opta pela determinação mítica do fenômeno. Receosa pela predisposição idealista da mãe, Anna tenta alertá-la quanto aos perigos dessa leitura da realidade:

Se a nossa pobre alma pensa que lhe é muito difícil adaptar-se à metamorfose da vida física, não te preocupes porque irá depressa perceber que lhe resta outra solução senão deixar que tal lhe aconteça e que a mudança se produza. Pois que é o corpo que molda a alma à sua imagem.¹⁷³

¹⁷¹A ofensiva de Mann se dá principalmente num contraponto feroz à obra *O mito do século XX*, publicada, não por acaso, em 1930, escrita por Alfred Rosenberg, ideólogo do Partido Nazista e editor do *Völkischer Beobachter*, jornal também nazista. A década de 30, para o nosso escritor, é o momento de radicalização política, inserindo nas suas conferências e nas suas obras uma forte oposição ao regime totalitário que se instaura na “terra de pensadores e poetas”.

¹⁷²MANN, Thomas. “Freud e o futuro”. In: *Pensadores Modernos, op. cit.*, Rio de Janeiro: Zahar, 2015, p. 75-6.

¹⁷³MANN, Thomas. *As três últimas novelas, op. cit.*, p. 203. *Du mußt es dir so denken, daß das Seelische nur eine Ausstrahlung ist des Körperlichen, und wenn die liebe Seele glaubt, ihr falle die allzu schwere Aufgabe zu, sich dem veränderten Körperleben anzupassen, so wird sie bald merken, daß sie gar nichts zu tun hat, als dieses gewähren und auch an ihr sein Werk tun zu lassen. Denn es ist der Körper, der sich die Seele schon bildet nach seinem Stande.* (p. 185)

A intenção de Anna era chamar a atenção de sua mãe para o fato de que quando o corpo feminino perde sua fertilidade, a alma acompanha a mudança e deixa de pressionar o corpo, dado que este é apenas uma irradiação [*Ausstrahlung*] da alma. A formulação, ironicamente, é ambígua e a outra direção não é apontada por Rosalie, senão pelo narrador:

“A senhorita von Tümmeler sabia bem do que falava. Na altura em que sua mãe lhe fizera aquelas confidências, começara a avistar-se em sua casa, com bastante frequência, um rosto diferente dos habituais e que deixava adivinhar conseqüências constrangedoras, o que não passara despercebido à atenção muda e preocupada de Anna.”¹⁷⁴

A dialética entre revitalização e secularização encontra forma textual neste último parágrafo do capítulo. Aqui, o narrador comenta a ressalva de Anna, mas, de certo modo, distorce o que foi dito abrindo brecha para a verossimilhança do repentino rejuvenescimento de Rosalie, visto que o “rosto diferente”, o de Ken Keaton, é inserido na narrativa no capítulo subsequente. Contudo, esse desdobramento assume também caráter de prenúncio do que está por vir, afinal por que Anna “sabia bem do que falava”? Talvez porque conhecia a propensão de sua mãe à idealização ingênua do amor que passa a sentir.

Varejeiras e Schiller, dores abdominais e condição feminina, sangramento e mito: estes pares empreendem um movimento ascensional parecido, posto que partem de um objeto material para um imaterial, realizando o percurso harmonioso e sem atritos. Esses saltos de interpretação são verossímeis apenas em razão do narrador, que ratifica essas mediações piscando os olhos ao leitor, que crê nessa cosmovisão e a põe em xeque.

O pressuposto teórico que sustenta esse pensamento é o desdobramento [*Entfaltung*] do sujeito em objeto que o Romantismo alemão tanto produziu na sua lírica da natureza. A realização da obra tardia de Thomas Mann, neste âmbito, está em assinalar que essa filosofia é anacrônica em sentido diverso, isto é, ao mesmo tempo que relembra uma visão passada, indica que sua realização não aconteceu. Assim, a natureza, em *Die Betrogene*, é passado e promessa, pois condensa o núcleo humanista do espírito germânico e sua dissonância do mundo administrado e, principalmente, da torção feita pelo nazismo da cultura alemã.

¹⁷⁴ Idem. *Fräulein von Tümmeler wußte, warum sie das sagte, denn um die Zeit, als die vertraute Mutter zu ihr sprach, wie oben, was daheim schon öfters ein neus Gesicht zu sehen, eines mehr als bisher, und verlengensüchtige Entwicklung hatten soch angebahnt, die Annas stille, besorgter Beobachtung nicht entgingen.* (p. 185)

4.4 – Amor romântico, obra realista.

*In der Frühe
Sind die Tannen kupfern.
So sah ich sie
Vor einem halben Jahrhundert
Vor zwei Weltkriegen
Mit jungen Augen.
[Na aurora,
Os pinheiros são de cobre.
Assim eu os via,
Há meio século atrás,
Há duas Guerras Mundiais
Com olhos jovens.
Tannen [Pinheiros], Bertolt Brecht.*

Amor e Intriga, a peça de Schiller citada por Rosalie, tem fortes afinidades com o enredo da novela. Na obra do *Sturm und Drang* também assistimos a um amor impossível, mas à moda de fins do século XVIII, ou seja, um homem nobre – o Major Ferdinand von Walter – e uma moça burguesa – Luise Miller –, filha de um músico da corte, se apaixonam. O subtítulo da peça nos ajuda a entendê-la: “uma tragédia burguesa em cinco atos”. Na forma de tragédia grega – cinco atos –, desvela-se o amor de morte entre o casal apaixonado, cujo casamento é socialmente impedido.

Como de costume, o amor, nessa obra, sintetiza valores burgueses que confrontam a ordem do Antigo Regime. Na terceira cena do primeiro ato, num diálogo entre Luise e seu pai, a moça apaixonada descreve energicamente seu sentimento:

Quando eu o vi pela primeira vez (*rápido*) – e o sangue me subiu às faces, o coração pulsou mais alegre a cada batida, cada onda de rubor falou, cada hálito sussurrou: ‘É ele’ – e meu coração reconheceu o sempre-esperado – e confirmou: ‘É ele’ – e o mundo inteiro o ecoou, solidário com minha alegria. Oh! naquele dia irrompeu a primeira aurora na minha alma. Mil novos sentimentos brotaram do meu coração, *como flores brotam da terra quando chega a primavera*.¹⁷⁵

O estilo grandiloquente da peça é marcado, segundo Erich Auerbach¹⁷⁶ pela afetação desmedida, mas que parece ter sido basilar para a paródia empreendida pela novela, como se demonstrará adiante. Nessa fala, Luise desdobra seu amor de modo a reverberar em todos os cantos do mundo e, além disso, cria uma analogia para demonstrar o quão natural e espontâneo ele é – brota de seu coração como as flores da terra.

¹⁷⁵ SCHILLER, Friedrich. *Amor e Intriga: uma tragédia burguesa em cinco atos*. Curitiba: Editora UFPR, Trad. Mario Luiz Frungillo, 2005, p. 19, grifo meu.

¹⁷⁶ AUERBACH, Erich. “O músico Miller”, in: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo: Perspectiva, 2004.

É justamente a pureza e espontaneidade que une os amantes de classes diferentes, e os envolvidos têm ciência disso:

Então, mãe – quando a barreira da desigualdade cair – quando esta odiosa diferença de condição se descolar de nós como uma casca – *e os homens forem apenas homens* – eu não levarei nada comigo a não ser minha inocência, mas o pai disse tantas vezes que, quando Deus vier, o luxo e os títulos grandiosos pouco valerão, enquanto o valor dos corações aumentará. *Então, eu serei rica.*¹⁷⁷

O amor que os une é símbolo da luta das classes burguesas no fim do século XVIII, que, através da hipostasia do mundo subjetivo, busca a reconstrução de uma certa objetividade. A riqueza dos burgueses, para os autores do *Sturm und Drang*, está na sua riqueza sentimental e não-material: essa superioridade garantiria sua riqueza vindoura, num mundo despido do “luxo” e dos “títulos grandiosos”. Logo, no centro propulsor do amor romântico na Alemanha está a superação do tacanho estado de coisas no país – e é pelo apreço à verdade do sentimento, que atravessa as “cascas” sociais coladas aos homens, que brotaria a mudança.

Essa problemática alemã da luta de classes do início da Era Burguesa foi percebida por Auerbach na sua análise da peça, inscrita no fluxo-contínuo do *Mimesis*. No capítulo dedicado a *Amor e Intriga*, o crítico escreve:

O amor tornou-se, para cada ser humano, dentro de todos os ambientes, sublime como o mais natural e imediato; as suas mais simples e puras relações pareceram condições de uma virtude natural, e a sua liberdade diante da mera convenção, objeto do direito natural inalienável.¹⁷⁸

No ensaio, argumenta-se que a peça sacrifica sua verossimilhança a fim de atingir alguma caricatura da situação social da Alemanha. Caricatura, e não retrato, pois os alemães, como já debatido no Capítulo II do presente estudo, possuem uma dificuldade crônica de retratar as forças históricas numa perspectiva mais ampla, que extrapole os limites provincianos aos quais foram submetidos até fins do século XIX. Nesse ponto de vista, a opção de encampar a luta contra o Antigo Regime através do sentimentalismo e não pela contestação política direta esconde uma situação nacional muito mais grave:

As circunstâncias contemporâneas na Alemanha eram dificilmente apropriadas a um realismo [*Realistik*] generoso; o quadro social era heterogêneo, a vida do conjunto realizava-se numa confusão de pequenas ‘paisagens históricas’ e de unidades que se haviam constituído sob circunstâncias dinástico-políticas. Em cada uma delas, o caráter opressivo e, por vezes, asfixiante, era compensado por um certo conforto

¹⁷⁷ Idem, grifo meu.

¹⁷⁸ AUERBACH, Erich. *op. cit.*, p. 393.

devoto e pelo sentimento de se ter um embasamento histórico, tudo o que era mais favorável à especulação, à introspecção, ao auto-enclausuramento e à obstinação local, do que uma apreensão decidida do prático e do real que abrangesse contextos e espaços mais amplos¹⁷⁹

A longa citação é proporcional à complexidade do problema. A forma da caricatura schilleriana na peça carrega o sinal de nascença da literatura alemã da Era Burguesa: a vida provinciana é hipostasiada em história universal: “quando Deus vier, o luxo e os títulos grandiosos pouco valerão, enquanto o valor dos corações aumentará”, isto é, o amor que ultrapassa o limite de classes – assunto universal – encontraria seu vetor na paixão fervorosa de dois jovens da cidadezinha qualquer.

Percebe-se, então, que a dinâmica elaborada no capítulo anterior foi forjada a partir de Schiller. As citações nominais em Thomas Mann nunca são gratuitas e são deliberadamente escondidas pelo escritor. Como afirma Hermann Kurzke, “ele lapida e encobre os desníveis e as marcas de cola, ao passo que os romances modernos as exaltam e as reconhecem como colagens”¹⁸⁰. Perseguir essa atitude moderna – porém não modernista – do escritor pode calibrar melhor o prisma de leitura.

Após a inserção de Ken na narrativa, as conversas de mãe e filha mudam de teor. Agora, conversam sobre a origem do sentimento e seu possível florescimento num corpo já amadurecido. Anna, sempre racional, defende a opinião de que “o coração não passa de um embuste sentimental” [*Herz ist sentimentaler Schwindel*], ao que Rosalie responde:

Para mim, o coração está acima de tudo e se a natureza lhe infunde sentimentos que já não lhe são adequados ou que lhe criam algum conflito em relação a si mesma, pode evidentemente resultar daí dor e humilhação, ainda que só a nossa dignidade se sinta atingida. De resto, vivemos num estado de doce espanto, de respeito até pela natureza e pela vida que ela parece incutir de novo no corpo gasto e decrépito.¹⁸¹

No subterrâneo da resposta reside o sentimento que passa a nutrir por Ken, o qual, arraigado na sua compreensão da natureza, toma o sujeito apenas como objeto de suas ações – e se um corpo “gasto e decrépito” [*Abgelebten*] passa a amar, então deve-se aceitar. Pouco mais adiante, a protagonista define com clareza a função de Ken nessa equação: “ele é o meio da natureza operar seu milagre em minha alma” [*Er ist das Mittel*

¹⁷⁹ Ibidem, p. 395.

¹⁸⁰ KURZKE, Hermann. *op. cit.*, p. 293. *Er verschleift und verputzt die Bruchkanten und Klebestellen, während der moderne Roman sie hervorhebt und sich zur Collage bekennt.*

¹⁸¹ MANN, Thomas. *As três últimas novelas*, p. 221. *Denn mir geht das Herz über alles, mehr gebühren und einen Widerspruch zu schaffen scheint zwischen dem Herzen und ihr, - gewiß, das ist eine schmerzliche Scham, aber die Scham gilt nur der Unwürdigkeit und ist süßes Staunen, ist Ehrfurcht im Grunde vor der Natur und vor dem Leben, das ihr am Abgelebten zu wirken gefällt.* (p 203)

der Natur, an meiner Seele ihr Wunder zu tun]. É claro que essa justificativa esconde a doença, mas é precisamente nessa linha tênue entre salvação e tragédia que configura o sentimento.

No encontro seguinte, Rosalie comunica Anna de seu “rejuvenescimento”, mas a ambiguidade do episódio é assinalada pelo narrador pouco antes do diálogo:

Passada uma semana, algo de verdadeiramente extraordinário ocorreu naquela casa, algo que deixou Anna von Tümmeler sem palavras, tão desmesuradas foram a sua surpresa e a sua perplexidade. O desconcerto ficava sobretudo a dever-se ao fato de Anna não saber se deveria tomar aquele acontecimento com uma aventura ou uma desgraça, mau grado a satisfação que sentia por sua mãe.¹⁸²

Ao contar a história dos von Tümmeler, o narrador gera novamente desconfiança no leitor, levando-o a desautomatizar a leitura através da busca por indícios de ironia, que prenunciam a tragédia vindoura e, ao mesmo tempo, revigoram o espírito romântico. No caso, o evento “extraordinário” já é matizado pela dúvida da sua benevolência antes mesmo de sabermos do que se trata. Assim, ao lermos a genuína felicidade de Rosalie, o faremos a contrapelo:

Triunfo, Anna, Triunfo! Repetiu-se comigo, repetiu-se comigo após uma pausa tão longa, com toda a naturalidade e exatamente como ocorre a uma mulher madura e cheia de vida! Querida criança, que milagre! Que milagre fez em mim a grande, boa Natureza, *abençoando com isso minha crença nela!* Pois eu acreditei, Anna, e não ria, por *isso a boa Natureza me recompensa* e toma de volta aquilo que ela já tinha consumado em meu corpo, *ela reconhece o erro e refaz a harmonia entre corpo e alma*, mas de modo diferente daquele você queria que acontecesse.”¹⁸³

É indispensável mencionar que a benção do amor em Rosalie age através da natureza, reiterando a ligação umbilical entre as categorias na narrativa. Sua efusão de alegria se contrapõe à teoria da filha de que a continuidade entre corpo e alma é falsa, posto que, com ela, o amor, com anuência da natureza, a rejuvenesceu. O fato é que o enquadramento do narrador no introito da fala nos impõe a dúvida: será mesmo sua crença

¹⁸² Ibidem, p. 232. *Acht Tage später ereignete sich etwas Außerordentliches, das Anna von Tümmeler im höchsten Grade erstaunte, ergriff und verwirrte – verwirrte insofern, als sie sich zwar für ihre Mutter darüber freute, dabei aber nicht recht wußte, ob sie es als ein Glück oder Unglück betrachten sollte.* (p. 213)

¹⁸³ Ibidem, p. 232-3, grifos meus. *Triumph, Anna, Triumph, es ist mir wiedergekehrt, mir wiedergekehrt nach so langer Unterbrechung, in voller Natürlichkeit und ganz wie es sich schickt für eine reife, lebendige Frau! Teures Kind, welches Wunder! Was tut die große, gute Natur für ein Wunder an mir und segnet damit meinen Glauben! Denn ich habe geglaubt, Anna, und nicht gelacht, dafür lohnt mir nun die gute Natur und nimmt zurück, was sie mit meinem Körper schon veranstaltet zu haben schien, sie erweist es als Irrtum und stellt die Harmonie wieder her zwischen Seele und Körper, aber auf andere Weise, als du wolltest, daß es geschähe.* (p. 214)

na natureza, balizada pelo amor, que a fez “menstruar”? Anna não tem certeza de que esse acontecimento é para o bem de sua mãe. Porém, Rosalie continua:

Felicita-me, meu amor, porque estou muito feliz! E como me tornei mulher de novo, um ser completo outra vez, uma mulher capaz e apta para tudo, posso sentir-me digna da juventude viril que me deixa perdida de amores e já não tenho de baixar os olhos diante dela por me julgar diminuída e inferior. [...] Beija-me, minha filha e confidente, e sente a felicidade que brota do coração de tua mãe. Exaltemos as duas o poder milagroso da grande e boa natureza!¹⁸⁴

O trecho em destaque possui um parentesco com a fala de Luise Miller no início da peça de Schiller: “Mil novos sentimentos brotaram do meu coração, *como flores brotam da terra quando chega a primavera*” [*Tausend junge Gefühle schossen aus meinem Herzen, wie die Blumen aus dem Erdreich, wenn’s Frühling wird*]. A imagem é próxima, mas o contexto outro.

Aproximam-se porque descrevem o sentimento como algo inelutável: não é apenas uma paixão, pois é proveniente das forças da natureza que, assim como fazem brotar da terra as flores, florescem o amor do coração apaixonado. Ou seja, o princípio universalizante encontrado em Schiller é revisitado por Mann na novela, mas a hora histórica não é mais a da virada para o século XIX, o que acaba por remodelá-lo, já que, no último Thomas Mann, este século é base que confere verossimilhança à sua arte, como também é paradigma em superação [*Aufhebung*]¹⁸⁵. Assim, em Mann, o amor já não é apenas síntese como em Schiller, posto que é recoberto de uma severa ironia.

Em Schiller, o amor é a íntima conexão entre os amantes, que se prova verdadeiro após diversas peripécias e enganos na última cena da peça, quando os amantes optam pela morte – o envenenamento demonstra a clara inspiração shakespeariana, tão frequente no primeiro [*früh*] Romantismo alemão. Nesse sentido, a morte é o coroamento, é a pedra de toque do amor de Ferdinand e Luise, que, assim como Werther, veem a negação da vida como meio de afirmação do amor. Não por acaso, em seu momento derradeiro, Rosalie chega à mesma conclusão: “O que seria, então, primavera sem a morte? A morte, assim,

¹⁸⁴ Ibidem, p. 233.

¹⁸⁵ Me valho aqui da acepção hegeliana do termo, que confere um movimento incessante que oscila entre a negação – no caso de Mann, a experiência nazista, prismatizada pelo *Doutor Fausto*, dinamita a concepção heroica da nacionalidade germânica que ele próprio defendia no início do século XX –, a conservação – o estilo literário de Mann é incontestavelmente realista à moda do XIX, tanto que seus mais conhecidos modelos são Balzac, Flaubert e Tolstói – e a superação – a experiência do século XX impõe uma remodelação das bases oitocentistas do romance e da novela, ainda mais depois das Vanguardas, requerendo dos artistas outra postura frente a tradição que os formou. O argumento defendido na presente dissertação é uma demonstração dessa complexa contradição engendrada pelo seu estilo tardio.

é um grande veículo da vida” [*Aber wie wäre denn Frühling ohne den Tod. Ist ja doch der Tod ein großes Mittel des Lebens*].

Embora haja pontos em comum, a distância temporal entre as obras demarca as diferentes cristalizações formais exigidas pela história. Como afirma Lukács num ensaio sobre a teoria de Schiller acerca da literatura moderna¹⁸⁶, a literatura nacional na Alemanha

só pôde se dar na forma de literatura combativa, burguesa, revolucionária e contrária à cultura copiada de Versalhes pelas pequenas cortes, que eram o sustentáculo do impedimento da unidade nacional.¹⁸⁷

Seguindo esse raciocínio, a construção de *Amor e Intriga* é inexoravelmente dependente desse momento efusivo da luta burguesa, conferindo congruência histórica à idealização do amor e dos valores defendidos pelos amantes. Entre a peça schilleriana e a novela, “a diferença é completa, mas a distância é pequena”¹⁸⁸, posto que as exigências temporais do pós-guerra são de outra ordem, atribuindo à mesma idealização ares de antiguidade e de sátira.

Antiguidade porque aponta uma afetação e um estilo típicos deste primeiro Romantismo, e sátira em razão do deslocamento histórico sofrido pelo tema. Nesse sentido, é possível determinar a relação da obra tardia de Thomas Mann com a tradição que a sustenta: na medida em que, saudoso, se aproxima do amor revolucionário schilleriano, renega sua efetividade histórica. Essa dinâmica se encontra no mesmo diálogo em análise:

Ela [a natureza] tomou partido pelas minhas emoções e deixou bem claro que qualquer tipo de vergonha em relação a si mesma, à natureza ou à juventude em flor, pela qual minhas emoções exultam, não faz nenhum sentido.¹⁸⁹

A protagonista desarma suas faculdades racionais capazes de duvidar ou se envergonhar, por conta da crença na eleição pessoal das forças naturais. Sua fala conota que a oposição individual frente aos desígnios totais da natureza “não faz sentido”, postura muito inspirada no amor de Ferdinand e Luise, já que na cena IV do primeiro ato, Ferdinand descreve o amor nesses termos: “Deixa que os obstáculos se ergam como montanhas entre nós; eu os usarei como escadas para subir aos braços de Luise” [*Laß*

¹⁸⁶ LUKÁCS, Györg, *Goethe e seu tempo*, op. cit., pp. 123-163.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 139.

¹⁸⁸ A expressão é de Roberto Schwarz no ensaio “Marco histórico”, publicado no livro *Que horas são?*

¹⁸⁹ MANN, Thomas. *As três últimas novelas*, p. 234. „*Sie [die Natur] hat mein Gefühl zu ihrer Sache gemacht und mich unmißverständlich bedeutet, daß es sich nicht zu schämen hat vor ihr und vor der blühenden Jugend, der es gilt.*“ (p. 215)

auch Hindernisse wie Gebirge zwischen uns treten, ich will sie für Treppen nehmen und drüber hin in Luisens Arme fliegen]. O sujeito nessa construção amorosa é mero títere do sentimento, algo que no final do século XVIII causava efeito de oposição, o que em meados do XX é quase risível.

As justificativas de Rosalie para defender um amor dessa natureza são, por isso, recobertas de contradições. Ora, retomar esse momento tão revolucionário do estilo romântico para sua narrativa moderna e realista *implica a verborragia afetada da personagem ao sustentar sua ingenuidade*, insinuando, num mesmo gesto, o quão anacrônica é esta acepção do amor e o quão crítico é o próprio anacronismo. Nessa perspectiva, o amor ingênuo é paradigma em superação e, por isso mesmo, em reabilitação. Seguindo o diálogo:

A esperança – continuou a mãe –, quem a saberia definir para te fazer a vontade? A esperança é a esperança, como queres que ela defina, para si mesma, metas práticas, para usar as tuas palavras? O que a natureza produziu em mim é maravilhoso, por isso só posso esperar maravilhas a partir de agora, se bem que não te consiga explicar como é que as coisas se passarão e a que fins conduzirão. É isto a esperança. Ela não pensa em nada – e ainda menos no altar nupcial.¹⁹⁰

Aqui a contraposição racional – “metas práticas” – aos “efeitos” da natureza é neutralizada por Rosalie. Ela esquiva de qualquer oposição de Anna, sempre balizada pela justificativa da fatalidade transcendental, da qual ela é somente uma feliz vítima. Nessa fala, contudo, uma certa ironia trágica toma conta ao afirmar que, a partir de agora, só pode “esperar coisas maravilhosas” [*nur Schönes kann ich davon erwarten*]. Bom, o veredito da novela matiza essas “coisas maravilhosas” com a doença, como se verá.

Assim, essa última definição da esperança, quando configurada no todo da obra, assume lugar de uma afirmação em negativo do destino trágico, delimitando que a ingenuidade eletiva de Rosalie – elemento que a torna *combativa* aos ares rarefeitos do pós-guerra – é o fio condutor da sua tragédia ideológica. Nesse sentido, Thomas Mann segue sua tradição não pela via meramente afirmativa, que incorreria numa apreensão parcial e idealizante do real, mas numa *negativa* que, determinada pela aguda ciência de “que horas são”, emoldura o amor romântico numa paisagem do passado arrasada pelo presente.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 237. “*Die Hoffnung, sagte sie, wer will sie bestimmen, wie du es verlangst? Die Hoffnung ist die Hoffnung, wie willst du, daß sie sich selbst, wie du nennst, nach praktischen Ziele fragen? Was die Natur an mir getan hat, ist so schön – nur Schönes kann ich davon erwarten, dir aber nicht sagen, wie ich denke, daß es kommen, wie sich verwirklichen und wohin führen wird. Das ist Hoffnung. Sie denkt überhaupt nicht – am wenigsten an den Traualtar.*“ (p. 218)

Os ideais românticos, como o amor schilleriano e a concepção redentora da natureza, são elementos desse passado germânico que historicamente reclamam uma reabilitação, encontrada em Rosalie. Contudo, sua via de realização denuncia que os tempos são outros, e num tempo de “maus poemas, alucinação e espera”,¹⁹¹ há uma inexorável alergia a estes ideais.

4.5 – Doença: que horas são?

*Deus me deu um amor no tempo de madureza,
quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme.
Deus – ou foi talvez o Diabo – deu-me este amor maduro,
e a um e outro agradeço, pois que tenho um amor.
“Campo de flores”, Carlos Drummond de Andrade.*

Até aqui, a novela tem mostrado uma tensa contradição entre a renovação e a crítica da tradição romântica. Resta buscar o teor de verdade que a obra carrega consigo, afinal o modo de se organizar o Romantismo em plena reconstrução nacional após o nazismo requer equilíbrio e agudeza do escritor, sob pena de escrever uma literatura desajustada às exigências do tempo.

Como se sabe, o motivo da doença é muito presente em toda a obra de Thomas Mann. Num artigo ao *Correio Paulistano* publicado em 1948, Anatol Rosenfeld dedica-se sobre esse tema¹⁹². Aqui, o crítico afirma que escritor se inscreve na acepção que Novalis atribui à “doença”:

Doenças, mormente as de longa duração, são os anos de aprendizagem na arte de viver e na formação da alma... Amor é inteiramente doença: eis o significado maravilhoso do cristianismo¹⁹³

Rosenfeld atribui a Thomas Mann a continuidade dessa perspectiva porque, em sua obra, a doença nunca é apenas morte, mas também um meio de reafirmação do

¹⁹¹ Verso de “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade, no livro *A rosa do povo* (1945).

¹⁹² ROSENFELD, Anatol. “A doença na obra de Thomas Mann”, in: *Thomas Mann*, São Paulo: Perspectiva, Edusp; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, pp. 147-151.

¹⁹³ Rosenfeld não cita as fontes da citação (*op. cit.*, p. 149). Ao rastreamos, descobre-se que foram indistintamente unidos diferentes fragmentos do escritor romântico. No original alemão, lemos: “*Krankheiten, besonders langwierige, sind Lehrjahre der Lebenskunst und der Gemütsbildung*”, presente no *Fragmente II* do escritor (disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/fragment/chap004.html>, consultado em 28/06/2023), seguido de “*Liebe ist durchaus Krankheit: daher die wunderbare Bedeutung des Christentums*“, presente no *Fragmente I* (disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/fragmen1/chap024.html>, acessado em 28/06/2023).

humano, da vida. Afinal, segundo o crítico, por meio da oposição à saúde, a doença seria capaz de aferrar o espírito a uma experiência limítrofe da vida, acessando fenômenos bloqueados aos saudáveis. Trata-se de um processo formativo, pois apresenta ao sujeito uma outra forma de apreensão dos sentidos e da realidade. Nos termos de Rosenfeld, “é precisamente em virtude desse afastamento e dessa distância que o homem consegue apossar-se de um modo mais profundo da vida.”¹⁹⁴. Na obra de Thomas Mann, essa posse doentia da vida se dá por meio da criação artística, assim como da conquista de novas operações espirituais¹⁹⁵.

Na verdade, a doença pode ser compreendida como uma porta de entrada a outro estado de coisas e sensações, operando um impulso criativo estimulado pela pulsão de morte. Na juventude do autor, era frequentemente associada a artistas – Hanno Budenbrook e Gustav von Aschenbach, por exemplo –, que se valem desse estado como meio de exercício dessa sensibilidade insana.

Nesses personagens artistas, a doença adquire essa dimensão formativa e de aprendizagem, causando certo estranhamento à sensibilidade técnica e instrumental de nosso tempo, posto que, para nós, a plena atividade *espiritual* estaria necessariamente conectada ao pleno funcionamento *biológico* do corpo. Essa associação é questionada pela literatura de Thomas Mann – claro que a morte sempre é o destino desses artistas enfermos, mas o percurso transfigura a vítima. Contudo, encontramos uma defesa teórica dessa acepção do termo no seu ensaio sobre Dostoiévski, publicado em 1946, no exílio norte-americano:

Antes de afundar a sua vítima na treva espiritual e matá-la, a doença a presenteia com experiências traiçoeiras – no sentido da saúde e da normalidade – de poder, de leveza soberana da iluminação e de bem-aventurada inspiração que o preenchem com arrepios de veneração de si próprio, *com a convicção de que aquilo não acontecia há milênios*, com a percepção de si mesmo como veículo divino, *receptáculo de graça*, quase um deus.¹⁹⁶

Essa perspectiva tem como pressuposto o dado ontológico de que “o homem não é um ser meramente biológico”¹⁹⁷, estando sujeito a mais influências – culturais, espirituais, psíquicas – que o separam da primazia biológica. Ora, fosse o contrário, ainda

¹⁹⁴ Ibidem, p. 150.

¹⁹⁵ *Operationes spiritualis* é o capítulo de *A montanha mágica* no qual os enfermos Settembrini e Naphta debatem assuntos profundos, ligados à vida e à condição humana com um fervor vivaz.

¹⁹⁶ MANN, Thomas. “Dostoiévski com moderação”, in.: *O escritor e sua missão*, op. cit., p. 122, grifos meus.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 124.

seguindo o argumento do ensaísta, “uma horda de rapazes receptivos e saudáveis” não se lançaria de chofre à obra de um “gênio doente”¹⁹⁸ como Dostoiévski, buscando nela o lado escuro da saúde, a forma “não-oficial” da cultura, já que “certas conquistas da alma e do conhecimento não podem existir sem a doença, a loucura, o crime intelectual”¹⁹⁹.

Sendo assim, a doença é um princípio criativo muito frequentado pelo autor. Retornando à sua juventude, é custoso encontrar um momento de êxtase estético que não derive da crise doentia, ou mesmo uma enfermidade que não viabilize outra experiência de fruição. Não é por acaso que a matéria do *Doutor Fausto* anima o escritor já em 1905, isto é, um artista enfermo que se vale de sua condição para a criação genial de obras de arte. Lemos esse princípio no seus *Notizbücher*:

O veneno surte efeito como êxtase [*Rausch*], estímulo, inspiração; ele deve, numa encantadora animação, criar obras geniais, maravilhosas, o diabo guia sua mão. Finalmente, porém, *o diabo vem buscá-lo*: paralisia.²⁰⁰

Ora, aquilo que mata o artista, que o conduz à acefalia e à demência, é o mesmo veículo de sua genialidade. Essa imbricação tão *sui generis* foi desenvolvida já em 1912 com *A morte em Veneza*. Como já mencionado, Hans Mayer estabelece um possível paralelo entre essa novela de juventude e *Die Betrogene*; logo, vale buscar dimensionar os diferentes desdobramentos deste motivo no início e no fim da obra do escritor.

Dentre as diversas diferenças estruturais entre as novelas, é válido ressaltar o espaço e o protagonista. Enquanto a narrativa de 1912 é centrada num artista com ideais classicistas em meio ao esteticismo decadente do romantismo tardio alemão, a de 1953 é conduzida por uma mulher comum, mera admiradora – e das menos experimentadas – de arte. Essa diferença incontornável é acentuada pelo espaço: uma em Veneza, outra em Düsseldorf, ou seja, de um lado, a cidade renascentista decadente; de outro, a romântica e florida cidade ao sul da Alemanha.

Como se vê, as discrepâncias dessas estruturas não ocorrem ao acaso, posto serem exigências das temáticas que abordam as diferentes crises históricas que respondem. Ora, seguindo este esquema, a doença presente nas novelas comporta-se também de modo distinto, dado que, em Veneza, ela acomete um artista espiritualmente entorpecido e, em

¹⁹⁸ Ibidem, p. 125.

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ MANN, Thomas. *Apud*, KURZKE, Hermann, *op. cit.*, p. 287. „Das Gift wirkt als Rausch, Stimulans, Inspiration; er darf in entzückter Begeisterung geniale, wunderbare Werke schaffen, der Teufel führt ihm die Hand. Schließlich aber holt ihn der Teufel: Paralyse“, tradução minha.

Düsseldorf, uma mulher sonhadora de meia-idade, que não tem quaisquer intenções de *representar* o que sente por Ken Keaton, regozijando-se com o simples sentimento.

O começo do século XX, “que por muitos meses mostrou ao continente europeu um cenho tão carregado”²⁰¹, é prismatizado, na obra do jovem Mann, através da dualidade entre “vida” e “espírito”. Esse é o principal objeto de sua novela mais famosa. Gustav von Aschenbach, escritor renomado cujos livros estão sendo incluídos em leituras escolares, enfastia-se do cotidiano da metrópole e busca maiores pulsões numa viagem à cidade renascentista. Lá, num hotel de luxo, encontra Tadzio, garoto de tamanha beleza “que fazia pensar na origem das formas e no nascimento dos deuses”²⁰². Ao travar contato com o adolescente, o escritor envelhecido desenvolve uma fascinação pela sua figura, deixando nebuloso ao leitor se tamanha obsessão é decorrente do deslumbramento apolíneo do belo, ou se já se trata de um colérico devaneio febril.

É notável em *A morte em Veneza* a onipresença do “mormaço nojento”, do “cheiro podre da laguna”, que não pode ser esquecido principalmente em meio às descrições classicizantes do mar, do céu e de Tadzio. A experiência de Aschenbach com o garoto é um deslocamento da beleza espiritual para a da vida, mas esse movimento ocorre numa cidade que passa por dedetizações diárias, uma “cidade doente e [que] disfarçava esse fato por mera ganância”²⁰³. Assim, na novela, nem sequer a obra de corte esteticista-classicista da personagem é ingênua, pois demonstra saber o desajuste do ideal apolíneo de beleza numa Europa em enervada e crescente crise cultural.

Sendo assim, o contato com Tadzio causa um curto-circuito no escritor, já que materializa algo que imaginava existir apenas como espírito, razão:

Estátua e espelho! Seus olhos envolviam o nobre vulto que ali se achava à beira do elemento azul e, num arroubo de entusiasmo, Aschenbach pensava em compreender nesse olhar a própria beleza, a forma como ideia divina, a perfeição una e pura que vive no espírito e cuja imagem, cujo símbolo lá se erguia, gracioso e leve, no intuito de ser adorado. Era o frenesi, e sem a menor hesitação, ávido mesmo, o artista envelhecido regozijava-se com ele.²⁰⁴

É como se a existência de Tadzio invertesse o campo magnético da obra de Aschenbach, afinal dá concretude humana àquilo que se creditava somente ao ideal. A

²⁰¹ MANN, Thomas. “A morte em Veneza”, in: *A morte em Veneza; Tonio Kröger*, Trad.: Herbert Caro, São Paulo: Cia das Letras, 2022, p. 11.

²⁰² Ibidem, p. 42.

²⁰³ Ibidem, p. 64.

²⁰⁴ Ibidem, p. 53.

presença do jovem, então, testa o limite da arte classicista – que, assim como Veneza, está, no início do século, em inevitável decadência.

Esse decadentismo perpassa todo o livro – os demais personagens que perambulam pelo hotel e pela praia parecem ser feitos de cera, parte do cenário –, e a doença é o aspecto que confere *verossimilhança* à escolha do tema e à sua forma de representação naquela hora crepuscular da cultura da grande burguesia europeia.

Não seria acaso o fato de o historiador Modris Eksteins iniciar seu livro sobre “a Grande Guerra e o nascimento da modernidade” com uma recomposição de Veneza, pautando-se na novela de Thomas Mann. Neste prólogo, ele escreve:

Talvez em grande parte do século XVIII e durante todo o século XIX o reino das ideias tenha sido o mais distinto do mundo da ação e da realidade social. As duas esferas se achavam separadas por um senso moral, um código social. Era muito mais provável que as ideias surgissem de um conjunto prescrito de princípios morais, derivado essencialmente do cristianismo e, parenteticamente, do humanismo. *A ação e o comportamento deviam ser interpretados em função dos mesmos princípios.* Esse amortecedor, entre pensamento e ação, um código moral positivo, *desintegrou-se no século XX*, e desse modo, no colossal romantismo e irracionalismo de nossa era, a imaginação e a ação caminharam juntas e até se fundiram.²⁰⁵

O parentesco entre ação e pensamento, juntamente com o “código social” que legislava essa relação de esferas distintas, segundo o historiador, foi dissolvido no início do século XX, encontrando na Grande Guerra a porta de entrada para o rompimento dos “amortecimentos” entre “imaginação” e “ação”, viabilizando a possibilidade objetiva de barbáries como as engendradas pelas décadas posteriores. Assim, para Eksteins, o modernismo é uma forma de “romantismo” levado às últimas consequências, pois seria o propulsor de todas as forças mais recônditas do sujeito, podendo tomar forma real. É neste campo de forças que a doença toma forma em *A morte em Veneza*, isto é, respondendo à degeneração de uma forma cultural lastreada no domínio racional e temperado das formas de pensamento e de espírito, o que, por consequência, deveria organizar também a esfera da vida. Claro que, por uma contingência histórica, a novela não poderia apontar claramente a catástrofe vindoura.

Aschenbach em Veneza encontra a fusão de arte e vida, espírito e sentido, levando à desintegração de todo o aparato cultural do artista moldado à moda classicista do século XIX. Nesta obra, a doença funciona, portanto, como uma bússola histórica, secularizando

²⁰⁵ EKSTEINS, Modris. *A sação da primavera e o nascimento da era moderna*, Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 21, grifos meus.

através do forte olor pútrido o “mundo magicamente desfigurado, cheio daquela vitalidade peculiar a Pan, [que] envolvia o sonhador fascinado, e seu coração [que] visionava delicados enredos”²⁰⁶. Toda essa mistificação “irracionalista” – para usarmos os termos de Eksteins – só adquire desdobramentos estéticos se matizada pelo estado enfermo do artista.

É válido mencionar também que a decadência formalizada na novela pavimenta o acesso ao amor e à beleza. A cena ao fim do quarto capítulo, na qual Aschenbach fica a ponto de perder os sentidos quando se aproxima muito de Tadzio e sussurra a “eterna fórmula do anelo” – o “eu te amo!”²⁰⁷ –, elabora a tensa malha de contradições da narrativa. Ora, a obra de Thomas Mann, ao articular a crise da cultura com a doença, ou seja, a uma outra ordem de coisas e seres, habilita Aschenbach ao amor e à apreensão sensível – na esfera da vida – do belo. Tanto que, ao notar a efervescência amorosa, o escritor quer fugir de Veneza:

E, de súbito, o homem envelhecido julgava tão grave, tão importante tal divergência entre afeição da alma e as forças do corpo, tão ignominiosa a derrota de seu organismo, que cumpria evitá-las, custasse o que custasse.²⁰⁸

O homem já de cabelos prateados percebe com tão profundo estranhamento o sentimento amoroso, a ponto de julgar-se derrotado, já que seu “organismo” não mais suporta a descarga sensível provocada pelo amor. Seu corpo aponta para o descanso, para a reclusão; sua alma, para o amor por Tadzio, gerando uma insolúvel contradição. Quando, na barbearia do hotel, o escritor se dá conta de sua aparência envelhecida, recebe um conselho do funcionário:

Afinal de contas somos tão velhos quanto se sentem o nosso espírito e a nossa alma, e cabelos grisalhos representam sob certas circunstâncias uma inverdade mais real do que significaria o menosprezado retoque.²⁰⁹

O esteta aceita o retoque e mascara sua aparência na esperança de equiparar alma e corpo. É por isso que o escritor não se entristece quando sua bagagem é extraviada, imputando ao acaso a decisão de ficar em Veneza e, simbolicamente, optar pelo cultivo de seu sentimento íntimo pelo garoto apolíneo. Desse modo, Aschenbach não é *enganado*, posto que tem ciência e dimensão do perigo de ficar em Veneza, de maneira que, ao final, a doença leva-o à contemplação da máxima beleza: Tadzio, confundindo-se com Apolo,

²⁰⁶ MANN, Thomas. *A morte em Veneza*, op. cit., p. 58.

²⁰⁷ Ibidem, p. 60.

²⁰⁸ Ibidem, p. 46.

²⁰⁹ Ibidem p. 78.

aponta para a o infinito do mar “rumo ao vazio imenso, cheio de promessas”²¹⁰. E o escritor, seguindo em direção ao inefável, morre na cadeira da praia.

Vê-se, então, que a morte de Aschenbach foi, de certo modo, perseguida por ele, como uma maneira de busca pelo infinito, pela apreensão total dos sentidos, da vida, pelo espírito. Essa fusão é o aspecto que marca o ponto final da decadência cultural do *fin du siècle*. A doença, portanto, coagula todos esses aspectos da narrativa para ligá-la ao momento da Grande Guerra, que já despontava no horizonte.

Como já se viu, esse afastamento do estado de alma das forças corporais é também ponto de interesse em *Die Betrogene*, mas, no caso desta novela de 1953, o amor – aliado à doença – são responsáveis pelo *engano* de Rosalie. Isso se dá, salvo engano, pela ampla diferença entre as personagens: esta protagonista *não é* artista e, logo, não possui a mesma intimidade com os assuntos do espírito que Aschenbach. O câncer no ovário, então, transubstancia-se numa “nova vida”, sem dúvidas nem ressalvas.

Em *Die Betrogene* não há o fedor da dedetização, mas o aroma dos deuses, exalado pelas flores, criando uma ambientação de simples ingenuidade romântica, sem o tom de gravidade classicista visto em *Veneza*. Quando Rosalie menciona seu triunfo para Anna, o leitor suspeita da veracidade do milagre não porque a vítima leva ao questionamento, mas por conta do enquadramento narrativo em que essa “vitória” se dá. Diferente de *A morte em Veneza*, a novela de Düsseldorf se vale do motivo da doença para acusar ao mesmo tempo a ingenuidade *sui generis* de Rosalie e desfibrilar, pós-hitlerismo, algum encantamento pela síntese de vida e espírito.

A condução da narrativa na novela é que instila no texto a ironia necessária para figurar a paixão romântica dentro da ironia. Quando a relação de Rosalie e Ken começa a se estreitar, eles se encontram em diversos bailes. A descrição da protagonista é importante para se compreender o argumento, além de ecoar o conselho do barbeiro veneziano:

Ora, não obstante os dilemas por que passava, sucede que Rosalie conheceu, naquela altura, como que um novo desabrochar, um rejuvenescimento insólito, *o que lhe valia não raro elogios*. A sua figura sempre se mantivera bem conservada ao longo dos anos, porém, o que se destacava acima de tudo era o brilho dos seus belos olhos castanhos, fonte do seu encanto, ainda que por vezes lhes assomasse um fulgor ligeiramente febril. Arrebatador era ainda o enrubescimento súbito do seu rosto, alternando com uma lividez fugidia, bem como a elasticidade dos seus traços

²¹⁰ Ibidem, p. 83.

fisionômicos durante o calor das conversas, geralmente divertidas, o que sempre lhe dava ensejo para corrigir, mediante um simples sorriso, qualquer ruga ou olheira que teimasse em despontar.²¹¹

Nestes encontros sociais, Rosalie é graciosa, simpática, de boas relações, de ares joviais. O modo, porém, com que essa aparência se constrói é pela “correção” de seus traços de idade. Pelo enquadramento do narrador, seus olhos são núcleo de seu encantamento e de seu rejuvenescimento, rendendo-lhe elogios. Contudo, ao invés desse narrador *onisciente* expor os elogios que Rosalie possa ter recebido, opta por demonstrar que esse “novo desabrochar” [*Neuerblühen*] era mascarado pelas simpáticas correções – como um “simples sorriso” –, dissimulando as rugas. Além disso, os olhos encerram também um ardor “febril”, que faz lembrar Aschenbach.

Fica claro, então, que o *modus operandi* do narrador ao mesmo tempo que afirma o aparente rejuvenescimento, abala seus alicerces através da alusão à febre e à correção dos traços de velhice. Desse modo, é com uma lente irônica que a “nova vida” é incorporada em Rosalie, devendo causar desconfiança. É importante salientar, diante disso, que Rosalie, diferente do escritor de 1912, almeja *superar* o afastamento de seu estado de alma do estado biológico de seu corpo, mas o que para o esteta é mascaramento intencional – “o menosprezado retoque” –, para a romântica de Düsseldorf é uma benção da natureza e do amor.

Nessa perspectiva, a doença na novela se aproxima da doença em *A morte em Veneza* – e da verossimilhança histórica, como se verá –, porém é matizada por outros processos, que a afastam da obra de juventude. Ora, as configurações se aproximam quando a doença é vetor da reelaboração sensível da realidade, afinal, tanto em Veneza como em Düsseldorf, ela inscreve suas vítimas numa perspectiva mais sublime do amor e da beleza ao mesmo tempo que as conduz à morte.

Com o espaço que contém duas Guerras Mundiais, por uma exigência realista, o motivo não poderia ser inteiramente idêntico nas duas obras. No início do século, renunciando a Grande Guerra, a doença, ao construir uma ponte entre o arcabouço espiritual de Aschenbach e sua vivência [*Erlebnis*] mundana, leva o artista ao colapso

²¹¹ MANN, Thomas. *Die Betrogene*, op. cit., p. 219, grifo meu. „Es kam hinzu, daß, do sehr sie litt, ihre Erscheinung damals ein Neuerblühen, eine Verjüngung ins Auge fallen ließ, über die man ihr Komplimente machte. Immer hatte ihre Gestalt sich ja jugendlich erhalten, aber auffiel, war er Glanz ihrer schönen braunen Augen, der, mochte er auch etwas fieberhaft Heißes haben, ihr doch reizend zustatten kam, die Erhöhung ihrer Gesichtsfarbe, die sich aus gelegentlichem Erbleichen rasch wiederherstellte, die Beweglichkeit der Züge ihres voller gewordenen Gesichtes bei Gesprächen, die lustig zu sein pflegten und ihr immer die Möglichkeit gaben, eine sich eindringende Verzerrung ihrer Miene durch ein Lachen zu korrigieren.“ (p. 200)

nervoso e à beira da insanidade, demonstrando a inoperância do esteticismo provindo do século XIX. É conhecida a oposição que o jovem Mann fazia à *l'art-pour-l'art*, que na Alemanha tinha Stefan George como representante²¹². O esteticismo do poeta é parodiado em *A morte em Veneza*, principalmente se tomarmos o princípio de “vivência” como o fio-condutor do colapso a que assistimos. Esse é um conceito frequentemente debatido pelo jovem Lukács, que dedica um ensaio a Stephan George, no qual argumenta a favor deste esteticismo:

no que toca à expressão dessas vivências que se tornaram completamente típicas, desatadas para todo sempre da pessoa do poeta, destiladas mil vezes, ele possui palavras de maravilhosa instantaneidade, furtivas, repentinas, cheias de delicadeza e mais discretas que o crepitar de folhas em brasa.²¹³

Esse ponto de vista defende que as expressões poéticas do início do século XIX teriam maior espontaneidade, eram “vivência concreta”, e o curso histórico sedou gradativamente a expressão lírica até culminar no hermetismo que garantiria ainda sua verdade. Nesse sentido, troca-se a *vivência* pelo *símbolo*. Ora, Aschenbach pertence a essa esteira estética; e Tadzio, em *Veneza*, traz em forma de *vivência* o que o esteta antes concebia apenas como *símbolo*. É, como descreve Anatol Rosenfeld, um “tipo de intelectual que, entregue às suas tarefas transcendentais, se esquece do século”²¹⁴. Nesse contexto, a doença é o que torna apreensível e fatal essa inversão, o real se impõe e triunfa diante do transcendente. Assim, esta novela responde à crise cultural localizada no início do século XX, que ainda não tinha sofrido seu maior abalo.

Atravessando a guerra total e, sobretudo, a barbárie nazista, a atmosfera de criação exige um reajuste deste motivo: a enfermidade não mais contagia a herança do esteticismo aristocrático, mas o romantismo – uma expressão tipicamente alemã arde em febre. Nessa diferença reside o teor de verdade de *Die Betrogene*: o câncer, a doença, promovendo um vislumbre de síntese entre vida e espírito (a volta dos sangramentos, lê-se, da fertilidade), causa em Rosalie a reação de “triunfo!”, e não de inação ou impasse como em Aschenbach, posto que essa harmonia é o pressuposto de seu ideal romântico. Com isso, as novelas se diferenciam substancialmente, já que o processo imposto pela enfermidade é antagônico, o que pode ser lido à luz da experiência do século XX, que separa as obras.

²¹² BOES, Tobias. *Thomas Mann's War*, Itaca: Cornell University Press, 2019, pp. 25-29

²¹³ LUKÁCS, Györg, “A nova solidão e sua lírica: Stefan George”. In: *A alma e as formas*, op. cit., p. 134. Ora, Tadzio não traz ao esteta a *vivência* que nutre sua arte, mas provendo-a não da fonte do espírito, mas da *vida*?

²¹⁴ ROSENFELD, Anatol. *Op. cit.*, p. 24-5.

Escrita nos anos 50, a última novela pressupõe que o leitor leve em conta os eventos que separam o tempo da narrativa do da narração. Como já dito acima, a primeira frase da obra localiza o enredo no início dos anos 1920 “do nosso século”, atribuindo uma certa carga de coisa velha ilhada no passado. Essa sutileza pode ser percebida também em Rosalie, numa conversa com Anna, na qual acusa a filha de ser moralmente muito antiquada para a época em que vivem:

Na sua arte você é tão avançada e dedica-se ao mais novo, de modo que alguém com o meu conhecimento limitado somente com esforço consegue acompanhar. Mas moralmente você parece viver sabe Deus quando, no século passado, antes da guerra. *Agora nós temos a república, nós temos a liberdade, e os princípios se tornaram mais suaves, se soltaram, o que é visível em todas as esferas da vida*²¹⁵

Rosalie demonstra ter plena ciência do tempo em que vive, na verdade apresenta, não sem ironia, ainda mais agudeza que sua filha modernista, que vê com maus olhos o amor de uma mulher mais velha com um jovem adulto. Ou seja, o idealismo da mãe não se fundamenta na falta de conhecimento histórico ou na dificuldade de percepção de que horas são, tencionando a crença irrefletida no rejuvenescimento.

Na verdade, tendo consciência do processo social alemão dos anos 1920, a doença em Rosalie se redimensiona, afinal não se pode mais acusar a personagem de ser *inteiramente* ingênua. Trata-se, justificando as utilizações anteriores, de uma *ingenuidade eletiva*, que precisamente por reconhecer o tempo histórico em que vive, a síntese de vida e espírito se mostra ainda mais sedutora como meio de *negação* da era da técnica e da razão instrumental.

Seguindo esse ponto de vista, como já mencionamos, Rosalie é um dos personagens mais *alemães de Thomas Mann*, talvez tanto quanto Adrian Leverkühn. Afinal, a eleição da sinestesia enferma como caminho de combate romântico à situação cultural do século XX é uma opção politicamente pouco efetiva, mas artisticamente muito rica. Assim, a doença não opera na contradição do sistema ideológico da personagem – como o faz com o escritor esteticista-classicista –, mas como brecha para a *vivência* daquilo que Rosalie mais ama: a natureza e o próprio Amor.

Há, claro, uma trágica ironia nessa opção. Como dito acima, a novela é escrita e publicada nos anos 50, tendo a experiência de “liberdade” e de “república” como pretérito

²¹⁵ MANN, Thomas. *Die Betrogene*. p. 237, grifos meus. „In deiner Kunst bist du so fortgeschritten und betreibst das Allerneuste, so daß ein Mensch von meinem schlichten Verstande mit Mühe nur folgen kann. Aber moralisch scheinst du weiß Gott wann du lebst, Anno dazumal, vor dem Kriege. Wir haben doch jetzt die Republik, wir haben die Freiheit, und die Begriffe haben sich sehr verändert zum Lägèren, Gelockerten hin, das zeigt sich in allen Stücken. (p. 219)

perfeito do Terceiro Reich. Não à toa, o narrador inicia com um marco temporal, aludindo à noção de que a estória que se inicia não faz parte do tempo presente. Aqui, mais uma vez, a doença confere verossimilhança realista, mas não como estandarte do decadentismo como em *A morte em Veneza*. No pós-hitlerismo, ela permite que a personagem sonhe perigosamente, desafiando os limites históricos de sua era ao redescobrir e reviver a cosmovisão romântica que, por ser um delírio febril, termina por vitimar a sonhadora. A doença em *Die Betrogene* é a notação *realista* do vislumbre *romântico*, que é uma marca do estilo tardio de Thomas Mann.

Uma operação análoga a esta pode ser vista em forma de romance no *Doutor Fausto*. Como se sabe, Adrian Leverkühn é um artista de vanguarda cujos meios para realização dessa revolução estética não nascem de um ser saudável. A sífilis por ele contraída pode ser lida como condição de existência dessa arte modernista, já que a criação artística *verdadeira* no breve século XX não pode se nutrir da saúde, mas da doença – posto que “a arte deixou de ser exequível sem a ajuda do Diabo e sem fogos infernais sob a panela...”²¹⁶

Neste sentido, no romance demoníaco, a doença se configura enquanto condição de verdade da arte, algo que é professado pelo duplo diabólico de Adrian no capítulo XXV:

À base de tua loucura, os jovens hão de se nutrir em plena saúde, e no íntimo deles tu serás sadio. Compreendes? Não somente vencerás as estorvadas dificuldades dos tempos; não, os próprios tempos, a fase da cultura e seu culto serão superados por ti; terás a audácia de uma barbárie duplamente bárbara, por ocorrer após o humanismo, após o refinamento burguês e qualquer tratamento de canal que se possa imaginar.²¹⁷

Em certo sentido, o diabo concorda com o diagnóstico de Eksteins, indicando a falência do “amortecedor” entre imaginação e ação, viabilizando a barbárie. Ou seja, para que a criação artística tenha *efeito* neste século, ela deve provir da insanidade, ou para utilizar o termo ífero, “após o humanismo”. Assim, neste romance tardio, a doença tem outra operação, que também anseia por uma superação do estado atual de crise cultural. Neste aspecto, a doença tem um ponto de encontro em *Doutor Fausto* e *Die Betrogene*, mas a condução dessa superação causa uma diferença.

Na novela, a doença não leva a protagonista a acessar um estado de alma demoníaco como ocorre com Adrian Leverkühn. É bem verdade que o compositor tem

²¹⁶ MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. São Paulo: Cia das Letras, 2016, p. 578.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 282.

suas raízes no romantismo tardio²¹⁸, mas a doença – condição contratual do pacto no romance – reordena sua sensibilidade e provê a nova linguagem musical do dodecafonismo; porém, ao final, o diabo o leva – “caia o ponteiro” (v. 1.705), como diz o verso goethiano. Noutras palavras, o caminho para a renovação da arte é a venda da própria alma, não havendo, como em *Die Betrogene*, um direcionamento à reconciliação – Adrian provoca uma ruptura [*Durchbruch*]. Isto é, para o compositor não há redenção e tampouco uma “afirmação da vida por meio da morte”, há a execução do contrato, a queda do ponteiro. Em *Die Betrogene*, a doença não é uma cláusula, mas uma forma de afirmação daquilo que jazia na interioridade da protagonista – a reconciliação com a natureza através do amor – sem as acepções demoníacas que encontramos no romance, visto que, para a realização da obra de vanguarda, o músico fora impedido de amar. Em suma, no seu estilo tardio, através de diferentes configurações – ora pela ruptura, ora pela reconciliação –, a doença é um motivo que elabora a crise social e cultural da Europa no século XX e principalmente da Alemanha após o nazismo.

Em maio de 1952, o escritor envia uma carta ao médico Dr. Frederick Rosenthal, elencando uma série de perguntas acerca das consequências médicas e biológicas da doença:

Em qual estágio do desenvolvimento cancerígeno (que, como se sabe, passa desapercibido no útero, sem dar qualquer sinal de dor) é possível ocorrer uma nova menstruação com um confundível sangramento? Talvez em um muito avançado? No que consiste a operação, quando ela é realizada? Na extração de todo o útero?²¹⁹

E o escritor continua numa lista grande de perguntas para o médico, pois a forma de mimetizar a dimensão romântica – lê-se o rejuvenescimento e ressurreição da vida que se dão no amor e na reconciliação com a natureza – deve ser conduzida, para nosso autor, com rigor realista. Noutra carta ao doutor, redigida oito dias após essa primeira, Mann deixa explícita essa necessidade do realismo:

A Senhora, de temperamento renano, viúva há 11 anos, é especialmente uma amante da natureza. No que concerne ao enredo, não queria me estender muito, salvo o conhecimento da verdadeira razão do sangramento, que a pobre mulher, através de

²¹⁸ Segundo Hermann Kurzke, “sem Adorno, esse final se justificaria somente, a partir de Nietzsche, na psicologia da decadência. Leverkühn teria sido um wagneriano tardio.”. KURZKE, Hermann. *Op., cit.*, p. 285. [Ohne Adorno wäre dieses Ende nur, von Nietzsche her, dekadentpsychologisch zu begründen gewesen. Leverkühn wäre ein Spätwagnerianer geblieben.]

²¹⁹ MANN, Thomas. *Briefwechsel III (1948 – 1955)*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1979, p. 254. Tradução minha „In welchen Stadium der Krebs-Entwicklung (die ja bekanntlich an der Gebärmutter unmerklich, ohne Schmerzsignal vor sich geht) mag eine solche, mit erneuter Menstruation verwechselbare Blutung eintreten? Wahrscheinlich doch in einem sehr vorgeschrittenen? Worin besteht die Operation, wenn man sie noch vornimmt? Im Herausnehmen des ganzen Uterus?”

um elemento psíquico, através do amor, compreende como a causa do milagre natural, seguido o quanto antes de seu orgulhoso enobrecimento. Além disso, o fato de a menstruação de fachada já ser o sinal de uma doença pior, mais avançada ao ponto da completa desesperança. *Isso são desejos narratológicos. Eles precisam, obviamente, se ajustar às possibilidades da medicina.*²²⁰

Adequar as projeções estéticas às possibilidades concretas não é uma exigência de todos os escritores modernos – basta lembrarmos do início da narrativa de Gregor Samsa ou da mera existência de um Odradek –, mas sim de um escritor de calibre realista, que persiste na sua estética mesmo diante de toda a sua ruína. Assim, as formas dessa tradição *realista* podem servir-se de um tema que escapa às suas malhas de representação, caso o escritor tencione a forma a partir do conteúdo plasmado por ela. Esse é precisamente o caso de *Die Betrogene*, esse “experimento”, obra que, por provocar a ânsia pela reconciliação romântica, deve construir caminhos para sua negação objetiva, isto é, o câncer no útero.

Trocando os termos, o elemento romântico é circunscrito numa forma realista de narrativa, criando certo atrito entre as formas de representação em jogo, que, como se sabe, são frequentemente contrapostas na historiografia da literatura. Porém, o escritor encontra aqui uma modulação bastante *sui generis*, já que o delírio romântico só se torna realista e verossímil porque floresceu como corolário de uma doença fatal, cujo sintoma é provocar sangramentos vaginais e colorir o imaginário romântico de sua portadora apaixonada. Nesse sentido, o aparente atrito entre essas formas torna-se força criativa, pois não trabalha com elas como se fossem forças passadistas, que pouco ou nada teriam a ver com o presente. Na verdade, esse encontro organiza uma saída pouco conformista à situação da arte burguesa no pós-guerra.

Plasmada pela ironia trágica, a doença na sua última novela desenvolve tanto uma crítica à instrumentalização burguesa do espírito e da vida, como situa historicamente a distância que o sonho romântico se encontra após a Segunda Guerra. Essa tensão de afirmação e negação da tradição germânica é a pedra de toque de seus últimos livros, cujo empenho está ainda na representação realista, mas configurada a partir da experiência furiosa e devastadora do nazismo.

²²⁰ Ibidem, p. 255, tradução e grifos de minha autoria. „*Die Frau, von rheinischem Temperament, verwitwet seit 11 Jahren, ist besonders naturliebend. Was den Zeitraum der Handlung betrifft, so wünschte ich ihn mir nicht zu ausgedehnt, sondern so, daß die Erkenntnis der wahren Ursachen der Blutung, die die Arme für eine durchs Psychische, durch die Liebe herbeigeführtes Naturwunder hält, möglichst bald auf ihre stolze Erhebung folgt. Auch, daß die Schein-Menstruation schon das Zeichen einer weit, bis zur Hoffnungslosigkeit vorgeschrittenen Erkrankung ist. Das sind erzählerische Wünschbarkeiten. Sie müssen sich natürlich ins medizinisch Mögliche fügen.*“

Conclusão – “Viajar entre o já-foi e o não-será”

A verdadeira imagem do passado passa rapidamente. O passado só pode ser capturado como uma imagem que surge no momento de seu reconhecimento, para nunca mais ser vista. [...] Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com todo presente que não se reconhece nele pretendido.

Walter Benjamin, *Sobre o conceito da história*.

O fundo realista de Thomas Mann, quando confrontado com os sonhos de amor do Romantismo, configura, em sua obra tardia, uma superação dialética [*Aufhebung*] da realidade administrada, na qual a vida não vive. É nesse sentido que Schiller tem um lugar de destaque em *Die Betrogene*.

A dualidade proposta pelo poeta entre a poesia *ingênuo* e *sentimental* é o primeiro sintoma da brusca mudança na relação com a arte e com a natureza em razão da radical introdução do mundo burguês na Europa, principalmente na Alemanha. Afinal, o sentimental já está impedido de se relacionar ingenuamente com a natureza, de modo que a mediação formal da arte se faz necessária para a reconstrução artificial do *pathos* imanente ao ingênuo. O parágrafo inicial deste escrito de Schiller possui uma íntima confluência com a última novela de Thomas Mann:

Há momentos na nossa vida em que consagramos uma espécie de amor e de comovente respeito à natureza em plantas, minerais, animais, paisagens, assim como à natureza humana em crianças, nos costumes da gente do campo e do mundo primitivo, não porque ela faça bem a nossos sentidos, nem porque satisfaça nosso entendimento ou gosto (de ambos pode muitas vezes ocorrer o contrário), mas simplesmente porque é natureza. Todo homem algo refinado, ao qual não falte sensibilidade, experimenta isso quando caminha ao ar livre, quando vive no campo ou detém-se ante os monumentos dos tempos antigos, em suma, quando é surpreendido pela visão da natureza simples em meio a relações e situações artificiais. [...] Essa espécie de interesse pela natureza, no entanto, só ocorre sob duas condições. Em primeiro lugar, é de todo necessário que o objeto que o inspira seja natureza ou ao menos assim considerado por nós; em segundo lugar, que seja (no significado mais amplo da palavra) ingênuo, isto é, que a natureza esteja em contraste com a arte e a

envergonhe. Só quando esta condição se junta à primeira, e não antes, é que a natureza vem a ser o ingênuo.²²¹

Este parágrafo de abertura tem ecos de elegia. Ora, a recuperação da ingenuidade entre o homem e a natureza só se torna urgente quando ela não está mais ativa, quando há outras relações que desviam o homem dessa ingenuidade. Desse modo, a arte, para Schiller, deve reconquistar o ingênuo a partir da superação da aparência de arte. Não estaria essa atitude negativa frente aos artifícios presente na crítica de Rosalie ao quadro cubista de sua filha? Afinal, a romântica busca na representação o retorno da experiência de “andar ao ar livre”.

Como se buscou demonstrar no Capítulo IV, Rosalie – em flor até no nome – é uma personagem *ingênua* no sentido schilleriano do termo, ou seja, é aquela que tem por objetivo a reconciliação plena com a natureza. O problema, contudo, é representar essa força conciliatória após as catástrofes do século XX, posto que um escritor realista jamais fuge ao escopo do real. Desse modo, a criação de uma personagem como essa engendra a complexa contradição que esta dissertação buscou analisar: ao mesmo tempo que demarca temporalmente essa ingenuidade – a morte de Rosalie determina sua inefetividade –, sua convicção *eletiva* atribui certa carga crítica e, portanto, negativa à sua época. Noutros termos, Rosalie é uma personagem anacrônica e esse seu traço fundamenta seus aspectos cômicos e afetados, plasmados nos grandiloquentes diálogos com sua filha, ao mesmo tempo que configura uma oposição à situação cultural do mundo administrado, eclipsado pela razão.

Uma pergunta resta. Por que, quase aos oitenta anos, um escritor *realista* retoma uma tradição *romântica*? Essa questão deve ser calibrada pela crise cultural sem precedentes que o nazismo causou à Alemanha. Os grandes compositores, os grandes escritores, as grandes obras de sua tradição, tudo foi arregimentado para a consolidação da ideologia nazista, impondo ao escritor ciente dessa falsidade a *missão* de se contrapor à ideologia. É sabido que esse foi o principal embate de Thomas Mann durante os anos 1930. Agora, nos anos 50, passada a guerra, a afirmação da tradição não se formula sem ironias.

Theodor Adorno, num ensaio redigido em meados dos anos 60, reflete sobre o papel da tradição neste cenário de ruínas:

²²¹ SCHILLER, Friedrich. *Sobre poesia ingênua e sentimental*, Trad. Marcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 43.

O gesto do “isso não interessa mais” é estranho à relação crítica com a tradição, assim como a impertinente subsunção do presente àqueles conceitos históricos excessivamente abrangentes como o de maneirismo, o qual veladamente obedece à máxima do “tudo já aconteceu”. *Tais comportamentos são niveladores*. Eles são indulgentes perante a crença supersticiosa na continuidade histórica não interrompida e, junto com isso, no veredito histórico; são conformistas. [...] *Deve-se buscar pelo que é vivo nas obras em seu interior, nas camadas que estavam encobertas em fases anteriores e que só vieram à tona quando outras entraram em declínio e pereceram.*²²²

A reflexão é bastante pertinente ao momento que vivem estes intelectuais nascidos no apagar das luzes do século XIX. Após a Segunda Guerra, a continuidade acrítica da tradição transforma-se em ideologia, e a quebra radical e vanguardista desta tradição é componente da indústria cultural, blindando as obras do teor negativo e renovador que traziam nos anos 1920. Desse modo, para essa geração, a posição mais crítica diante dessa encruzilhada parece ser a recuperação da tradição, mas de maneira que se ilumine a pátina de passado inerente a ela, reabilitando-a em duas vias: pela negação e pela busca pelo “que é vivo nas obras” a partir da experiência recente.

Desse modo, a consciência estética avançada *converge com a ingênua*, cuja intuição sem conceitos não arrogava sentido, mas, talvez por isso mesmo, às vezes o conquistava. Mas nessa esperança também não é mais possível se fiar. A literatura salva o seu teor de verdade somente quando, *no contato mais próximo com a tradição, a afasta de si*. Quem não quiser trair a felicidade [*Seligkeit*] que ela ainda promete em muitas das suas imagens, a possibilidade abalada que se esconde sob suas ruínas, deve se distanciar da tradição que abusa da possibilidade e do sentido a ponto de convertê-los em mentira.²²³

Rosalie não pode viver um amor feliz e realizado com Ken, sob pena de se tornar incoerente e inverossímil, pois sua paixão não é um amor utilitário ou passageiro, mas guarda em si a reconciliação *ingênua* com a natureza. Esse reencontro feliz só é tangível ao século XX quando matizado pela doença e, logo, pela sua impossibilidade trágica; mas a sua representação e felicidade fugaz já condensa uma atitude de *crítica* frente à *crise*.

Nesse sentido, Thomas Mann não retoma a tradição romântica de Schiller para simplesmente apontar uma saída fácil ao problema do século XX. Na verdade, trata-se de uma atitude profundamente consciente, que ainda conserva na literatura a representação de um mundo que poderia ter sido a partir do mundo que não permite sê-lo.

²²² ADORNO, Theodor. “Sobre tradição”. In: *Sem diretriz – Parva estética*. Trad. Luciano Gatti, São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 80. Grifos meus.

²²³ *Ibidem*, p. 84. Grifos meus.

Não por acaso, essa consciência crítica alinhada às exigências do pós-hitlerismo é modulada por diversas perspectivas na sua *obra tardia*. Desde a destruição da tradição no *Doutor Fausto*, passando pela reabilitação desconfiada do Romantismo em *Die Betrogene*, até a salvação cristã em *O eleito*, Thomas Mann opera com os materiais legados pela tradição, sem modernismos, mas organizando-os de um modo diverso, buscando no presente sua imagem pretendida no passado – para usarmos os termos de Benjamin.

Na sua obra tardia, tomando *Die Betrogene* como objeto de estudo, a tradição está sob crítica através de uma perspectiva conciliatória, daí a “reconciliação destrutiva” que dá título ao presente estudo. Afinal, não se trata de uma síntese alienante, que nega o presente a fim de apenas reabilitar o passado, mas de uma que põe o passado em revista, auscultando nele suas pertinências e os limites que ele estabelece à nova crise cultural instaurada pelo nazifascismo na Alemanha e na Europa.

Bibliografia

- ADOLPHS, Dieter W. „Thomas Manns Erzählung ‚Die Betrogene‘: ein literarisches ‚Farewell to Amerika‘?“, in: *Colloquia Germanica*, Vol. 32, nº 3, 1999.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*, São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012.
- _____. *Sem diretriz – Parva estética*, São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- _____. *Spätstil Beethovens*, in: *Gesammelte Schriften*, vol. 17, Frankfurt: Suhrkamp, 1974, pp. 17-20.
- _____. *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt: Suhrkamp, 2012.
- _____. *Teoria estética*, Lisboa: Edições 70, 2012
- ADORNO, Theodor W; MANN, Thomas. *Adorno-Mann Briefwechsel*, Frankfurt: Suhrkamp, 2002.
- AUERBACH, Erich. “O músico Miller”, in: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*, São Paulo: Ateliê, 2007.
- _____. “Dialética humanista em tempos sombrios”, in: MANN, Thomas, “*Doutor Fausto*”, São Paulo: Cia das Letras, 2015 (posfácio).
- ARANTES, Paulo. *Ressentimento da dialética*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BARONE, Anthony. “Richard Wagner’s ‘Parsifal’ and the theory of late style”, in: *Cambridge Opera Journal*, Vol. 7, No. 1, 1995.
- BARH, Ehrhard. *Weimar on the Pacific: German exile culture and the crisis of modernism*. California: University of California Press, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Vol. I, São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BOES, Tobias. *Thomas Mann’s War*, Itaca: Cornell University Press, 2019.
- BORSCHMEYER, Dieter. „Letzte Dinge, Letzte Worte“, In: *Thomas Mann: Werk und Zeit*, Berlin: Insel Verlag, 2022, pp. 1391-1411.
- BÜRGER, Peter. *A teoria da vanguarda*, São Paulo: Ubu, 2017.
- DRUMMOND, Carlos Drummond de. “Fazer 70 anos”, in: *Amar se aprende amando*, São Paulo: Cia das Letras, 2020, p. 37.
- EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera e o nascimento da era moderna*, Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

- FONTANE, Theodor. „Der Stechlin“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. VIII, München: Nymphenburger Verlag, 1959.
- FERBER, Michael. *A companion to European Romanticism*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- FRIEDRICH, Otto. *A cidade das redes: Hollywood nos anos 40*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel: studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. New Jersey: Princeton University Press, 1963.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*, São Paulo: Editora 34, 2018.
- _____. *Fausto: uma tragédia – segunda parte*, São Paulo: Editora 34, 2018.
- GÖRNER, Rüdiger. *Thomas Mann: der Zauber des Letzten*, Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2005.
- HARFIELD, Henry. “Death in the late Works of Thomas Mann”, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, pp. 284-288.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tomo II, São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HEILBUT, Anthony. *Exiled in Paradise*, New York: The Viking Press, 1983.
- HUTCHINSON, Ben. *Lateness and modern European literature*, Oxford: Oxford University Press, 2016.
- KESTING, Hanjo. „Was meiner Humanität zum Grunde liegt ‚Die Betrogene‘“, In: *Thomas Mann: Glanz und Qual*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2023, pp. 145-167.
- KONDER, Leandro. *O Curriculum Mortis e a Reabilitação da Autocrítica*. Revista Presença, Nº 1, novembro de 1983, pp. 125-130.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- LUKÁCS, Györg. *A alma e as formas*. São Paulo: Autêntica, 2015.
- _____. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- _____. *Essays on Thomas Mann*, London: Merlin Press, 1964.
- _____. *German realists in the nineteenth century*. Trad: Jeremy Gaines e Paul Keast, Massachusetts: The MIT Press, 1993.
- _____. *Goethe e seu tempo*, São Paulo: Boitempo, 2021

- _____. “Thomas Mann e a Tragédia da Arte Moderna”, in.: *Ensaaios sobre literatura*, São Paulo: Civilização Brasileira, 1965.
- MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto: romance de um romance*, São Paulo: Mandarim, 2001.
- _____. *A montanha mágica*, São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- _____. “A morte em Veneza”. In: *Morte em Veneza; Tonio Kröger*, São Paulo: Cia das Letras, 2022.
- _____. *As três últimas novelas – As cabeças trocadas. A lei. A mulher atraindoada*. Trad. Gilda Lopes Encarnação. Porto: Livros do Brasil, 2015.
- _____. *Briefwechsel III (1948 – 1955)*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1979.
- _____. “Chamisso”, in: *A história maravilhosa de Peter Schlehmihl*, Trad. Marcus Mazzari, São Paulo: Estação Liberdade, 2003
- _____. *Die Betrogene und andere Erzählungen*, Frankfurt: Fischer, 2015.
- _____. *Die Entstehung des Doktor Faustus: Roman eines Romans*, Frankfurt: Bermann-Fischer, 1949.
- _____. *Deutsche Hörer! Radiosendungen nach Deutschland aus den Jahren 1940-1945*. Frankfurt: Fischer, 2004.
- _____. *Der Erwählte*, Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1951.
- _____. *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freund*, Frankfurt: Fischer, 2010.
- _____. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn contada por um amigo*. São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- _____. *Einführung in der Zauberberg: Für Studenten der Universität Princeton*, in.: *Der Zauberberg*, Frankfurt: Fischer Verlag, 1952.
- _____. *Essays: 1945 – 1955*, Frankfurt: Fischer Verlag, 2014.
- _____. „Goethes 'Werther' “. In: *Reden und Aufsätze I*, Frankfurt a. M., 1990.
- _____. *O eleito*, Trad. Cláudia Dornbusch, São Paulo: Cia das Letras, 2018.
- _____. *O escritor e sua missão: Goethe, Dostoievski, Ibsen e outros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- _____. *Os Buddenbrook: decadência de uma família*. São Paulo: Cia das Letras, 2018.
- _____. *Pensadores modernos: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer*, Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- _____. *Tagebücher 1953-1955*, Frankfurt: Fischer Verlag, 2003.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A sagrada família*. São Paulo: Boitempo, 2011.

- _____. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel – Introdução*, São Paulo: Boitempo, 2013.
- MAYER, Hans. *Von Lessing bis Thomas Mann: Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland*, Württernburg: Neske Verlag, 1959.
- _____. *Thomas Mann*, Frankfurt: Suhrkamp, 1984.
- MAZZARI, Marcus. “Leo Naphta e Lodovico Settembrini: vozes ideológicas na formação de Hans Castorp.” *Revista Brasileira de Psicanálise*, Vol. 56 (1), 2022, pp. 27-43.
- MCMULLAN, G. *Shakespeare and the idea of late writing*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- MOMMSEN, Katharina. *Gesellschaftskritik bei Fontane und Thomas Mann*, Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1973.
- ROFFMANN, Astrid. *Keine freie Note mehr: Natur im Werk Thomas Manns*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*, São Paulo: Perspectiva/Unicamp/Edusp, 1994
- _____. *Thomas Mann: Apolo, Hermes e Dionísio*, in.: *Texto/Contexto I*, São Paulo: Perspectiva, 1985, pp. 201-223.
- SAID, Edward W. *Estilo tardio*, São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*, São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SCHILLER, Friedrich. *Amor e Intriga: uma tragédia burguesa em cinco atos*. Curitiba: Editora UFPR, Trad. Mario Luiz Frungillo, 2005.
- _____. *Poesia ingênua e sentimental*, Trad. Márcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: 30 anos*, in: Seja como for, São Paulo: Editora 34, 2019.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo: Editora 34, 2ª ed., 2018.
- SIMMEL, Georg. *Goethe*, Leipzig: Klinghardt & Bierman Verlag, 1913.
- SMILES, Sam. “From Titian to Impressionism: the genealogy of Late Style”, In.: MCMULLAN, G.; SMILES, S., (org.), *Late Style and its Discontents*, Oxford: Oxford University Press, 2016.

- SOETHE, Paulo Astor. “Thomas Mann: ironia burguesa e romantismo anticapitalista”, in.: *Tecendo o presente: oito autores para pensar o século XX*, Org.: Adriano Cordato, Curitiba: SESC Paraná, 2006, pp. 31-49.
- VAGET, Hans Rudolf. „Kommentar“. In: MANN, Thomas, *Späte Erzählungen 1919-1953*, Frankfurt: Fischer Verlag, 2021.
- _____. *Seelenzauber: Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt: Fischer, 2012.