

## **ANA EM VENEZA: UMA RESPOSTA TUPINIQUIM AO PESSIMISMO MANNIANO**

### **ANA IN VENICE: A BRAZILIAN ANSWER TO THOMAS MANN'S PESSIMISM**

Helano Jader Ribeiro (UFSC)

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo analisar no romance *Ana em Veneza* as transformações em nome do projeto da modernidade, através de uma análise minuciosa de um dos três protagonistas: o músico cearense Alberto Nepomuceno. Para isso nos propomos fazer um diálogo intertextual com Thomas Mann e sua novela *A morte em Veneza*. Nossa análise parte de premissas baseadas nas teorias da chamada condição pós-moderna, que se revelam em forma de oposição à modernidade como uma tentativa de autoafirmação. O discurso de negação em relação ao pessimismo manniano é construído a partir do protagonista.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Ana em Veneza*. Pós-modernismo. *A Morte em Veneza*. Thomas Mann.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze, in the novel *Ana in Venice*, the transformation occurred under the project of modernity. This is done through a close analysis of one of the three protagonists, the musician Alberto Nepomuceno, and an intertextual dialogue with Thomas Mann's *Death in Venice*. Our analysis makes assumptions based on theories of the so-called postmodern condition, which oppose modernity and make attempts of self-assertion. The discourse of denial in relation to Thomas Mann's pessimism is built from the protagonist.

**KEYWORDS:** *Ana in Venice*. Postmodernism. *Death in Venice*. Thomas Mann.

#### 1. COLCHA DE RETALHOS INTERTEXTUAL

*Ana em Veneza* (1994), do escritor João Silvério Trevisan apresenta, a partir de seu título, uma de suas protagonistas e sua viagem à terra de Dante. Nessa trajetória na cidade de Veneza, entrecruzam-se os três personagens: Alberto Nepomuceno, personagem baseado no músico e compositor cearense homônimo, que vai à Europa para estudar piano; Julia Mann, referência à mãe do escritor alemão Thomas Mann; e Ana, a escrava que acompanhara a família em sua ida à Alemanha. Em nossa análise, daremos ênfase ao personagem Alberto e sua condição de músico na modernidade.

O título nos remete imediatamente à obra do escritor alemão Thomas Mann, *A Morte em Veneza* (1912). O romance é construído como uma colcha de retalhos; uma montagem de textos de diversos autores, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade compõem todo o romance. Acerca da intertextualidade, já podemos constatar, de forma consciente, a intenção de nossos artistas da Semana de 22 que, através do *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, faziam quase uma apologia à apropriação criativa de outras culturas: *Tupi or not Tupi, that's the question*; "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago" (Teles 2005: 353). Por antropofagia podemos entender a deglutição de outra cultura para desenvolver a nossa própria

identidade. A respeito da intertextualidade no concernente à pós-modernidade, Hutcheon afirma:

A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la – com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu *uso* do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico *abuso* desse mesmo cânone. (Hutcheon 1991: 170)

Essa rebelião de que Hutcheon nos fala em relação ao uso do cânone podemos ler no diálogo intertextual entre *Ana em Veneza* e os artistas do modernismo brasileiro, como Oswald de Andrade: “No horizonte, ficam abandonados os últimos vestígios do Brasil, essa colônia escravista cheia de rochas, árvores e gente dizendo Adeus” (Trevisan 1998: 278). E também em Mário de Andrade e seu *Macunaíma*: “Se para Wagner o andamento alemão por excelência era o andante, imagino que o andamento típico brasileiro seria o *alegretto*. Talvez *alegretto con variazioni* – de humor, rumor, calor, ai que preguiça!” (Trevisan 1998: 281).

Não obstante a contribuição de outros textos em *Ana em Veneza*, enfatizaremos em nossa análise a construção intertextual entre os personagens Alberto Nepomuceno e Gustav von Aschenbach<sup>1</sup> da novela *A morte em Veneza*. Até que ponto, na construção do romance, os dois personagens se cruzam em um diálogo de semelhanças e diferenças.

## 2. O ARTISTA SATURNINO

Alberto Nepomuceno, inicialmente, se aproxima do autor de Tonio Kroeger ao dizer: “Acho que fui me tornar um personagem de Thomas Mann” (Trevisan 1998: 45), para logo em seguida negá-lo: “Não, não quero ser um personagem de Thomas Mann” (Trevisan 1998: 47). Esse último é o ponto que mais nos interessa, já que nosso texto se baseia no discurso antimoderno trabalhado no romance por João Silvério Trevisan. Negar o nome de Thomas Mann, que é um dos maiores expoentes do modernismo, significa levantar uma discussão acerca de todo o legado do autor no contexto da modernidade.

A identificação de Nepomuceno com Gustav von Aschenbach<sup>2</sup> é parte de uma leitura sobre o homem e o artista do início do século XX, característica comum aos dois personagens. O artista é visto como o herói da modernidade, de acordo com Baudelaire, o ser que é capaz de captar as intempéries da sociedade e transformá-la em algo belo. Além disso, a descrição do artista em Nepomuceno é trabalhada como um ser inconformado que vivia sob o signo do fracasso em relação a sua obra. Talvez ele se considere um artista fracassado por não ter conseguido produzir uma obra arrebatadora e por ter mergulhado no seu Eu em demasia, afundando-se em sua subjetividade, que é para alguns estudiosos uma das características do homem moderno.

<sup>1</sup> Far-se-á necessário uma análise comparativa que inclui o compositor austríaco Gustav Mahler, haja vista sua caracterização implícita na filmagem de Luchino Visconti no filme *Morte em Veneza* de 1971, como uma personificação do personagem Aschenbach.

Nesse sentido, o compositor Gustav Mahler, que é tacitamente retratado na filmagem de *A morte em Veneza*, também poderia fazer parte dessa lógica subjetiva, sob a perspectiva de sua obra moderna. Cada sinfonia sua apresenta uma espécie de filosofia fundamental do compositor no concernente à vida e morte, ao heróico e pessoal, que é profundamente enraizado na música. Mahler foi possivelmente um dos primeiros existencialistas, usando suas composições com uma carga de subjetivismo que traduziam as angústias do homem que vivia a crise *fin du siècle*. Mahler em um gesto puramente moderno busca superar os limites da tonalidade, o que pode ser percebido em muitas de suas obras devido à presença de longos trechos que parecem não estar em tom algum.

Outra marca de sua composição é seu caráter melancólico e sombrio, muitas vezes, quase funesto. Suas sinfonias são temáticas e geralmente influenciadas pela literatura ou pela filosofia. Mahler costumava usar melodias folclóricas, marchas que davam o colorido especial a suas composições. Suas sinfonias bastante vivas, com alternâncias rápidas e inesperadas de notas altas e baixas, sons fortes e fracos, momentos de tragédia, de triunfo. Podemos dizer que Mahler é um trágico na modernidade, um legítimo filho de Saturno<sup>3</sup>.

A primeira análise que fazemos acerca da vida do compositor austríaco é que ela era simples e sem grandes atribuições: “Soziokulturell stellt Mahler in vielen Punkten das Gegenbild eines Décadent dar”<sup>4</sup> (Danuser 2004: 821). No entanto, seu relacionamento conturbado com a esposa dezoito anos mais jovem era motivo para fazê-lo afundar em sua subjetividade e acídia: “Die Affäre seiner lebhungrigen Gattin mit Walter Gropius stürzte Mahler in tiefe Verzweiflung und erschütterte sein Innerstes”<sup>5</sup> (Danuser 2004: 823).

Em suas composições presenciamos constatemente passagens alegres que são substituídas por outras trágicas, ou seja, são um reflexo de sua vida conjugal conturbada. Mahler teve uma infância difícil: seu pai espancava a mulher, seu irmão morreu precocemente e logo depois seus pais morreram bastante jovens. Não nos admira que a morte surja constantemente em sua obra. Para Theodor Adorno, em seus estudos sobre a música e composição de Mahler<sup>6</sup>, sua obra é uma ferida aberta que se revela de forma trágica. De acordo com Adorno: “Der Ton des Traumatischen an Mahlers Musik, ein subjektives Moment der Gebrochenheit, ist nicht zu verleugnen, und er hat ihn gegen die Ideologie der *mens sana in corpore sano* gefestigt” (Adorno 1985: 173).<sup>7</sup>

Em sua terceira sinfonia, que foi composta entre 1893 e 1895, Mahler utilizou-se, em seu quarto movimento, de um trecho para contralto do Zaratustra de Nietzsche. Nele há todo um contexto maior, relacionado também às lembranças da infância e à associação com a morte e o amor, sugerindo uma interpretação muito mais particular do

<sup>3</sup> Como regente da melancolia encontramos o planeta Saturno, considerado um planeta maligno. Ao lado do melancólico forma-se a atmosfera de reflexões subjetivas, que lhes são características.

<sup>4</sup> Mahler representava em vários aspectos sócio-culturais o contrário de um decadente (Tradução livre).

<sup>5</sup> Os casos de sua esposa sedenta por aventuras com Walter Gropius lançavam-no em profundo desespero e remexiam seu interior (Tradução livre).

<sup>6</sup> A história da música erudita no século 20 conta com a contribuição do teórico alemão Theodor Adorno. Em 1949 lançou sua obra *Filosofia da Nova Música* (seu título original *Philosophie der Neuen Musik*), em que ele analisa os novos caminhos da música do século 20 e uma sociedade cada vez mais dominada pela cultura de massas.

<sup>7</sup> Não podemos negar o tom do traumático em Mahler e o momento subjetivo do cansaço e ele o fixou contra a ideologia do *mens sana in corpore sano* (Tradução livre).

texto do autor de *A gaia ciência*. Mahler foi levado por objetivos pré-concebidos de sua sinfonia que não tinha a ver com o “super-homem” nietzschiano. A “doutrina” de Nietzsche do “super-homem” veio de sua crença na morte de Deus<sup>8</sup>. Mahler, no entanto, rejeitava Nietzsche no período em que compôs essa sinfonia. Segundo Nathanael J. Oster, em seu artigo sobre o músico austríaco:

Mahler believed that love, compassion and child-like faith were all serious and important, in fact necessary, to human life. Nietzsche denied these sentiments and even laughed at them. Nietzsche thought of love as a terribly unashamed statement of arrogance while Mahler took Schopenhauer’s idea that all love is selfless compassion<sup>9</sup>. (Oster 2001: 15)

Na abertura do filme *Morte em Veneza*, entramos em êxtase graças à belíssima composição de Gustav Mahler, o *adagietto* da Sinfonia nº. 5. Segundo Visconti, a intenção de Thomas Mann ao retratar Gustav Von Aschenbach era, na verdade, de retratar Mahler<sup>10</sup>. Anatol Rosenfeld coaduna essa ideia ao dizer que

Tampouco se pode objetar algo contra a identificação do protagonista com o compositor Gustav Mahler, não porque Mann de fato se referiu a ele, mas porque na sua obra se encontram fortemente acentuados os motivos da glorificação da beleza e do anseio da morte. (Rosenfeld 1994: 185)

Não nos admira o fato de que Visconti tenha se apropriado da 5.<sup>a</sup> e da 3.<sup>a</sup> sinfonias, que são, respectivamente, referência à morte e à encarnação dionisíaca que são temas fundamentais que envolvem o protagonista de *A morte em Veneza*.

Gustav von Aschenbach, Alberto Nepomuceno e Gustav Mahler revelam-se regidos pelo signo de saturno, não somente pelo caráter acidioso, melancólico, solitário e criativo, mas porque partilham a dor paroxística da busca de um objeto impossível, que é uma das características fundamentais do saturnino. Aschenbach deseja Tadzio, Nepomuceno desejava somente mulheres que não podia ter e Mahler a própria esposa

---

<sup>8</sup> Essa frase foi proferida pelo protagonista de *Assim falou Zaratustra*. A afirmação da morte de Deus também se encontra em outra obra do pensador alemão, *A gaia ciência*. Nietzsche não afirma que o homem matou Deus, eles e refere ao que Deus representava para a cultura europeia, à crença cultural compartilhada em Deus que no passado havia sido a característica que unia e definia a Europa. Nietzsche estava falando da cultura ocidental sem Deus, falando que a noção cristã de Deus estava morta, que não podia mais ser racionalmente aceita. Ele fala da decadência da metafísica no pensamento ocidental.

<sup>9</sup> Mahler acreditava que amor, compaixão e fé inocente eram todos sérios e importantes, até mesmo necessários para a vida humana. Nietzsche negou estes sentimentos e até riu deles. Nietzsche pensava no amor como uma declaração muito desavergonhada de arrogância, enquanto Mahler tendia ao pensamento Schopenhauer para quem todo o amor é compaixão abnegada (Tradução livre).

<sup>10</sup> Embora *A morte em Veneza* tenha sido escrito durante 1911 e 1912 e publicado no último ano, a associação entre Gustav von Aschenbach e Gustav Mahler ficou conhecido somente em 1921. Naquele ano, surgiu em Munique um álbum de ilustrações para novela de Thomas Mann, cujo criador foi o pintor e artista gráfico alemão Wolfgang Born. Mann escreveu uma carta de agradecimento a Born que o artista incorporou ao álbum como um prefácio intitulado *Der Dichter an den Maler*. Nesta carta, Thomas Mann, pela primeira vez, revela que sua interpretação de Gustav von Aschenbach incorpora certos elementos de Gustav Mahler.

que não o amava. A morte e as reflexões saturninas que se revelam através da melancolia criadora são o traço fundamental entre os três artistas.

Fazemos menção a um interessante trecho do romance em que Alberto Nepomuceno, citando um pequeno verso de seu mestre Tobias Barreto, declara sua predileção por objetos inalcançáveis:

Esta paixão que me devora o peito,  
Esta sede que me abrasa as entranhas,  
Para acalmá-la, ao menos por instantes,  
Bastava um gole d'água em que te banhas.

(Meu mestre Tobias Barreto fala por mim. A quadrinha é dele, que tanto se apaixonava por mulheres inalcançáveis.) (Trevisan 1998: 288)

O melancólico conserva seu luto por um objeto difícil de ser re-capturado depois de sua perda. É nesse contexto que há uma identificação narcísica com o objeto perdido (ou com a Coisa), instalando-o dessa forma no próprio sujeito. É o que marca a dor trágica dos três artistas: amam um objeto impossível e se deliciam, ao mesmo tempo, com os prazeres da busca desencantada.

Depois da morte de Deus decretada por Nietzsche, o homem só volta para si em busca de respostas e afunda-se em um subjetivismo irreversível. Podemos, desse modo, dizer que Nepomuceno, Aschenbach e Mahler são vítimas dessa virada subjetiva. Afirmamos que ambos, não somente por sua condição de artista, mas também por sua profunda busca em sua subjetividade, são representantes da modernidade; através de suas auto-reflexões constatamos seu caráter subjetivo e melancólico.

Sou mesmo um trágico. Ouça tudo que eu compus. É tão triste! Foi o melhor que pude dar de mim, a tristeza. Até as minhas *valsas humorísticas*, onde brinco com o *Danúbio azul* e Chopin são antes de tudo, filhas da nostalgia. Mas se quiser um exemplo acabado, basta ouvir minha *Sinfonia* para saber como a tristeza está presente em mim. E a angústia, o medo a incerteza (...). É o medo de buscar definições impossíveis. Porque dói. Cada gesto, cada músculo, cada segundo. Tudo dói. (Trevisan 1998: 30)

Esse medo por definições é uma das premissas pós-modernas. É uma crítica ao racionalismo ocidental, à modernidade e sua necessidade de verdades indiscutíveis e inabaláveis. Linda Hutcheon, em sua *Poética do pós-modernismo*, aponta para essa característica da condição pós-moderna. Citando Bertens, ela diz: “O pós-modernismo questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: questiona, mas não destrói” (Bertens 1986 apud Hutcheon 1991: 65). Podemos interpretar, a partir do discurso de Nepomuceno que o subjetivista não tem a certeza dos modernistas.

Exemplificamos em *A morte em Veneza* através do narrador sobre Aschenbach para podermos perceber o mergulho subjetivo e acidioso do personagem: “(...) esperando, encontrara, durante alguns minutos, uma distração séria, lendo as fórmulas e deixando seu espírito perder-se na transparência mística (...)” (Mann 1971: 90). O subjetivista, em sua intimidade “saboreia a irrupção da primavera”, a alegria que vem

depois da tristeza diz que a melancolia não é só passiva, ela também é ativa, é potência enquanto resistência de um real totalizante.

### 3. VENEZA EM RUÍNAS MODERNAS

A leitura intertextual com a novela de Thomas Mann apresenta recursos estéticos importantes que ligam as duas obras. De início temos o título semelhante através do nome “Veneza”. A chegada à cidade italiana para Alberto Nepomuceno dá-se de forma semelhante à de Aschenbach: “Os gondoleiros discutiam entre si, com gestos ameaçadores e gritos em seu dialeto seco, disputando os forasteiros recém-chegados, enquanto dois guardas tentavam em vão organizar o embarque” (Trevisan 1998: 349). Para melhor elucidarmos nossa comparação, apresentamos um trecho de *A morte em Veneza*: “Os gondoleiros continuavam brigando, rudes, incompreensíveis, com gestos ameaçadores” (Mann 1971: 110).

Veneza desperta em ambos os personagens admiração e medo. A cidade poderia ser lida como outro personagem que interfere em seus destinos. Como indica o título, Veneza é nas duas narrativas o prenúncio de algo ruim, da morte. Há, nessa cidade, um detestável estado causado pelo ar marinho e uma maléfica intervenção da laguna com sua atmosfera de febre. O sol e o mar podem ser considerados também como personagens secundários, haja vista as inúmeras referências a eles e tamanha a sua importância para as duas narrativas.

Veneza reluzia, ao sol da manhã, quase emergindo da água, que é aqui um elemento onipresente, acentuado mais ainda pelo odor da maresia (...). Ali debaixo da luz matinal que na tudo dourava, tua boca mantinha-se escancarada, enquanto teus olhos locupletavam-se com aquelas portas, escadas, janelas e balcões requintados (Trevisan 1998: 350).

A capital do Vêneto nos sugere uma leitura da imagem de Walter Benjamin<sup>11</sup> sobre a ruína, porque Veneza é a ruína, é a sobrevivência da história que passou tentando resistir na modernidade, que também já não se apresenta de forma infalível. Segundo Susan Buck-Morss: “De modo geral, através de todo o material do *Passagen-Werk*, a imagem da “ruína”, como emblema não só da fragilidade e transitoriedade da cultura capitalista, mas também de sua destrutibilidade” (Buck-Morss 1994: 350).

---

<sup>11</sup> *A origem do drama trágico alemão* é a obra que lê a modernidade através do espectro da estética do Barroco, através de suas alegorias, fragmentos, sob o olhar da melancolia e decadência. Aspirando ao desabrochar na sua pós-história, ou seja, na salvação psicanalítica da palavra. Tédio e melancolia representam uma resposta ao tratamento fragmentário sobre o conhecimento, formalizado na fundação de teorias e princípios de toda ciência moderna que encontra sua origem em um desvio retrabalhado por Benjamin. No *Trauerspiel* a melancolia constitui a desolação da alma diante da inexorabilidade do destino. A indiferença resultante desse sentimento, a sensação de falta de sentido do esforço do homem, das coisas no seu entorno preparam o temperamento melancólico, , fazem dele a mentalidade de uma era que sucumbe desmotivada da ação, uma vez que ela é reprimida pelo rigor das novas teorias da Reforma Religiosa. A ideia de paraíso eterno ou de uma suspensão do tempo, desenvolvida por essa época, faz contraponto à pressão de um destino privado de transcendência e repercute na representação panorâmica da história do *Trauerspiel*, liderada pelo inconsciente, pela dissolução dos limites entre presente, passado, como um desvio da pressão do mundo finito e exalado no sentimento de fugacidade e efemeridade das coisas. A leitura barroca da melancolia enquanto sentimento natural do homem motiva a saída no artifício que se realiza na estética cênica do drama da alegoria, como expressão da convenção da época.

#### 4. O SER EXILADO EM SI

É em Veneza em que ambos os personagens compartilham sua condição de exilado. A condição de exílio vai muito além do ato migratório, ou seja, é possível sentir-se exilado na própria terra. O exílio pode até mesmo apresentar várias facetas: como a separação de si mesmo, a desterritorialização, ou a separação do Outro.

Esse é um dos temas mais importantes para a elaboração de *Ana em Veneza*. Em uma entrevista de João Silvério Trevisan concedida à Vera Lúcia de Souza Borges, ele afirma que, no que diz respeito à questão dos chamados “ex-cêntricos<sup>12</sup>”, ou grupo de excluídos do centro, não houve uma tentativa consciente sua de falar sobre as minorias, mas que eles surgem no romance tacitamente, já que carregam em si a marca do exílio. Ele revela que: “só consegui escrever o *Ana em Veneza*, um livro sobre exílio, porque eu sou homossexual, ou seja, me sinto um exilado” (Borges 1999: 149). O exílio de que nos fala João Silvério é a separação social, é a exclusão por não poder pertencer ao centro. Não somente Nepomuceno, mas também a escrava Ana e Julia compartilham o exílio. Os três personagens apresentam histórias de vidas bastante diferentes, mas que se encontram e desembocam na dor invisível da saudade e do estranhamento.

O percorrer por novas cidades só contribui para arrancar do peito as memórias da pátria abandonada: a Paraty de Ana e Julia, bem como o exílio linguístico que as cala e as torna ainda mais impotentes; a Fortaleza de Alberto Nepomuceno, seus ventos e suas jangadas. E eis que temos o paradoxo da existência exilada de Nepomuceno, que almejava uma obra puramente brasileira, com a cor e o calor do Brasil, mas só podia sentir o *sirocco* de Veneza. O exílio que une os personagens de Trevisan a Gustav von Aschenbach é o exílio do ser exilado em si mesmo. Nepomuceno é o único que consegue voltar para sua pátria abandonada. Volta às suas origens, mas descobre que não podia mais chamá-las de pátria: “É assim, comigo: estou dividido entre dois mundos, sem pertencer a lugar nenhum” (Trevisan 1998: 44). O exílio é muito menos uma questão espacial do que uma experiência ontológica do indivíduo em relação a sua própria existência; “Ah, Alberto Nepomuceno! Às vezes andas pelas ruas e de repente te perguntas: onde estou? Quem sou eu?” (Trevisan 1998: 44).

#### 5. VIRADA DO PESSIMISMO MANNIANO

A virada mais importante em nossa discussão surge entre os dois títulos, através das palavras “morte” e “Ana”. Alberto Nepomuceno é um homem desencantado: “deparei-me com o homem porventura mais desencantado do que tive conhecimento” (Trevisan 1998: 10). Um desencantado e melancólico que, não obstante as tentativas da morte para seduzi-lo e levá-lo ao baile orgiástico de Dionísio, consegue vencê-las através da alegria e vivacidade de sua música. A morte ainda é um motivo comum aos dois personagens: Gustav von Aschenbach e Alberto Nepomuceno, mas com um diferencial ontológico fundamental: a afirmação da vida em Nepomuceno.

O músico cearense, assim como Aschenbach, recebe em sua caminhada no exílio os sinais de Tântato. A morte torna-lhe consciente e ao mesmo tempo uma obsessão: “Deixar Roma trouxe-me um grande abatimento. Ainda vejo a morte por toda parte.

---

<sup>12</sup> Conceito da teórica Canadense Linda Hutcheon, para quem os ex-cêntricos representam os chamados grupos de minorias, ou excluídos da sociedade, que no contexto da pós-modernidade conseguem abrir espaço na história. São ex-cêntricos os negros, homossexuais, os estrangeiros (exilados, imigrantes, turistas) entre outros.

Tornou-se uma obsessão” (Trevisan 1998: 333). Nepomuceno é um tanatofóbico que em sua jornada não-vivida segue ao des-encontro de Khronos como uma forma de burlar o chamado da morte. Na modernidade, ao contrário da Idade Média, a morte desaparece da visão dos homens. As medidas de assepsia e limpeza exageradas em ruas e hospitais (que culminariam em Auschwitz) escondem a morte, tornando-a um mito moderno. Os corpos doentes ganham seu lugar nos sanatórios afastados da sociedade ou em hospitais. Entretanto, a morte sempre estivera lá, embora tivesse sido obliterada. Podemos, a partir de esse pensamento, fazer uma leitura de um trecho do romance em que o narrador profere sobre Nepomuceno: “Porque não és tu quem olhas a paisagem, mas é a morte, de toda parte quem te espreita. E, com ela, a noite, a escuridão e o desconhecido se aproximam” (Trevisan 1998: 310). Em seguida prossegue com seu discurso:

Serei pranteado quando morrer? Sim, creio que conheço alguns humanos – insensatos, na verdade – que irão chorar a minha perda. Tal pensamento me consola, ah, consola-me tanto, como se eu tivesse nascido só para merecer essa parcela de amor que eles me devotam, os pobres e queridos insensatos do meu coração! (Trevisan 1998: 333)

Alguns objetos cuja simbologia está ligada à morte também surgem no romance de Trevisan, como a gôndola<sup>13</sup>:

Estavas desnorreado, em meio àquela discussão que, de tão intensa parecia um espetáculo encenado, quase uma festa disfarçada, quando um deles, mais afoito, tomou-te pelo braço até a sua gôndola. Penetraste assustado naquele pequeno âmbito de laca negra, reluzente: um ataúde de luxo. (Trevisan 1998: 349)

É importante mencionar o fato que a personagem Ana, a escrava de Julia Mann, morreu à beira do mar, assim como Aschenbach de Thomas Mann. Ana fora para Europa e abraçara o signo de Eros, por isso padeceu de forma trágica, assim como Aschenbach, que se entregara a Tadzio. A escrava rendeu-se a Eros a partir do momento em que decide amar o artista Gustav Sternkopf e por ele ser amada. Note-se que Trevisan utiliza os nomes dos personagens mannianos, por exemplo, o nome do amante de Ana, Gustav; ou o repórter que entrevista Alberto Nepomuceno, chamado Adriano e faz uma referência ao personagem Adrian Leverkühn (o sobrenome significa algo parecido com “viva audaciosamente”) do livro de Mann, *Dr. Fausto*.

A morte transita nas duas obras e se manifesta sobre a forma da doença, outro tema que liga a obra manniana ao romance de Trevisan. A doença como uma entidade que personifica a decadência. Nesse sentido, o romance *A montanha mágica* talvez seja um dos mais emblemáticos da obra de Thomas Mann. Nele, as análises da experiência de Hans Castorp no Sanatório Berghof, na cidade de Davos, Suíça, acumulou certo padrão interpretativo ao longo da segunda metade do século XX. A primeira interpretação sobre o personagem Hans Castorp é a de um sujeito medíocre incapaz de

---

<sup>13</sup> A gôndola é um dos grandes símbolos da cidade de Veneza. Impressionam pelo seu formato que lembra um sarcófago. O gondoleiro é uma figura que, em seu ofício, nos lembra o barqueiro de Caronte. Caronte era encarregado de realizar a travessia dos mortos pelo Rio Estige (Styx), e só transportava almas cujos corpos tivessem sido enterrados com uma moeda (óbolo) debaixo da língua, com a qual deveriam pagar a travessia. É um elemento a mais da paradoxal Veneza: bela e mórbida.



reconhecer a transcendência da vida, imerso em um mundo burguês e decadente. Castorp, no entanto, graças ao contato com a doença (tuberculose) e com a morte consegue alcançar certo estado de “ascensão” a um plano transcendental.

Assim como Aschenbach, Castorp se desloca do norte para o sul, da saúde e segurança, para o desconhecido, doença e morte. O que difere os dois é justamente o fato de que Aschenbach parte a caminho da decadência enquanto que Hans Castorp, não obstante seu contato com a doença, busca uma superação de seus valores físicos, morais e psicológicos, de forma que a *A montanha mágica* pode ser interpretada como um romance de formação. De acordo com Malcolm Bradbury:

As experiências de Hans durante os sete anos que ali passa constituem um processo de crescimento como pessoa. No entanto, são também as descobertas emocionais, intelectuais e políticas de toda uma era, um mundo de pré-guerra obcecado com morte e desordem, caminhando rumo ao conflito. (Bradbury 1989: 102)

Alberto Nepomuceno aproxima-se mais de Castorp nesse sentido, a partir do momento em que o protagonista vai a Veneza e lá consegue superar seu pessimismo melancólico; nele podemos ler uma necessidade de ascender a um plano superior, mesmo que Nepomuceno apresente, em seu ceticismo, durante quase todo o romance uma obsessão pela morte. Ainda sobre a doença na obra de Thomas Mann, profere Anatol Rosenfeld:

A morbidez, a decadência, o sofrimento, a doença, a morte são “constantes” nas obras de Nietzsche, Schopenhauer e Wagner, os vultos que, depois de Goethe, marcaram o espírito de Mann, e o sofrimento de uma mulher tuberculosa foi descrito com minúcia por Theodor Fontane, outro escritor alemão que muito o influenciou. (Rosenfeld 1994: 149)

Faz-se necessário lembrar que no romance *Ana em Veneza*, a personagem Ana morre de tuberculose: “No Diretório dos Pobres, dona Ana ficara sabendo que estava infectada pela tuberculose” (Trevisan 1998: 499). João Silvério, no entanto, afasta-se do modelo manniano e da referência e culto à morte e à doença. Alberto Nepomuceno, por sua vez, continua em sua trilha sem Eros e consegue defender com seu discurso final a vida:

Pois ainda que os espasmos do amor e da morte sejam sim semelhantes os espasmos do amor superam os da morte, isso eu sei, e ainda que eu tenha compreendido todos os mistérios se não tiver amor nada terei compreendido e portanto eu sei que é um SIM, sim faço hoje vinte e sete anos brasileiros, um brinde a isso ou seria, cinquenta estrangeiros ou então... (Trevisan 1998: 649)

O “SIM” de Nepomuceno é um sim que exalta a vida e o amor, a celebração da vida assim como desejaria Dionísio. A afirmação da vida em Nepomuceno pode ser lida como uma vitória do projeto nietzschiano em relação à música como fundamento primeiro para o projeto da modernidade. Para Nietzsche a música é a arte mais arrebatadora porque nos oferece momentos de sentimentos intensos. Para ele a vida sem

a música é simplesmente um erro. Em *O nascimento da tragédia no Espírito da Música*, Nietzsche mostra sua concepção de que a tragédia era baseada numa visão fundamentalmente nova da Grécia, ou seja, o sentimento trágico da vida e sua celebração. Ao resgatar o valor do homem trágico grego, Nietzsche elege a música e seus significados para a afirmação da vida: amor e liberdade criadora.

Desde cedo, o pensador alemão identifica-se com a música do compositor Richard Wagner (para depois negá-lo), quando este redige, em 1870, um escrito em homenagem ao centenário de Beethoven. Nietzsche passa, então, a vislumbrar o drama musical wagneriano enquanto possibilidade de uma reforma e revolução na cultura a partir de sua arte. A tragédia já não é a negação da existência, mas sim uma afirmação contrária à cultura metafísica cristã-platônica, a qual padecia a cultura ocidental. Para ele a música de Wagner era o caminho necessário para esse fim. Se o projeto da modernidade mostra-se apoiado nessa lógica do fim da tragédia e a instauração do racionalismo da cultura cristã-platônica, podemos concluir que Nietzsche revela-se como um dos primeiros pensadores antimodernos. A esse pensamento junta-se a análise de Jürgen Habermas, para quem Nietzsche foi o primeiro teórico “de tendência pós-moderna”. Segundo Habermas (1989: 112-3):

Nietzsche se sirve de la escalera de la razón histórica para al cabo tirarla y hacer pie en el mito, en lo otro de la razón: «Pues el origen de la cultura historiográfica —y de su, en el fondo, absoluta y radical contradicción contra el espíritu de la "Edad Moderna", de una "conciencia moderna", ese origen tiene que ser aprehendido a su vez en términos historiográficos; es el saber histórico el que tiene que resolver el problema del saber histórico; el saber tiene que volver su aguijón contra sí mismo —este triple "tiene que" es el imperativo del espíritu de la "Edad Moderna", en caso de que esta Edad Moderna entrañe algo realmente nuevo, poderoso, rometedor para la vida, y originario. Naturalmente, Nietzsche tiene aquí en mientes su *Origen de la tragedia*, una investigación practicada con medios histórico-filológicos, que pasando por detrás del mundo alejandrino, y del mundo romano-cristiano transporta a Nietzsche a los orígenes, a la Grecia arcaica, al protomundo de lo grande, lo natural y lo humano. Este camino es el que han de emprender también los «retoños tardíos» de la modernidad, atrapados ahora en un pensamiento practicado en actitud de anticuario, para convertirse en los «primeros retoños» de una época postmoderna.

Alberto Nepomuceno é, deste modo, um trágico no sentido nietzschiano, que celebra a vida, afirma-a e propõe a música como potência transformadora do universo. É nietzschiano porque se mostra inconformado com a racionalização do mundo e consequentemente com sua desumanização. Nepomuceno é um antimoderno, porque já não se deixa levar pelo racionalismo iluminista que fundamenta a modernidade.

O “SIM” de Nepomuceno, no entanto, é fruto de seu encontro com a escrava negra Ana, com quem ele desenvolve amizade e admiração profundas. Ana é o elemento no romance que foge a todo o racionalismo moderno e consegue convencer o músico cearense de que apesar de toda dor e sofrimento a vida vale a pena. Ela é a representação maior no romance de Trevisan da superação do pessimismo manniano, e

assim diz a personagem ao músico cearense: “A canoa virou? Deixa virar. É daí que nasce a fê” (Trevisan 1998: 551).

Se em *A morte em Veneza*, Gustav von Aschenbach é confrontado com os mensageiros da morte, temos que a personagem Ana é paradoxalmente a mensageira da vida, não nos admira que o título do romance traga seu nome. Esse é o momento de ascensão que o músico cearense atinge. Alberto Nepomuceno, Hans Castorp e o músico Gustav Mahler partilham dessa necessidade de transcendência, de ascensão a um plano superior. Para eles o transcendente deve levar ao pessoal.

É sobre a negação de Nepomuceno, não aceitando ser um personagem de Mann, e negando-se a se entregar a Eros e morrer como Aschenbach que Nepomuceno subverte, profana o escritor alemão. Trevisan busca construir o sentido para seu romance a partir da obra de Thomas Mann, apropria-se dela, para em seguida rejeitá-la, é uma resposta antimoderna ao autor de *Os Buddenbrook* (1901). Nepomuceno é um homem obcecado pela morte, mas que se lança, ao mesmo tempo, à vida. Esse homem é ele negando Thomas Mann e seus personagens obscuros e decadentes: “Não, não quero ser um personagem de Thomas Mann” (Trevisan 1998: 43)<sup>14</sup>.

De volta a sua entrevista, Trevisan assume que um dos pontos fundamentais de *Ana em Veneza* é a crítica que ele procura tecer acerca do pessimismo na obra de Thomas Mann, em especial ao do romance *Dr. Fausto*:

E a minha resposta do romance *Ana em Veneza* é uma resposta ao Thomas Mann, de *Dr. Fausto* que é um profundo pessimismo. Foi um livro escrito durante a guerra... não existe e ele nunca conseguiu aceitar a entrada do artista nesse conceito de arte moderna e a própria conceituação de arte moderna que ela dá, é de uma extrema ironia. (Borges 1999: 145)

Trevisan exemplifica através de seu personagem Alberto Nepomuceno, que é o responsável pela desconstrução do protagonista artista de *Dr. Fausto*, Adrian Leverkühn. O músico cearense, não obstante seu caráter melancólico e cético, possui uma veia *naif* que é o contraponto dos seres obscuros mannianos. *Ana em Veneza*, segundo a entrevista de João Silvério Trevisan, recebeu algumas críticas bastante negativas na Alemanha, em alguns jornais como *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e o *Süddeutsche Zeitung*. Ele aponta esse fato como uma reação normal, já que Thomas Mann é uma espécie de totem sagrado para a literatura alemã, o que torna uma leitura irônica e profana do clássico alemão algo quase herético. O escritor de *Seis balas num buraco só: a crise do masculino* alega também que uma leitura sobre Thomas Mann vinda de um escritor latino americano e homossexual não estaria livre de polêmica. Ainda em sua entrevista fala sobre as críticas na Alemanha:

As duas são exatamente irritadiças, começam com referências irônicas a meu respeito e vão até o final e uma delas termina da seguinte maneira que é muito grosseira: “O autor é um autor pretensioso que pretendeu escrever um romance com uma proposta não sei bem como é...”, mas

---

<sup>14</sup> Essa crítica tem dois lados, ou seja, não querer ser um personagem de Thomas Mann pode dizer exatamente o contrário, pois o próprio personagem manniano se revoltaria contra ele; ou então como o filho contra o pai, como aquele que não quer olhar o futuro com tal pessimismo.

quem traduziu isso foi um amigo de Colônia que fala muitíssimo bem português inclusive, ele estava no Brasil, justamente quando chegaram as duas críticas e eu dei pra ele ler e ele me traduziu, e aí ele disse: “...ele é um pretensioso, que resolveu escrever um livro dessa estatura, ele já escreveu um livro que está publicado em português, um livro que está publicado pela editora Gay, Schwule”, ele diz, porque não vem ao caso a editora Gay o que vem ao caso é o que está em seguida, ele disse: o autor deveria continuar escrevendo esse tipo de livrinho, e termina a resenha aí. Aquilo que eu disse ontem na palestra, eu fiquei muito chocado e me disseram exatamente o seguinte: o lugar de bicha é lá e não aqui. Conte-se com o lugar que te deram, porque você escreve bem romance pra viado. (Borges 1999: 148)

João Silvério Trevisan entende essas críticas como uma resposta cheia de ressentimento da sociedade manniana ferida.

Ainda em sua entrevista, Trevisan revela que além de *Dr. Fausto* e *A morte em Veneza*, outra narrativa de Thomas Mann que o influenciou profundamente foi o conto *Enttäuschung*<sup>15</sup>, no concernente ao tema do pessimismo e da desilusão. Nele, o narrador observa na Piazza San Marco, em Veneza, um senhor curioso que parece se ocupar todos os dias apenas com o bom ou mau tempo, sempre sozinho e com o mesmo comportamento estranho: ele tem os olhos fixados para o chão<sup>16</sup>, parecendo, até mesmo, estar em algum tipo de transe. Em certa noite, sentado em um café na praça, o narrador é abordado por esse estranho que começa a relatar a história de suas decepções. O que surge do seu discurso é um pessimismo característico de Schopenhauer:

Ich träume davon, und ich erwarte den Tod. Ach, ich kenne ihn bereits so genau, den Tod, diese letzte Enttäuschung! Das ist der Tod? werde ich im letzten Augenblicke zu mir sprechen; nun erlebe ich ihn! – Was ist das nun eigentlich? (Mann 1991: 101)<sup>17</sup>

Em *Ana em Veneza*, Alberto Nepomuceno faz uma leitura dos personagens mannianos, o que nos parece ser uma referência ao conto *Desilusão*:

Um personagem de Thomas Mann, quem diria... Desses habitantes do mundo que acabou, desencantados com tudo, até com a morte, da qual nada esperam. Sabem que não será mais desagradável do que a vida. Nem mais grandioso, apesar do que dizem. Que grande desilusão, a morte! Os olhos fecham-se pela última vez e... E então... acabou mesmo? Quer dizer, tudo? (Trevisan 1998: 45-6)

<sup>15</sup> O título significa “decepção”, mas foi traduzido em sua edição em português por “desilusão”, o conto foi publicado em 1898 na coleção de novelas *O pequeno sr. Friedemann*.

<sup>16</sup> Lembremos que essa é uma das características do saturnino, os olhos sempre voltados para a terra.

<sup>17</sup> “Assim, eu sonho e espero que a morte venha. Ah, já a conheço bem, a morte, essa última decepção! No meu último momento, direi para mim mesmo: Então é esta a grande experiência – bem, e que tem isso? Que é isso, no fim de contas?” (tradução livre).

Para logo em seguida afirmar: “Não, não quero ser um personagem de Thomas Mann” (Trevisan 1998: 47). É nesse momento que se realiza a crítica ao pessimismo em Thomas Mann através do diálogo intertextual.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Allegro é um andamento musical leve e ligeiro, mais rápido que o allegretto e mais lento que o presto. O primeiro ou último movimento de sonatas, sinfonias e concertos costumam ser nesse andamento. *Berlin, a passagem* (allegro barbaro) é o título do último capítulo de *Ana em Veneza*. João Silvério Trevisan o encerra fazendo um convite para abandonarmos a modernidade e adentrarmos o caos: “cada um de nós vai descobrindo como deixar o seu século das luzes e pisar no chão espinhoso da realidade, o que não significa cair na real mas cair no caos” (Trevisan 1998: 635). É sua resposta tupiniquim ao pessimismo manniano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Die musikalischen Monographien*. Editora Suhrkamp. Frankfurt, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barreto. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BORGES, Vera Lúcia de Souza. Dissertação de mestrado. *Ana em Veneza: Uma trilha literária da modernidade à pós-modernidade*. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, out. 1999.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Argos, 2002.

DANUSER, Hermann. “Mahler”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Stuttgart: Editora Bärenreiter, 2004.

EUCHNER, Maria. Life, Longing und Liebestod: Richard Wagner in Thomas Mann’s Tristan and Tod in Venedig. In: *The germanic review*. 80; 3, S. 18 –213. 2005.

HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidade: doce lecciones*. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus Ediciones, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. Tradução de Maria Deling. São Paulo: Editora Abril, 1971.

\_\_\_\_\_. *Tonio Kroeger*. Tradução de Maria Deling. São Paulo: Editora Abril, 1971.

\_\_\_\_\_. Die Enttäuschung. In: *Der Wille zum Glück und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1991.

\_\_\_\_\_. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

\_\_\_\_\_. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

OSTER, Nathanael J. "Gustav Mahler: The meaning behind the symphonies". Em: <<http://www.rodoni.ch/zemlinski/PDF/mahler.pdf>>. Acesso em 16 jun. 2011.

ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SCHLAPPNER, Michael. Luccino Visconti. *Reihe Film 4*. München, 1975.

TREVISAN, J. S. *Ana em Veneza*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

---

**Artigo recebido em 10 de julho de 2011 e aprovado em 02 de agosto de 2011.**