

A CONDIÇÃO TRÁGICA DO HOMEM NO ROMANCE *MORTE EM VENEZA* DE THOMAS MANN

Data de aceite: 03/07/2023

Marcos Fabio Campos da Rocha

Doutor em Teoria Literária (UFRJ) e professor de língua e literatura alemã (UFF).

RESUMO: O objetivo deste trabalho é o de identificar elementos próprios do gênero *tragédia* dentro do romance *Morte em Veneza* de Thomas Mann. Parte-se da premissa que algumas dessas marcas subsistam na prosa alemã, sobretudo na literatura dos séculos XIX e XX. A condição trágica não se limitaria assim aos cenários do texto grego antigo ou aos das peças da Renascença inglesa ou do Classicismo francês. Uma vez reunidos esses componentes em número suficiente pela leitura de tragédias ou na teoria literária, será possível reconhecer esse legado mais facilmente nas páginas de certos romances ou novelas. *Versão corrigida e reeditada.*

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia; Romance; Literatura alemã; Thomas Mann

Esta pesquisa que investiga a possibilidade de sobrevivência de aspectos da tragédia como gênero literário dentro de outras formas como o romance ou a

novela, já encontrou respaldo através da primeira e da segunda parte desse trabalho dedicadas a outros títulos de autores como Franz Kafka e Heinrich von Kleist. Nessas ocasiões foi-nos possível comprovar que a literatura alemã dos séculos XIX e XX pode acolher elementos do gênero trágico transpostos para a prosa de ficção. Apesar das diferenças intrínsecas a esses gêneros literários, sobretudo aquelas de suporte – um para o palco e outro para leitura – é possível encontrar neste último um variado elenco de características da tragédia que iluminam a prosa de maneira peculiar, concedendo-lhe uma dimensão e uma dinâmica que não só atestam a plasticidade do gênero romance como também o transformam em digno herdeiro da tragédia. Embora os séculos XIX e XX ofereçam em sua história incontáveis oportunidades de se identificar cenários potencialmente trágicos, nossa pesquisa tem mostrado que é também na pequena escala que as marcas da tragédia se manifestam com vigor. Ou seja, não é necessariamente em meio a grandes acontecimentos, batalhas

ou revoluções que o destino trágico aparece com maior probabilidade. É preciso ter-se em conta que o enredo trágico não se faz incondicionalmente nos cenários mais sombrios nem nas épocas mais difíceis para a humanidade. A experiência trágica no romance tem ensinado que ela pode se realizar no cotidiano mais banal e, no entanto, ser suficientemente forte e significativa para colocar o indivíduo em cheque. É este o herói da tragédia: o indivíduo em seu momento existencial máximo, na hora da decisão mais urgente (ROSENFELD, 1996, p. 75ss) .

Nossos procedimentos em termos de metodologia de pesquisa repetem o esquema já empregado nas ocasiões anteriores para Kafka (ROCHA, 2017b) e Kleist (ROCHA, 2017a), pois revelaram-se produtivos e garantem segurança na abordagem. Antes da análise do romance, realiza-se a leitura de três ou quatro tragédias que servem de material teórico, uma vez que nelas se buscam os elementos constitutivos desse gênero literário. Em seguida, passa-se ao estudo de ensaios sobre a teoria da tragédia propriamente dita a fim de se confirmar as hipóteses de leitura. O mesmo se repete para a teoria do romance. A escolha dos títulos de tragédia é aleatória, mas procura cobrir períodos diferentes nos quais esse tipo de teatro esteve em evidência. Pretende-se, assim, obter subsídios básicos para serem mais tarde utilizados na leitura do romance eleito para a pesquisa. No caso deste estudo em especial, nossa escolha recaiu sobre a *Antígona* de Sófocles (2006), a *Antígona* de Jean Anouilh (1946), a *Athalie* de Jean Racine (2005) e o *Woyzeck* de Georg Büchner (1963). Como se vê, quatro peças de quatro épocas diferentes: a primeira é da Antiguidade Clássica; a segunda é do tempo da 2ª. Guerra Mundial; a terceira é do Classicismo francês e a última do início do século XIX. Com exceção da evidente identidade entre as duas primeiras, o que todas elas compartilham entre si? Nada, a não ser o fato de que todos os seus heróis são indivíduos nos seus momentos decisivos. Este é o denominador comum entre elas, sendo que nos três primeiros casos, o enredo se passa dentro das paredes dos palácios ou dos templos e, no último, em meio a um ambiente militar e proletário. Para que a leitura dessas quatro obras se fizesse com maior proveito, achamos conveniente recorrer a ensaios sobre a teoria da tragédia dos seguintes autores: Jean Pierre Vernant e Pierre Vidal-Niquet (2011). Por fim, concluímos nossa fundamentação teórica com o aporte proporcionado pela teoria do romance e pela história da literatura alemã nos textos de Anatol Rosenfeld (1996). Concluída a fase de levantamento teórico, podemos passar à leitura de *Morte em Veneza*. Escolhemos uma versão em português da Companhia das Letras de 2015 com tradução de Herbert Caro. Em algumas passagens recorreremos a uma edição alemã da DBG de 1958. Não por desconfiança do texto em português, mas por curiosidade de desfrutar certos trechos que em alemão soam ao leitor musicais e poéticos.

O que importava era, portanto, descobrir o quanto do gênero trágico pode ser encontrado neste título de Mann, escrito em 1912. Se tomarmos os dois estudos dedicados, um ao *Michael Kohlhaas* de Kleist e o outro a *O Castelo* de Kafka, podemos nos dar conta de o quanto o formato *novela* promete render em termos de identificação

com a tragédia. Sendo a novela um conto estendido, ela se adéqua com maior propriedade a um regime de economia de meios que vai se mostrar muito mais próximo da tensão característica da tragédia. O romance é, via de regra, uma estrutura que admite uma hierarquia de vários personagens desenvolvidos ao longo de histórias secundárias que, sem contrastar com o todo, têm autorização de coexistir com a condição de contribuir para a identificação com o eixo principal. A novela, ao contrário, se aproxima mais do conto, tão característico do Brasil. Em comum, esses dois últimos gêneros têm enredo em torno de um único personagem principal que estará sempre em cena e ausência de entrecosmos paralelos. A novela e o conto não devem ter afluentes. O romance já os admite, com a condição de que esses para ele convirjam. A novela narra o caminho do protagonista para o encontro com seu destino desde o início. Por sua vez, o conto se ocupa, em geral, apenas do desenlace final, resumindo ao máximo o que o antecede, se o fizer. Por isso, na novela, todas as informações do narrador contribuem para que o herói se torne logo mais denso, mais tenso e mais decidido. Sua questão é de caráter existencial e terá de ser resolvida com os poucos meios à disposição. Tudo ao longo do texto deve convergir para o herói. Não haverá divagações sobre outros assuntos. Observações acerca do cenário, da natureza ou da cidade devem ser tão precisos quanto breves. Todos os outros personagens serão coadjuvantes e nunca disputarão o prosaetório com o protagonista, nem mesmo o antagonista. Por sua concisão, a novela parece de fato ser o meio mais indicado para abrigar elementos do ambiente trágico. Esta condição sobre as dimensões do texto em prosa é diretamente proporcional à tragédia no teatro e ao grau de tensão e intensidade que se espera deste tipo de espetáculo (ROCHA, 2017a).

A tragédia grega é o ancestral sobre a qual todas as outras se fundam. Ela foi durante o relativamente curto espaço de tempo de cem anos a expressão de uma cultura que se encontrava no mesmo momento tanto em seu auge como próxima de sua decadência. O século V a.C. viu surgir em sucessão natural os nomes dos três tragediógrafos mais importantes: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes – os três nomes que conseguiram alcançar nosso tempo. Decorridos assim 2500 anos, chegaram até nós apenas 32 textos produzidos por eles, embora se saiba que somados ultrapassariam 200 títulos. Infelizmente a contemporaneidade precisa se conformar com a pequena fração desse tesouro, para sempre perdido. Perdida está também a produção de diversos outros autores, pois os três nomes mais conhecidos não eram os únicos. Sabe-se, no entanto, que as tragédias eram apresentadas em grupos de três, em trilógicas, sempre acompanhadas de uma comédia. O público as conhecia por causa dos festivais anuais organizados em honra do deus Dioniso, o Baco de Roma, sempre associado ao vinho, à natureza, à noite e ao êxtase. Os concursos de tragédias eram realizados no início da primavera, tempo em que a sexualidade retorna com mais vigor. Em eras ainda mais remotas, a tragédia era, na verdade, um ritual dedicado ao deus Dioniso e alguns autores ainda se referem ao termo *tragédia* como uma associação de *ode* (canto) com *tragos* (bode), embora essa

interpretação não signifique consenso. Imagina-se que os participantes estivessem assim trajados – com peles de bode – durante as procissões e cerimônias em honra ao deus. Aos poucos, o ritual cedeu lugar à encenação que, a princípio, estava a cargo apenas do coro que empregava versos ditirâmbicos, mais tarde iâmbicos, mais apropriados aos diálogos que foram se formando a partir do destaque do corifeu, o chefe do coro, e do acréscimo de outros personagens. Em comum com a proto-tragédia, os concursos anuais de primavera em honra de Dioniso, isto é, a própria tragédia do século V procurou manter a conexão com o mistério, acento indispensável ao ambiente trágico. Haverá, portanto, sempre uma ordem de coisas que escapa ao homem e que se faz presente no momento da decisão. É preciso ter-se em conta que o momento civilizatório da Grécia naquele tempo era completamente instável. Apesar de Atenas ter conseguido se impor como líder dentre as cidades mais importantes, uma enorme ameaça representada pela iminência da invasão persa fazia com que o cotidiano da *pólis* estivesse bem longe da tranquilidade imaginada para as comemorações pela chegada da primavera. As chamadas Guerras Médicas mobilizaram as cidades da Liga de Atenas durante cinco décadas. Depois delas, foi a vez das terríveis Guerras do Peloponeso que opuseram Atenas e seus aliados contra Esparta e que também duraram décadas, até o fim do século V. Em resumo, a tragédia daquele tempo – que representou a primeira expressão de teatro no ocidente – procurava, através dos recursos e mitos herdados das epopéias de Homero, encenar a própria inquietude grega, as terríveis incertezas e, sobretudo, a massacrante insegurança que sentia o homem da democracia ateniense, prestes a ver-se completamente só, ao sabor dos acertos ou desacertos políticos e militares. Na verdade, esse indivíduo já se via abandonado pelos deuses do Olympo que começavam ali a sua despedida. A tragédia é o palco do homem diante do nada. Em meio a uma democracia parcial, o homem grego se via diante de inimigos poderosíssimos que não lhe davam motivos para dormir. A ameaça do fim próximo era um estado de alma permanente. Assim como na tragédia, o indivíduo é o alvo diante de uma situação que para ele não tem mais saída digna a não ser aquela que está em suas mãos. A tragédia é o momento em que um desafio – *hybris* – à ordem, uma atitude de enfrentamento e talvez até de rompimento será necessária sob risco de perda do próprio reflexo no espelho. Assolado então por uma incontornável exigência moral – a *ananké* grega – o herói decide-se pelo ato e, a partir desse momento, não haverá mais volta. O coro acompanhará toda sua trajetória até o final, ciente de tudo que levou o herói até aquele ponto. Por vezes, lamentando-lhe a sorte, por vezes, clamando pelo auxílio dos deuses, o coro, liderado por um corifeu, geralmente se mostra solidário com a dor do protagonista, mas pode também condenar-lhe as escolhas e repreendê-lo pela decisão tomada. Essa censura pode ser reforçada pelo papel do adivinho. Ninguém mais do que ele representa com mais intensidade a dimensão do desconhecido. Função comum nas cortes e cidades da Antiguidade mais remota, o vate é aquele que desenlaça os impasses trazendo uma informação que ensejará tanto o *reconhecimento* como a *peripécia*, a brusca mudança de

rumo que acarreta o *insight* esclarecedor. Exemplar na história de Édipo, ele se apresenta também em outras situações e pode vir disfarçado de cigana ou de sonho, conforme a época de produção do texto. Os oráculos expressos por ele ou por outro vidente exterior à cidade representam a imponderabilidade do destino, a orfandade do homem diante do cosmo incomensurável e mudo sob o qual a vontade do indivíduo desamparado de tudo é insuficiente para entender-lhe os mecanismos e as razões (ROCHA, 2017a).

O romance, o meio eleito de uma Modernidade mais cética, não os convocará, pois ela já desconhece o inefável. Em seu lugar, surgirão os disfarces já mencionados ou pelo menos uma intuição. Seja como for, a tragédia é o *locus* da incerteza e de disputa entre o *logos*, uma transcendência de perfil mais racional de inspiração apolínea, e outra, de origem mais obscura, de inspiração dionisíaca, noturna. Dividido assim pelos vaticínios do dia e pelos *daímones* de seu lado escuro, o indivíduo vê-se presa de forças poderosas e de difícil identificação (ROCHA, 2017b).

A tragédia parte do princípio que o erro é a condição existencial primordial, a condição inevitável do homem sobre a Terra, seja ele ontológico como o erro de Adão e Eva, seja ele uma maldição familiar como a dos Labdácidas, os ancestrais de Édipo, ou mesmo pessoal, como o adultério de Jasão. A ordem cósmica exige que os erros antigos sejam finalmente tributados e os erros recentemente cometidos sejam imediatamente tribunalizados. Não há tempo para tergiversações e o personagem trágico não se furtará à decisão. É chegada a hora do acerto de contas e o erro foi a força que o envolveu e o arrastou até aquela situação que já não admite mais adiamento (ROCHA, 2017b).

No romance a pressão se exercerá quase da mesma maneira. Surge a convicção de que não há mais espaço para negociação com sua *ananké*, com suas exigências morais. A ação decorrente da decisão será, na tragédia, sempre contrária às convenções e mesmo a Modernidade terá as suas. Da mesma forma, a *hybris*, a desfaçatez, a desmedida, o desrespeito indispensável, o desafio ao poder, fará parte do repertório do herói romanesco de perfil trágico. No romance, as forças antagonistas estarão igualmente presentes, mas podem não ser de fácil reconhecimento, pois na Modernidade a autoridade coroada e o plano do divino se retraem. Outras variáveis entram no lugar e não seria exagero dizer que o herói trágico pode se ver diante do nada ou de poderes de identificação dificultosa, diluídas que estão as fontes que de fato detém a voz e o mando. *O Castelo* de Franz Kafka é um bom exemplo para isso. Nele, a grande autoridade moderna se confunde com o fundo sem perder um milímetro do controle (ROCHA, 2017b). No caso do *Michael Kohlhaas* de Kleist, as autoridades do Renascimento ainda se orgulhavam em se mostrar. Seja como for, no romance, tratar-se-ão sempre de circunstâncias ameaçadoras que envolvem dinâmicas desconhecidas e livres de vigilância e cuja língua é de compreensão codificada (ROCHA, 2017a).

Um último aspecto da tragédia a comentar seria o fato de ela se resguardar dentro de uma esfera lingüística que a resguarda do desgaste do lugar comum. O mistério

que ela preserva faz-se notar igualmente na linguagem que não pode ser a mesma do cotidiano. E nem poderia ser, uma vez que ali o discurso dominante não é do homem comum nem o da vida ordinária, mas o do cosmos inescrutável, diante do qual as palavras da trivialidade perdem sua vigência. A própria organização textual em versos já impõe um fator de estranhamento, necessário à atitude correta diante de um texto ou mesmo de um espetáculo cujas origens remontam a rituais ainda envoltos em brumas (ROCHA, 2017b).

No romance da Modernidade, o recurso à metrificação seria, no mínimo, arriscado uma vez que a princípio, seu público teve uma educação sem a mesma contextualização que o público das tragédias antigas e o gênero sempre se caracterizou por um texto em prosa. Mesmo assim, os romancistas já estudados em nossas pesquisas anteriores sobre o tema não descuidaram desse fator e conseguiram expressar em suas obras – *O Castelo*, de Kafka e o *Kohlhaas* de Kleist – uma forma de transmitir esse estranhamento, seja pela intrincada sintaxe, possível no original em alemão, seja pela eleição de uma língua eivada de autoritarismo e descaso (ROCHA, 2017a/b).

A tragédia é, portanto, não apenas uma encenação grega dos temores civis diante das guerras imensas que pareciam não ter fim, mas também o momento na arte no qual o indivíduo se vê só diante do escuro, do vazio, do insondável. A tragédia é o espaço para a questão da inevitável solidão do indivíduo perante o nada, é um portal que se entreabre para um domínio do qual não haverá retorno, da passagem para a ruína iminente e para além da qual ele se projetará sem qualquer noção do que dele restará. Ela é enfim, o marco divisório de uma civilização que no século IV – o século de Aristóteles – já não será mais a mesma e que no palco ritualizava suas despedidas de uma era que, por mais brutal que tenha sido, foi também um tempo de poesia, de integração espiritual e de reverência diante da Criação, mas que desapareceu para sempre. Sensíveis ao montante das perdas, alguns romances parecem tentar resgatar esse *quantum* de resignação e perplexidade que aqueles indivíduos guardavam e que a Modernidade parece desconsiderar e substituir pelo conhecimento. Os romances que gozam desse legado, procuram manter acesa uma pequena chama que nos aquece a memória a fim de que não nos esqueçamos que ainda não controlamos nossa existência.

BREVES INFORMAÇÕES SOBRE A TEORIA

Concluída esta introdução e dada a limitação de páginas, esboçaríamos a seguir apenas as diretrizes que nortearam a análise de dados a partir da leitura das quatro tragédias, da teoria da tragédia e da teoria do romance. No seu desenvolvimento específico, cada uma dessas seções é bastante minuciosa, mas, aqui, nos contentaremos com um rápido sobrevoos apenas do resumo das quatro tragédias lidas.

A *Antígona* de Sófocles (2006) é um dos pilares da cultura ocidental e seu tema é tanto o destemor como o destempero. A coragem inquebrantável cabe a Antígona para

enfrentar seu tio Creonte, sucessor de Édipo, em Tebas. A insensatez de Creonte foi de punir sua sobrinha com a pena de morte, por ela ter tentado cumprir as exéquias para seu irmão Polynice. Sua *hybris* a leva ao seu destino, mas é Creonte quem, devido a sua intransigência, sofre em vida por seus despropósitos.

A *Antígona* de Jean Anouilh (1946), ou *Antigone*, no original em francês, guarda o mesmo tema, mas propõe duas mudanças surpreendentes no texto. Essa peça foi encenada pela primeira vez em 1944, ainda durante a ocupação alemã na França e essas modificações conferem a ela um perfil singular, pois a transformam num exortação secreta à resistência. De fato, a primeira surpresa é que Antígone, depois de longas discussões com Créon, nas tragédias, diálogos ásperos chamados de *ágon*s ou esticomitias, convence-se de que a defesa de Polynice era um projeto vão, mas continua a exercer uma resistência ao tio, agora de caráter puramente ideológico. Mesmo tendo desistido de conceder as honras fúnebres ao irmão, ela persiste em sua oposição, o que a leva igualmente à sentença de morte. A segunda modificação de Anouilh sobre o texto grego refere-se ao fato de seu Créon ser apresentado como um tirano muito mais hábil em seu discurso sinuoso e autoritário do que seu par grego. Enquanto o Creonte de Sófocles dá ordens e espera obediência, o de Anouilh dá ordens e persuade pela palavra, apresentando uma elasticidade maior do que a de seu homônimo.

O terceiro texto de ilustração foi a *Athalia* de Jean Racine. Última peça do autor, já no final do século XVII, ela conta com coros, o que era muito raro na produção desse artista. O enredo é bíblico e consta tanto do II Livro dos Reis, XI quanto de II Crônicas, XXIII e foi reinterpretado em oratório por Haendel em 1733. Personagem real e histórico, Athalia foi rainha de Judá entre 842 e 834 a.C. Filha de Achab e de Jezebel, ela esposou Joram e foi mãe de Ochozias. Depois da morte deste, ela mandou matar todos seus descendentes e usurpou o trono. Sem o saber, seu neto fora salvo pelo sacerdote do Templo e mantido em esconderijo. Ele e sua mulher conseguem que o pequeno Joas seja reconhecido pelos levitas como sucessor legítimo e proclamado rei, enquanto Athalia é capturada e condenada. A peça contém *ágon*s em seu segundo ato e *estásimos* do coro de meninas ao fim dos quatro primeiros atos. O personagem é tido como trágico por excelência, não só pela desfaçatez e violência, como também pela *hybris* sem medidas ao desafiar o poder de Deus (ABEL, 1968).

A quarta tragédia escalada para compor o quadro de ilustração foi o *Woyzeck* de Georg Büchner (1963). Autor alemão desaparecido em 1837 com apenas 24 anos, Büchner escreveu textos para o teatro muito além de seu tempo. Inovadoras no tema e na forma, suas peças só estreariam na Alemanha quase cem anos após a morte do autor. A história é baseada em fatos reais da crônica policial da época e conta a história dos últimos dias de um pobre barbeiro de uma pequena cidade cujos fregueses se aprazem em confundir e desprezar. Transformado em ópera por Alban Berg há exatos cem anos, trata-se, na verdade, da tragédia do homem massacrado pelos poderes, ignorado pelas autoridades,

maltratado pela medicina e invisível para a mulher e para os amigos. Abandonado por todos e desamparado pela indiferença generalizada, seu esforço trágico é fazer-se ouvir. Ou seja, Woyzeck encerra em si a condição do homem moderno, quase sempre incapaz de se fazer ouvir e desprezado pelos poderes do mundo. Seus únicos momentos de ternura se dão na contemplação de seu filho pequeno. Após ser humilhado pelo amante de Marie, Woyzeck se decide pela ação, mas em vez de se vingar dele, investe contra ela e, depois, desaparece sem que o texto diga nem como nem para onde.

A LEITURA TRÁGICA DE MORTE EM VENEZA

Escrito em 1912, após uma visita de Thomas Mann a Veneza acompanhado da esposa Katia e de outros familiares, o livro narra a história dos últimos dias de Gustav Aschenbach, um escritor que vivia oprimido psicologicamente por sua própria literatura de natureza patriótica e muito edificante. No caso de Aschenbach, sua escrita refletia sua prática sempre marcada por uma estrita disciplina de trabalho e pela seleção de temas cujos heróis eram perfeitos exemplos de virtude e determinação, tal como ele. Cansado de toda essa severidade, ele resolve partir de férias para o sul da Europa. Após uma frustrada estadia na costa croata, ele decidiu trocar a Ístria por Veneza, que ele já conhecia, mas, daquela vez, chegaria lá por mar e não por trem, exatamente como o autor, o que marca o texto com traços autobiográficos.

A partida de Aschenbach para o exterior foi, em boa parte, sugerida por um personagem mudo com o qual ele depara em frente a uma funerária perto do Jardim Inglês na capital da Baviera. Esse encontro breve e misterioso descreve o homem como um estranho de etnia indefinida. Sua atitude estática justamente em frente a uma oficina de estatuária para cemitérios provoca no leitor relações inevitáveis na imaginação, pois esse homem será, mais tarde, associado a outras aparições semelhantes, como um *Leitmotiv* ao longo do texto, à figura do gondoleiro enigmático que conduz o escritor ao Lido; ao personagem bizarro do passageiro idoso a bordo do navio na travessia do Adriático e, por fim, ao músico ambulante na serenata apresentada para os hóspedes do hotel. Todos podem ser interpretados como quatro espectros em um só.

O premiado filme de Lucchino Visconti, de 1972, começa a partir deste ponto em que o maestro Aschenbach – então um músico com traços de Mahler, e não um escritor – desembarca em Veneza. No filme e no romance, a cena da travessia da laguna é de grande intensidade tanto pictórica quanto literária. Persuadido pelo gondoleiro, um dos avatares do estranho da marmoraria, Aschenbach se acalma e procura gozar do passeio de gôndola, intuindo, sem compreender, que o que realmente conta realmente são as travessias, não o destino. Uma vez instalado no hotel em frente ao mar, Aschenbach põe em movimento o eixo principal da narrativa, a saber, sua paixão por um garoto de apelido Tadzio. Entregue à sua rotina de férias dividida entre leituras sob o guarda-sol e passeios solitários pelas ruas

e canais de Veneza, ele vê, um dia, uma família polonesa de aparência aristocrática e da qual faziam parte três meninas, uma governanta francesa, uma condessa muito elegante e austera e Tadzio, um garoto de uns quatorze anos com trajes de marinheiro.

De início, o olhar de Aschenbach sobre ele foi suficiente para perceber que o menino não parecia pertencer ou não queria pertencer ao resto do grupo. Esse primeiro encontro casual deu-se no saguão do hotel, enquanto as crianças e a governanta esperavam pela senhora para tomar o desjejum. Os outros encontros se darão de novo ou nesse mesmo lugar, ou na praia em frente, ou na cidade, ou no terraço, ou até no elevador. Nessas ocasiões, nenhum dos dois trocará uma palavra sequer com o outro, apenas olhares cada vez mais intensos e cada vez mais embaraçosos para o alemão. **Uma microestrutura da novela inteira pode ser esboçada sobre qualquer um desses momentos: um olhar, um sentimento, um desejo, uma frustração.** É quase um motivo condutor, um refrão que se repete e se repete.

Entre um e outro episódio a intervenção da voz do narrador oculto procura descrever o estado de alma sempre mais confuso e ansioso do escritor, imobilizado, paralisado, incapaz de agir. Suas reflexões levam em consideração todas as barreiras que o separam de Tadzio: Aschenbach, um homem maduro, de mais de cinquenta anos, tomado de amor interdito por um rapazola, ambos estrangeiros numa praia do Lido de Veneza. A primeira impressão que ocorre ao leitor pode ser o sofrimento de Aschenbach. Um estado agravado pela impossibilidade de se aproximar do menino. O tema da solidão do personagem já foi estudado em texto anterior da ABRALIC sobre a mesma obra e constante dos anais de 2018 da associação. Ali, seus autores observaram que “Gustav Aschenbach pagou o preço por ser ele mesmo, por viver à sua maneira” (ELIAS e PINTO, 2018, p. 398). Logo adiante, os mesmos autores registram que “o ser não é livre para escolher a solidão uma vez que a solidão lhe é imposta pela própria natureza do ser [...] a solidão está relacionada com a existência do ser humano em si, à sua condição natural de existência” (Ibidem).

O herói já recebe, assim, sua primeira característica de perfil trágico, pois o solitário é também um desafiante das convenções sociais e isso requer determinação. O narrador nos explica que o personagem teve, um dia, uma família, mas que ela se desfez. Natural de uma região periférica de maioria eslava no Reich guilhermino, sua carreira de sucesso e ascensão, baseada em rigorosa disciplina, reflete o comportamento dos imigrados que precisam convencer e fazer-se respeitar, o que acentua sua condição trágica, uma vez que se investe muita energia em uma luta sem fim. No caso específico desse escritor, sua temática de predileção era a vida dos monarcas alemães. Seu último livro havia sido sobre o protótipo de todos eles: Frederico II. Ao se aprofundar no relato de vida do rei prussiano, Aschenbach parecia querer garantir para si um reconhecimento e uma autorização da população para existir e pertencer, um esforço por uma aceitação que, para ele, não seria alcançável se ele levasse uma vida burguesa e comum, este conflito, aliás, um outro bordão, um outro tema recorrente dentro da literatura de Thomas Mann. Mas, agora, Aschenbach

parecia estar nos seus dias de Doutor Fausto, farto de tudo isso e querer viver o outro lado da vida, ainda que só.

Em sua jornada, é curioso observar como ele cumpre, pouco a pouco, cada uma das profecias expressas tacitamente por cada um dos quatro “oráculos” que lhe cruzam o caminho. O primeiro, o estranho à porta do cemitério o inspira a partir e a deixar aquela vida monótona que ele vinha levando há tempos. O segundo, o bizarro passageiro idoso que parecia querer passar-se por jovem a bordo do navio e cujas palavras de despedida, gritadas para ele do guarda-corpo do navio soaram-lhe quase incompreensíveis, mas podiam se referir secretamente a Tadzio, e, logo depois, o gondoleiro veneziano. Ainda haverá um último cujas palavras enganosas levarão Aschenbach a um último e fatal equívoco.

Mas eis que Aschenbach acaba por seguir-lhe as pegadas ao acolher as sugestões que lhe foram feitas inclusive pelo barbeiro do hotel para parecer mais moço, pois Aschenbach precisava agradecer. O cavalheiro alemão também acatou as poucas e quase ininteligíveis palavras que lhe dirigiu o misterioso gondoleiro pirata que o conduziu ao hotel. Embora contrariado, ele logo deixou-se envolver pelo conforto da curta viagem, mesmo que sentado numa estreita gôndola. Mais tarde, o leitor ver-se-á autorizado a interpretar esta cena como um serviço do barqueiro Caronte na passagem do Styx rumo ao Hades (BULLFINCH, 2006, p. 258). Por fim, há uma última sibila simbolizada pelo músico no último capítulo de *Morte em Veneza*. Com uma fisionomia igualmente extravagante que alude aos outros “vates” como o gondoleiro, o velho jocoso e o estrangeiro do cemitério, o cantor mambembe é descrito como um saltimbanco cuja serenata em grupo encanta Aschenbach. Ao mentir ao hóspede sobre as medidas sanitárias já em curso em Veneza devido à epidemia de cólera, ele acaba por condenar o escritor alemão definitivamente (MANN, 2015, p. 69ss) à morte.

Seria também Tadzio um quinto profeta, uma espécie de anjo da morte que não diz palavra, mas aponta, na praia do último dia, para uma direção além do horizonte que Gustav Aschenbach logo iria tomar (MANN, 2015, p. 83)? A atmosfera trágica da novela é reforçada ainda mais em seu último ato, ou capítulo, através do sonho revelador que teve o escritor e durante o qual sua alma finalmente se liberta dos amargos e pesados grilhões que o prendiam às convenções desumanas e arbitrárias e autoriza seu ego a aventurar-se sem remorsos por regiões do sentimento que ele não ousava explorar (MANN, idem, p. 76ss). O papel dos vaticínios é, portanto, representado na novela do Prêmio Nobel de Literatura de 1929 de maneira diversa e inequívoca e todas guardam esse aspecto do infável, do grandioso além da compreensão tão caro à tragédia, mas localizado também na prosa alemã do século XX. Haverá outras em que a Modernidade concederá à tragédia o mesmo espaço de evolução?

A título de conclusão, podemos agora, propor a pergunta fundamental: Será *Morte em Veneza* um herdeiro da tragédia? E nossa resposta é um assertivo *sim*. Não só pelos vários motivos aqui apresentados, mas também pelo fator *decisão*. A tragédia grega

encena a problematização da responsabilidade do homem por seu destino, ali colocada pela primeira vez (VERNANT e NIQUET, 2011, p. 161).

Aschenbach decide em cinco ocasiões e em todas elas contra si mesmo: Ele se persuade que o gesto do homem diante do cemitério era um reforço ao seu sentimento de náusea e tédio; o deboche do velho do navio que não parecia lhe acenar com bons augúrios; depois, o gondoleiro misterioso que o força a viajar com ele; em seguida, as inverdades interesseiras do músico da bandinha que iludem Aschenbach e o convencem a permanecer quando ele deveria ter partido; e, por fim, o gesto de Tadzio ao apontar-lhe o por do sol, imagem essa da qual ele já não tinha mais força para se desvencilhar.. Ele perpetua em seu “erro” mesmo sem o saber, configurando o que se chama de *ironia trágica*. Essas cinco pequenas decisões perfazem uma única, um elemento imprescindível em qualquer tragédia.

Um outro *sim* a esta pergunta relaciona-se ao fato de que essa novela guarda traços da tragédia até na linguagem, pois segundo Rosenfeld (1996) ali se encontram trechos inteiros no original em alemão em ritmos do ditirambo, a versificação da tragédia arcaica.

Por outro lado, a *ananké* de Aschenbach se dá de duas maneiras: Primeiro, partir para longe de si mesmo e, em segundo, entregar-se à vida. Duas necessidades que ele procura satisfazer, sem saber, no entanto, que elas o levariam à ruína, à desgraça.

Por fim, a *hybris* do alemão é múltipla: ele afronta por estar todo o tempo só, por ver o mundo de forma diferente, por amar um homem e por amar um menino.

O texto de Mann é também uma tragédia por conter dois tipos de coro: um corifeu, na voz do narrador desconhecido que comenta tanto o passado como os sentimentos de Aschenbach. E um outro, mudo mas eloqüente em seu silêncio que é o isolamento do escritor.

A densidade de *Morte em Veneza* é comparável à concisão exigida de uma tragédia. Existe completa unidade de espaço e de ação. A do tempo, nas várias semanas que o protagonista passa ali, é representada pela aparente imobilidade cronológica das férias que repete a cada dia as mesmas rotinas, os mesmos impulsos abortados, as mesmas frustrações e que em *Morte em Veneza* são interrompidas apenas pela morte do herói.

REFERÊNCIAS

ABEL, Lionel. **Metateatro**. Tradução de Barbara Heleodora e comentários de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ANOUILH, Jean. **Antigone**. Paris: La table ronde, 1946.

BULFINCH, Thomas. **Mitologia**: história de deuses e de heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BUECHNER, Georg. Woyzeck. In Mayer, H. **Georg Buechner, Woyzeck**. Dichtung und Wahrheit. Vollstaendiger Text und Paralippomena; Dokumentation. Frankfurt/M u. Berlin: Ullstein, 1967.

ELIAS, Angela M. e PINTO, Aroldo, J. A poética da solidão na narrativa *Morte em Veneza* de Thomas Mann. In **ABRALIC**, anais do congresso 2018, p. 397-408.

MANN, Thomas. **A Morte em Veneza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Tradução de Herbert Caro.

RACINE, Jean. **Fedra; Ester; Atalia**. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 159-259.

ROCHA, Marcos Fabio. **A permanência da tragédia nas formas da narrativa. Volumes 1 e 2**. Hipóteses acerca de um perfil trágico no romance *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist, e em *O Castelo* de Franz Kafka. Dissertação de pós-doutorado em dois volumes: UERJ, 2017a, 125p. mimeo; UERJ, 2017b, 141p. mimeo.

ROSENFELD, Anatol. Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dioniso. In **Texto e Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 201-224.

SOFOCLES. **Antígona**. Porto Alegre: L&PM, 2006. Tradução Donaldo Schueler.

VERNANT, J.P. e VIDAL-NIQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011.