Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 1, jan-abr/2007

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Thomas Mann, leitor de Goethe:
O fardo da naturalidade em
*Viagem à Itália e Morte em Veneza***

Pedro Caldas

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Uberlândia, Brasil

RESUMO

Thomas Mann, leitor de Goethe:

O fardo da naturalidade em *Viagem à Itália* e *Morte em Veneza*

Este ensaio pretende compreender o papel da idéia de naturalidade na moderna cultura literária alemã. Para chegar a este objetivo, faremos a comparação entre *Viagem à Itália*, de Goethe, e *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, de modo a ficar claro que, através da representação de Veneza (Itália), feita por Thomas Mann, podemos identificar, baseados na teoria da influência desenvolvida por Harold Bloom, uma concepção de artista que revela a interpretação de Thomas Mann a respeito dos dilemas da cultura alemã.

Palavras-chave: cultura alemã – Itália – teoria da influência – Thomas Mann – Goethe

ABSTRACT

Thomas Mann as a Reader of Goethe:

The Burden of Naturality in *Journey to Italy* and *Death in Venice*

This essay aims to understand the role of the idea of naturality in the german modern literary culture. In order to achieve this goal, we shall compare Goethe's *Journey to Italy* and Thomas Mann's *Death in Venice*, so that can be clear that through Mann's representation of Venice (Italy), we can identify, based on Harold Bloom's "influence theory", a conception of artist that might reveal Mann's own interpretation of german culture's dilemmas.

Keywords: german culture – Italy – influence theory – Thomas Mann – Goethe

CALDAS, P. “Thomas Mann, leitor de Goethe: O fardo da naturalidade em *Viagem à Itália* e *Morte em Veneza*”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. I, n. 1 (jan-jun/2007), pp. 68-85.

DOI: 10.22409/1981-4062/v1i/32

Aprovado: 17.03.2007. Publicado: 13.04.2007.

© 2007 Pedro Caldas. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 17.03.2007. Publicado: 13.04.2007.

© 2007 Pedro Caldas. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Perceber algumas obras como síntese de um período, como molduras de um grande painel no qual se espelham as características de uma época é um hábito do historiador. Hábito menos comum talvez seja o de vê-las como produtoras, e não reprodutoras de contextos construídos a partir de fontes de outra natureza.

Capaz de transtornar e suscitar problemas ainda ocultos em seu período e mesmo em épocas anteriores, *A montanha mágica*, é, sem dúvida alguma, uma destas obras. No prólogo, o leitor atento pressentirá o sentido das centenas e centenas de páginas que se seguem, pois o autor, ao contar que a história se passa há muito tempo, sugere ao leitor que suspenda suas representações habituais e imediatas, ainda que, na verdade, a história do romance se desenrole no início do século XX. O abismo que se abre entre a história e o leitor não se pauta pela objetividade cronológica, e, por isso, se efetiva naquilo que a obra mesma poderá realizar e revelar para a história cultural alemã, e, claro, europeia. “Abismo” é um termo de evidente conotação espacial. Logo no primeiro capítulo, quando relata a viagem do jovem Castorp, que sai de Hamburgo, norte da Alemanha, rumo aos Alpes suíços, o narrador do romance filosofa:

Dois dias de viagem apartam um homem – e especialmente um jovem que ainda não criou raízes firmes na vida – do seu mundo cotidiano, de tudo quanto ele costuma chamar seus deveres, interesses, cuidados e projetos; apartam-no muito mais do que esse jovem imaginava, enquanto um fiacre o levava até a estação. O espaço que, girando e fugindo, se roja de permeio entre ele e seu lugar de origem, revela forças que geralmente se julgam privilégio do tempo; produz de hora em hora novas metamorfoses íntimas, muito parecidas com aquelas que o tempo origina, mas em certo sentido mais intensas ainda. Tal qual o tempo, o espaço gera o olvido.¹

A descrição do romancista é bastante útil: o abismo que o tempo abre, possivelmente o espaço também o faz, e, assim, partindo deste trecho de *A montanha mágica*, encontro, nas noções e representações de tempo e espaço, duas matrizes que me permitem pensar a representação artística na cultura alemã.

Se o tempo que se cavou entre a República de Weimar, época em que Thomas Mann escreve o romance, e o Império sob o comando da Prússia, época em que Thomas Mann nasceu, já era incomensurável, ainda mais desagregador é o tempo que separa a Segunda Guerra Mundial da ainda dolorosa reunificação. É, pois, objetiva a dificuldade em se falar neutramente da história alemã, de maneira que a escolha de um critério que lhe empreste um sentido sempre será, em grau maior ou menor, arbitrária. Com a idéia de *Bildung* imagino estar diminuindo as chances de a escolha ser arbitrária, pois não somente se trata de uma idéia muito cara à cultura alemã, presente na filosofia, na literatura, na historiografia, bem como o termo, que pode ser traduzido como “formação” ou “cultura”, indica a existência de um processo. Sua onipresença na história cultural alemã, todavia, caracteriza-se por uma polissemia irreduzível e problemática. O que me interessa, aqui, é ressaltar a disparidade no modo como o termo foi acolhido em momentos distintos da história cultural alemã.

Tento, assim, esboçar o problema. Norbert Elias, em uma obra que trata dos hábitos alemães nos séculos XIX e XX, afirma que a cultura germânica, no final do século XIX e início do século XX, exige de seu cidadão um comportamento perfeito que há de ser pautado por normas inflexíveis.² Esta ambição de perfeição encontra raízes na idéia de *Bildung*, uma vez que esta valoriza a autonomia do conhecimento e da arte, e, portanto, seu distanciamento em relação ao mundo prático, comumente confundido no espaço alemão com “utilitarismo”. Sua marca é, neste sentido, a ambição de pureza, de não se deixar macular pelos interesses imediatos, pelo referido sentido de utilidade.³ Ora, como é possível conciliar esta característica com a acepção de *Bildung* no final do século XVIII, que, segundo Hans-Georg Gadamer, constituía a crítica ao perfeccionismo presunçoso do iluminismo francês? O romantismo da *Bildung*, diz Gadamer⁴, ao menos desde Herder, é a defesa da imperfeição, da parcialidade, sendo a recusa a uma totalidade dogmática. Ao contrário das interpretações apressadas, não há, no final do XVIII, um relativismo *avant-la-lettre*, mas, sim, uma concepção de que a verdade revela-se historicamente, e não imediatamente. A busca da verdade há de ser cultivada lentamente, e é comum que tal cultivo seja angustiante e exaustivo: “Procuramos por toda parte o incondicionado, e encontramos apenas coisas”⁵, já dissera sabiamente Novalis.

Mas, enfim, a questão latente, e que escorrerá por várias margens da história cultural alemã é a seguinte: o que ocorreu? Como o elogio da imperfeição (feito no século XVIII por Herder), mais do que sua simples aceitação; como o contentamento com os laços com o mundo finito e determinado por um horizonte tornou-se o oposto, a saber: o elogio da pureza, que, claro, transformou-se facilmente, de elogio de pureza do conhecimento e pureza da arte, em elogio de pureza... racial?⁶ Como resolver este problema? Não é minha intenção rastrear o percurso da idéia de *Bildung*, e tentar perceber como um valor cultural da burguesia culta [*Bildungsbürgertum*] tornou-se estandarte do genocídio nazista. Contento-me com a própria identificação desta clivagem: de um lado, nos tempos de Herder, a *Bildung* representava simbolicamente a oposição ao dogmatismo iluminista, representava a concepção de história que a via como processo complexo dissolvido em partes, e não através de totalidades morais chanceladas pelo racionalismo francês. De outro, a autonomia que, de tanto buscar a perfeição interna, tornou-se insulamento. De um lado, mais do que a aceitação do limite: a sua apologia. De outro, a sua recusa.

E se esta angústia com o limite experimenta-se temporalmente, é necessário evocar a passagem citada logo no início deste ensaio. O espaço será fonte de olvido, e, também, expressão de angústia, de não se sentir bem onde se está. Neste sentido, a obsessão alemã pela Itália é elucidativa. E, de mais a mais, justifica-se quase por si própria a escolha de Goethe e Thomas Mann, autores que perfazem uma linhagem clara dentro da literatura e da história cultural, linhagem que o próprio Thomas Mann se esforçou em construir e que atravessa a temporalidade marcada entre Herder e o nazismo. Temos então os dois grandes abismos: o do tempo, com Goethe e Thomas Mann nas pontas

opostas do arco, e o do espaço, cravado pelo desejo alemão crescente de sair da própria pele, que freqüentemente rumou em direção à península itálica.

José Ortega y Gasset, filósofo espanhol contemporâneo de Thomas Mann e conhecedor da cultura alemã, ao ser convidado por um amigo para escrever um texto sobre Goethe por ocasião do centenário de sua morte (1932), responde com o charme e a ironia que tanto o caracterizavam: “não estou para centenários”⁷, diz Ortega. É como se dissesse: ler Goethe, na crise da Europa (de então), não ajudará.

O futuro é o horizonte dos problemas, o passado é a terra firme dos métodos, dos caminhos que cremos ter embaixo de nossos pés. Pense você, querido amigo, a terrível situação do homem a quem de pronto o passado, o firme, se torna problemático, se torna abismo.⁸

O homem nesta situação é Thomas Mann. Ainda assim, o abismo é contemplado.

I

Poucos dias depois de completar trinta e sete anos, Goethe parte para Itália, escapando sorrateiramente de Weimar, uma cidade cujo provincianismo sufocava aquele que já era, a esta altura, o autor de *Werther*. Em 1786, Goethe realiza finalmente um plano antigo: viajar para a terra do classicismo e do catolicismo, fenômenos que se expressam plasticamente, em oposição ao alheamento e à ambição de pureza que tanto marcam o romantismo e o protestantismo, figuras históricas que vincam profundamente a cultura alemã. Logo no princípio de suas anotações, Goethe demonstra sua busca por esta plasticidade: ainda em território austríaco, Goethe já destaca, por exemplo, o senso prático dos jesuítas, bem como seu gosto pelo luxo.

Logo, quem é o Goethe a embarcar sorrateiramente para o sul da Europa? Não é o Goethe de *Werther*, obra que traz o selo do *Sturm und Drang*, que sofre com os limites e acusa como ilusão qualquer forma de contentamento. Neste romance epistolar, escreve Werther ao seu amigo Guilherme:

[...] fiz toda sorte de reflexões sobre a ânsia inata do homem de se expandir, de fazer novas descobertas, de errar aqui e acolá; e também sobre esse íntimo pendor de se entregar à limitação voluntariamente, de seguir deslizando pelos trilhos costumeiros, seguindo o ramerrão dos hábitos [...] Mas, ah, corremos, voamos e quando lá chegamos, quando o longe se faz perto, nada se alterou, e nós encontramos-nos a sós com nossas mesmas misérias, com os mesmos estreitos limites, e de novo a alma suspira pelo mesmo bálsamo que acabou de aspirar. [...] ⁹

Felizmente, Goethe envelhece e, melhor ainda, mata seu atormentado personagem. É um outro Goethe que rumará à Itália. A diferença se torna ainda mais marcante quando se lembra que tanto *Werther* quanto *Viagem à Itália* tem como forma o diário. Se, neste, ela será o testemunho de uma contemplação serena, naquele, as epístolas, anotações

dadas ao longo do tempo, registram uma subjetividade encapsulada. Algo, todavia, mantém-se, pois o que une os dois textos é a forma de diário, que implica uma obediência ao curso do tempo, e, neste sentido, uma resignação à incapacidade de deter seu fluxo. Ainda em território austríaco, portanto no caminho que o levará ao seu destino, ele escreve:

Adquiri muitos conhecimentos para minha teoria da criação do mundo, mas nada de muito novo ou inesperado. Tenho também sonhado bastante com o modelo de que venho falando há tanto tempo, mediante o qual gostaria de ilustrar o que se passa em meu íntimo e, no entanto, não posso tornar visível a todos na natureza.¹⁰

A passagem é tanto mais interessante quanto mais se percebe que nela se expressam características que procuram resolver o conflito entre os dois textos de Goethe mencionados. O que destaca o seu relato de viagem dos tormentos constantemente insatisfeitos de Werther? Goethe viaja para compor, ou completar, uma teoria do mundo. Não é um historiador ou um cronista que desinteressadamente procura descrever costumes alheios. Por outro lado, este mundo que ele procura encontrar sistematizado e perfeito deverá se confundir com uma subjetividade íntima que deverá tanto espelhar quanto revelar este mundo. Parece-me que Goethe diz: para que seja possível encontrar minha subjetividade mais calada, é necessário que eu vá ao mundo. Sentindo-se incompleto, ele sai de seu ambiente próprio, dos ritos de Weimar e das glórias literárias que já lhe caíam sobre a cabeça, e, dizendo-se arquiteto, chega a Bolzano, de onde segue caminho para Trento. Na manhã de 11 de setembro, ele vigia seu próprio entusiasmo, sem, todavia, deixar de manifestá-lo. A espontaneidade e a naturalidade tão buscadas em si, ele já as encontra nas ruas. Termina o dia anotando:

[...] agora, ao anoitecer, com o vento suave e as montanhas rodeadas de poucas nuvens, mais fixas do que atravessando o céu, o zumbido agudo das cigarras começando a se fazer ouvir logo após o pôr-do-sol, sentimo-nos afinal em casa no mundo, e não qual estivéssemos escondidos ou no exílio. Desfruto disso tudo como se tivesse nascido e sido criado aqui, e retornasse agora de uma caça à baleia na Groenlândia [...].

Se esse meu entusiasmo fosse ouvido por alguém que mora ou nasceu no Sul, tal pessoa julgar-me-ia bastante infantil. Ah, mas aquilo a que dou expressão, eu já o sabia há tempos, há tanto tempo quanto o que venho suportando viver sob um céu ruim, e me agrada bastante sentir essa alegria excepcional, da qual deveríamos desfrutar sempre, na condição de uma eterna necessidade natural.¹¹

Várias passagens confirmam esta sensação de Goethe de estar participando da suposta ingenuidade natural. O nosso entusiasmado viajante não se ilude quanto ao fato de estar quase simulando esta naturalidade – tanto que a escreve, a redige, a registra, como se soubesse que ela haveria de se esvaír – mas sempre a liga com o desejo de comunhão com o mundo. Esta comunhão, porém, em momento algum se confunde com sensualismo, pois, na verdade, a viagem o tornará sereno e claro. Esta alegria natural significará que entre ele e o mundo não se interpõe mais qualquer biombo que torne nebulosa sua visão. Em Roma, escreverá:

Vivo aqui uma clareza mental que havia muito não sentia. Minha prática de buscar ver e ler todas as coisas como elas são, minha fidelidade ao propósito de ter os olhos sempre límpidos, meu completo despojamento de toda pretensão mais uma vez são de grande valia para mim, fazendo-me, em segredo, muito feliz. Todo dia, um novo objeto, digno de atenção, pinturas novas, grandes, estranhas, e um todo que pensamos e com o qual sonhamos longamente, mas que jamais logramos alcançar com a força da imaginação.¹²

Mesmo que, páginas adiante, o leitor perceba que a Itália, para Goethe, não é um todo petrificado e puro, mas uma beleza diversa, espalhada pela península como o lixo que se amontoa pelas ruas de suas principais cidades¹³, há um sentido que atravessa a viagem de Goethe, e este sentido é justamente “a clareza mental”. Disposto a ver, Goethe diferencia o olhar atento e carinhoso do olhar vigilante e usurpador. Ainda que interessado em recuperar uma origem oculta em camadas e camadas de hábitos cotidianos, glórias e formalidades, em momento algum esta pureza do olhar será o egoísmo voluntarista do turista do qual ele tanto caçoa em suas anotações, a saber: o turista que muitas vezes nós mesmos somos, o turista que consome com o olhar, que não vê mistérios e quer encontrar legendas para aquilo que já sabe de antemão.

A naturalidade espontânea, para Goethe, é antes indômita, e, neste sentido, ele não se identifica com os italianos. A mesma naturalidade espontânea que lhes serve de fruição poética também lhes servirá de impulso criminoso ou pouco civilizado. O que lhe agrada será o cotidiano alegre, em que as necessidades básicas são atendidas prodigamente (como ele percebe em Torbole)¹⁴, mas jamais o impulso superficial (do carnaval romano, por exemplo), que Goethe verdadeiramente desprezou. Barulho e alegria em nada se conciliam. E ainda dirá, a respeito da agitação das ruas romanas:

Deste povo, eu nada mais saberia dizer senão que se compõe de filhos da natureza que, com toda pompa e circunstância da religião e das artes, não são em nada diferentes do que seriam se vivessem em cavernas e florestas. O que salta aos olhos de todo estrangeiro e é hoje, mais uma vez, o assunto de toda a cidade [...] são os assassinatos, bastante corriqueiros [...].¹⁵

O assassinato, ou seja, a morte não-natural, a morte causada pela vontade de um outro homem, assusta o viajante Goethe. E isto não pelo motivo mais evidente, ou seja, a indignação moral causada por todo e qualquer assassinato. Goethe parece sentir o transtorno da morte como tal, ou seja, ela não é exclusivamente um fenômeno da natureza orgânica, uma lei que um dia abate-se sobre qualquer ser vivo. Há uma interrupção deste processo pacífico que, de alguma maneira, é o que o próprio Goethe busca. Em busca da serenidade, Goethe parece estar interessado em, ao viajar para um país que é a própria casa da história, para um país em que as ruínas são testemunhos da temporalidade da própria civilização, tornar possível o renascimento constante do passado. Para Goethe, não se trata, como já faziam os iluministas naquela mesma época, de negar o passado, mas torná-lo vivo, plasticamente vivo a partir de um olhar para um mundo sem sombras. Ainda em Roma, perante suas ruínas que confirmam a convivência necessária entre passado e presente, ele confessa que “nenhum pensamento inteiramente novo me ocorreu, mas os velhos tornaram-se tão definidos, tão

vivos, tão coerentes, que poderiam passar por novos”.¹⁶ Ou seja, o olhar há de estar despido e ser franco; há de se esquecer que estamos olhando; do contrário torna-se reflexivo, uma marca que definirá o idealismo alemão de Fichte e Schelling. Somente assim Goethe poderá dizer que Nápoles é um paraíso¹⁷, pois ali a embriaguez é, antes de tudo, o esquecimento de si. A comunhão com o mundo não se dá através do acordo racional e do contrato, e muito menos pelo arrebatamento subjetivo que subjuga este mundo, mas pela rendição estética cujo resultado é a recuperação da ingenuidade. A interrupção da vida, inerente aos assassinatos que tanto consternam Goethe, é a porta de entrada da reflexão, da consideração espantada sobre os feitos e sobre os fatos. O que genuinamente causa temor em Goethe é ver-se em uma incontornável necessidade de reflexão.

É notável que esta experiência de Goethe na Itália tenha sido registrada como um diário. Do contrário, ele certamente teria que se prender a uma forma mais bem acabada – não que o diário a dispense – que certamente serviria de antolhos a seu olhar. É o que permite amenizar certas passagens que, dentro de um texto de propósito sistemático e filosófico, obediente a uma coerência discursiva lógica, aparecem como sinais de que Goethe jamais se esquece de sua condição alemã. Em Nápoles, escreve: “Não fosse pela índole alemã e pelo desejo de aprender e fazer sempre mais, em vez de gozar a vida, eu talvez devesse permanecer por mais algum tempo aqui, nesta escola do viver com leveza e alegria [...]”.¹⁸ É, pois, reflexivo, tanto quanto se invoca com o carnaval romano e com os assassinatos, mas também, desta vez demonstrando autocrítica (o que o torna ainda mais reflexivo), quando reconhece que não pode exigir dos italianos a separação da serenidade e da espontaneidade.¹⁹

Este movimento é extremamente significativo: ora percebendo-se ingênuo e límpido como os italianos, ora flagrado, por vezes vergonhosamente, em todos os seus traços tedescos, Goethe torna-se, ele mesmo, fluido, tal como as formas diluem-se pelo cotidiano, sendo ora serenas e joviais, ora arrebatadas e violentas, mesmo assassinas. O próprio confronto entre a beleza da cidade de Nápoles e o Vesúvio mostra que esta perfeição formal é, sobretudo, uma experiência: “O terrível e o belo, o belo e o terrível, ambos anulando-se para produzir uma *sensação de indiferença*. Com certeza, o napolitano seria um outro homem se não se sentisse encurralado entre Deus e Satanás”.²⁰

Se a violência dos italianos é algo que remete Goethe imediatamente ao seu caráter alemão, o mesmo não se pode dizer da natureza. Esta, manifesta nas erupções devastadoras de um vulcão, ele não só deixa de condenar, como anseia ser seu espectador privilegiado. Como o homem pode ser indiferente (porque ingênuo) como a natureza, mas não pode ser violento como a mesma?

Não arrisco uma solução para este problema em *Viagem à Itália*, mas penso que a indiferença, aqui entendida como sinônimo de serenidade, pode servir de chave para um tratamento melhor do problema. Esta indiferença não se confunde com o cálculo racional

e utilitário; na verdade, ela é possível justamente por conta da ausência da racionalidade vigilante e controladora. Destarte, o lugar da indiferença que se situa “entre Deus e Satanás” ainda não é a angustiante posição de Fausto. Se o poeta Goethe também situará Fausto como um ser entre o Altíssimo e Mefistófeles, entre as paixões do instante e o paciente conhecimento do absoluto, a sua visão como viajante contemplativo será antes de alegre passividade a procurar a planta primordial [*Urpflanze*]: a propósito da mesma, símbolo da forma pura, lembro de palavras de Goethe ditas alhures: “quem agarra esse particular de maneira viva, obtém ao mesmo tempo o geral, sem disso se dar conta ou só posteriormente”.²¹ Mas, aí talvez esteja o aspecto mais intrigante de *Viagem à Itália*, o elogio da fluidez não esconde a busca pela planta primordial, pelo elemento unificador que ele tanto anseia encontrar nos jardins públicos de Palermo:

As muitas plantas que eu, em geral, só estava acostumado a ver em cubas e vasos, por trás das vidraças a maior parte do ano, encontram-se aqui felizes e viçosas ao ar livre e, cumprindo seu destino em sua plenitude, fazem-se mais compreensíveis a nós. À visão de tantas formas novas e renovadas, voltou-me à mente a velha fantasia de poder, talvez, descobrir aqui, em meio a toda essa variedade, a planta primordial.²²

O que resta, já se disse certa vez, é o silêncio. Goethe não encontra a planta primordial. Esta permanece como fantasia. Mas, em Goethe, esta é vivida na embriaguez do próprio fluxo. Ainda em Roma, Goethe escreve algo que antecipa sua admiração pelo “esquecimento-de-si” vivido por ele e por cada napolitano.

[...] durante uma viagem, aprende-se o que se pode pelo caminho; cada dia nos traz algo de novo, e apressamo-nos em refletir e opinar a respeito. Aqui, porém, está-se numa escola muito grande [...]. Na verdade, fariamos bem em, mesmo passando anos aqui, observar um silêncio pitagórico.²³

A Itália que Goethe conhece incute-lhe a serenidade. Mas a forma imaginada da planta primordial, de alguma maneira, é a própria objetivação que testemunha esta serenidade, uma vez que é o tranqüilo e orgânico desdobramento do mesmo ao longo do tempo.

II

São muitas as pontes que ligam Thomas Mann a Goethe, muitas delas construídas consciente e laboriosamente pelo primeiro. Há paralelos indiscutíveis entre, por exemplo, *Doutor Fausto* e *Fausto*, sobretudo no que diz respeito ao ato criativo, à busca da forma. Se Adrian Leverkühn erige um monumento por ser frio, Fausto busca tragicamente a comunhão com o espírito e com os sentidos. O que dizer, ainda, de *Carlota em Weimar*, romance em que Thomas Mann simula um reencontro entre a heroína de Werther e Goethe, só que com os dois em idade avançada? Não seria mais um sinal de Thomas Mann de que a espontaneidade juvenil não tem mais cidadania no mundo poético? Mesmo *A montanha mágica* é um *Bildungsroman* possível, tal como foram os dois volumes de *Wilhelm Meister*, com a notável diferença de que a pedagogia de Hans Castorp dá-se em um sanatório de tuberculosos, e, no romance, não se pode falar em

uma reconciliação do desejo de devir do jovem herói com o mundo que lhe serve de obstáculo: o romance termina, todos sabemos, com Castorp perdido na fumaça da primeira guerra mundial. São tantos os paralelos, que é fundamental que se faça um recorte.

Dentre tantas possibilidades, a escolha recaiu sobre *Morte em Veneza*. Nesta excepcional obra – e esta é a razão de minha escolha – Thomas Mann expõe a criação artística. Se Goethe condenava-se ao silêncio, ou se escrevia com a serenidade de quem não se angustia com o passar do tempo e com a sucessão de paisagens e imagens, Thomas Mann, a partir de Gustav von Aschenbach, aponta a incompletude de Goethe, de seu ambíguo registro (e todo registro é sempre uma objetivação formal) da subjetividade serena. Concordando com Harold Bloom, “[...] o poeta que vem depois proporciona o que sua imaginação lhe diz que completaria os de outro modo ‘truncados’ poema e poeta precursores, uma ‘completude’ que é tanto apropriação quanto o é um desvio revisionário”.²⁴ Neste sentido, a própria mudança de um diário de viagem para uma ficção é, em si, significativa, pois uma das maneiras para realizar a “completude” seria a de não simular esta serenidade como obediência ao fluxo do tempo e das paisagens. A respeito da diferença entre o drama trágico e o romance, disse Friedrich Schiller:

A epopéia, o romance, a simples narrativa, já pela sua forma, deslocam a ação pela distância, pois intercalam o narrador entre o leitor e as personagens. No entanto, como se sabe, o distanciado, o passado, enfraquecem a impressão e o afeto coparticipantes; o presente reforça-os.²⁵

Esta é apenas a primeira das diferenças. O que desejo destacar é o seguinte: Thomas Mann mostrará como a verdadeira arte sucumbirá caso encontre a planta primordial, a *Urpflanze*, que Goethe tanto desejou. Gustav Von Aschenbach, personagem central de *Morte em Veneza*, encontra a planta primordial no corpo de Tadzio, um jovem da aristocracia polonesa cuja família aproveitava férias na Itália. Através da visão que Aschenbach tem de Tadzio, Thomas Mann imagina como seria o encontro do artista disciplinado com a forma perfeita. A busca da verdade – ou, no caso, da forma perfeita – é dinâmica, mas a ilusão de tê-la encontrado pode ser aniquiladora. Se admitirmos a interpretação de Luchino Visconti em seu filme homônimo, produzido em 1972, no qual Tadzio demonstra, com olhar gélido, a indiferença perante o transtorno de Aschenbach (interpretado por Dirk Bogarde), percebe-se como a indiferença goetheana é, em *Morte em Veneza*, o caminho para a derrocada.

A escolha de Veneza como cenário, penso, não é casual, pois esta cidade italiana é uma antiga obsessão de Thomas Mann. Em *Desilusão*, um pequeno e notável conto escrito ainda em 1896, o leitor encontra uma memorável descrição do tédio cultural, da saturação européia que anunciava a necessidade purificadora do modernismo. O narrador do conto se confessa desnortado, e, depois, reproduz os diálogos com o homem com o qual se deparara na Praça de São Marcos, em Veneza. Com indisfarçável

angústia, obriga o leitor a conhecer este homem que tem verdadeiro horror ao compromisso e ao limite – à forma, portanto.

Saí para a vida de que tanto me falavam, cheio de avidez por uma única experiência que correspondesse às minhas grandes esperanças. Valha-me Deus, nunca o consegui! Percorri toda a terra, visitei os lugares mais famosos, todas as obras de arte sobre as quais têm sido esbanjadas as mais extravagantes palavras; fiquei diante delas e disse: é bonito. Mas e daí – isso é tudo? [...] Muitas vezes penso no dia em que vi o mar pela primeira vez. O mar é grande, é vasto, meu olhar percorreu a sua imensidão e ansiou pela liberdade: mas lá adiante ficava o horizonte. Por que tenho o horizonte? Esperei que a vida me desse o infinito.²⁶

Thomas Mann demonstra asco da juventude, ou de seu ímpeto petulante e utópico. Este anônimo personagem é oriundo da estirpe de Werther, tanto que sequer lhe é dado um nome. Afinal, como configurar uma identidade quando se deseja o infinito? Thomas Mann escreveria nos anos da primeira guerra que o avançar do tempo permitiria ao homem sua caracterização, a configuração de seu destino e o fim da ilusão das inúmeras possibilidades que mascaram algo ainda mais terrível, a saber: a ausência de densidade, que, se não é exatamente uma autenticidade, é a subtração causada pelas decisões vitais. Quanto mais longo for o caminho percorrido, tanto maior será o peso exercido pelo passado, uma vez que decisões tomadas aniquilam o desenvolvimento de possibilidades que de fato existiram, e, assim, tais decisões lentamente configuram um destino que se revela e desenha em seu próprio transcurso, e não, como geralmente se pensa, já se encontrava *in nuce*, previamente determinado.²⁷ Ao completar quarenta anos, escreveu o romancista em seu ensaio *Considerações de um apolítico*: “quarenta anos é uma idade crítica, pois não se é mais jovem e se percebe que o próprio futuro não é mais o futuro geral – é, de fato, o próprio”.²⁸ O futuro adquiriu uma forma, um contorno, e o preço pago é a renúncia à ilusão da universalidade, que sempre se traduz através da gama de possibilidades aparentes. E o que ocorre quando Thomas Mann envia outro personagem para o meio das lagoas venezianas? O que acontece quando, ao invés de um anônimo e entediado turista, encontramos a representação de um artista, ou diria mesmo: do artista exemplar? Encontrará ele o infinito?

Morte em Veneza é uma obra sobre a forma, uma novela, uma obra de ficção que reflete sobre o encontro com a forma de um artista consagrado, experiente, com a juventude. Afinal, por que Tadzio é um menino, por que não um homem maduro? Deixando de lado as hipóteses biográficas baseadas no homoerotismo de Thomas Mann, sempre problemáticas (ainda que factualmente verdadeiras), o fato de Tadzio ser jovem pode ser a projeção de que a forma perfeita é sempre aquela “jovem”, ou seja, sem contornos. Uma forma que não é forma ainda, ou um artista que ainda não é artista. Tal como espelho em cujo reflexo não podemos tocar, aposto na tese de que Tadzio é uma outra projeção possível, a saber: a de uma pureza artística novamente desejada por Aschenbach.

Gustav von Aschenbach, de fato, parece estar enfadado com sua própria disciplina. A primeira parte da novela inicia-se com a descrição de um passeio do seu protagonista, renomado escritor nacional que, exausto, resolve vagar pelas ruas de Munique. Distraidamente, ele se depara com um homem cuja aparência estranha o perturba, em uma simples e fugaz troca de olhares. Nasce, então, em Aschenbach o desejo de viagem, ainda que não deseje aventurar-se pelas Índias ou pelas florestas tropicais, mas sim descansar no mundo cosmopolita da Itália. Veneza é seu destino. É um escape de uma rotina que já o esgota. Thomas Mann descreve Aschenbach como um artista extremamente disciplinado, dedicado a burilar sua própria vida:

Só a eterna boemia considera enfadonho e tende a encarar com menosprezo o fato de um grande talento superar o estágio frívolo de crisálida, habituar-se a defender com energia a dignidade do espírito e assumir as normas aristocráticas de uma solidão sem amparo, feita de sofrimentos e lutas duramente independentes, e que o leva a conquistar poder e honra entre os homens. Ademais, que jogo, que desafio, que satisfação é modelar o próprio talento!²⁹

Embora isto não esgote o problema, a imagem de Goethe desenhada por Thomas Mann não é muito diferente do que lemos sobre Gustav Von Aschenbach. Naturalmente, não quero fazer um jogo de encaixe e tentar adivinhar se Goethe é o modelo original de uma personagem de ficção, mas creio ser legítima a associação entre os retratos de Goethe feito por Mann e a criação do personagem Aschenbach, uma vez que tanto um, como o outro, são representações do artista feitas por Thomas Mann, e, neste sentido, Thomas Mann procurava pensar o limite e o papel do artista em seu tempo. Goethe era, segundo Mann, extremamente afeito à ética do *fertigmachen*, da necessidade de se dar cabo do que se começou, e esta disciplina, tal como para Gustav Von Aschenbach, era a grande couraça que o separava e protegia da indiferença essencial da natureza. Segundo Thomas Mann:

Quando se mergulha nesta região da essência de Goethe, percebe-se que felicidade e harmonia são antes atributos dos filhos do espírito do que dos filhos da natureza. Clareza, unidade consigo mesmo, consciência dos objetivos, um direcionamento positivo, fidedigno e decidido dos sentidos, em suma: paz da alma.³⁰

Mais adiante, complementaré:

A natureza não dá paz, simplicidade e univocidade; ela é um elemento de perturbação, de contradição, de negação, da dúvida incontornável. Ela não nos dá bens, pois ela, em si, não é boa. Ela não estabelece juízos definitivos, pois ela é neutra. Ela empresta aos seus filhos uma indiferença e uma problemática que mais têm a ver com a tortura [...] do que com a felicidade [...].³¹

A indiferença da natureza, percebida por Goethe como exemplo, também é identificada por Thomas Mann, mas pode ser aplicada à teoria da angústia de influência de Harold Bloom: “Todo poema é uma interpretação distorcida de um poema pai. Um poema não é uma superação de angústia, mas é essa angústia”.³² A indiferença da natureza, outrora fonte de serenidade para o próprio homem, agora torna-se uma força destruidora e

caótica, tanto que Thomas Mann vê em Goethe a necessidade da disciplina como a necessidade de montar diques contra o caos. Esta disciplina, todavia, nem de longe lembra o auto-flagelo de Aschenbach. Em outro momento³³, Thomas Mann perceberá que esta disciplina se realiza lentamente, ao longo do tempo, sendo, na verdade, um processo de solidificação. Citando Goethe, Mann lembra que o autor de Fausto guardava para si os seus projetos de obras, revelando-os somente quando as mesmas estavam prontas. “Sua vida é dominada pelo instinto orgânico”³⁴, diz Mann, ou seja, pelo amadurecimento lento e seguro, pouco afeito a torrentes criativas. Neste sentido, há um quê de Goethe em Aschenbach, mas, todavia, não a serenidade.³⁵

Transpondo para a ficção: quando encontra o jovem Tadzio, em quem enxerga a forma perfeita, Gustav Von Aschenbach crê libertar-se de si mesmo, pois está seguro de ter finalmente visto a forma que sempre desejara ter criado. Esta forma perfeita se apresenta como uma realidade inatingível, e que apenas lhe sorri com incrível indiferença:

A suprema ventura do escritor é o pensamento capaz de tornar-se por inteiro sentimento, o sentimento capaz de tornar-se inteiro pensamento [...] ele [Gustav Von Aschenbach] sabia que a natureza estremece de êxtase quando o espírito se inclina como um vassalo diante da beleza.³⁶

Aschenbach não ousa encontrar o rapaz, mas se prepara para este encontro com a natureza. Nesta preparação está toda a sua tragédia: deixa-se maquiar pelo barbeiro do hotel em que está, ignora a doença que avassala a cidade de Veneza, e, neste sentido, como muito bem disse Hermann Kurzke, Gustav von Aschenbach é “o homem que se torna conscientemente ingênuo”.³⁷ Ora, ele *representa* a naturalidade, mesmo a paixão que aparentemente o assola não será espontânea. Ele busca a espontaneidade como antes buscava o controle. Sempre de posse do controle intelectual, da razão e da disciplina, Aschenbach sucumbirá quando tentar, pela vontade, tornar-se espontâneo. Vem daí mais um arguto comentário de Kurzke: “fracassam todas tentativas de dar à existência artística uma justificativa perante a vida. Que Thomas Mann não tenha fracassado como artista, explica-se justamente pelo fato de ele ter feito deste fracasso o seu tema”.³⁸ O artista, então, representa a si mesmo. Mas o que fora contato despreocupado e sereno com o mundo, felicidade e instante de esquecimento, passa a ser um fardo. A Itália que propiciava uma pureza de olhar, agora é o lugar insondável, pois, quando Aschenbach tenta imitá-la, sucumbe.

A viagem sempre foi um impulso de expansão, e, necessariamente, uma expressão do esgotamento do pedaço de mundo que nos coube. Enquanto Goethe parece ter se reconciliado com sua própria visão do mundo, Thomas Mann encena a derrocada causada pela ilusão da possibilidade de ser novamente ingênuo, sereno e puro. Ou seja, ele encena, em *Morte em Veneza*, a queda gerada pela presunção do abandono do limite imposto pelo controle e da disciplina. O limite que Aschenbach não aceita é o de lhe ser impossível a espontaneidade, o de não ter mais ilusões. A obra de Thomas Mann,

neste sentido, é uma reconciliação com a frieza que a condiciona essencialmente. A exposição da ilusão como impossibilidade torna-se um elogio da frieza, um apelo ao retorno à contenção e paciência, uma desconfiança perante tudo que é arrebatador ou que se pretende apresentar desta maneira, algo que Mário Vargas Llosa percebeu em comentário agudo.³⁹ Partindo do que diz o romancista peruano, Gustav von Aschenbach perde-se não por ter fugido da realidade. Não é esta que se vinga contra ele, não é um caos externo que o arrebatava. A peste que o mata, na verdade, é apenas o arremate do mundo contra uma ruína humana que perdeu no jogo cujas regras ele mesmo impôs: justamente por se deslumbrar com a visão do menino polonês Tadzio, justamente por não trocar uma palavra, por não tocar no rapaz, justamente por se deixar prender exclusivamente pela imaginação, é que Gustav von Aschenbach sucumbe. Disciplinado artesão da ficção, Aschenbach morre por ingestão da ferramenta que mais o ajudou: a imaginação. Trata-se de uma ironia. Mas poucos recursos são tão característicos de Thomas Mann quanto a sua ironia, testemunho de que a literalidade encontrada, por exemplo, em um diário ou na subjetividade vigilante (presente nos fragmentos de um romance epistolar), perdem a capacidade de ser puramente simbólicos, de demonstrar a capacidade de articulação instantânea entre ser e aparência, entre forma e conteúdo. A ironia de Thomas Mann é evidente: este encontro entre forma e intenção é impossível, e, se almejado, conduz à destruição.

Parece-me que Harold Bloom tem mesmo razão, ao dizer que a influência de Goethe sobre Thomas Mann é a da *tessera*, ou seja, da completude por antítese. Desta maneira, compreende-se que a busca pela *Urpflanze* exige um preço caríssimo, e se considerarmos o que diz Vargas Llosa a respeito do poder destruidor da imaginação com o que o próprio Thomas Mann afirma a respeito da planta primordial, demonstra-se a razão da revolta do “filho” com seu “pai”, ou, então, da cultura alemã consigo mesma. Para Mann⁴⁰, a planta primordial é sempre uma idéia do todo, sem a qual não se consegue chegar a uma forma. Aí é que está: o todo não pode ser encontrado, a forma haverá de ser sempre parcial e jamais plena, e, assim, imaginação e imagem haverão de estar sempre separadas.

Será que o desejo de pureza estaria exclusivamente em uma ideologia destruidora como o nacional-socialismo, ou também estaria presente no imperativo goetheano da serenidade? Ou mostra Thomas Mann que todo desejo de pureza encaminha o homem para a autodestruição? Thomas Mann deve ter percebido o sentido utópico das viagens de Goethe, e simulou o encontro do símbolo perfeito em um cenário muito caro à imaginação poética alemã.

Certamente esta constatação não resolve o problema apresentado no início. Se a visão pura da natureza dava ao instante a sua graça, se a reconciliação com o mundo era fruto de uma serenidade conquistada, e se agora esta serenidade deve ser vista com ceticismo, porque sempre um engodo a sustenta, de maneira alguma podemos ver uma saída para a pergunta: o que ocorreu entre estes dois momentos? A uni-los,

possivelmente a indiferença da natureza e o amadurecimento do espírito que, sabe-se agora, não permitirá abrir novamente a caixa de Pandora.

Curiosamente, Goethe representa em seu diário, mas o que está lá representado é sua própria vivência. Thomas Mann, ao criar Gustav Von Aschenbach, fez do horror o próprio tema. Mostrando que uma ingenuidade forçada é impossível, mas, por outro lado, insatisfeito com o formalismo, mais do que nunca Thomas Mann parece sublinhar o que disse certa vez: “Não seria da essência alemã ser o meio, o mediano e o mediador, e o homem alemão o homem médio em grande estilo?”⁴¹ É, pois, o homem da fronteira, da indefinição, do impasse irônico entre a consciência da impossibilidade do símbolo perfeito (que une instante e eternidade, de um lado), e a insatisfação com uma expressão cujo brilho irá se esvaír (de outro).

* Pedro Caldas é professor adjunto do Instituto de História da UFU.

¹ MANN, T. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p.10.

² “O ideal alemão, o código alemão de comportamento, não fez concessões às fraquezas e imperfeições humanas. Suas exigências eram absolutas e inflexíveis. Somente a mais total obediência às suas normas era capaz de proporcionar satisfação”. ELIAS, N. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 289.

³ Vale conferir o erudito livro de Fritz Ringer sobre o paradoxo que envolve o elogio da autonomia intelectual na Alemanha. RINGER, F. *O declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Para uma visão panorâmica, mas nem sempre brilhante, do ideal de *Bildung*: BOLLENBECK, G. *Bildung und Kultur: Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996; BRUFORD, W. H. *The German tradition of self-cultivation. 'Bildung' from Humboldt to Thomas Mann*. London: Cambridge University Press, 1975. Com muito mais proveito podem ser lidos: KOSELLECK, R. “Einleitung – Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung”. In: _____ (org.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II: Bildungsgüter und Bildungswissen*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1990; MORETTI, F. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987.

⁴ “Herder foi quem, antes de todos, superou o perfeccionismo do Iluminismo através de uma formação [*Bildung*] para a humanidade, preparando assim o solo no qual as ciências históricas do espírito poderiam se desenvolver no século XIX”. GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1990, p. 15.

⁵ NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 36.

⁶ O indispensável documentário “Arquitetura da destruição”, dirigido por Peter Cohen (Suécia, 1990), trata muito bem do tema.

⁷ Cf. ORTEGA Y GASSET, J. “Pidiendo um Goethe desde dentro”. In: _____. *Goethe–Dilthey*. Edição organizada por Paulino Garragori. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 13.

⁸ Ibidem, p. 14.

⁹ GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2005, pp. 46-47.

¹⁰ GOETHE, J. W. *Viagem à Itália 1786-1788*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 20.

¹¹ Ibidem, pp. 31-32.

¹² Ibidem, p. 159.

¹³ Aos 16 de março de 1787, em Caserna, sul da Itália, Goethe anota: "Se, em Roma, o que se deseja é estudar, aqui se quer apenas viver, esquecemos de nós mesmos e do mundo, e causamos uma sensação peculiar conviver tão-somente com pessoas dispostas a gozar a vida". Ibidem, p. 248-249.

¹⁴ "As pessoas levam aqui uma vida despreocupada de conto de fadas [...]. Por toda parte reina a mais absoluta despreocupação, mas há vida e afazeres suficientes. O dia inteiro, as vizinhas tagarelam e gritam, mas todas também têm o que fazer, algo de que cuidar. Ainda não vi uma única mulher desocupada". Ibidem, p. 35.

¹⁵ Ibidem, p. 170.

¹⁶ Ibidem, p. 149.

¹⁷ Ibidem, p. 247.

¹⁸ Ibidem, p. 258.

¹⁹ Ainda em Nápoles, cidade que parece tê-lo seduzido mais do que as outras, Goethe anota no dia 23 de março de 1787: "Uma cantoria medonha, antes um grito ou uivo de alegria proveniente do rapaz em pé atrás de nós, me assustou e perturbou. Repreendi-o com veemência [...] Por algum tempo, ele não se mexeu; depois, bateu de mansinho nos ombros, esticou o braço direito entre nós, o dedo indicador levantado, e disse: '[...] Perdoai-me, senhor! Esta é a minha terra!'. E aquilo surpreendeu-me de novo. A mim, pobre homem do Norte, algo como lágrimas aflorou-me entre os olhos". Ibidem, p. 262.

²⁰ Ibidem, p. 257. Grifo meu.

²¹ *Apud* GAGNEBIN, J.-M.. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 49.

²² GOETHE, J. W. Op. cit., p. 314.

²³ Ibidem, p. 155.

²⁴ BLOOM, H. *A angústia da influência: Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 114.

²⁵ SCHILLER, F. "Acerca da arte trágica". In: _____. *Teoria da tragédia*. São Paulo: E.P.U., p. 104. O que Schiller fala para o teatro, poder-se-ia aplicar, com as devidas reservas, para o diário de viagem, na medida em que nele o autor não serve de biombo entre a letra e o leitor.

²⁶ MANN, T. "Desilusão". In: _____. *Os famintos e outras histórias*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 36.

²⁷ Há estudos que datam igualmente das primeiras décadas no século XX que tratam de maneira semelhante das questões do destino e da morte. Cf. SCHELER, M. *Morte e sobrevivência*. Lisboa: Edições 70, 1993; e SIMMEL, G. *Rembrandt: Ein kunstphilosophischer Essay*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1917.

²⁸ MANN, T. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2001, p. 36.

²⁹ MANN, T. *Morte em Veneza*. Tradução de Eloísa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 15.

³⁰ MANN, T. "Goethe als Rrepresentant des brgerlichen Zeitalters". In: _____. *Leiden und Grsse der Meister*. Edio organizada por Felix de Mendelssohn. Frankfurt am Main: Fischer, 1982, p. 164.

³¹ Ibidem, p. 165.

³² Cf. BLOOM, H. *A angstia da influncia: Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 142.

³³ Cf. MANN, T. "Goethes Laufbahn als Schriftsteller". In: _____. *Leiden und Grsse der Meister*. Edio organizada por Felix de Mendelssohn. Frankfurt am Main: Fischer, 1982.

³⁴ Ibidem, p. 202.

³⁵ Alguns traos deste tipo de artista mais "lento" e sonhador, dono de seu mundo interior, podem ser encontrados aqui e acol em algumas personagens de Thomas Mann, como Tonio Krger (que posteriormente far a apologia da frieza e pacincia artsticas), Christian Buddenbrook, de *Os Buddenbrooks*, ou Hanno Buddenbrook, do mesmo romance.

³⁶ MANN, T. *Morte em Veneza*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, pp.52-53.

³⁷ KURZKE, H. *Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung*. Mnchen: Beck, 1997, p. 186.

³⁸ Ibidem, p. 187.

³⁹ VARGAS LLOSA, M. "Morte em Veneza (1912), de Thomas Mann: O chamado do abismo". In: _____. *A verdade das mentiras*. So Paulo: ARX, 2004, p. 47.

⁴⁰ Cf. MANN, T. "Goethe und Tolstoi: Fragmente zum Problem der Humanitt". In: *Leiden und Grsse der Meister*. Edio organizada por Felix de Mendelssohn. Frankfurt am Main: Fischer, 1982, pp. 116-117.

⁴¹ MANN, T. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2001, p. 119.