

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Helano Jader Ribeiro

ANA EM VENEZA: EX-CÊNTRICOS ANTIMODERNOS

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura, sob orientação da Prof^a Dr^a Ana Luiza Andrade.

Florianópolis
2011

Catálogo da fonte elaborada pela
Biblioteca Central da Universidade Federal de Santa Catarina.

XXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXX

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui bibliografia

HELANO JADER RIBEIRO

ANA EM VENEZA: EX-CÊNTRICOS ANTIMODERNOS

Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, XX de junho de 2011.

Profª Drª Ana Luiza Andrade
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Profª Drª XXXXXX
Universidade XXXX

Profª Drª XXXXXX
Universidade XXXX

Profª Drª XXXXXX
Universidade XXXX

Aos meus pais, Maria Helena e Antonio Ribeiro.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pela vida e por sempre acreditarem em mim.

Ao Kay, companheiro de todas as horas.

À Prof. Dr. Ana Luiza Andrade, pela orientação criteriosa e amiga, por ter confiado em meu projeto desde início.

Ao professores Carlos Capela e Susana Scramim, pela participação na qualificação e pelos conselhos dados.

Ao CNPq, que me concedeu uma bolsa que muito ajudou financeiramente na feitura da dissertação.

Aos meus amigos da ilha pelas conversas enriquecedoras e pelo suporte em todos os momentos. São eles: Aline, pela revisão amiga e pelos sorrisos de sábado; Davi, gratidão eterna por tudo; Eleonora, essas páginas talvez não existissem sem ela; Júlia e Manoel, pela conversa ora intelectual ora amiga e pelo aconchego existencial; Laíse e Jef, pelo companheirismo; Larissa, pela amizade verdadeira; Simone e Top, pelo carinho de todos os momentos; Vanessa, pelas conversas, pela confiança e pela admiração. À dona Gorete, pela confiança. Aos meus vizinhos do Córrego Grande, Elisângela e Adriano, pessoas queridas que guardarei eternamente no coração.

RESUMO

Ana em Veneza (1994), romance escrito por João Silvério Trevisan, apresenta um conjunto bem vasto de características que apontam para o tempo e o texto de agora, como a intertextualidade, o discurso paródico e irônico, a fragmentação do sujeito, tempo e espaço, a presença dos “ex-cêntricos” e discussões acerca da modernidade. O que propomos é um estudo da modernidade a partir da ótica do pensador Walter Benjamin e seus interlocutores, como o italiano Giorgio Agamben. Nossa análise parte de premissas baseadas em uma leitura antimoderna, que se revela em forma de oposição à modernidade. O discurso de negação é construído, essencialmente, a partir do personagem Alberto Nepomuceno. Por fim, temos o intuito de armar um pequeno diálogo intertextual entre *Ana em Veneza* e a obra de Thomas Mann *Morte em Veneza*, atendo-nos principalmente aos personagens Alberto Nepomuceno e Gustav von Aschenbach.

Palavras-chave: João Silvério Trevisan; *Ana em Veneza*; modernidade; pós-modernidade; Thomas Mann; *A morte em Veneza*.

ABSTRACT

Ana em Veneza (1994), novel written by João Silvério Trevisan, presents a very broad set of characteristics that indicate the time and the text now, as intertextuality, parody and ironic speech, the fragmentation of the subject, time and space, the presence of “ex-centric”, discussions of modernity. We propose a study of modernity from the perspective of philosopher Walter Benjamin and his interlocutors as the Italian Giorgio Agamben. Our analysis is based on assumptions based on an anti-modernist reading, which reveals itself in the form of opposition to modernity. The discourse of denial is built mainly from the character Alberto Nepomuceno. Finally, our aim is to set an intertextual dialogue between *Ana em Veneza* and work by Thomas Mann *Death in Venice*, sticking mainly to the characters Alberto Nepomuceno and Gustav von Aschenbach.

Key Words: João Silvério Trevisan; *Ana em Veneza*; modernity; postmodernism; Thomas Mann; *Death in Venice*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1: OS BASTARDOS INGLÓRIOS DA MODERNIDADE	19
O artista.....	19
O saturnino.....	26
O ser fragmentado.....	33
O ser singular.....	46
O exilado.....	53
CAPÍTULO 2: O ATROPELO DA MODERNIDADE	56
<i>Via Crucis</i> da modernidade.....	57
O ex-cêntrico.....	62
Profanando a modernidade.....	66
Da fundação à pós-fundação.....	68
Romance pós-histórico.....	72
CAPÍTULO 3: O INTERTEXTO	77
Colcha de retalhos intertextuais.....	77
O Aschenbach escritor: um decadente.....	78
O Aschenbach de Visconti.....	92
Acima da decadência.....	95
ALLEGRO BARBARO	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	116
ANEXO – ENTREVISTA COM JOÃO SILVÉRIO TREVISAN	124

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho 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.

A obra de João Silvério Trevisan está situada no que se denomina prosa contemporânea. Assim, temos a intenção de analisar os protagonistas do romance, essencialmente o personagem Alberto Nepomuceno, de acordo com as características variantes das literaturas do presente, focalizando a crise da modernidade numa perspectiva antimoderna, e também abordando a questão da intertextualidade com a obra do escritor Thomas Mann.

Desde o seu título, *Ana em Veneza* (1994) cita *A morte em Veneza* (1912), do escritor alemão. No romance de Trevisan observamos um diálogo intertextual não somente com *A morte em Veneza*, mas também com outras obras, como *Doutor Fausto* (1947). Contudo, podemos perceber claramente que *Ana em Veneza* é construída como uma colcha de retalhos, feita com textos de diversos autores como Mário de Andrade e Baudelaire, que forma todo o romance. Para tal feito, no último capítulo fazemos uma análise da novela de Thomas Mann, *A morte em Veneza* e, depois, um pequeno confronto com o personagem de Trevisan com o protagonista da novela do autor de *A montanha mágica* (1924), o artista alemão Gustav von Aschenbach. Cabal para nossa discussão é a travessia dos dois personagens no contexto da modernidade decadente, pois essa é a leitura proposta por João Silvério Trevisan.

Ana em Veneza apresenta um conjunto bem vasto de características que apontam para uma atualidade nos modos de escrever a intertextualidade, o discurso paródico e irônico, a fragmentação do sujeito e a preocupação com uma “literatura menor”¹. Nossa análise parte de premissas baseadas em alguns teóricos que se ocuparam com a condição pós-moderna, que se revelam em forma de oposição à

¹ Gilles Deleuze e Pierre-Félix Guattari ampliam o sentido de “menor” para além da condição de inferioridade e desvalorização. No texto *Kafka: por uma literatura menor* (1977), esses autores realizam uma inversão do conceito “menor”, entendendo uma literatura menor não como uma literatura que tenha menos valor, mas com uma língua de uma minoria diante de uma língua maior, sendo que uma de suas características é um forte componente de desterritorialização.

modernidade como uma tentativa de autoafirmação. O discurso de negação em relação à obra manniana é construído a partir do protagonista.

Para nosso embasamento teórico, nos valem de autores que se ocuparam, através de seus estudos, com questões tangentes ao universo das questões da modernidade. Aí está incluído o poeta francês Charles Baudelaire, com suas considerações sobre o artista e os seres da modernidade, bem como suas análises referentes à modernidade e ao progresso, ou seja, suas considerações sobre a arte, o artista e a topologia da cidade moderna. O pensador alemão Walter Benjamin insere-se nesse contexto com seus trabalhos sobre Baudelaire e os temas anteriormente citados, e também em suas análises sobre a melancolia, o fragmento, o Barroco, sempre os relacionando à modernidade. Não bastando os autores anteriormente mencionados, podemos incluir também Susan Buck-Morss e seu estudo sobre as imagens das *Passagens*² de Walter Benjamin. Também se fazem presentes teóricos que se ocuparam com a temática da melancolia, como o italiano Giorgio Agamben e seu livro *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (1979); e a semióloga e psicanalista Julia Kristeva e seu livro *Sol negro: depressão e melancolia* (1987). Utilizamos algumas imagens para retratar a questão da fragmentação do sujeito na modernidade.

No concernente à questão antimoderna em nosso trabalho, lemos alguns autores como Fredric Jameson e sua obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1991); e a teórica canadense Linda Hutcheon, através de sua *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991). Não podemos nos esquecer do pensador italiano Gianni Vattimo com seu livro *O fim da modernidade: Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna* (1985), e de Zygmunt Bauman em *O mal-estar da pós-modernidade* (1997). Outros autores também se fazem presentes, como Alain Touraine e seu livro *Crítica de modernidade* (1994), Jürgen Habermas e seu *Discurso filosófico da modernidade* (1988) e, por fim, Antoine Compagnon e *Os cinco paradoxos da modernidade* (1990), que nos auxiliou com a questão das vanguardas na modernidade.

² Benjamin trabalha em suas *passagens* a partir de Paris, especialmente suas galerias comerciais enquanto fantasmagorias do consumo. Ele apresenta a história cotidiana da modernidade e suas figuras como o flâneur, a prostituta, o jogador, o colecionador, perpassando por temas que vão desde a luta de classes até os fenômenos da moda e da técnica.

A respeito da intertextualidade com a obra de Thomas Mann, utilizamos o crítico Anatol Rosenfeld e seu livro *Thomas Mann* (1994). Também participa de nosso quadro de teórico Georg Lukács com seu *Thomas Mann* (1953). Como obra de ficção, contamos, naturalmente, com a novela *A morte em Veneza* e alguns contos do autor alemão.

Este trabalho está dividido em três capítulos distribuídos da seguinte forma: em um momento inicial, em nosso primeiro capítulo, tratamos dos filhos esquecidos da modernidade, ou melhor, das figuras pouco contempladas na história da modernidade. Analisamos o artista, o *flâneur*, o saturnino, bem como outros que passam muitas vezes despercebidos em detrimento dos grandes nomes da história. Trabalhamos com conceitos e aspectos da modernidade como base para o segundo capítulo, o qual abrange uma leitura antimoderna da modernidade, de forma que possa haver um diálogo entre os dois primeiros. O terceiro capítulo segue a linha de raciocínio que opera com as teorias da modernidade³ (sob a ótica da intertextualidade) em relação à intertextualidade com a obra de Thomas Mann (também com outros textos que permeiam toda a obra), mas predominantemente com a novela *A morte em Veneza*. Vemos nesse capítulo como o romance *Ana em Veneza* profana, desconstrói a tradição moderna⁴ em Thomas Mann. Veremos em quais pontos duas literaturas aparentemente tão distantes, como a brasileira e a alemã, podem manter um diálogo. Mas não somente analisaremos também em quais aspectos as duas literaturas se afastam numa leitura dialética, sempre no contexto de questionamento da modernidade e do papel do artista burguês na sociedade.

³ É necessário lembrar que, se abordamos, no primeiro capítulo, alguns dos personagens esquecidos da modernidade, fizemos no segundo um balanço de alguns dos novos seres que participam deste mundo surgido no capitalismo tardio. Trabalhamos com os grupos de minorias, como os representantes maiores da chamada condição pós-moderna bem como outros aspectos concernentes ao tema.

⁴ É paradoxal o termo “tradição moderna”, já que a modernidade, em sua sede revolucionária por novidade, acaba por rejeitar o legado oriundo da Antiguidade; a modernidade despreza o mundo antigo e se autoafirma.

CAPÍTULO 1: OS BASTARDOS INGLÓRIOS DA MODERNIDADE⁵

O artista

Da figura singular de Alberto Nepomuceno apropria-se João Silvério Trevisan em seu romance *Ana em Veneza*, da sua condição de artista moderno no final do século XX, ou seja, em plena crise melancólica de *fin du siècle*. Nepomuceno é o personagem que abre no romance a trajetória de um tema não menos complexo que sua própria condição de artista: a modernidade. Deixemos, pois, que a condição de artista ou, mais precisamente, de músico, adentre o tema da modernidade.

Alberto Nepomuceno nasceu no dia 6 de julho de 1864, em Fortaleza, filho de Vitor Augusto Nepomuceno e Maria Virgínia de Oliveira Paiva. Foi iniciado nos estudos musicais por seu pai, que era violinista, professor, mestre da banda e organista da Catedral de Fortaleza. Em 1872 transferiu-se com a família para Recife, onde começou a estudar piano e violino. Durante sua juventude, manteve amizade com alunos e mestres da Faculdade de Direito do Recife, como Alfredo Pinto, Clóvis Beviláqua, Farias Brito. A Faculdade era como um centro intelectual do País; lá nasciam ideias e análises sociais de vanguarda, como os estudos sociológicos de Manuel Bonfim e Tobias Barreto, além das teorias darwinistas e spenceristas de Silvio Romero. Foi Tobias Barreto quem despertou em Nepomuceno o interesse pelos estudos da língua alemã e da filosofia. Aos 24 anos (em 1888, ano de libertação dos escravos) partiu para a Europa para dar continuidade aos seus estudos de piano, graças a uma bolsa de estudos que recebeu do governo brasileiro. Lá começaria seu exílio.

A música moderna tem no nome do compositor Richard Wagner um de seus maiores representantes. Não obstante seus escritos de caráter antissemita e seu repúdio por parte de vários intelectuais e artistas da época⁶, Wagner foi uma das grandes influências de Alberto

⁵ Referência ao filme homônimo de Quentin Tarantino. O filme se passa na França ocupada pelos nazistas durante a Segunda Guerra, quando um grupo de soldados judeus americanos tem como missão impor sua voz onde havia silêncio. São os renegados, os inadequados na Europa nazista.

⁶ O filósofo Friedrich Nietzsche é o melhor exemplo desses opositores. Com a publicação de *O caso Wagner*, em 1888, e a organização dos fragmentos que foram reunidos em *Nietzsche contra Wagner*, temos os protagonistas do decadentismo burguês e da aurora da modernidade.

Nepomuceno. Seu intuito era transformar a música erudita brasileira em um projeto tão grandioso quanto o proposto por Wagner na Alemanha. Nepomuceno não pôde prever o fato de que seu grande ídolo seria a referência musical maior do Reich nazista e aponta em Wagner como a música do futuro, a grande representação da modernidade. Em seu discurso a respeito do público alemão, profere Alberto Nepomuceno:

Para eles, somos o exótico, e isso é o que interessa. Como já perderam o sentido do fabuloso, transformam a nossa realidade em fábula, porque parece-lhes que vivemos no passado remoto. Para eles é fabuloso tudo que é irracional e arcaico. Não perceberam que, ao contrário, o fabuloso está no futuro. Por isso Wagner fascina tanto. Ele é a fábula do futuro. (TREVISAN, 1998, p. 581)

O artista é um dos representantes mais paroxísticos da civilização moderna. O poeta Charles Baudelaire coaduna tal pensamento, para quem o artista é o grande herói da modernidade: um ser sensível capaz de captar as idiossincrasias da sociedade moderna. A essa assertiva temos o personagem Alberto Nepomuceno ao dizer que: “Ser artista é ter a capacidade de resistir a tudo e a todos. Então, é isso que eu acabei descobrindo: ao contrário do que se pensa, a arte e o revólver deviam andar juntos, para o artista defender-se do massacre” (TREVISAN, 1998, p. 46). Durante muitos séculos, o herói foi de maneira geral um homem de origem nobre, um rei, um príncipe, de modo que sua vida estava ligada à vida da corte.

Na modernidade, entretanto, esse tipo de herói entra em decadência. A explicação mais plausível para tal reside na burguesia e na dissolução dos Estados absolutistas. A burguesia inicialmente tem o poder econômico e, algum tempo depois, um ou dois séculos, o poder político. Daí surgem os contrapersonagens da modernidade, aqueles seres inadequados aos padrões vigentes na modernidade. É o que Benjamin destaca em seus estudos sobre Charles Baudelaire e o caráter

A querela entre esses dois criadores, na verdade, aponta para o raiair da modernidade em suas diferentes formas de expressão: o cartesianismo e o excesso barroco. Em 1881, Wagner publicou um ensaio onde assumia seu o antissemitismo político e classificava os judeus de “demônio causador da decadência da humanidade”.

moderno de sua obra. Para o pensador alemão, a importância do poeta francês consiste exatamente no fato de ele ter trazido à tona esses seres marginais para o mundo do progresso e da reprodução técnica, tais como a prostituta, o *flâneur*, o trapeiro e o artista maldito.

A vestimenta é atribuída por Baudelaire ao artista como sua maior marca. A moda não era apenas um privilégio da burguesia que o poeta tanto execrava, mas representava toda a simbologia do caráter do homem moderno. O artista incorporava através de seu dandismo toda sua condição de ser “*gauche*”.

Quanto à roupa, a pele do herói moderno – embora tenha passado o tempo em que os pintores se vestiam de *mamouchi*, e fumavam em “piteiras” –, os ateliês e o mundo ainda estão cheios de gente que desejaria poetizar Antony com um manto grego ou uma veste meio rasgada. E, no entanto, ela não tem sua beleza e seu charme autóctone, esta roupa tão criticada? Não é ela a roupa necessária de nossa época, sofredora, e carregando até em seus ombros negros e magros o símbolo de um luto perpétuo? Vede bem que a roupa negra e a sobrecasaca têm não apenas sua beleza poética, que é a expressão da alma pública; – um imenso desfile de coveiros, coveiros políticos, coveiros apaixonados, coveiros burgueses. (BAUDELAIRE, 1995, p. 729)

Nesse ínterim, podemos perceber, pela descrição do narrador, como a caracterização do personagem Alberto Nepomuceno condiz com sua condição de artista anteriormente descrita por Baudelaire, mostrando o diálogo inicial do romance com aspectos concernentes à própria modernidade:

Alberto Nepomuceno já tinha encanecido os bastos cabelos castanhos, parcialmente cobertos por um elegante, ainda que gasto, chapéu de feltro. A barba toda branca adicionava ao seu rosto um ar entre sábio e vetusto. Vestia-se com uma cerimoniosa casaca de casimira escura, um colete com corrente de ouro à mostra e a

indefectível gravata bufante de seda, que caía-lhe sobre o peito num primoroso mas antiquado laço à Lavallière. Apesar do porte elegante, caminhava um pouco encurvado, como se sua figura pendesse para uma introspecção compulsória. (TREVISAN, 1998, p. 12)

Se analisarmos as últimas linhas da citação, podemos nos perguntar até que ponto a introspecção do músico cearense não deve ser entendida sob a ótica da melancolia. Se for certo afirmar que Alberto Nepomuceno segue sua vida regida pelo signo de Saturno, veremos posteriormente qual sua relação no contexto da modernidade. Alberto Nepomuceno figura ainda como um dândi que circula na metrópole carioca em harmonia com os preceitos da moda de sua época, usando roupas que estivessem entre uma estética da moda e o fora-de-moda, entre um ser singular e plural; ele marca um modo característico de impor sua singularidade como artista.

A nova topologia das largas avenidas recém-construídas no centro do Rio, inspiradas no projeto arquitetônico do Barão Haussmann, em Paris, determina a moderna paisagem da capital, que passa a ser povoada por tipos elegantemente vestidos, com ternos, monóculos e bengalas chiques. Na reunião de crônicas do escritor carioca *A alma encantadora das ruas* (1989), Raúl Antelo descreve em seu prefácio o dandismo de João do Rio⁷. Para Antelo, o dândi mulato “contribuiu decisivamente a abrir janelas na modernidade brasileira” (ANTELO, 1989, p.17), ele apresenta um discurso em suas crônicas que insere a voz das minorias sem história, mas que ao mesmo tempo buscavam escrever uma. Em algum sentido, o dandismo pode ser visto como um protesto não-político que reivindica igualdade, ele é um nostálgico maldito que oscila no limbo da cidade grande.

Para Baudelaire, a moda revela-se como um bom exemplo da relação entre a dualidade do belo e a presença do fugaz na modernidade, pois mostra a beleza em seu aspecto transitório, efêmero. Elege, destarte, a mulher como imagem dentro do dualismo entre o eterno do belo e sua fugacidade, que é a moda. A mulher é esse objeto de desejo na modernidade, de onde decorre a apologia de Baudelaire aos adornos

⁷ Foi nas ruas da então maior cidade do País, o Rio de Janeiro de 1900, que João do Rio traçou o perfil do dandismo em suas crônicas. Apresentou a cena urbana carioca com uma nova faceta, povoada por dândis e *flâneurs*.

da moda e da maquilagem. São eles que a preparam e elevam-na à condição de obra de arte.

Por um lado, há um elemento imutável no belo que é impossível de ser acessado pela natureza humana. Por outro, há um elemento relativo que o encobre, que o contorna e que, apenas assim, o torna possível de ser experimentado, de modo que, para Baudelaire, o próprio ser humano é feito dessa dualidade entre um inacessível e permanente, e um acessível e transitório. Essa dualidade também se aplica à arte, pois para ele “A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem” (BAUDELAIRE, 1995, p. 852).

Walter Benjamin⁸ nos resgata em seus estudos sobre Baudelaire e suas investigações sobre a moda como um fenômeno inerente à própria modernidade. O teórico alemão propõe uma leitura de forma que a moda deixa de configurar somente como uma espécie de medida de tempo, mas também suscita a relação do sujeito e com o objeto ou mercadoria. A teórica Susan Buck-Morss analisa em seu livro *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens* o fenômeno da moda segundo o ponto de vista de Benjamin:

Ora, a roupa fica, bem literalmente, na fronteira entre o sujeito e o objeto, o individual e o cosmos. Seu posicionamento certamente dá conta de sua significância emblemática através de toda a história. Na Idade Média, a vestimenta “correta” era o que trazia o selo da ordem social: os adornos eram o reflexo de um cosmos divinamente ordenado e um signo da própria posição ocupada nesse cosmos. É claro que a posição social era estática então, assim como a natureza em que os seres humanos viam suas vidas refletidas; o acidente do nascimento determinava as suas possibilidades de morte. Contra esse pano de fundo, o momento positivo da era moderna se destaca claramente. Sua constante ânsia de “novidade”, da separação do dado, identifica grupos geracionais cuja roupa simboliza um fim à dependência e à firmeza

⁸ Walter Benjamin caracteriza a modernidade através de uma consciência do tempo. Valendo-se dessas observações, Benjamin pôde eleger a poesia de Charles Baudelaire como a que vem através do olhar de um poeta moderno por excelência. Benjamin identificou sua obra com o proletário francês, com o submundo. Um herói marcado pelo efêmero.

natural da infância, e a entrada no papel coletivo como autores sociais. Interpretada afirmativamente, a moda moderna é irreverente face à tradição, celebrativa da juventude em lugar de classe social, e assim, emblemática da mudança social. (BUCK-MORSS, 2002, p.131)

O artista moderno carrega consigo, através de sua vestimenta negra, o carma de uma época marcada pelas incertezas e angústias da crise do fim do século e o sinal da finitude, da morte, da efemeridade de sua vida na terra, ao mesmo tempo em que a modernidade e o progresso revelam-se paradoxalmente em seu otimismo quanto ao futuro do homem. Isso explica tanto a sua figura de dândi, entre o masculino e o feminino, entre o irreverente e o clássico, entre o decadente e o ousado, o luto pelo século que se esvai e a indignação com o novo, como um artista moderno rebelde.

Uma passagem no romance de João Silvério pode ser lida através das observações de Benjamin sobre Baudelaire. O narrador faz a descrição de uma jovem mulher com suas vestimentas – um tanto quanto escandalosas – e sua entrada na famosa Confeitaria Colombo, no Rio de Janeiro. Ele faz alusão aos adornos irreverentes típicos de jovens da sociedade no fim do século XIX em sua descrição: “Na verdade, parecia difícil definir o que era mais chocante: se a fêmea, se sua fantasia” (TREVISAN, 1998, p.32). Em seguida, o narrador faz uma pequena explanação a respeito das mudanças de padrão da moda do início do século ao fim: “Se eu lembrar ao prezado leitor como no começo do século ainda era rigorosa a moda feminina, com seus vestidos longos de cores esmaecidas e a cabeça permanentemente coberta” (TREVISAN, 1998, p. 32). A jovem que adentrara a confeitaria é a representação da voracidade da modernidade por novidades, mudanças, escândalo, é esse duplo de que nos fala Baudelaire, em que a beleza natural feminina só não basta, os adornos são imprescindíveis.

Ela usava um bizarro vestido que, além das cores berrantes da musseline estampada em flores, começava por um atrevido decote quase no limite onde se supunha que houvesse seios, o que não era muito seguro, já que o tórax descia reto, achatado mesmo, até a altura dos quadris, onde então encontrava-se a assim chamada cintura, a partir da qual a roupa abaulava-se, quase na

forma de um barril até as canelas, e aí encerrava-se subitamente o seu curso avassalador – com as canelas de fora! Completavam essa visão do outro mundo os cabelos muitos curtos, encimados por duas penas iridescentes, além de um enorme colar de pérolas despencado quase até a cintura, um leque de plumas brancas numa das mãos e uma sombrinha fechada, na outra. (TREVISAN, 1998, p. 32)

Podemos, através deste trecho do romance, identificar a tentativa de caracterização de João Silvério em seu romance para mostrar todos os aspectos que circundavam as indagações inerentes ao fenômeno da modernidade, em especial aos traços marcantes da cultura *fin du siècle*.

Mais minucioso do que a simples definição de artista para Baudelaire é seu conceito de homem do mundo. Em seu texto *O pintor da vida moderna*, o poeta francês declara que o verdadeiro artista é aquele que se entrega ao mundo, às multidões, e que se deixa levar pelos devaneios suscitados pelo frenesi da sociedade moderna: “Homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos seus costumes; artista, isto é, homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba” (BAUDELAIRE, 1995, p. 855). Tal descrição do homem do mundo nos remete à descrição da figura do *flâneur*⁹, esse ser das grandes cidades que se perde em seus labirintos, galerias e passagens, e que também surge com o desenvolvimento das grandes metrópoles, ou seja, é um legítimo cidadão da modernidade.

Ressaltamos destarte as diversas andanças do personagem Alberto Nepomuceno não somente pelo Brasil (Nepomuceno viveu em Fortaleza, Recife e depois na grande metrópole do Brasil Império, Rio de Janeiro), mas também em seu exílio na Europa, em Roma e em Berlim. Ele poderia configurar como um *flâneur*, um transeunte que se perde na multidão das grandes metrópoles e através desse ato consegue seu gozo e a elaboração de seus fantasmas, material para a criação de suas composições musicais: “Trêmulo de entusiasmo, Alberto decidiu comer nalguma osteria e passar a tarde caminhando a esmo, sem qualquer preocupação em se perder – o que, ao contrário, desejava”

⁹ O *flâneur* é alguém que perambula sem compromisso por uma cidade, alguém que percorre as ruas sem objetivo aparente, mas secretamente atento à história dos lugares por onde passa. Ele também é outro marginal, um andarilho bastardo da cidade.

(TREVISAN, 1998, p.361). Perdia-se, por exemplo, na cidade de Roma, berço da civilização ocidental, testemunha *voyeur* da passagem da Antiguidade para a Idade Moderna: “Nos teus passeios solitários por Roma (como amavas passar as tardes de primavera perambulando!)” (TREVISAN, 1998, p. 310).

O saturnino

Para o indivíduo nascido sob o signo de Saturno, o tempo é o meio de repressão, da inadequação, da repetição, mero cumprimento. No tempo somos apenas o que somos: o que sempre fomos. No espaço podemos ser outra pessoa.

(Susan Sontag, *Sob o signo de Saturno*)

Para entendermos a melancolia na modernidade, faz-se necessário um diálogo com a psicanálise, em especial com o livro da semióloga Julia Kristeva, *Sol negro: depressão e melancolia*, bem como com o livro do pensador italiano Giorgio Agamben *Estâncias*. Também não podemos esquecer o teórico alemão Walter Benjamin e sua contribuição sobre o tema da melancolia através de suas imagens.

Os diferentes significados da melancolia na Antiguidade e na Idade Média são a base inicial para o desenvolvimento do nosso raciocínio atual. Segundo Kristeva, Aristóteles vê a melancolia do filósofo não com uma doença, mas como um caráter inerente ao amante do saber. Na Antiguidade tardia, temos a representação da melancolia através do planeta Saturno, planeta do pensamento e do espírito. Na Idade Média, a teologia cristã fez da melancolia um pecado grave.

Giorgio Agamben também analisa o fenômeno da melancolia em seu livro, fazendo referência à figura do acidioso na Idade Média. Segundo ele: “Se examinarmos a interpretação que os doutores da Igreja dão sobre a essência da acídia, veremos que ela não é posta sob o signo da preguiça, mas sim sob o da angustiada tristeza e do desespero”

(AGAMBEN, 2007, p. 26). Muitas vezes a figura do acidioso era confundida com a do preguiçoso, haja vista a característica comum aos dois da divagação, do olhar voltado para o nada. Segundo o autor italiano, o acidioso sofre por seu objeto de desejo, mas sofre por não ter forças para alcançá-lo. Ele torna esse mesmo objeto inatingível.

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, p.288)

Nepomuceno revela-se acidioso por mostrar caráter semelhante ao de seu mestre. Tivera em toda a narrativa somente amores se não impossíveis, inalcançáveis, como a passageira do navio no qual ele embarcou para a Europa, Suzy. O músico cearense é um solitário que se perde em sua subjetividade e se deixa levar pelo turbilhão de fantasmas oriundos de sua existência melancólica. Ele é um bastardo da modernidade, porque esta não abre espaço para sua reflexão fantasiosa. A modernidade exige racionalidade e pragmatismo em detrimento da atividade fantasmática do acidioso.

Ao referir-se a Klibansky, Panofsky e Saxl, podemos entender através de Agamben, mais adiante, a melancolia assim como era analisada na Idade Média:

A melancolia, ou bilis negra (μέλαιναχόλη), é aquela cuja desordem pode provocar as conseqüências mais nefastas. Na cosmologia humoral medieval, aparece associada tradicionalmente à terra, ao outono (ou ao inverno), ao elemento seco, ao frio, à tramontana, à cor preta, à velhice (ou à maturidade), e o seu planeta é Saturno, entre cujos filhos o melancólico encontra lugar ao lado do enforcado,

do coxo, do camponês, do jogador de azar, do religioso e do porqueiro. A síndrome fisiológica da *abundantia melancholiae* inclui o enegrecimento da pele, do sangue e da urina, o enrijecimento do pulso, a ardência do estômago, a flatulência, o arroto ácido, o zumbido na orelha esquerda, a prisão de ventre ou o excesso de fezes, os sonhos macabros e, entre as enfermidades que podem provocar, figuram a histeria, a demência, a epilepsia, a lepra, as hemorróidas, a sarna e a maniasuicida. Conseqüentemente, o temperamento que deriva da sua prevalência no corpo humano é apresentado sob uma luz sinistra: o melancólico é *pexime complexionatus*, triste, invejoso, mau, ávido, fraudulento, temeroso e terroso. (AGAMBEN, 2007, p.33 e 34)

Como regente da melancolia encontramos o planeta Saturno, considerado “o planeta mais maligno” (AGAMBEN, 2007, p. 36). Ao lado do melancólico forma-se a atmosfera de reflexão característica do mesmo. Agamben cita M. Ficino a respeito do humor melancólico:

A natureza do humor melancólico segue a qualidade da terra, que não se disperde nunca tanto quanto os outros elementos, mas se concentra mais estreitamente em si mesma... tal é também a natureza de Mercúrio e de Saturno, em virtude da qual os espíritos, reunindo-se no centro, dirigem a ponta da alma do que lhe é estranho para o que lhe é próprio, fixando-a na contemplação e dispondo-a para que penetre no centro das coisas. (Idem, p.36)

Captando Saturno para a modernidade, temos a imagem do pintor espanhol Francisco de Goya¹⁰ em seu quadro *Saturno devorando um de seus filhos*. Jean Starobinski atesta que Goya “põe em cena seres

¹⁰ A obra de Goya e sua evolução estética foram essencialmente influenciadas por seu tempo de profundas transformações. Ele imergiu através de sua criatividade na modernidade e se lançou perigosamente ao futuro. Goya surge nesse contexto como não só um criador de imagens, mas também de sensações. Seus desenhos e suas pinturas mais sombrias são imagens que vão além da tristeza e da melancolia. Por isso, é Goya um dos grandes representantes da modernidade.

afligidos de melancolia, espetáculos violentos, acidentes, assassinatos” (STAROBINSKI, 1989, p. 122), anunciando que a modernidade não só representa uma máquina de promessas futuras e de inovação, mas também leva consigo a melancolia. A modernidade é o tempo que tudo devora e nada perdoa, nem mesmo seus filhos. De acordo com Ana Luiza Andrade: “Sobretudo, a pintura de Goya anteciparia a passagem do pensamento clássico ao moderno, o ser humano entre o seu ser finito e a suspensão do devir, coincidente ao impasse foucaultiano do homem moderno e seu duplo (...)” (ANDRADE, 1998, p. 148).

Nesse contexto é possível pensar o personagem Alberto Nepomuceno como um melancólico, um saturnino. São vários os indícios que comprovam tal assertiva, segundo uma descrição do narrador: “Alberto Nepomuceno voltou-se, agora com distraída melancolia, para o enorme espelho belga que preenchia toda a parede diante dele” (TREVISAN, 1998, p. 17). O protagonista se autodenomina como um trágico e afirma:

Sou mesmo um trágico. Ouça tudo o 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 a minha *Sinfonia* para saber como a tristeza está presente em mim. E a angústia, o medo a incerteza. A *Sinfonia* exprime mais do que tudo o que fiz. É a dor de buscar definições impossíveis. Porque dói. Cada gesto, cada músculo, cada segundo. Tudo dói. (TREVISAN, 1998, p. 30)

Essa busca do protagonista difícil de ser definida revela-se como mais um traço do quadro da melancolia: “Tenho a impressão de que não consegui definir um projeto claro” (TREVISAN, 1998, p.43). A indefinição do objeto pode ser chamada também de indefinição da Coisa. A Coisa é segundo Julia Kristeva não o objeto, mas sim o que Freud chamava de Coisa com letra maiúscula e diz: “O depressivo narcísico está de luto, não de um Objeto, mas da Coisa” (KRISTEVA, 1989, p.19). Susana Kampff Lages, em seu livro *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, acrescenta à noção de objeto e diz: “o único modo possível de lidar com ele é por meio de uma incorporação canibalística, com a qual o melancólico procura desmentir a realidade do

objeto” (LAGES, 2007, 61). Ele mantém luto por um objeto, cuja definição é rarefeita.

Precisamos, pois, distinguir os diferentes tipos de luto. No caso de uma perda real (morte) o luto dá-se por um objeto real, definido. O melancólico, por sua vez, mantém seu luto por um objeto difícil de ser captado. É nesse contexto que há uma identificação narcísica com o objeto perdido (ou com a Coisa), instalando-o dessa forma no próprio sujeito.

Julia Kristeva analisa as características do melancólico, bem como sua relação com o objeto perdido e com a palavra, haja vista sua formação de semióloga e psicanalista. De acordo com ela, a mãe é a primeira grande perda, geradora de luto. Tal perda deve ser otimizada, de modo que o objeto perdido (a mãe) possa ser recuperado em outro lugar e de forma erótica. A perda é condição essencial para o processo de autonomização tanto do homem quanto da mulher. A criança torna-se triste antes de pronunciar suas primeiras palavras. Só depois disso é que ela poderá tentar reencontrá-la, primeiramente procurará outros objetos de amor. Antes da fala, pela imaginação (formulando seus fantasmas), para somente depois encontrá-la no mundo das palavras. Ao ligar o objeto perdido à produção fantasmática, pronuncia Agamben:

O objeto perdido não é nada mais que a aparência que o desejo cria para o próprio cortejo do fantasma, e a introjeção da libido nada mais é que uma das faces do processo, no qual aquilo que é real perde a sua realidade, a fim de que o que é irreal se torne real. Se, por um lado, o mundo externo é narcisisticamente negado pelo melancólico como objeto de amor, por outro, o fantasma obtém dessa negação um princípio de realidade, e sai da muda cripta interior para ingressar em uma dimensão nova e fundamental. Não sendo mais fantasma e ainda não sendo signo, o objeto irreal da introjeção melancólica abre um espaço que não é nem alucinada cena onírica de fantasmas, nem sequer o mundo indiferente dos objetos naturais. Mas é nesse lugar epifânico intermediário, situado na terra de ninguém, entre o amor narcisista de si e a escolha objetual externa, que um dia poderão ser colocadas as criações da cultura humana, o *entrebuzcar* das formas simbólicas e das práticas textuais, através das quais

o ser humano entra em contato com um mundo que lhe é mais próximo do que qualquer outro e do qual dependem, mais diretamente do que da natureza física, a sua felicidade e a sua infelicidade. (AGAMBEN, 2007, p. 53 e 54)

É através das fantasias que as imagens dos objetos vão e vem na mente do protagonista. Essa característica está intimamente associada à criatividade artística, que é inicialmente potencializada na infância, para depois diminuir na fase adulta. O melancólico é, desta forma, um infantil, preso em um mundo de signos diferentes da realidade, alterado por seus fantasmas.

Giorgio Agamben acrescenta ao assunto ao reservar um capítulo de seu livro *Estâncias* para a questão do objeto, denominando-o o “objeto perdido”. Ele faz uma análise de Freud acerca do luto e da melancolia:

O mecanismo dinâmico da melancolia em parte toma emprestadas as suas características essenciais do luto e em parte da regressão narcisista. Assim como no luto, a libido reage diante da prova da realidade que mostra que a pessoa amada deixou de existir, fixando-se em toda lembrança e em todo objeto que se encontravam em relacionados com ela, assim também a melancolia é uma reação diante da perda de um amor, ao que não se segue, porém, conforme se poderia esperar, uma transferência da libido para um novo objeto, mas sim o retrair-se no eu, narcisisticamente identificado com o objeto perdido. (AGAMBEN, 2007, p. 43 e 44)

Daí decorre a depreciação consigo mesmo do melancólico (já que há uma incorporação do objeto, uma identificação narcísica com o mesmo), ao contrário da outra forma de luto (pela perda real do objeto), que consiste na perda de interesse pelo mundo, e não pela perda de interesse por si mesmo. Tal objeto perdido é indefinido, difícil de ser explicado; muitas vezes sequer sabemos que houve uma perda. Citando Kristeva: “eu o amo (parece dizer o depressivo a propósito de um ser ou de um objeto perdido), mas o odeio mais ainda; porque o amo, para não perdê-lo, eu o instalo em mim, mas porque o odeio, este outro em mim é

mau, sou mau, sou nulo, me mato” (KRISTEVA, 1989, p.17). Em seu diário, escreve Alberto Nepomuceno: “Sinto uma raiva enorme de Alberto Nepomuceno, esse idiota!...”¹¹ (TREVISAN, 1998, p. 283). O músico cearense incapaz de definir um objeto mostra-se também impotente em relação a ele próprio. Sente-se confuso, porque não consegue separá-lo de si e acaba por se autopunir, depreciando-se.

Susana Kampff Lages trabalha com a ideia de que tradução, morte e melancolia são temas que dialogam. Nas palavras de De Man, analisadas por ela:

Nachreife [...] tem a melancolia, o sentimento de ligeira fadiga, da vida a que temos direito, da felicidade a que não temos direito, o tempo passou, etc. Está associada a outra palavra que Benjamin utiliza constantemente *überleben*, viver para além da própria morte, em certo sentido. A tradução pertence não à vida do original, o original já está morto, mas a tradução pertence à vida póstuma do original, assumindo e confirmando assim a morte do original [...] é um olhar retrospectivo sobre um processo de maturidade que terminou [...]. (LAGES, 2007, p.174)

Sérgio Paulo Rouanet, em seu livro *Riso e melancolia* (2007), também elucida que a morte é um dos temas favoritos do melancólico, não somente a morte, mas a transitoriedade da vida. É essa, pois, uma das maiores obsessões de Alberto Nepomuceno: a morte. E essa obsessão não é infundada, como podemos constatar através do relato do narrador:

Mas, naquele momento foi tudo que pensaste: Ela chegou. Sem monumentalidade, a Morte vinha a ti. Sorrateira, por breves momentos. Ela apossou-se do teu horizonte. Mas em tua cabeça, o incidente não foi nada breve. Aquele era um tempo especial, quase eternidade. O tempo da

¹¹ Fazemos questão aqui de mencionar romance do escritor russo Dostoievski, *O idiota*. Dostoievski consegue reunir esses seres angustiados da modernidade, todos envoltos sob a névoa da melancolia e do desespero. *O idiota* tem como ideia principal o fato de que o homem bom e puro, dotado de uma compaixão verdadeiramente cristã, jamais poderá conviver em uma sociedade corrompida, tornando-se para seus semelhantes um idiota, alvo de humilhação e de aproveitadores. É o homem moderno, um “outsider”.

morte, diante do qual tudo se torna provisório.
(TREVISAN, 1998, p.270)

A morte persegue-o durante toda a narrativa: “Porque não és tu que olha a paisagem, mas é a morte, de toda parte quem te espreita. E com ela, a noite, a escuridão e o desconhecido aproximam-se!” (TREVISAN, 1998, p. 310). O músico parece sentir-se acuado devido ao seu problema cardíaco; desde sua juventude apresenta uma saúde debilitada. A morte é um tema que não somente circunda o personagem Alberto Nepomuceno, mas também, como veremos posteriormente, a escrava Ana, bem como sua relação intertextual com a obra de Thomas Mann, *A morte em Veneza*, que em seu próprio título já carrega consigo o signo de Tântatos.

O ser fragmentado

Freud, na modernidade, incorpora a mudança de significado e atesta à melancolia o *status* de patologia, ligando-a aos processos de castração, ao fetichismo e as suas teorias acerca da sexualidade. Em seu texto *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, a partir da narrativa do escritor alemão Wilhelm Jensen, Freud trabalha com a questão da melancolia, bem como sua relação com o fetiche. A fixação do arqueólogo pelos pés da Gradiva revela um fetichismo inegável. O protagonista sofre pelas pulsões reprimidas, as quais ele transfere e canaliza no trabalho. Daí vem seu estado de “delírio”, sua melancolia. No texto *Luto e melancolia*, Freud descreve os traços do melancólico:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa deliciosa de punição. (FREUD, 1996. p. 250)

Freud aponta para a inibição da capacidade de amar por parte do melancólico como uma condição *sine qua non* de sua existência. No concernente ao personagem Alberto Nepomuceno é importante mencionar, não obstante alguns objetos de desejo que surgem durante a

narrativa, o caso da já citada passageira em seu navio para a Europa: Suzy, por quem Alberto se apaixona, mas nada faz para conquistá-la¹². O protagonista não conseguiu desenvolver sua capacidade de amar nem mesmo em seu casamento: “um dia selei em Kristiania (ou seria em Oslo?) um amor eterno que acabou produzindo filhos e tédio” (TREVISAN, 1998, p. 648). Também tivera que romper com a noiva que ficara no Brasil, mostrando seu desapego com as questões afetivas:

Mas continuar na Europa significava automaticamente a ruptura com Réria. Sofreste muito, até conseguir escrever-lhe aquela carta – a última – onde relatavas tua decisão. Nunca recebeste resposta. Tua antiga noiva deve ter se sentido lograda e, com certeza jamais te perdoará. Tal qual tua ópera Porangaba, tu a sentes agora como coisa superada. Parece tão distante, aquela tua ligação com a mocinha simples de Fortaleza... Sim, Réria ficou definitivamente para trás. (TREVISAN, 1998, p.319)

Em muitas passagens de seu texto sobre a melancolia, Freud estabelece um verdadeiro paralelo entre o procedimento do arqueólogo e o método psicanalítico. O arqueólogo é aquele que, plenamente fixado à terra e ao fragmento, procura dar vida àquilo que já deixou de existir. O método psicanalítico entra a partir do momento, em que o psicanalista “desenterra” as memórias do paciente, tornado-as vivas. Fazemos essa referência pelo fato do protagonista do conto ser um arqueólogo, ou seja, um ser fixado à terra e ao fragmento, duas marcas associadas à melancolia. Apontamos também no arqueólogo seu caráter nostálgico, já que seu trabalho é voltado para o passado. Esse é mais um ponto que podemos associar ao personagem do romance de Trevisan. Em sua partida para a Europa, já se instala nele o sentimento de saudade, o banzo em relação às suas raízes e os amigos que deixara em Fortaleza, Recife e Rio de Janeiro:

A esteira deixada pelo navio comprovava que tinham-se rompido as amarras inextricavelmente

¹² Não nos esqueçamos de uma das características do acidioso, que é aquele que possui um objeto de desejo, mas nada faz para obtê-lo, daí surge todo seu sofrimento.

emaranhada à paisagem, a saudade começava a instaurar o seu domínio. O Adria apitou de novo, várias vezes, abrindo caminho em direção à embocadura da baía. Despedia-se. Havia regozijo ou melancolia nesse Adeus? Não sabias: tudo aquilo deixava-te muito confuso. (TREVISAN, 1998, p. 231)

Não somente o personagem Alberto Nepomuceno, mas o romance em sua completude transita sob o signo de Saturno, se pensarmos em sua disposição fragmentária dividida entre os três protagonistas: Alberto Nepomuceno, Julia Mann e a escrava Ana.

Através de tais constatações no romance, podemos associá-las ao Barroco, já que ele ofereceu, através de suas reflexões acerca da transitoriedade da vida, elementos favoráveis para o desenvolvimento do culto à alegoria e seu relacionamento com o fragmento e a ruína. A isso juntamos o tema da melancolia, haja vista que outra marca fundamental no quadro da depressão é a clivagem, a fragmentação. A clivagem é o despedaçar-se do ego diante da angústia (*Fall in to pieces*), afetando também o objeto. Em *A origem do drama trágico alemão*,¹³ podemos associar a clivagem a uma das características do Barroco: a fragmentação. Segundo Walter Benjamin:

As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas (...) o olhar saturnino daquela geração reconheceu os sinais da história. Nos seus monumentos, nas ruínas, escondem-se, segundo Agrippa Von Nettesheim, os animais saturninos. (...) O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca. O que é comum às obras desse período é acumular incessantemente fragmentos, sem um objectivo preciso, e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos por uma potenciação da criatividade. Os literatos do Barroco devem ter

¹³ Associado às vanguardas modernas, Benjamin foi, no entanto, formado decisivamente pela visão barroca da história que ele procuraria transpor para o entendimento da própria modernidade. A leitura de Benjamin consiste em fazer uma analogia entre barroco e modernidade procurando mostrar especialmente a semelhança de condições históricas vividas pelo barroco e pelo moderno: a situação de dissolução de todas as certezas e fundamentos últimos.

entendido assim, como um milagre, a obra de arte. (BENJAMIN, 2004, p.193 e 194)

Os sentimentos de perda e as experiências religiosas da Reforma e da Contra-Reforma levam o homem do século XVII a uma profunda melancolia. Benjamin analisa a gravura de Dürer intitulada *Melancolia* para representar a apatia em que se encontrava o homem barroco. Essa apatia, associada posteriormente ao *spleen* dos *flâneurs* de Paris, apresenta o melancólico como um ser que, em meio a objetos se entrega a devaneios. A alegoria barroca seria a linguagem que permitiria ao melancólico, vivendo num cenário de ruínas e cadáveres, expressar o seu mundo sendo dilacerado. É nas possibilidades da alegoria barroca que Benjamin pôde encontrar o elemento necessário para representar o desamparo de um mundo em ruínas, como o mundo moderno. Nessa perspectiva benjaminiana, tanto o homem barroco quanto o homem moderno, cercados de objetos, estão sujeitos a uma apatia, uma doença da alma insatisfeita pelo excesso de materialidade.

A estética fragmentária na modernidade coincide também com a evolução da indústria e a divisão do trabalho. A divisão social do trabalho pode ser entendida por um sistema complexo de todas as formas úteis diferentes de trabalho, que são realizadas independentemente uma das outras por produtores privados, ou seja, no caso do capitalismo, uma divisão do trabalho que se dá na troca entre capitalistas individuais e independentes que competem uns com os outros. Esse é, pois, o eixo de divisão dos donos do capital. Em outro plano, existe a divisão do trabalho entre os trabalhadores, cada um dos quais executa uma operação parcial de um conjunto de operações que são, todas, executadas simultaneamente e cujo resultado é o produto social do trabalhador coletivo. Fragmenta-se o homem através de sua própria função social no mundo capitalista.

Nesse ínterim, o artesão desprendido de seu ritual lento e íntimo com o objeto de trabalho, desloca-se para as massas, onde se torna mais um entre vários. Walter Benjamin interpreta esse fenômeno como um indício do enfraquecimento da atividade narradora, haja vista termos na figura do artesão o encarregado de passar adiante todo o legado cultural através de suas histórias. O tempo do artesão era aquele em que ainda se podiam contar histórias. O homem agora fragmentado perde-se na velocidade devoradora da modernidade e com ele morre a tradição de narrar. O romance moderno é, destarte, o gênero mais adequado para os tempos modernos:

Quando esse fluxo se esgota porque a memória e a tradição comuns já não existem, o indivíduo isolado, desorientado e desaconselhado (o mesmo adjetivo em alemão: “ratlos”), reencontra então o seu duplo herói solitário do romance, forma diferente de narração que Benjamin, após a *Teoria do romance*, de Lukács, analisa como forma característica da sociedade burguesa moderna. (GAGNEBIN, 1996, p.11)

A história concebida como ruínas para Benjamin encontra seu lugar na modernidade através do esfacelamento da *Erfahrung* (experiência coletiva) em detrimento da *Erlebnis* (experiência individual). Fragmenta-se a experiência coletiva e em seu lugar entra a individual. Essa é mais uma característica do indivíduo moderno e solitário, representado tão bem através do herói do romance moderno. A simples existência em uma cidade é suficiente para afirmar a perda da experiência, seu esfacelamento e fragmentação.

Na modernidade, a ciência e sua busca de resultados absolutos tomam o lugar, na forma do experimento, da experiência, ou seja, experiência e experimento se diferem. A experiência não é calculável, é um deixar levar-se. A ideia defendida por Benjamin é a de que a única experiência que pode ser transmitida nos dias de hoje é a da impossibilidade da *experiência* como *Erfahrung*. O ser fragmentado e separado de sua *Erfahrung* despede-se também de sua capacidade imaginativa, destrói-se conseqüentemente a capacidade do homem moderno de sonhar. A este pensamento, acrescenta Agamben em seu livro *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*: “à expropriação da experiência, a poesia responde transformando esta expropriação em uma razão de sobrevivência e fazendo do inexperienciável a sua condição normal” (AGAMBEN, 2005, p.52).¹⁴

¹⁴ Em *Infância e história*, Agamben trabalha a relação entre experiência e conhecimento, a importância do jogo como um ritual, assim como a construção do sentido de pertencimento e o reconhecimento da linguagem nesse processo. O jogo carrega em si o sagrado e por intermédio seu mantém a história e o passado. Não é um livro sobre a história da infância, mas um estudo que busca entender a infância como experiência constituinte do homem.

A primeira parada fora do Brasil de Alberto Nepomuceno foi na cidade de Roma, depois, em um dos momentos mais importantes do romance, seguiu para a Veneza. É nessas cidades onde o encontro entre Antiguidade e modernidade se dá de forma mais paradoxal. Em especial, na cidade de Veneza, cuja beleza esconde-se em seus canais e suas ruínas. É nas ruínas que se dá a mimese da morte: “Mas se for preciso cenário, ah, sim, a Itália está bem adequada para a morte. Tudo aqui é tão antigo que o presente parece estar sujeito ao passado. Ruínas, museus, tradições” (TREVISAN, 1998, p.310). Mais adiante: “em Roma as ruínas são onipresentes, habitando a cidade com fantasmas de várias épocas” (Idem). Nepomuceno se desloca do novo para o velho mundo para buscar respostas para suas inquietações nas cidades em que a modernidade pode ser explicada através das ruínas que lá existiram séculos atrás. É através dessa busca que o músico tenta descobrir os restos de uma história que já não mais podia ser contada, mas sim fantasiada.

A arte barroca, alegórica por excelência, capta os animais e seres saturninos, e com eles deturpa os objetos de sua significação original, tornando-os melancólicos. *O Anjo* de Dürer, por exemplo, tem a marca da melancolia, estado de alma atribuído a Saturno. O anjo é desvirtuado de sua significação divina e celestial e levado ao tédio do acidioso. No exercício da arte, a espera pela inspiração pode traduzir-se num tédio melancólico. Benjamin diz que:

As alegorias envelhecem porque da sua essência faz parte o desconcertante. Se um objecto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objecto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica a mercê do artista e do seu capricho. (BENJAMIN, 2004, p.199)

O melancólico brinca e se diverte com as alegorias. É esse sádico jogo alegórico que o conforta. Susan Buck-Morss reserva um capítulo de seu livro *Dialética do olhar* para a questão da fragmentação e das imagens alegóricas em Benjamin, dialogando com várias delas, iniciando pela imagem do fóssil:

Mas na imagem do fóssil, Benjamin também captura o processo de decadência natural que

indica a sobrevivência da história passada dentro do presente, expressando com clareza palpável que o fetiche desfeito fica tão vazio de vida que só o traço da concha material permanece. (BUCK-MORSS, 2002, p.201)

Em seguida analisa a caveira como contemplação barroca como “imagem da vaidade da existência humana e a transitoriedade do poder terreno” (BUCK-MORSS, 2002, p.202). A caveira representa uma das imagens fundamentais do teórico alemão, pois carrega consigo toda carga simbólica da modernidade, ao mostrar que tudo é efêmero. Daí resulta sua forte ligação com a história, pois “Na alegoria, a história aparece como natureza em decadência ou ruína (...)” (BUCK-MORSS, 2002, p.209). No capítulo intitulado *Rumo a Roma*, o narrador profere acerca de Alberto Nepomuceno que “Tratava-se de mera questão de tempo: na verdade, apenas algumas horas, até estares à beira – como de fato estivestes – de tornares-te parte dessa grande ruína universal que é a história” (TREVISAN, 1998, p.324). Trevisan através deste gesto entende a história não como um contínuo cronológico e unitário, mas, através da imagem da ruína, as diversas formas em que a própria história pode se manifestar.

Portanto, temos no Barroco as reflexões melancólicas sobre a decadência por vir. Esse é o elo da leitura de Benjamin sobre a modernidade através do Barroco¹⁵. O esfacelamento da “Erfahrung”

¹⁵ *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 e 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. Essa foi a dificuldade enfrentada por Benjamin para a aceitação de seu trabalho, que resultou no fracasso para ingressar como professor na Universidade de Frankfurt. Benjamin propõe, de forma corajosa, que a estética barroca contrapõe-se ao Classicismo na República de Weimar, ou seja, em pleno

pode, dessa forma, ser associado aos processos de fragmentação característicos da modernidade, e são analisados por Benjamin em seu famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. É nesse contexto que se dá, segundo o pensador alemão, a perda da aura. Mas o que entender por aura? “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (BENJAMIN, 1996, p.170). A aura é a unicidade da obra. Se a reprodução feita pelo homem é apenas reprodução ou falsificação, com o original a manter a sua autoridade, na reprodução técnica não há original e cópia. Admite a depauperação, porque a autenticidade de uma obra é o que ela contém de transmissível, de duração material ao seu poder de testemunho histórico.

Benjamin recorre à noção de aura, rebaixada na era das técnicas de reprodução. Multiplicando os exemplares, um acontecimento que só se produziu uma vez constitui-se como fenômeno de massa. A reprodução de vários exemplares questiona a autenticidade, confere atualidade e implica na perda da aura.

O romance de Trevisan brinca com os ícones do consumo da modernidade, abrindo espaço para uma dialética entre a coisa (bem de consumo efêmero e depauperado) e o sujeito (consumidor alienado), o que pode ser lido como uma interpretação da decadência vindoura (ou já instalada).

Vejo o co-piloto aproximar-se sorridente vestindo uma camiseta com a inscrição “Kiss me Amadeus”, então imediatamente me lembro que estamos no ano do bicentenário da morte de Mozart, então é isso, estão celebrando a genialidade de Amadeus Mozart, então sou tirado da minha introspecção por uma aeromoça que me serve um cálice do novo licor Mozart com os cumprimentos do comandante, e que dentro de alguns segundos será servido um lanche “a la Mozart”, avisa ela, mas se o senhor se interessar temos também o legítimo chocolate vienense marca Mozart e bombons Mozart recheados de cremes e nozes, especialmente criados pela Nestlé, uma delícia! (TREVISAN, 1998, p.619).

período de tentativa de reinstalação do Classicismo. Benjamin se posiciona contra esta volta dos valores clássicos, pois para ele estava ligada às ideologias totalizadoras que culminariam no nazismo.

É através desse gesto que João Silvério Trevisan nos leva à reflexão do objeto, mostrando que a adoração do objeto de consumo entra no lugar da adoração divina. Ana Luiza Andrade analisa algo semelhante na escrita da escritora Clarice Lispector, para quem os bens de consumo da modernidade assumem um papel importante em sua narrativa¹⁶:

Na dialética saturnina do desmembramento, enquanto para Benjamin, pensar o objeto é trazê-lo de volta à sua significação histórica, arrancando-o do tempo contínuo de uma história de vencedores, para através de seus fragmentos, estabelecer a ponte histórica do vencido, para Clarice, o ato de consumir o objeto liga-o à continuidade natural de um corpo invisível ao expor a continuidade interrompida do vencido no anacronismo da história. Se para Benjamin “somente é possível ser ler o passado porque está morto” e somente se pode entender a história porque é fetichizada em objetos físicos”, para Clarice somente é possível ler o passado porque está vivo, e o objeto só passa a existir com o fracasso da linguagem para incorporá-lo. (ANDRADE, 1998, p. 154)

Cultivado desde os românticos como Friedrich Schlegel, o fragmento ganha maior força através do filósofo Nietzsche¹⁷ e sua predileção pela estrutura do aforismo. O fragmento é o recurso mais apropriado para os tempos da modernidade em ruínas. Também Theodor Adorno elegeu, essencialmente através do ensaio, uma forma

¹⁶ No livro *A hora da estrela*, Clarice Lispector também insere em seu texto elementos da vida moderna que se tornaram parte integrante do cotidiano do consumidor, das massas. Entre outros exemplos, temos a personagem Macabéa, consumidora de Coca-cola. Existe ainda um conto da autora de *Água viva* chamado *O relatório da coisa*, nele Clarice também joga com os ícones do consumo da modernidade: “Eu enjoei do cigarro Consul que é mentolado e doce. Já o cigarro Carlton é seco, é duro, é áspero, e sem conviência com o fumante. Como cada coisa é ou não é, não me incomoda de fazer propaganda de graça do Carlton. Mas, quanto à Coca-cola, não perdôo” (CLARICE, 1999, p.63).

¹⁷ Grande parte das obras de Nietzsche são aforísticas, por exemplo: *Para além do bem e do mal*, *Assim falou Zaratustra*, *A genealogia da moral* e *A vontade de poder*.

fragmentária, para ele o ensaio apresenta-se como uma forma dinâmica e inquiridora. Posteriormente, Walter Benjamin¹⁸ utilizou-se do modelo fragmentário para seu projeto das *Passagens*. Benjamin deixou a obra inacabada, mas essa falta de acabamento corresponde de forma metafórica à própria modernidade. Daí a posição do teórico alemão Jürgen Habermas, para quem a modernidade revela-se como um projeto inacabado.

A crítica da estética fragmentária opõe-se à ideologia dos totalitarismos e sua verdade absoluta. A palavra alemã “*Weltanschauung*” a “visão de mundo” é representação maior desse pensamento totalizante, pois aparece como um traço da ideologia nazista em busca de uma verdade universal e única. Na linguagem do Terceiro Reich, “*Weltanschauung*” passou a designar a compreensão intuitiva de complexos problemas geopolíticos pelos nazistas, o que os permitiu agir em nome de um ideal maior e em conformidade com a sua visão de mundo.

No fragmento, em vez de uma redução de pluralidades, ocorre a abertura dialética de conceitos, ou seja, a verdade é pensada através do transitório, não do eterno, ela foge da totalização. As artes de vanguarda sob esta perspectiva contribuíram para a fragmentação ou esfacelamento do corpo em pedaços, pois, segundo a crítica literária Eliane Moraes: “Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também “em pedaços” (MORAES, 2002, p.60). Um quadro de René Magritte representa bem esse esfacelamento do corpo na arte moderna:

¹⁸ Ainda em seus estudos sobre Baudelaire, Benjamin adota a estrutura fragmentária em alguns de seus textos sobre o poeta francês, contemplando o modelo fragmentário como característico da modernidade nas dimensões da arte e história. A história, agora como uma narrativa aberta, traz consigo a ideia de fragmento, ao mesmo tempo em que exclui uma totalidade de sentidos, mostrando, dessa forma, o fim da univocidade da palavra e do sujeito.



René Magritte, *L'évidence éternelle* (1930)¹⁹

A forma humana é destruída e tirada do centro, e leva consigo a desumanização da arte. A tela de Picasso representou o afastamento inicial da forma tradicional humana, dando lugar, através de sua técnica cubista, para o homem fragmentado.

Em 1925, Ortega y Gasset publica um ensaio sobre a estética moderna como o expressivo

¹⁹ Retirado do *site* <http://www.artbrokerage.com/art/magritte/_images/magritte_25577_2.jpg>. Acesso em 15 mar. 2010.

título de *A desumanização da arte*. Mais que um ensaio crítico, o texto é uma espécie de manifesto em defesa da busca empreendida pelos artistas e escritores modernistas, no sentido de retirar o homem do centro da cena universal em que parecia ter sido colocado desde o Renascimento. Ortega toca frontalmente nos dois pilares que a estética modernista havia eleito para demolir: o realismo e o humanismo. (MORAES, 2006, p.60)

A exposição *Körperwelten* ou *Mundos dos corpos*, do cientista alemão Gunther von Hagens²⁰ só corrobora a noção de esfacelamento dos corpos no contemporâneo. O exagero do gosto quase bizarro por cadáveres de humanos e animais serve como exemplo para a experiência da destruição do corpo iniciada pelas artes de vanguarda. Na contemporaneidade, esse processo se dá de forma extrema. Na exposição, pedaços ou restos humanos cadavéricos são amontoados, formando obras de artes, e expostos em museus

²⁰ *Körperwelten*, literalmente “mundos dos corpos”, é uma exposição itinerante que exhibe corpos humanos ou partes corpóreas preservadas e preparadas com a técnica de plastinação para revelar o interior de estruturas anatômicas. A exposição tem como criador e *promoter* o anatomista alemão Gunther von Hagens, inventor da técnica na Universidade de Heidelberg. Gerou muita polêmica por confrontar o homem com a morte de forma estetizada.



*Sem título – Cadáver plastificado na exposição *Mundos dos corpos**²¹

Pensar o abjeto no ser humano em decomposição é unir a morte à palavra, assim como entendia Georges Bataille. Não se trata mais somente de alterar os objetos, como fazia Duchamp, mas alterar o próprio ser-humano para adequá-lo à estética da barbárie. Eliane Moraes acrescenta a essa idéia, ainda a respeito das vanguardas, valendo-se de Bataille, que “de uma forma demasiado brusca elas colocaram em cena um processo de decomposição e destruição que não teria sido, para muitas pessoas, muito menos penoso do que a visão de um cadáver em estado de decomposição” (MORAES, 2002, p.60). Temos na imagem do cadáver, então, a provação máxima de reaproximação entre espectador e morte. Depois do trauma sofrido pela humanidade na Segunda Guerra e

²¹

Retirado do *site* <http://www.n24.de/media/import/dpainfoline/dpainfoline_20090110_16/jpeg-2hpp4619-20090109-img_20019940originallarge-4-3-800-0-0-2987-2237.jpg>. Acesso em 13 mar. 2010.

do extermínio de milhões de judeus, o que havia sido colocado à distância pela modernidade, a morte, agora volta ao convívio do homem contemporâneo de forma estilizada, estetizada.²²

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, p.310).

O ser singular

De acordo com Trevisan, Alberto Nepomuceno vai à Europa em busca de sua singularidade, de seus fantasmas, ao mesmo tempo em que foge, temendo ser apenas uma sombra do grande nome da história da música erudita brasileira, Carlos Gomes²³: “Ainda que nunca desejasse ser um novo Carlos Gomes, este pensamento atormentava-te, como uma humilhação com gosto de derrota” (TREVISAN, 1998, p. 318). Carlos Gomes representou para a música erudita brasileira o que, por exemplo, o escritor Jorge Luis Borges significou para a literatura argentina, de modo que toda uma geração que surgiu depois de Borges sentia-se

²² Ora, se para Terry Eagleton a estética surgiu como um discurso do corpo, o que esse tipo de arte procura é justamente devolver-nos a noção inicial da palavra estética, que, originalmente do grego, significa *αισθητική* ou *aisthesis*: *percepção, sensação*, através do choque. Voltar a sentir, depois da anestesia sofrida pelo corpo no período das duas grandes guerras. Susan Buck-Morss em seu texto *Estética e anestésica* mostra a mesma leitura em Benjamin, que preocupado com a “estetização da política”, propõe desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo consequente do fascismo.

²³ Antônio Carlos Gomes (1836-1896) foi um dos mais importantes compositores de ópera brasileiro. Destacou-se pelo estilo romântico, através do qual obteve carreira de destaque na Europa. Foi o primeiro compositor brasileiro a ter suas obras apresentadas no Teatro Alla Scala. É o autor da famosa ópera *O Guarani*, que o projetou mundialmente como compositor. *O Guarani* já representa uma das primeiras manifestações artísticas nacionais em que tradição europeia e elementos nacionais são mesclados.

oprimida pelo “nome do pai²⁴” do autor de *O Aleph*²⁵. Michel Foucault em seus *Ditos e escritos* nos descreve algo semelhante em relação aos poetas Hölderlin e Schiller:

Hölderlin se afasta da vizinhança de Schiller, porque, na imediata proximidade, ele sentia que não era nada para seu herói e que dele permaneceria indefinidamente afastado: quando buscou aproximar-se de si a afeição de Schiller, foi porque ele próprio queria “aproximar-se do Bem” – do que precisamente está fora do alcance; então, ele parte de Lena para tornar mais próximo a si esse “apego” que o liga, mas que todo elo degrada e toda proximidade recua. (FOUCAULT, 2006, p. 248)

Alberto Nepomuceno mostra possuir respeito para com o mestre Carlos Gomes²⁶. Segundo as palavras do narrador “Como se não bastasse, desabou aos teus pés um ídolo da tua juventude, o idolatrado Carlos Gomes” (TREVISAN, 1998, p.247). O que não significa que o músico cearense desejava viver sob a sombra do compositor de *O Guarani*. E assim profere Nepomuceno: “Não quero ir para a Europa com o sonho (ou a obrigação) de tornar-me um novo Carlos Gomes. Livrai-me Deus deste fardo” (Idem, p. 266).

A contribuição de João Silvério Trevisan consiste, entre outros exemplos, assegurar o nome de Nepomuceno na história da música erudita brasileira, ele que foi, possivelmente, um dos preconizadores do lema modernista da antropofagia, através de suas obras de composição de clássicos europeus e elementos puramente nacionais.

No dia 4 de agosto de 1895, Alberto Nepomuceno realizou um concerto histórico, marcando o início de uma campanha que lhe rendeu

²⁴ Referência ao texto de Michel Foucault traduzido em português com o título de *O não do pai*. O original em francês *Le nom du père* sugere uma ambiguidade fonética que pode tanto significar “O não do pai” como “O nome do pai”.

²⁵ Somente nos anos 90 é que alguns autores puderam ser desvincilhar dessa figura edipiana de Borges, por exemplo, César Aira.

²⁶ Não é de se admirar que Nepomuceno sentisse obnubilado pela presença de Carlos Gomes. Ainda extraído de *Ana em Veneza*: “Tobias Barreto pronunciou então um discurso que, se bem te lembras, foi enfático: “No desenvolvimento da nossa cultura, quando a ópera brasileira tiver uma história, quaisquer que sejam os progressos que adiante nos aguarde, o nome de Carlos Gomes será sempre o primeiro lembrado” (TREVISAN, 1998, p. 265).

muitas críticas e censuras. Apresentou pela primeira vez, no Instituto Nacional de Música, uma série de canções de sua autoria em português, dando início à luta pela nacionalização da música erudita brasileira. Ele se sentia fracassado por não ter feito uma obra revolucionária, nem ter tido em vida a consagração merecida: “Alberto Nepomuceno tinha a convicção de que jamais fora nem nunca seria um gênio” (TREVISAN, 1994, p. 18). Vivía, pois, à sombra de outros grandes nomes da época, como o já citado Carlos Gomes.

O próprio Nepomuceno desarma sua singularidade, apaga sua identidade para torná-la nula: “Nepomuceno tornou-se um diluidor de fórmulas, não o revolucionário que um dia sonhou ser, em sua juventude” (TREVISAN, 1998, p. 42). “Então, o que sobrou do mito Alberto Nepomuceno? Muito pouco. Quase nada mesmo” (Idem, p. 43).

Mas o que podemos entender por uma figura singular? Gilles Deleuze, em seu livro *Crítica e clínica*, traduz a singularidade por originalidade e diz:

Cada original é uma potente Figura solitária que extravasa qualquer forma explicável: lança flamejantes dardos-traços de expressão, que indicam a teimosia de um pensamento sem imagem, de uma questão sem resposta, de uma lógica extrema e sem racionalidade. (DELEUZE, 1997, p. 95-96)

Jean-Luc Nancy acrescenta à ideia de singularidade em seu livro *La creación del mundo o la mundialización*:

El singular expone cada vez que se expone, y todo su sentido está allí. No hay ninguna otra cosa que esperar de alguno más que su ser-alguno, ejemplarmente. Nada más, pero nada menos: cada vez, el acto de exceptuarse, y este acto, para ser en acto, no es una propiedad que se conserva sino una existencia que existe y que así que ‘exime’, cada vez, cada *hic* y *nunc*. ¿De qué cosa está ‘eximido’? De nada. De nada o de la inexistencia pura, del ser que sería intransitivo, de una masa en sí indistinta.

Entonces, así se expone una transitividad singular de ser, y cada uno compromete un testimonio de existencia. Cada uno no significa el

significado del ser, testimonia que el sentido consiste en ser cada vez, singularmente. O mejor aún: que el sentido está cada vez, singularmente, *en el mundo*. Lo que está expuesto, si se quisiera darle la forma de un enunciado sensato, sería algo así como: “*Yo estoy bien fundamentado à existir*”. Pero, en primer lugar, no es cierto que el testimonio tome siempre y solamente la forma de una enunciación: pues toda cosa da testimonio también, cada vez a su manera, parlante o muda, es decir, que todo *el mundo* atestigua. A continuación yo no produzco por allá ningún fundamento de mi existencia, ni del género de la causa ni del género de la legitimación. *Aquí, el testimonio vale por fundamente*. (NANCY, 2003, p. 119-120)

Se podemos afirmar com Nancy que o sentido “somos nós”, o sentido está no mundo, também é possível fazermos um diálogo através do protagonista de *Ana em Veneza* em seu discurso final com o pensamento do teórico francês:

O centro do mundo e o próprio eixo do universo batem exatamente onde sou e cada um de nós é a manifestação viva do mistério e eu sou a máscara visível do invisível e como tal estou mergulhado no Grande Enigma e me completo e sou parte de tudo e assim sinto que tudo é de certo modo uma extensão de mim, e isso não é apenas consolo.” (TREVISAN, 1998, p.648)

A proposição de João Silvério Trevisan é que não há um sentido único e exclusivo, mas o sentido reside dentro de todas as singularidades. Ao afirmar que nós somos o sentido, Nancy implica na inclusão de uma coexistência de singularidades. E esta é sua proposição; o que o pensador francês chama de ser-singular-plural:

Ser singular plural quiere decir: La esencia del ser es, y sólo es, como co-esencia. Pero una co-esencia, o ele ser-con – el ser-con-varios – apunta a su vez a ala esencia del co-, o incluso, y más bien, el co-(el cum) mismo en posición o a la

manera de esencia. Una co-esencialidad, en efecto, no puede consistir en un conjunto de esencias donde quedaría por determinar la esencia del conjunto como tal: con relación a éste, las esencias reunidas tendrían que ser accidentes. La co-esencialidad significa la participación esencial de la esencialidad, la participación a la manera de conjunto, si se quiere. Lo que aún podría decirse de este modo: si el ser es ser-con, en ele ser-con es el “con” lo que da el ser, sin añadirse. Aquí va de suyo lo mismo que en un poder colegial: el poder no es exterior a los miembros del colegio, ni interior a cada uno de os mismos, sino que consiste en la colegialidad como tal.

Entonces, no el ser en primera instancia, luego una adición del con, sino el con en el seno del ser. A este respecto, resulta absolutamente necesario invertir por lo menos el orden de la exposición filosófica, para la que, muy a menudo, el “con” – y lo otro que va con, se puede decir así – siempre viene en el segundo lugar, al mismo tiempo que esta sucesión es contradicha por la lógica profunda en cuestión. (NANCY, 2006, p. 46)

A respeito de Alberto Nepomuceno, vemos sua singularidade apenas pelo fato de ele existir, por estar lá. As figuras singulares surgem no lugar dos grandes nomes da história, exatamente assim como desejaria Walter Benjamin em seus estudos sobre a modernidade²⁷. É

²⁷ Walter Benjamin propõe, sob essa ótica dos menores, dos oprimidos, que seja criado um conceito de história que corresponda ao “estado de exceção” em que vivemos, de modo que possamos nos fortalecer contra os fascismos. O estado de exceção é um termo essencialmente jurídico que significa uma situação-limite, em que as leis válidas são aquelas impostas pelos detentores do poder que nele estão inseridos. Tal pensamento se assemelha ao de Giorgio Agamben em seu livro *A comunidade que vem* quando ele diz que essa comunidade é aquela que o Estado não pode tolerar. Uma singularidade qualquer que o recuse sem constituir uma cópia espelhada do próprio Estado em uma imagem que possa ser reconhecida nesse sistema. Jean-Luc Nancy nos demonstra o mesmo quando nos pede para repensar a comunidade em termos distintos daqueles que, na sua origem cristã, religiosa, a tinham qualificado, repensá-la em termos do comum e a dificuldade de compreendê-lo em seu caráter não dado, não disponível e, nesse sentido, o menos comum do mundo. Mesmo a comunidade inoperante, como chama Nancy a partir de seus estudos de Bataille, com sua recusa dos Estados-nação, partidos, assembleias, povos companhias ou fraternidades, deixava intocado esse domínio do

nesse ínterim que João Silvério Trevisan insere Alberto Nepomuceno, em busca de seu espaço na história da música brasileira. Ele nos leva à reflexão através de sua singularidade, nos leva- à porta do pensamento através de caminhos sinuosos.

Podemos relacionar a singularidade e o sacrifício à morte como só ela sendo singular e única ao não utilizar artifícios, particulares ou universais. Ela própria é o que filósofo francês Gilles Deleuze entende por repetição, não representa uma generalidade. A definição de repetição para Deleuze é o contrário daquilo que entendemos por “repetição” e daquilo que se compreende ordinariamente por “repetição” sob a concepção da generalização e generalidade. A repetição não está ligada, para Deleuze, à reprodução do mesmo e do semelhante, mas à produção da singularidade e do diferente. Para isso nos valem de Deleuze a respeito da ideia de singularidade em seu livro *Diferença e repetição*:

Nossa vida moderna é tal que, quando nos encontramos diante das repetições mais mecânicas, mais estereotipadas, fora de nós e em nós, não cessamos de extrair delas pequenas diferenças (...) a tarefa da vida é fazer que coexistam todas as repetições num espaço em que se distribui a diferença. (DELEUZE, 2006, p.16)

É na diferença que podemos encontrar o singular. Estendendo o pensamento sobre a repetição deleuziana em seu livro *Lógica do sentido* temos: “Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência (...) a repetição é a transgressão” (DELEUZE, 2006, p.21). A generalidade pressupõe uma substituição de termos. Ao contrário, a repetição deleuziana representa singularidade, em que impossibilita essa troca de termos. Ela é insubstituível, assim como Alberto Nepomuceno.

O posicionamento de João Silvério Trevisan nos impõe através de suas reflexões sobre a singularidade do músico Alberto Nepomuceno uma virada transgressora semelhante ao que Deleuze propõe em seu

comum e o desejo (e a angústia) do ser-comum que os fundamentalismos instrumentalizam crescentemente.

livro *Lógica do sentido*. Subverter o platonismo não quer dizer negá-lo, mas sim apontar nele possibilidades que devem ser resgatadas e lidas de outra forma na modernidade, por exemplo, a noção de simulacro, mesmo que esta já tenha sido reivindicada pelos estoícos e, segundo Foucault:

Subverter, com Deleuze, o platonismo e se deslocar nele insidiosamente, descer um grau e ir até esse pequeno gesto – discreto, mas moral – que exclui o simulacro (...). Perverter Platão é deslocar-se na direção da maldade dos sofistas, dos gestos rudes dos cínicos, dos argumentos dos estoícos, das quimeras esvoaçantes de Epicuro. (FOUCAULT, 2008, p.232)

Deve-se, pois, potencializar a noção de simulacro para poder resgatá-lo. A simulação nada mais é senão o próprio fantasma; o simulacro pertence às profundezas; o fantasma à superfície, efeito do funcionamento do simulacro. Nesse sentido, a reversão do platonismo é, então, na perspectiva de Deleuze, não simplesmente tornar o mundo sensível mais importante que as ideias, mas a aceitação do simulacro, ou seja, é fazer com que ele afirme seus direitos entre as cópias. Não somente a diferença, mas também a repetição depende da identidade de algo ou de uma singularidade na coisa, de uma representação num conceito. O ato de pensar pode ser visto como esse jogo de espelhos entre o conceito e a pluralidade das suas referências, entre o idêntico e a multiplicidade das suas repetições. No pensamento deleuziano, a noção de simulacro é a chave para o entendimento das singularidades.

Com efeito, o simulacro (ou fantasma) não é simplesmente uma cópia de cópia, uma semelhança infinita mais fraca, um ícone degradado. O catecismo, tão inspirado nos Padres platônicos, nos familiarizou com a ideia de uma imagem sem semelhança: o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus, mas pelo pecado, perdemos a semelhança, guardando a imagem... O simulacro é precisamente uma imagem demoníaca, destituída de semelhança; ou, antes, contrariamente ao ícone, ele colocou a semelhança no exterior e vive na diferença. (DELEUZE, 2006, p.185-186)

Trevisan propõe dessa forma uma inversão de valores (uma espécie de reversão do platonismo deleuziana) acerca do compositor Alberto Nepomuceno²⁸, ele que fora pouco aceito pelos artistas do movimento modernista no Brasil, em especial por Mário de Andrade: “O que sei é que Mário de Andrade não gostava de mim, que eu cometia grosseiros erros prosódicos nas canções” (TREVISAN, 1998, p.622). Uma de suas maiores queixas foi o fato da crítica modernista ter se ocupado essencialmente com compositor Villa-Lobos e o vangloriado: “O modernismo se apossou de Villa-Lobos e tornou-o parâmetro da brasilidade em música” (Idem, p. 624). O que constatamos é uma abertura de espaço para a singularidade de Alberto Nepomuceno, quem ultrapassa o movimento modernista para, em seu olhar retroativo, mirar em direção ao futuro.

O exilado

Toda a trajetória no exílio de Alberto Nepomuceno guia-se pela busca de sentido; não obstante os vários anos vividos na Europa, volta para sua pátria²⁹. Retorna, dessa forma, ao lugar de suas origens, mas que já não podia mais ser chamado de *Heimat* (como, aliás, nunca pôde ser chamado), palavra alemã que designaria em português a noção que temos de pátria, mas que pode significar menos o lugar onde nascemos do que o lugar onde nos sentimos completos e felizes: “Desde que me conheço acompanha-me essa estranha sensação de exílio. Onde está a pátria-mãe? Em vão busco a minha pátria. É o Brasil? Ou seria este país a madrastra?” (TREVISAN, 1998, p. 44). Não se trata, contudo, no exílio, da questão espacial, mas o exílio é muito mais uma experiência subjetiva do indivíduo em relação a sua própria existência.

²⁸ É preciso comentar que Alberto Nepomuceno não conseguiu chegar com vida ao ano de 1922, de modo que não pode vivenciar a Semana de 22. Contudo, através de um recurso de João Silvério, o músico cearense é deslocado para o ano de 1991, onde pode fazer todo o balanço do século XX, inclusive sobre a crítica acerca de sua obra.

²⁹ Se fizermos uma alusão à viagem de Ulisses, veremos que o mais importante não é o fato do retorno à origem, mas sim o processo da viagem em si. Cada intervalo de tempo nessa viagem apresenta-se com sua diferença, como se assemelhasse a um cálculo de limite matemático. Na matemática, o conceito de limite é usado para descrever o comportamento de uma função à medida que o seu argumento se aproxima de um determinado valor, assim como o comportamento de uma sequência de números reais, à medida que o índice nessa escala cresce em direção ao infinito.

O retorno é o retorno do sentido, mas cruzado a cada instante por um devir louco que não cessa. A ideia de retorno também passa pelo pensamento benjaminiano, e é inerente à própria modernidade, o que Friedrich Nietzsche traduziu por *eterno retorno do mesmo*³⁰, ou seja, é o movimento decadente dentro das engrenagens modernas, que traduzimos pela idolatria do novo. O tema da restauração, da *restitutio* ou da *apokatastasis*, surge constantemente em sua obra. Benjamin trabalha com a ideia de vontade de regresso aliada à sua precariedade, o que quer dizer que só se pode, dentro desta lógica, ser restaurado o que foi destruído. A restauração é o reconhecimento da perda, ou seja, se o movimento da origem se define pela restauração, ele é incompleto e, portanto, aberto. É nessa precariedade que se dá a busca de sentido.

O retorno de Nepomuceno traduz-se, desse modo, por uma busca de sentido, que é a essência do ser exilado em si mesmo³¹. Assim afirma o narrador a respeito do protagonista:

Moço, pobre, nortista, provinciano. E ainda por cima, músico num país sem tradição. São tantas as maneiras de ser exilado. Sempre que o teu mundo de dentro não coincide com o grande mundo de fora. Está criada a condição de estrangeiro e por extensão, de exilado. Por bem vivida experiência, tu sabes que na capital do Brasil tropeça-se no exílio a cada passo. (TREVISAN, 1998, p. 253)

O exílio é uma condição do homem moderno que pode ser traduzida como uma inadequação do próprio homem ao crescimento desproporcional do mundo, em que ele vive. Jean-Luc Nancy revela-nos ainda a respeito da questão do retorno em seu livro *El olvido de la filosofia*: “O retorno significa, portanto, em primeiro lugar, que nada se havia perdido verdadeiramente e que nem a duração da crise, nem da abundância e a intensidade de suas manifestações puderam alterar *no fundo* certa idéia de sentido” (NANCY, 2003, p. 13).

³⁰ O devir não ocorre de um modo exatamente igual, são variações de sentidos já vivenciados, faces de uma mesma realidade. Sentimentos como a alegria e a tristeza que sentimos não serão iguais no dia seguinte, mas esses mesmos sentimentos voltam a ser experimentados, sempre **com um** diferencial. Nietzsche nos dá o Eterno Retorno como uma saída, que consiste em buscar a criação na destruição.

³¹ Jean-Luc Nancy em seu texto *La existencia exilada* nos propõe a ideia de que o exílio é inerente à própria existência, em que ser exilado e existência se confundem.

O narrador afirma sobre Nepomuceno em uma passagem: “farejas um sentido que é contrário dele mesmo: trata-se da falta de rumo, endêmica na tua vida” (TREVISAN, 1998, p. 239). Essa busca frenética por uma pátria condiz com a figura do homem moderno que, livre das amarras feudais, desenvolve através de sua liberdade um despejar ontológico em sua subjetividade³².

Ao mesmo tempo em que a modernidade avança em sua marcha, deixa no sujeito a marca da subjetividade. Os eventos a que associamos essa tomada da subjetividade foram a Reforma, o Iluminismo e a Revolução Francesa. A Reforma separou o intermédio da Igreja entre homem e Deus, deixando-o livre em sua individualidade. Em seguida o Iluminismo ou Esclarecimento consolidou definitivamente o individualismo do homem através de sua subjetividade. O Iluminismo é a grande mola propulsora da modernidade, que ainda podemos resumir através da liberdade, progresso e razão (ou se preferirmos, acrescentando o lema da Revolução Francesa: liberdade, igualdade e fraternidade). Não obstante o fato de que as luzes objetivassem a destruição dos mitos da Antiguidade, acabaram por construir um novo: o mito do progresso e da razão.

A crise do pensamento desencadeada após as grandes guerras coincide também com a crise do sujeito. O reinado estruturalista só corrobora com a ideia de “morte do sujeito”. Não podemos falar de crise de subjetivação na modernidade, mas, ao contrário, os processos de subjetivação na modernidade são crescentes, contudo encontram-se reféns dos mecanismos da própria modernidade. A subjetividade, por sua vez, é a relação consigo que se estabelece através de uma série de procedimentos que são propostos e prescritos aos indivíduos, em todas as civilizações, para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la em função de certo número de fins.

Alberto Nepomuceno representa o homem que já não aposta mais no sentido do mundo e da ciência para seguir com sua existência, mas se lança à angustiada promessa sartreana de liberdade, pois é este o homem do século XX, aquele que sofre da exacerbação de subjetivismo, processo iniciado desde os primórdios da civilização moderna e dilacerado após as experiências das duas grandes guerras mundiais. O homem que se encontra só no mundo e livre depois da morte de Deus decretada pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche.

³² Mas aí também reside o paradoxo, que é exatamente o que o oprime: a descoberta de sua liberdade.

A morte de Deus anunciada por Nietzsche pressupõe todo um esvaziamento de sentido que era projetado em sua figura onipotente, onipresente, onisciente. A partir de então, coube ao homem, ou melhor, ao super-homem essa tarefa quase impossível de refazer o mundo e dar-lhe sentido. O que Nietzsche proclama é menos a exaltação do homem do que a própria superação do humanismo. Essa interpretação anti-humanista atrelada à questão da morte de Deus será depois recuperada por pensadores como Michel Foucault, George Bataille, Maurice Blanchot e Jean-Luc Nancy³³.

No entanto, o ponto cabal em nossa época reside justamente no fato da suspensão do sentido³⁴, o que também podemos entender como niilismo.

Todo esse percurso na modernidade permeado pela ideia de decadência, melancolia, fragmento, ausência de sentido e niilismo, levamos para a segunda parte deste trabalho. Depois das experiências das duas grandes guerras, foi possível reformular todo o legado no ocidente da modernidade. As teorias da pós-modernidade, de uma forma ou de outra, procuraram fazer uma leitura crítica do que restou após Auschwitz. Se foram somente cinzas, veremos onde seus restos foram espalhados. Se os relatos puderam seguir adiante³⁵, veremos de que forma a literatura os pôde seguir e dialogar com eles.

³³ Jean-Luc Nancy mostra como, por exemplo, em Blanchot o nome de Deus não está simplesmente ausente. Defende um ateísmo que está mais ligado a questão do *ab-sens*, ou seja, ausência de sentido, que outra coisa.

³⁴ Freud entende essa busca de sentido do homem como uma patologia, um estado característico diagnosticado por ele com sendo uma neurose.

³⁵ É nesse silenciamento de vozes sufocadas que se dá a crise da produção narrativa, pois para Walter Benjamin a sua fonte primeira era oriunda da oralidade. As histórias anteriormente contadas oralmente perdem com essa incapacidade do homem pós-guerra de relatar o ocorrido.

CAPÍTULO 2: O ATROPELO DA MODERNIDADE

Via Crucis da modernidade

Temporalmente, *Ana em Veneza* situa-se na segunda metade do século XIX e, através de um recurso do autor, avança em direção ao final do século XX. Como podemos constatar, o personagem Alberto Nepomuceno, através desse deslocamento temporal, pôde vivenciar esse período, no qual o pessimismo nietzschiano se faz presente; se Deus está morto, dá-se, então, o despertar para a crise da Modernidade. Ele também experimentou o resultado de duas grandes guerras, as quais puseram em dúvida todas as verdades absolutas vigentes na modernidade. Sobreviveu permeado pelo “sem-sentir”³⁶.

A problemática envolvendo a modernidade é proposta a partir das indagações e reflexões de Alberto Nepomuceno, que na sua condição de artista tece comentários acerca da modernidade e do progresso:

“O Rio civiliza-se!” Com que orgulho este lema tem sido repetido desde a época das grandes reformas urbanas (...). Afinal, agora temos o

³⁶ No ensaio intitulado *Estética e anestésica: o 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado*, Susan Buck-Morss (1996) traça uma análise acerca da estetização da política e sua consequente espetacularização, iniciada com os futuristas no início do século, e conduzida, *a posteriori*, pelo regime fascista. A ocorrência de tal estetização resulta em um processo de autoalienação da humanidade, no qual esta passa a ser “capaz de experimentar [erleben] a sua própria destruição enquanto prazer [Genuss] estético da mais alta ordem. Assim também com a estetização da política, que tem sido levada a cabo pelo fascismo.” (Ibidem, p. 12). Como resposta à alienação sensorial que resulta desse processo, Benjamin, segundo Buck-Morss, confere à arte a difícil tarefa de “desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade” (Ibidem, p. 12). Necessário advertir, entretanto, que no decurso da era moderna, se deu uma inversão substancial no sentido do termo “estética”, uma vez que ele passa a se referir antes às formas culturais que às experiências sensíveis, ao imaginário mais que ao empírico; o contrário do que seu étimo precisa: *Aistitikos* é a palavra grega antiga para aquilo que é “perceptivo através do tato” (*perceptive os feelings*). *Aistisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte, mas a realidade – a natureza corpórea material” (Ibidem., p. 13). A compreensão desse processo de transformação torna-se, então, imprescindível, afinal, segundo argumentação benjaminiana fundamentada em Freud, a experiência do campo de guerra tornou-se norma na vida moderna, impossibilitando que a consciência proteja o organismo contra estímulos excessivos recebidos do exterior e a sua consequente impressão na memória. Desse modo, sem a dimensão da memória, responder aos estímulos externos sem pensar, estando aí implícito um também “sem sentir”, torna-se uma necessidade de sobrevivência.

progresso com o cinematógrafo, o fonógrafo, o automóvel, o aeroplano, a eletricidade, além do telefone, claro. Mas o senhor já viu, na avenida Central, esses homens-sanduíche, vestidos com cartazes para fazer reclame de tudo? Até de charuto... É a degradação do ser humano, transformado em reclame ambulante. E tem também o sensacionalismo doentio das revistas ilustradas que invadiram o nosso país. A isso tudo se chama civilização moderna. (TREVISAN, 1998, p.23)

O músico cearense associa o domínio do aparato tecnológico à barbárie ao dizer que “Descobrimos os pecados da máquina: a barbárie de nosso tempo caminha junto com a sofisticação tecnológica” (TREVISAN, 1998, p.602). Uma imagem que melhor representaria a ideia de progresso no pensamento benjaminiano é o quadro do pintor Paul Klee, *Angelus Novus*.



Paul Klee, *Angelus Novus* (1920) ³⁷

Nele, Benjamin prevê o curso da história que acabaria na Segunda Guerra Mundial.

³⁷ Retirado do *site*

<<http://folk.ntnu.no/fridag/Hovedfag/Bilderesearch/MaleriGrafikk/PaulKlee/AngelusNovus.jpg>>. Acesso em 15 mar. 2010.

Há um quadro de Paul Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimento, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1996, p.226)

Do que nos diz Benjamin podemos lembrar, por exemplo, do que restou da Alemanha depois da Segunda Guerra Mundial. Várias de suas cidades foram quase completamente aniquiladas, sobrando somente ruínas. Entre elas, a cidade de Dresden, uma das mais destruídas entre todas.

No romance de Trevisan, há um diálogo entre anjo de Klee³⁸ e o anjo apocalíptico em Dresden revisitado por Nepomuceno através das fotografias tiradas por um soldado anônimo:

Mal se distinguem as ruas. Por todo lado, esqueletos cinzentos dos antigos prédios, uma sucessão de altas paredes perfuradas pelos buracos das janelas. Restos do que tinham sido uma das cidades mais belas do mundo. Em primeiro plano, no alto da prefeitura, a estátua de

³⁸ A alegoria do *Angelus Novus* apresenta o materialismo histórico e a teologia, as duas noções fundamentais que compõem seu pensamento em seus conceitos da história. O anjo de Klee encarna todo o legado dos frágeis, dos pequenos, dos que ficam fora da história, em nome dos grandes nomes. O anjo é feio e distorcido, mas é na ausência de beleza em que reside sua potência de resistência. Ele vê a ruína e a catástrofe (a modernidade), mas não coaduna com ela, e ao mesmo tempo procura forças para não deixar se levar pelo mal do progresso.

um anjo contempla meio curvada, o panorama desolador. Podia ser o implacável anjo do Apocalipse saudando a destruição. Mas não. Esse é um anjo humilhado. Sua saudação é uma vênua de humildade, porque ele também está em ruínas, meio destroçado. Seu vago olhar parece demonstrar piedade pelo que vê. (TREVISAN, 1998, p.610)

João Silvério Trevisan faz uma leitura do anjo de Klee em seu romance. O anjo em *Ana em Veneza* confirma o que para o *Angelus Novus* lido por Benjamin era apenas a previsão da catástrofe que seguiria a Segunda Grande Guerra, é o retrato da modernidade esfancelada, em ruínas.

Mais uma vez revisitando Charles Baudelaire, para quem o artista é o verdadeiro herói da modernidade e único ser capaz de captar os paradoxos da sociedade moderna, encontramos Alberto Nepomuceno cético, quase niilista; o artista elabora várias críticas mordazes contra os valores vigentes da modernidade, principalmente contra a ideia de progresso, que para ele simboliza também o aperfeiçoamento das técnicas artísticas, o que acarretaria consigo o fim da arte através da banalização da mesma. Segundo o músico, o progresso trouxe inúmeras vantagens, mas, sobretudo, desvantagens, principalmente em relação às artes, as quais se tornaram mercadoria em um mundo cada vez mais consumista, o que as levaria para o caminho da extinção³⁹.

Não obstante, temos aqui um paradoxo no que diz respeito à condição pós-moderna, pois esta torna legítima a questão das culturas de massa, da comercialização da arte, da globalização, em um mundo repleto de novos signos verbais e não-verbais, repletos de simulacros tentadores que transformam o real em virtual. Com a morte da arte

³⁹ Cabe aqui uma pequena introdução à questão da pós-modernidade. Assumimos neste trabalho o posicionamento antimoderno, ou seja, pensar a modernidade através da pós-modernidade de forma que aquela deslegitima esta, pois é esta a postura crítica verificada no romance de João Silvério Trevisan. Não entraremos em detalhes a respeito das aporias concernentes à palavra pós-modernidade. Voltando aos primórdios etimológicos temos que, de modo geral, as críticas apontam para as raízes da maioria dos conceitos sobre o homem e seus aspectos, constituídas no século XV e consolidadas no século XVIII. A modernidade surgida nesse período é criticada em seus pilares fundamentais, como a crença na verdade, alcançável pela razão, e na história em seu caráter linear em direção ao progresso. Para substituir esses dogmas, são propostos novos valores, menos herméticos e categorizantes. Estes serviriam de base para o período que se tenta anunciar no pensamento, na ciência e na tecnologia. É o que chamaremos aqui de pós-modernidade.

temos, por conclusão, a morte do artista, pois não existe arte sem artista, e vice-versa.

O caráter cético do personagem faz referência ao teórico francês Jean-François Lyotard ao dizer que “a pós-modernidade representa o fim das metanarrativas, em que todas as formas de conhecimento estavam em questionamento” (LYOTARD, 2005, p.13). Para ele, todo o saber absoluto foi colocado em discussão, haja vista o impacto das ciências nos conceitos de razão, sujeito e verdade. Em seu livro *O pós-moderno*, o teórico francês surge como um dos primeiros a pensarem sobre a chamada “condição pós-moderna⁴⁰”, caracterizando-a pelo fim das metanarrativas⁴¹. Os grandes esquemas explicativos teriam caído em descrédito e não haveria mais certezas, posto que ciência e razão já não poderiam ser consideradas como a fonte da verdade.

O fim das grandes ideologias é suscitado através de uma entrevista com Alberto Nepomuceno. O jornalista o indaga a respeito de sua condição de artista e seu posicionamento a respeito da crise ideológica no ano de 1991: “Fala-se muito em fim das ideologias, quer dizer, os grandes referenciais políticos se acabaram” (TREVISAN, 1998, p.600).

Fazemos, assim, uma leitura do músico cearense como antimoderna. Se pensarmos em sua caracterização de artista moderno, já definida anteriormente, percebemos a condição paradoxal em que se encontra o personagem. Também Baudelaire apresentou esse duplo fado em sua condição de artista e crítico da modernidade; um posicionamento moderno e pós-moderno simultaneamente. Raúl Antelo aponta em seu livro *Ausências* essa característica no escritor de *Les fleurs du mal* através de uma leitura de Antoine Compagnon. Para Antelo, “Baudelaire é antimoderno porque é um moderno arrastado pela corrente histórica, permanecendo incapaz, contudo, de lamentar o passado” (ANTELO, 2009, p.32). Antelo segue seu discurso, desta vez citando Compagnon:

⁴⁰ Termo cunhado pelo teórico David Harvey em seu livro *Condição pós-moderna*, em que ele aborda temas como cultura, arte, arquitetura, urbanismo, cinema, tempo e espaço. Harvey busca uma reflexão acerca da pós-modernidade e seus reflexos na sociedade contemporânea.

⁴¹ Um exemplo de metanarrativa é a filosofia iluminista, que acreditava que a razão e seus produtos, o progresso científico e a tecnologia levariam o homem à felicidade, emancipando a humanidade dos dogmas, mitos e superstições dos povos primitivos. O marxismo é outro exemplo de metanarrativa. Para os marxistas, a história era impulsionada pelo confronto entre duas classes contraditórias, a burguesia e o proletariado, que resultaria, ao fim da revolução do proletariado, numa sociedade sem classes, de plena liberdade e igualdade: o comunismo.

O anti-moderno – diz Compagnon – é o moderno em liberdade para questionar a própria modernidade e essa disponibilidade crítica se exprime através de quatro figuras ou argumentos: o argumento *político* (o anti-moderno é crítico da Revolução), o filosófico (o anti-moderno cético diante do Iluminismo), o *ético* (o anti-moderno é culturalmente pessimista e adere ao Mal), daí que o último argumento seja propriamente teológico (o anti-moderno não cessa de se reportar ao pecado original). (ANTELO, 2009, p.32)

É através do personagem Alberto Nepomuceno (cuja caracterização é puramente moderna) e de sua afirmação “Não, não quero ser uma personagem de Thomas Mann” (TREVISAN, 1998, p.47), que temos a negação da modernidade, uma das premissas pós-modernas. Fazendo uma rápida análise dos personagens mannianos é possível entender alguns dos conflitos do artista moderno, sejam eles com a própria modernidade, com Eros, ou com a morte. Esses temas são bastante recorrentes na obra de Thomas Mann, como na novela *A morte em Veneza*. Ao negar as características dos personagens do escritor alemão, temos a negação de seus conflitos (não devemos esquecer que Thomas Mann é um dos últimos grandes expoentes da literatura moderna) e da modernidade.

Na era moderna, Nietzsche profetizou através de seu Zarathustra o surgimento de um novo homem, o Super-Homem, ao mesmo tempo em que anuncia a morte de Deus. De acordo com Gianni Vattimo “(...) se Deus está morto, qual é o sentido da vida?” (VATTIMO, 1987, p.4). Dá-se, então, o despertar para a crise da modernidade. Segundo Jürgen Habermas acerca de Adorno e Horkheimer “pretendem demonstrar enfim que a arte, fundida com o divertimento, teria sido paralisada em sua força inovadora e esvaziada de todo conteúdo crítico e utópico” (HABERMAS, 2002, p.160). É fácil, sob essa ótica, entender o pessimismo e o ceticismo do personagem. A mola propulsora que explode em criatividade na modernidade não é o otimismo progressista, mas sim o pessimismo antimoderno do artista.

O ex-cêntrico

Os restos ou sobras da Segunda Grande Guerra são recolhidos pela arte revelando um mundo fragmentado por excelência. Dos

fragmentos surgem os seres menores anteriormente silenciados que compõem o espaço pós-moderno: as minorias. Trata-se de uma manobra do chamado “capitalismo tardio”⁴². A entrada no mercado de consumo dos anteriormente silenciados, como homossexuais, negros, estrangeiros, nordestinos, revela-se também como a entrada de uma parcela de consumidores que, por possuírem necessidades comuns, foram captados pelo sistema. Se a modernidade se desenvolve a partir das luzes que se irradiam oriundas de um centro, vemos que na pós-modernidade todas as referências centrais são postas em questionamento⁴³.

Jacques Derrida, em várias de suas obras como *L'écriture et la différence* e *De la grammatologie* (ambos de 1967) já aponta para o caráter totalizante e centralizador do estruturalismo. Derrida continua a sua crítica ao estruturalismo observando que, no pensamento ocidental e especialmente no pensamento francês, o discurso dominante continuava a ser o estruturalismo, permanecendo preso em torno da metafísica, caracterizada pelo logocentrismo. A figura tutelar da estrutura centralizada e o triunfo do conceito de centro ajudaram a fazer desta ideia um lugar comum, porque jamais se aceita que uma estrutura não possua um centro. No pensamento de Derrida, o centro representa uma contradição esgotada: para concebermos um centro que constitua um ponto estável de uma estrutura, o centro que seja ao mesmo tempo parte dessa estrutura e esteja fora dela. Qualquer que seja a forma que esse centro tomou na cultura ocidental, o resultado foi sempre o de uma profunda contradição. A virada derridiana consiste na mudança de foco do fonocentrismo de Ferdinand de Saussure para a estrutura do texto, da escritura, fugindo, dessa forma, de uma lógica fundada em um centro.

⁴² Expressão utilizada desde a década de 1940 pelos teóricos da Escola de Frankfurt teve um sentido diferenciado na teoria de Jürgen Habermas e ainda mais no pensamento de Jameson. Trata-se, portanto, também de uma discussão acerca do conceito de capitalismo. Para Jameson, por outro lado, a ruptura é algo que diz respeito a mudanças no próprio modo de produção capitalista, e a pós-modernidade representa um novo momento histórico, mas um momento em que a pós-modernidade se mostra como a lógica cultural de um novo estágio de dominação do capitalismo, o capitalismo tardio. É nesse sentido que há, para Jameson, uma centralidade teórica da categoria modo de produção. Para ele, o capitalismo tardio é um novo momento no modo de produção capitalista, e só a partir dele podemos compreender o que se chama de pós-modernidade.

⁴³ É importante mencionar o livro Susan Buck-Morss, *Hegel and Haiti*, em que a autora defende a ideia de revolução a partir das margens. Para a autora, em termos de revolução popular, a revolução no Haiti apresenta maior significação para a modernidade que a Revolução Francesa.

O padrão homem, branco e heterossexual desloca-se agora para fora do centro, onde se encontram, para usar o termo da teórica canadense Linda Hutcheon, os chamados “ex-cêntricos”. A propósito dos “ex-cêntricos”, analisa Hutcheon em seu livro *Poética do pós-modernismo*:

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar (capítulo 4) de “ex-cêntrico” (seja em termo de classe, raça, gênero sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do conhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. (HUTCHEON, 1991, p.29)

Diante do que afirma Hutcheon, é possível dizê-lo a respeito dos três protagonistas (o músico cearense Alberto Nepomuceno, a escrava Ana e Julia Mann), haja vista o fato de todos viverem na condição de estrangeiro, encaixam-se, desse modo, perfeitamente no grupo dos “ex-cêntricos”, pois o estrangeiro faz parte do grupo a que se pode chamar de minorias marginalizadas ou excluídas. É preciso também mencionar Alberto Nepomuceno e sua condição de músico nordestino em um país cujo eixo cultural encontra-se predominantemente entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, e que, por uma questão histórica, política e econômica, exclui a participação da cultura do nordeste brasileiro no contexto nacional.

Ademais, temos também a representação das mulheres (através das personagens Ana e Julia Mann), dos negros (através da personagem Ana). Segundo Linda Hutcheon, a partir dos anos sessenta iniciou-se o registro na história dos anteriormente silenciados. O que se apresenta nesse contexto é uma das reivindicações de Walter Benjamin, para quem a história deveria inserir todos os que a constroem, incluindo, dessa maneira, os desconsiderados, os insignificantes.

Podemos nos apoiar sobre a leitura do sociólogo George Simmel e de suas considerações sobre o estrangeiro. Ele se vale do vocábulo alemão *Fremde*⁴⁴, cujo sentido é mais abrangente do que o comumente usado *Ausländer*. O adjetivo *fremd* reúne as significações de “estrangeiro”, de outro país e de “estranho”, bizarro, esquisito. Outra denominação dada por Simmel para o estrangeiro é “*potentieller*

⁴⁴ O livro de Albert Camus *L'étranger* é traduzido em alemão por *Der Fremde*.

Wanderer”, viajante potencial. Ou seja, alguém que por suas constantes andanças e mudanças jamais poderia se encaixar no centro. O estrangeiro está sempre às margens. Ao mesmo tempo em que o estrangeiro parece pertencer ao centro, é deslocado para fora dele.

Simmel fala do olhar privilegiado do estrangeiro, pela sua posição no grupo, caracterizado pela mobilidade e ausência de laços que em geral o constituem. O estrangeiro é o que vê do centro e ao mesmo tempo fora dele, pois sua mobilidade do centro às margens assim o permite. Valendo-nos de Zygmunt Bauman e suas considerações sobre a pós-modernidade em seu livro *O mal-estar da pós-modernidade*, poderíamos incluir mais dois personagens no cenário dos ex-cêntricos: o turista e o vagabundo. Semelhante ao estrangeiro, o turista e o vagabundo possuem, através de sua mobilidade nas cidades, o olhar de dentro e de fora. Com as palavras de Bauman, os “turistas e vagabundos são a metáfora da vida contemporânea” (BAUMAN, 1998, p.119). O eixo dessas pseudo-identidades é justamente não criar uma identidade, mas sair dela, para fora do centro em que estão inseridos.

Foi nos anos 70 e 80 que houve uma aceleração dos registros dos ex-cêntricos, que desafiaram as formas sempre dominantes (homem, branco, heterossexual e europeu). Zygmunt Bauman chama-os de “estranhos” e diz:

Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável. Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo – num desses mapas, em dois ou em todos três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar como de se sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos. Ao mesmo

tempo que traçam suas fronteiras e desenha seus mapas cognitivos, estéticos e morais, ela não pode senão gerar pessoas que encobrem limites julgados fundamentais para a sua vida ordeira e significativa, sendo assim acusadas de causar a experiência do mal-estar como a mais dolorosa e menos tolerável. (BAUMAN, 1998, p.27)

O pós-moderno é, pois, segundo o que diz Bauman, um espaço para o convívio das diferenças. As lutas sociais na sociedade contemporânea não possuem mais sua base nas classes sociais, mas sim em grupos identificados por sexo, raça, opção sexual, educação, função social e outros fatores. É tipicamente pós-moderna a participação da periferia na contestação do centro. Não há apenas uma verdade, mas verdades. De acordo com Terry Eagleton, essa foi uma conquista positiva do pós-modernismo:

O pós-modernismo não é, por certo, apenas uma espécie de equívoco teórico. Ele é, entre outras coisas, a ideologia de uma época histórica específica do Ocidente, em que grupos vituperados e humilhados estão começando a recuperar um pouco de sua história e individualidade. (EAGLETON, 1996, p.118)

Profanando a modernidade

O conceito de profanação do pensador italiano Giorgio Agamben em seu livro *Profanações*⁴⁵ é extraído do direito romano e indica o ato por meio do qual o que havia sido separado na esfera da religião e do sagrado voltava a ser restituído ao livre uso do homem. Agamben propõe uma estratégia diferente que consiste em recorrer a esquemas fornecidos pela tradição religiosa a fim de pensar novas categorias para o político. Novas categorias não mais dependentes, por exemplo, da noção de transgressão da norma ou da posição de novas normas, mas simplesmente da anulação do potencial já existente da norma. Um ato de anulação que Agamben chama de desativação da norma. Assim, ele encontra através da paródia uma forma de desativar a norma,

⁴⁵ O livro aborda uma pequena coletânea de ensaios de temas aparentemente diferentes sobre temas “menores” como: a paródia, a pornografia, a etimologia da palavra latina *genius*, entre outros. Entretanto, não devemos nos equivocar a seu respeito. A minoridade revela-se em seu aspecto maior se analisarmos cada tema unindo-os sob uma mesma lógica temática que é a questão da profanação.

desconstruí-la. Agamben sugere, ao modo de Benjamin, que devemos abandonar de vez as soluções apresentadas na modernidade, abandonar as apostas na normatividade impostas pela própria modernidade. Mas qual é a relação da paródia e do cânone (norma) na lógica do pensador italiano?

De qualquer modo, ficam marcadas as duas características canônicas da paródia: a dependência de um modelo preexistente que de sério é transformado em cômico, e a conservação de elementos formais em que são inseridos conteúdos novos e incongruentes. (AGAMBEN, 2007, p.38)

Usar a ideia de que profanar é restituir as coisas (outrora separadas na dimensão do sagrado) ao livre uso dos homens, trata-se de pensar uma ação que instaure esse livre uso através da paródia ou da ironização do que antes estava separado e sacralizado. Para tal feito, Agamben vale-se da figura do artista.

Se tomarmos o personagem Alberto Nepomuceno em sua condição de artista, podemos analisá-lo segundo Giorgio Agamben (2007, p.41): “É por uma espécie de proibidade que o artista, sentindo que não pode levar seu egoísmo a ponto de querer representar o inenarrável, assume a paródia como a forma própria do mistério”. Temos em *Ana em Veneza* um exemplo de profanação, de acordo com as palavras de Alberto Nepomuceno: “Há muito meu senso de humor andava encostado... Mas como chegar até 22 sem senso de humor? Veja a própria independência deste país é uma piada. Ela resultou do quê? Da irritação de D. Pedro I, por causa de uma diarreia durante sua viagem para São Paulo. As famosas margens do Ipiranga foram, antes de tudo, a latrina do imperador” (TREVISAN, 1998, p.29). A leitura que fazemos como profana podemos associar à condição pós-moderna. Segundo o teórico Gilles Lipovetsky: “Humor pós-moderno, *new wave*” que não deve ser confundido com o humor negro: o tom é moroso, vagamente provocador, beira o vulgar, exhibe ostensivamente a emancipação da linguagem, da pessoa, muitas vezes do sexo (LIPOVETSKY, 2005, p. 117). Nepomuceno não transgredir, mas desarma, profana, dessa forma, os mecanismos do cânone moderno, da história.

O pós-modernismo apresenta resistência; ele relê, dessa forma, a própria tradição moderna, assim como João Silvério Trevisan o faz com

a tradição manniana. A apropriação do cânone e sua subversão paródica são, pois, uma marca da condição pós-moderna, e assim nos fala Sandra Contreras: “las literaturas secundarias y marginales como la argentina y la polaca, desplazadas des las grandes corrientes europeas, pueden hacer un “uso específico de la herencia cultural”, un “manejo próprio” irreverente, de las grandes tradiciones” (CONTRERAS, 2008, p.27).

O pensamento em torno da modernidade, sob a ótica da pós-modernidade em volta do discurso irônico é uma característica que nos aponta a teórica argentina Sandra Contreras. Ao analisar o olhar pós-moderno em Umberto Eco, profere: “La respuesta posmoderna a lo moderno consiste em reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse – su destrucción conduce al silencio –, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironia, sin ingenuidad” (CONTRERAS, 2008, p.13). É isto que realiza João Silvério em seu romance: apropria-se do cânone alemão, Thomas Mann, com o objetivo de lançar um olhar sobre a modernidade, mas de forma irônica, leve, contrapondo-se à seriedade da modernidade. A tal assertiva se junta Linda Hutcheon:

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, p.170)

João Silvério Trevisan consegue através de seu intertexto remexer com o cânone da literatura alemã, ao fazer outra leitura dos temas mannianos em seu romance *Ana em Veneza*. Não é de se admirar que sua obra tenha recebido críticas negativas na Alemanha. Thomas Mann é o totem sagrado profanado pela escritura de *Ana em Veneza*.

Da fundação à pós-fundação

Ana em Veneza nos propõe não somente uma revisão do que o modernismo no Brasil suscitou, mas também impõe a questão que Silviano Santiago evoca em seu livro *Uma literatura nos trópicos* com o

texto *O entre-lugar do discurso latino-americano*. Na década de 1970, ao invés de recorrer aos pensadores sociais ou teóricos da literatura, Santiago almejava compreender o lugar ocupado pelo discurso literário latino-americano em relação ao europeu, não mais a partir da perspectiva de que o europeu seria a fonte e a influência dos textos latino-americanos, mas abordando o modo como o discurso literário latino-americano reescrevia o já-escrito.

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio –, uma cópia muitas vezes fora da moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. Sua geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. (SANTIAGO, 1976, p.18)

Em vez de deglutição, canibalismo ou assimilação, impôs-se, desde pelo menos os anos 1970, a metáfora vegetal da disseminação da semente original, da perda do centro absoluto, como o rizoma que se espalha por todos os cantos. Aquele que dá de comer em vez de devorar o outro. Aquele que torna possível comer junto, para melhor viver. É o que diria o pensador Jacques Derrida, de quem Silviano Santiago tomou como teórico aparato para a elaboração de seu conceito de entre-lugar.

Essas são algumas das preocupações críticas que permeiam o romance de Trevisan. Alberto Nepomuceno, em sua condição de estrangeiro na Europa, lança um olhar sobre a tradição e os movimentos de dependência entre a cultura latino-americana e a europeia. Depois da afirmação de um repórter que o Brasil ainda é uma colônia da Europa, Nepomuceno responde enérgico que:

Não somos a Europa, a cultura européia nos é muito útil mas não podemos nos esgotar dela. Somos uma outra coisa⁴⁶. Temos a tarefa de descobrir nossos elementos próprios. É verdade que, em música, o problema é achar o denominador comum entre a sofisticada harmonização européia e os modos musicais típicos do Brasil. (TREVISAN, 1998, p.579)

Depois, ele mesmo acrescenta à sua ideia de caráter ambíguo da cultura nacional: “Para um país ambíguo, nada melhor do que uma música feita com ambiguidade” (TREVISAN, 1998, p.606).

Se resgataremos o texto de Octavio Paz *Literatura de fundação*, podemos associá-lo à imagem de uma América Latina envolta sob o manto da modernidade. A literatura de fundação pensa o modernismo como uma literatura de formação, isto é, a imposição de um limite à modernidade. O objetivo da literatura de fundação é a criação de uma autonomia, chama-se nação, o dentro e fora, “tupi or not tupi”, pressupõe a existência de classes e revela-se ontológica ao levantar questionamentos como: o que é nacional ou o que somos nós, por exemplo, em *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido. Flora Süssekind acresce ao tema ao proferir que a literatura de fundação é o “Recurso para anunciar uma “grandeza americana” por vir: esta é uma das funções básicas da “cena de profética de fundação” na literatura produzida durante o período colonial” (SÜSSEKIND, 1994, p. 75).

A necessidade de uma literatura de fundação é retomada pelos modernistas brasileiros, principalmente através da obra de Mário de Andrade, *Macunaíma*. Ao contrário de uma literatura de fundação modernista, que buscava devorar outra cultura, mesclando-a a sua, a literatura pós-fundacional é uma repetição, de modo que a mesma é potencializada. Em detrimento da falsificação entra um simulacro que não pertence nem a um nem a outro lugar, permanece no entre-lugar, na América Latina, que representa esse entre-lugar. Um olhar crítico sobre a visão do exótico na cultura brasileira, esse é um dos objetivos de João Silvério Trevisan em seu romance *Ana em Veneza*.

⁴⁶ Essa outra coisa de que nos fala Nepomuceno corresponde ao conceito de entre-lugar de Santiago, para quem a cultura latino-americana apresenta-se de forma ambígua. E isso acaba por resvalar no que Derrida explica por *différance*.

Estamos copiando ou simplesmente sendo influenciados? Sim, nós temos que partir de um núcleo, enquanto nação. Mas quem é que nos define? O primeiro mundo vive nos dando aula de como é ser brasileiro. Minha música não é aceita senão enquanto tiver características “nacionais”. Fora disso, não lhe dão importância. Por que o primeiro mundo tem que definir o que é nacional para nós? (TREVISAN, 1998, p.606)

Se pensarmos nossa cultura como o “outro” ou “exótico” dentro dessa lógica da periferia que vai ao centro, podemos pensar o Brasil não como uma exceção em relação à regra europeia no que tange à nossa produção cultural, mas como algo em movimento que busca entrar em um todo da divisão internacional da produção, inclusive a cultural. O romance nos mostra como nossa singularidade se insere nesse conjunto. O exótico representa, pois, essa tomada de lugar que nos pertence.

Não bastando as várias características antimodernas encontradas no romance de João Silvério Trevisan, podemos citar ainda a crítica às utopias artísticas. A crítica às vanguardas é quase uma premissa obrigatória para os preceitos antimodernos de crítica à modernidade. Alberto Nepomuceno associa o fim da modernidade à decadência das vanguardas⁴⁷, mostrando que estas acabaram por cair no ponto de que tanto criticavam:

Talvez se trate mesmo do fim da modernidade... A vanguarda fez uma extraordinária revolução que mudou a face da arte. Mas, por mais importante que ela possa ter sido para cada um de nós, é preciso reconhecer que ela está exaurida. Parece que em arte já se inventou tudo que podia. Fiquei três dias deprimido depois que vi a Gioconda bigoduda de Marcel Duchamp exposta numa bienal. Quer dizer, a vanguarda que nasceu para destruir os museus⁴⁸, acabou indo refugiar-se nos

⁴⁷ Apesar do “fracasso” das vanguardas citado por Alberto Nepomuceno, não podemos deixar de ressaltar que, por um momento, a arte de vanguarda teve seu valor transgressor assegurado.

⁴⁸ Interessante citar uma análise comparativa de Giorgio Agamben em relação ao museu: “O museu ocupa exatamente o espaço e a função em outro tempo reservado ao Templo como lugar de sacrifício. Aos fiéis no templo – ou aos peregrinos que percorriam a terra de Templo em Templo, de santuário em santuário – correspondem hoje aos turistas, que viajam sem trégua num mundo estranhado em museu (AGAMBEN, 2007, p. 73). Nepomuceno utiliza-se em suas

museus. Ela, que combatia a arte oficial, tornou-se a nova arte oficial. (TREVISAN, 1998, p.601)

A própria ideia de vanguarda já surge em um momento em que ela existe como um sinônimo de modernidade e decadência. Ou seja, falar sobre a ideia de decadência das vanguardas parece-nos ser redundante. Nepomuceno aponta uma possível solução para a falta de sentido em que vivemos, esta consiste simplesmente em aceitar abandonar os manuais de estética e voltar ao caos da vida, pois que para ele a função primeira da arte é “iluminar o horror” (TREVISAN, 1998, p.603).

Romance pós-histórico

A ligação entre literatura e história remonta à Antiguidade, haja vista a origem comum de ambas: a epopeia. Não obstante o fato de *A Odisseia* não poder ser tomada como um documento histórico, não podemos descartar a hipótese que a história sirva de fundo para o desenvolvimento da obra de Homero. Mas foi com o avanço da sociedade moderna que a história se separou da literatura através dos processos de definição das ciências epistemológicas. Esses processos de cisão são analisados por Michel Foucault em seu livro *Arqueologia do saber*, publicado em 1969. Nele, Foucault combate a ideia tradicional de história e a substitui pela “arqueologia”. Com esse termo descarta todo o legado da história sucessiva e as tradições. Para ele a necessidade em fatos sucessivos do historiador tradicional está associada a um mal a que chama “agorafobia temporal”. Aproxima-se, desse modo, ao método de análise de Walter Benjamin e sua crítica aos métodos de estudo da história. Foucault descarta a memória da história baseada em monumentos e propõe uma escavação desconstrucionista, no modelo do arqueólogo, dos documentos. O que precisa ficar claro é que a história, segundo Foucault, não obedece à ordem progressiva de acontecimentos contínuos. O que verdadeiramente prevalece nela são as rupturas, as relações de força. Pouco importando os grandes nomes e monumentos.

De acordo com Georg Lukács, a Revolução Francesa apresentou a história em seu papel ininterrupto de mudanças e

críticas do museu, que de certa forma, recebe sua sacralização de acordo com o discurso de Agamben, se pensarmos nele como um templo sagrado. Nepomuceno mexe nessa forma no sagrado.

modificador da vida do indivíduo. O romance burguês surgiu nesse contexto, representando para a modernidade o que a epopeia representava para a Idade Antiga⁴⁹. A origem do romance histórico vem diretamente do romance social realista do século XVIII, porém, fincado na história. O nome de Sir Walter Scott (1771-1832) desponta de imediato no cenário do romance histórico; foi ele o grande difusor desse gênero para o mundo. O romance scottiano prima pelo trato com personagens históricos vivificados. Seu herói, contudo, não é oriundo da corte, dos grandes nomes da história, mas de nomes simples, mostrando já o início da crise da sociedade da corte.

Não obstante o alto grau de verossimilhança entre relato histórico e literatura, assim como o uso de documentos que comprovem os fatos apresentados, permanecemos ainda no campo da literatura. O autor sente-se livre para alterar os fatos por ele investigados e descritos. O romance histórico, não obstante sua aproximação com os fatos da história, mantém-se fiel aos traços literários, de forma que o historiador necessita averiguar através de fontes seguras a veracidade dos fatos narrados. Nesse tipo de narração o tempo de narrar do historiador e romancista se equivalem, mostrando a história como uma sucessão de fatos que se desenvolvem normalmente em tempo – espaço.

Walter Benjamin surge com sua crítica a esse modelo da história. Para ele não havia somente uma história maior e oficial, mas várias histórias menores que se contrapõem à “História”. Benjamin proclama uma avaliação da história não em seu caráter cronológico, mas em seu caráter de intensidade. Dele resgatamos também a palavra alemã *Ursprung* (Origem). O *Ursprung* benjaminiano é a saída encontrada para fugir do esquema tradicional da história linear. O *Ursprung* é o salto (*Sprung*) para fora da sucessão cronológica, e é exatamente nesse ponto que reside o caráter antimoderno de Benjamin, no concernente à história, já que ele vai de encontro à lógica de tempo sucessivo da modernidade. Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro *História e narração em Walter Benjamin*, pode nos ajudar a entender melhor a noção de *Ursprung* de Benjamin em relação à história.

O *Ursprung* não é simples restauração do idêntico esquecido, mas igualmente, e de maneira inseparável, emergência do diferente. Esta estrutura paradoxal é a do instante decisivo, do

⁴⁹ Sem, contudo, cumprir com a função da epopeia.

Kairos. A história não é aqui simplesmente o lugar doloroso do declínio ou da Queda que o desejo da restauração queria abolir: tampouco é ela o espaço neutro e homogêneo de uma acumulação contínua e progressiva em vista da salvação. O *Ursprung* não preexiste à história, numa atemporalidade paradisíaca, mas, pelo seu surgimento, inscreve no e pelo histórico a recordação e a promessa de um tempo redimido. (GAGNEBIN, 1999, p.18-19)

No romance *Ana em Veneza*, os pulos temporais de Alberto Nepomuceno acenam para o seu deslocamento do século XIX até o ano de 1991, de modo que ele possa fazer sua crítica do século XX. O passado perdido é, assim, reencontrado, é relido e modificado para ser transformado com o presente.

É a partir de uma reavaliação da compreensão do tempo, da literatura e da história que surge uma nova proposta de ficção histórica no final do século XX. Destarte, analisamos as características do romance histórico contemporâneo, fazendo uma alusão ao tradicional romance histórico. Linda Hutcheon analisa, em sua obra *Poética do pós-modernismo*, questões pertinentes à história e à literatura, caracterizando-as dentro do seu conceito de metaficção historiográfica: “Na ficção pós-moderna, o literário e o historiográfico são sempre reunidos” (HUTCHEON, 1991, p.136).

A metaficção historiográfica, não obstante sua semelhança com o romance histórico tradicional, repensa os fatos do passado, mas de forma paroxística, e subverte-os. É nesse momento que o intertexto e seu uso paródico se inserem na narrativa com o objetivo de gerar uma reflexão a respeito dos fatos relatados. Disso surgem as noções de contestação da originalidade e da autoria, ao mesmo tempo em que os grandes nomes são questionados. Do uso abusivo do intertexto e sua multiplicidade surgem críticas a respeito do sentido único e dos sujeitos individuais, dando lugar aos já citados excluídos ou ex-cêntricos.

Em *Ana em Veneza* temos a existência de personagens que realmente existiram (Alberto Nepomuceno, Julia Mann, Thomas Mann, a escrava Ana) e que desenvolvem um discurso que mistura ficção e fatos históricos, alguns deles relacionados, por exemplo, à história do Brasil, fazendo, através do seu discurso, uma desmistificação irônica dos grandes nomes da História.

Todavia, é através da intertextualidade que as noções de autoria e originalidade são contestadas. De acordo com uma entrevista concedida por João Silvério Trevisan, o escritor revela ter pesquisado em várias bibliotecas textos sobre a história da família Mann (arquivo da família Mann em Zurique), em especial sobre Julia Mann (BRUNN, 1997, p.125). Vários detalhes esboçados no romance acerca, por exemplo, da família de Julia e sua casa em Paraty correspondem à realidade. Detalhes minuciosos surgem como fruto dessa pesquisa junto a fatos históricos que realmente aconteceram, como a libertação dos escravos em 1888. Nas notas finais do autor, Trevisan alega serem os personagens fictícios, mas fruto de várias pesquisas através de uma bolsa que fora a ele concedida para a elaboração do romance. A dimensão histórica no romance vai além de fatos biográficos capturados pelo autor. A história oficial também surge no romance e dela se apropria Trevisan. O que nos sugere o autor é uma revisão desses grandes nomes da história oficial, daí a apropriação típica da metaficção historiográfica. No seu discurso final, Alberto Nepomuceno invoca a figura do presidente Getúlio Vargas como uma espécie de mártir da história.

Getúlio morto, morto e pronto para o enterro no coração das cenas brasileiras, preparado, banhado e limpo, depois talvez de ter defecado ou mijado nas calças do pijama quando o projétil perfurou seu tímpano e o cérebro, mas apesar de tudo Getúlio inacabado com seu braço solto sobre a prancha que é também a mesa de tortura da Inquisição brasileira, bem tropical tropical melancolia, um pouco zozno eu e o autor das cenas entra em cena e levanta a mão como para uma bênção e a manhã tropical se inicia, a tragédia e o pintor experimenta as variadas gradações das cores, mas sua bênção talvez seja apenas um gesto de indecisão ou impotência mesmo diante da história que tropical continua. (TREVISAN, 1998, p.630-631)

Essa revisão da história não fica livre de sua parcela de ironia, típica da metaficção historiográfica analisada anteriormente por Linda Hutcheon. Ainda fazendo referência a Getúlio Vargas, à sua carta de suicídio, prossegue Nepomuceno

A notável garota Carmem, ela e só ela, a namorada Miranda do Brasil, pode ler em alto e bom som dos saltos plataforma, tailleur trespassado batom Naná nos lábios e trunfa, quer dizer turbante na cabeça e por toda parte balangandãs, então: cada gota do meu sangue será uma chama imortal... hoje me liberto para a vida eterna... eu agora ofereço-vos a minha morte... saio da vida para entrar na História⁵⁰, titibum, titibum, titibum, titibum em 78 rotações. (TREVISAN, 1998, p.631)

João Silvério Trevisan apóia-se no diálogo intertextual das mais variadas formas. Contudo, iremos nos deter essencialmente no intertexto com a obra do escritor Thomas Mann. Esse é, pois, o tópico de nosso terceiro capítulo: um diálogo intertextual com sua obra.

⁵⁰ Célebre frase da carta de suicídio de Getúlio Vargas.

CAPÍTULO 3: O INTERTEXTO

Colcha de retalhos intertextuais

O título *Ana em Veneza* nos remete imediatamente à obra do escritor alemão Thomas Mann, *A Morte em Veneza*. Podemos perceber claramente que *Ana em Veneza* é construída como uma colcha de retalhos, uma montagem de textos de diversos autores, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que vão compor 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, p.353). Por antropofagia podemos entender a deglutição de outra cultura para desenvolver a nossa própria identidade. A respeito da intertextualidade, 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, p.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, p.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 *allegretto*. Talvez *allegretto con variazioni* – de humor, rumor, calor, ai que preguiça!” (TREVISAN, 1998, p.281).

Não obstante a contribuição de outros textos em *Ana em Veneza*, daremos ênfase em nosso trabalho à construção intertextual entre os personagens Alberto Nepomuceno e Gustav von Aschenbach da novela do escritor alemão. Até que ponto, na construção do romance, os dois personagens se aproximam em um diálogo de semelhanças e diferenças? Alberto Nepomuceno, inicialmente, se aproxima do autor de Tonio Kroeger ao dizer: “Acho que fui me tornar um personagem de Thomas Mann” (TREVISAN, 1998, p.45), para logo em seguida negá-lo: “Não, não quero ser um personagem de Thomas Mann” (TREVISAN, 1998, p.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. Para tal feito, iremos analisar, de início, a novela *Morte em Veneza* e seu protagonista Gustav von Aschenbach.

O Aschenbach escritor: um decadente

Na novela *A Morte em Veneza*⁵¹ (1912) temos o protagonista, o escritor Gustav von Aschenbach. Ele é um homem dominado pelo dever kantiano de trabalhar, produzir literatura, não obstante, encontra-se em meio a uma crise criativa⁵². O que Thomas Mann desenvolve nessa novela, que é um dos seus primeiros trabalhos literários, é a relação do artista da arte moderna⁵³ e toda a crise de sua subjetividade.

⁵¹ Thomas Mann começou a trabalhar em *A morte em Veneza* na primavera de 1911, durante uma estada no Lido, perto de Veneza, e teve sua primeira história como um trabalho desprezível e planejado para ser realizado rapidamente. No entanto, desenvolveu a novela, em torno de um ano, logo após sua origem.

⁵² A crise criativa em que Aschenbach tinha se inserido, é um quadro fiel da crise sentida por vários artistas burgueses que pareciam pressentir a guerra que estava por acontecer. A crise se revelava, sobretudo, através das rápidas transformações econômicas da época, o que indicava seu medo em relação ao futuro incerto. Além dessa incerteza do futuro, os escritores se deslocaram do campo para as grandes cidades, afundando-os mais ainda em processos subjetivos (LÚKACS, 1965, p.185).

⁵³ A imagem do homem criado como uma máquina, sob as impressões da industrialização e do avanço da mecanização: o homem cria a máquina, aperfeiçoa a técnica e a técnica se volta contra ele. Era assim que entendia Benjamin em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Para ele, as novas técnicas de reprodução alteram o caráter da obra de arte. Se de alguma maneira a obra de arte sempre foi reprodutível, o fato é que a cópia já não é vista como algo imperfeito ou falso. A possibilidade de reproduzir infinitamente uma obra, como desde o início dos processos de cópia com a xilogravura, passando pela fotografia, chegando até o cinema, torna a ideia de cópia ultrapassada. A aura representa, na lógica benjaminiana, uma figura singular, e tem seu conceito abalado pela reprodução de imagens. A reprodutibilidade seria o fim da arte aurática, do culto ao objeto único e da autenticidade. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser

O artista manniano além de um trágico é também um irônico; o irônico, nesse sentido, é aquele que mesmo conhecendo os augúrios da vida, ama-a em forma de arte. Além disso, essa ironia é erótica.

Esta ironia erótica é um dos maiores encantos da obra de Mann. Ela é expressão pura de um espírito que despreza a grandiloquência, o *pathos* que ferve ao foguinho de um isqueiro, o sentimentalismo que se adquire por dois cruzeiros, a poltrona de cinema ou teatro (ROSENFELD, 1994, p.105)

Seu caráter “esclarecedor” encaixa-se nos princípios do iluminismo alemão ao que diz respeito às chamadas *Deutsche* ou *Preußische Tugenden* (virtudes alemãs, prussianas)⁵⁴. O Gustav von Aschenbach que é apresentado ao leitor nos primeiros capítulos da novela é representado quase sem emoção, o que parece ser paradoxal para um artista.

Desde jovem, por ter uma constituição física pouco robusta, foi sujeito a vários tratamentos médicos que o privaram de contatos sociais. Ainda sobre Gustav von Aschenbach, profere Lúcia Borges:

Morte em Veneza, escrita antes da I Guerra Mundial, identifica-se com a postura nacionalista, que Mann tinha no período. Seu protagonista Gustav Von Aschenbach era um alemão orgulhoso de seu país e sua história, tanto que escreveu obras sobre grandes personalidades históricas, como Frederico da Prússia. Ele nunca havia deixado o continente europeu, e considerava que isso seria totalmente desprovido de valor, além de desagradável, ver-se cercado de uma cultura diferente da sua. Seu universo era circunscrito a seu país e quando muito a países próximos. Sendo mais específico, seu mundo limitava-se a ele mesmo, pois Aschenbach era o

reproduzida: “no momento em que o critério de autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma” (BENJAMIN, 1996, p. 171).

⁵⁴ Seguindo ainda a linha de pensamento de Lukács, podemos entender por “virtudes prussianas” o cânone adquirido pela ética protestante calvinista e as virtudes do Iluminismo. Em termos cotidianos, se traduziriam em valores como pontualidade, honestidade, empenho, coragem, determinação, lealdade, dedicação, entre outras (1965, p.185).

exemplo do artista isolado do mundo e de sua realidade. Ele era um ser isolado, como artista e homem, que não encontrava seu lugar entre os homens, um *outsider* frente à diferente de adequar a prática artística com a realidade circundante e seu papel nessa realidade. Esse ser deslocado se refugiava no trabalho, no impulso da criação, como princípio e estilo da vida, e seus desafios mais simples. Compreendia que seu papel no mundo tinha valor de uma grande missão, e esta era criar obras que outros mortais não seriam capazes de criar. Vaidoso e orgulhoso desse papel, ele trabalhava até o esgotamento, o esforço máximo que um ser humano seria capaz. (BORGES, 1999, p.99)

Aschenbach aprendeu desde cedo o significado da palavra “disciplina” e incorporou-a naturalmente com uma parte inerente a sua vida. A novela é uma crítica à ética da burguesia. O escritor Aschenbach, autor de um trabalho sobre o rei prussiano Frederico, o Grande, tem a palavra “perseverança” como seu lema de vida. Para ele, “atitude” é ferramenta essencial para a existência. Essa atitude da sociedade convencional contribui para que ele não se renda à arte anárquica. A partir de seu nome faz-se visível sua posição aristocrática, através da preposição alemã “von”, que indica origem nobre. É um homem dedicado a sua arte, disciplinado ao extremo.

Gustav von Aschenbach, ou von Aschenbach, como era oficialmente seu nome desde seu quinquagésimo aniversário, fizera um longo passeio sozinho, de sua residência na Prinzregentenstrasse, em Munique, numa tarde primaveril de 19..., que, durante meses mostrara ao nosso continente uma figura anunciadora de conflitos. Sobreexcitado pelo difícil e perigoso trabalho das horas matinais, que exigia, justamente agora, extrema cautela, prudência e precisão da vontade, o literato não conseguira deter o movimento do mecanismo produtivo no seu interior, aquele inotus animi continuus, no qual, de acordo com Cícero,

consiste a natureza da eloquência; tampouco conseguira detê-lo depois do almoço, não encontrando o sono reparador, que lhe era tão necessário durante o dia, quando suas forças se desgastavam. (MANN, 1971, p.89)

O primeiro capítulo é importante para a função interpretativa da novela e narra o passeio de Gustav von Aschenbach, que sai de casa na esperança de ganhar um novo élan para sua produção escrita. No cemitério, ele conhece um andarilho. É um homem de aspecto estranho e misterioso⁵⁵ que sai de uma capela mortuária. Por alguma analogia de ideias do momento, resolve viajar no verão, para o sul, de modo que decide ir a Veneza. O cemitério surge claramente como um dos primeiros indícios de morte e decadência como o *Leitmotiv* da novela, que também se revela, especialmente, através do cansaço de Aschenbach, do tempo e atmosfera lúgubres: “Era o princípio de maio e, depois de semanas úmidas e frias, aparecera um falso verão” (MANN, 1971, p.89). A arquitetura bizantina da capela mortuária é mais uma referência à morte. Ela representa antecipadamente a cultura clássica que permeia o resto da novela e encarna a antecipação da Basílica de São Marcos em Veneza. A capela também pode ser lida como um ícone da arquitetura ao levarmos em conta a questão da forma na arte. A referência à Antiguidade se une à questão da beleza na arte clássica. A capela funerária carrega o símbolo duplo: sua função interna representa a morte e sua função externa diz respeito à beleza e à aparência.

Aschenbach mostra desde início seu caráter saturnino e, segundo o narrador, ainda na passagem no cemitério:

Ficou cômico de uma estranha expansão de seu íntimo, uma espécie de vago desassossego, um desejo juvenil e sedento para a distância, um sentimento tão vivo, tão novo ou há tanto tempo desacostumado e desaprendido, que ele, com as mãos nas costas e o olhar para o chão, parou cativado, para examinar a natureza e o objetivo da emoção. (MANN, 1971, p. 92)

⁵⁵ Aschenbach é um servo da morte e por ela é acompanhado durante toda a narrativa. O desconhecido no cemitério, com sua bengala encostada obliquamente no chão, sua muleta inclinada, as pernas cruzadas sobre o quadril e os dentes visíveis são uma referência à morte.

Não podemos esquecer que o olhar vago, voltado para o chão é uma característica marcante do saturnino. O homem do cemitério é apenas o primeiro de vários outros personagens que povoam a novela como um anúncio da morte, que se faz presente a partir do título. O funcionário do cemitério em Munique, o gondoleiro, o velho, o músico, entre outros, provocam em Aschenbach desconforto e representam o prelúdio de um iminente desastre, que passa pelo protagonista despercebido.

Já a caminho de Veneza vê um idoso acompanhado por um grupo de jovens, que se esforça para criar a ilusão da juventude com uma peruca, dentes falsos, maquiagem e trajes exuberantes, típicos da juventude, que podem ser lidos como traços de decadência. O escritor repudia com asco aquele homem.

Mal, porém, Aschenbach o observara melhor, notou, com uma espécie de horror, que o jovem era falso. Era velho, não havia dúvida. Rugas rodeavam seus olhos e sua boca. O leve carmesim era rouge, o cabelo castanho sob o chapéu de palha com fita colorida era uma cabeleira, seu pescoço flácido e nervudo, seu bigodinho e a mosca no queixo eram pintados, sua dentadura amarela e completa, que mostrava rindo, um serviço barato de prótese, e suas mãos, com anéis brasões em ambos os indicadores, eram as de um ancião. (MANN, 1971, p. 105)

Seu asco pelo velho é desencadeado pela falsa maquiagem e os artifícios que mascaram sua verdadeira idade, julgando-o decadente. O que tanto lhe incomoda será incorporado por ele mesmo algum tempo depois, já que Aschenbach, posteriormente no barbeiro, vale-se dos mesmos subterfúgios para maquiar os efeitos do tempo em seu rosto. Para José Miguel Rasia, o velho com aparência juvenil é o contraponto entre o racional e a indisciplina ou a morte.

O falso jovem, desde o momento em que seus companheiros perceberam que o que estava representando ali era a velhice disfarçada em juventude, permanecera como metáfora da sexualidade indisciplinada e da morte. O falso jovem seria, daí pra frente, o companheiro de

viagem que não abandonaria Aschenbach.
(RASIA, 2001, p.62)

Sua chegada a Veneza se mostra diferente do que ele havia esperado: a cidade lhe parece rodeada por uma atmosfera escura, deprimente, não obstante sua beleza milenar. Não é sua primeira visita, a última vez que ele teve que deixar a cidade, por não ter se sentido bem devido ao clima. Interessante é a atração que a cidade exerce em Aschenbach, através da atmosfera misteriosa. Ao chegar, depara-se com um dos símbolos da cidade: uma gôndola veneziana, outro argumento importante que se junta ao aspecto de decadência presente na novela. É interessante lembrar que o nome de Aschenbach traduzido para o português significa “rio de cinzas”. Temos assim a marca da obscuridade e do sombrio já em seu nome. Da morte vêm as cinzas.

A primeira grande má impressão de sua viagem a Veneza surge a partir de um estranho gondoleiro que não cumpre o percurso que lhe é exigido. Ele faz Aschenbach sentir-se impotente na gôndola; sujeito mesmo a ser assassinado pelo homem que parece ter más intenções. Interessante lembrar, que para Gustav von Aschenbach, a gôndola é um meio de transporte cuja forma lhe sugere imediatamente à imagem de um caixão.

Como um símbolo de Veneza, a gôndola remete-nos, dessa forma, à morte. As gôndolas nos apontam, portanto, para a morte de Aschenbach e são lidas por nós como um símbolo de decadência.

Quem não teria de combater um ligeiro arrepio, um secreto medo e opressão quando, pela primeira vez ou depois de longo desábito, tivesse que subir para uma gôndola veneziana? A estranha embarcação de tempos baladescos, tradicionalmente inalterada e tão singularmente preta como entre todas as coisas só os são os ataúdes – câibra, caladas e criminosas aventuras em noites murmurantes, lembra mais ainda a própria morte, macas e execuções sombrias e a última silenciosa viagem; (MANN, 1971, p.109-110)

O sentido de decadência para as gôndolas funciona como um lembrete da ameaçadora morte que passeia pela cidade disfarçada pela doença; enquanto o povo ignorante aprecia a beleza de Veneza.

Whereas ships and boats generally represent a voyage through life, in Aschenbach's case, the ship and the gondola do not carry him to the harbour of eternal life [...], but rather to the realm of the dead. (EUCHNER, 2005, p.199)⁵⁶

Veneza parece ser caracterizada por dois aspectos que estão unidos sob o signo da decadência: a doença que está sempre presente, e o outro, a opacidade da cidade que existe em virtude da arquitetura característica. Anatol Rosenfeld, grande estudioso da obra de Thomas Mann analisa o tema em seu livro *Thomas Mann* em um capítulo especial intitulado: *A doença na obra de Thomas Mann*. Para ele, Thomas Mann compartilha as grandes influências de Nietzsche, Schopenhauer e Wagner, tendo com eles em comum a predileção por temas como a decadência, a doença, o sofrimento e a morte. as grandes influências de Thomas Mann Nietzsche, Schopenhauer e Wagner. Não obstante a presença de tais motivos em *Morte em Veneza*, podemos encontrá-los em outras obras do autor alemão como em *Doutor Fausto* (1947)⁵⁷, cujo protagonista, o músico Adrian Leverkühn padece em virtude da sífilis. A doença também se faz presente significativamente através do romance de formação *A montanha mágica* (1924). Nele, Mann constrói a história do jovem engenheiro Hans Castorp que, ao visitar o primo Joachim Ziemssen num sanatório destinado ao tratamento de doenças respiratórias, acaba ficando doente e permanece lá, onde o contato com a doença e a morte fazem parte de cotidiano. Segundo Anatol Rosenfeld:

A atmosfera da deterioração e putrefação, fixada de modo magnífico na novela *Morte em Veneza*,

⁵⁶ “Considerando que os navios e barcos geralmente representam uma viagem através da vida, no caso de Aschenbach, o navio e a gôndola não irão levá-lo ao porto da vida eterna (...), mas sim para o reino dos mortos” (tradução livre). Pode-se fazer aqui uma referência a barca de Caronte, figura mitológica do mundo inferior grego ou Hades, que transportava os recém-mortos na sua barca através do Aqueronte, até o local no Hades que lhes era destinado.

⁵⁷ Considerado um dos símbolos da modernidade, Fausto é um poema que relata a história do Dr. Fausto, homem das ciências que, desiludido com o conhecimento de seu tempo, faz um pacto com o demônio Mefistófeles, que o corrompe ao lhe mostrar as maravilhas da técnica e do progresso. A escolha deste entre outros aspectos fazem de Thomas Mann um legítimo representante da modernidade, assim como Baudelaire, o autor das *Flores do mal* citado por Benjamin em seu livro *A modernidade e os modernos*: “A imagem do artista de Baudelaire aproxima-se da imagem do herói” (BENJAMIN, 2000, p.7), ou seja, o herói da modernidade.

era, aliás, um dos temas prediletos na época da publicação dessa obra. Não resta a menor dúvida de que nos livros de Mann se percebe uma simpatia acentuada pela doença, pelo caos, pela morte – equilibrada, contudo, pela ordem e pela vida. A doença tem, na obra de Mann, um valor funcional extremamente ambíguo, representando simbolicamente o espírito especulativo, marginal afastado da vida e oposto a ela. (ROSENFELD, 1994, p. 149)

A doença ameaçadora em *A Morte em Veneza* se faz pressentir através do mau cheiro que a cidade exala e que se propaga através do sirocco. A cólera só se faz presente através do cheiro, ela é invisível. O olfato de Aschenbach a capta, mas não consegue interpretar de forma racional: “Quando Aschenbach abriu sua janela, acreditou sentir o cheiro podre da laguna (MANN, 1971, p.118). Veneza é uma cidade ambígua “eine Mischung von Glanz und Sorditât”⁵⁸ (REED, 1983, p. 153). Essa ambiguidade seduz Aschenbach, que se deixa levar por seus labirintos, perde-se neles e tira sua máscara, pois na cidade do carnaval europeu, onde as pessoas põem suas máscaras, os alemães tiram as suas⁵⁹:

Isto era Veneza, a bela, adulatora e suspeita – esta cidade meio conto de fadas, meio armadilha para forasteiros, em cujo ar pútrido a arte outrora pululara luxuriosamente, e que inspirava sons aos músicos, que embalavam e arrumavam, solícitos. Ao aventureiro parecia que os seus olhos bebiam semelhante exuberância, que os seus ouvidos eram cortejados por tais melodias; lembrou-se também de que a cidade estava doente e o ocultava por ganância. (MANN, 1971, p.149)

⁵⁸ “Um mistura de brilho e sordidez” (tradução livre).

⁵⁹ A Itália costuma ser o país escolhido por intelectuais alemães que, à procura de novas experiências, entregam-se à ensolarada Itália, livres das amarras da severa cultura alemã. Podemos citar os nomes de Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, Arthur Schopenhauer e Goethe, entre outros. Ibsen e Burckhardt são outros exemplos daquela atração exercida pela Itália. Wagner encontrou em Veneza a inspiração para seu “Tristão e Isolda” e, em 1883, morreu naquela cidade. Strauss chegou a manifestar o desejo de compor uma peça sobre César Bórgia ou Savonarola. A Itália era o outro, o diferente. O sol, no lugar do frio; a extroversão, no lugar da frieza; a paixão, no lugar do cálculo. É exatamente a busca do elemento diferente relação que leva o protagonista da história de Thomas Mann a Veneza.

A novela é construída sobre um contexto de referências à mitologia grega. A paixão amalgamada por imagens da mitologia grega dissolve lentamente a racionalidade de Aschenbach:

E, do êxtase do mar e do brilho do sol, formou-se no seu íntimo um lindo quadro. Era o velho plátano perto dos muros de Atenas – era aquele sagrado sombreado lugar, cheio do perfume das flores do agnocasáto, enfeitado por ex-votos e dádivas piedosas em homenagem às ninfas e ao Aquelôo. (MANN, 1971, p. 137)

Paras entender essa relação da cultura grega com a narrativa bem como com sua relação com a modernidade, nos valemos de Friedrich Nietzsche e seu estudo a tragédia grega. Ele estabelece a diferença entre o apolíneo e o dionisiaco em seu primeiro livro *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*, escrito em 1871. *O Nascimento da Tragédia*, no contexto geral da produção de figuras filosóficas nietzschianas, representa um momento decisivo da filosofia de Nietzsche: o aparecimento de Dionísio. Como se viria a tornar comum na sua filosofia, Dionísio surge numa dialética de movimentos e velocidades típicas de uma luta, nesse caso, diante de Apolo.

Nietzsche aponta para a tragédia grega como o auge da perfeição cultural grega, após ter juntado a embriaguez dionisiaca e a forma apolínea. Depois desse apogeu, temos o declínio da cultura grega que se deu através da entrada do racionalismo crescente. Apolo é apresentado por Nietzsche como o deus do sonho, das formas, das regras, das medidas, dos limites individuais. O apolíneo é a aparência, a individualidade, o jogo das figuras bem delineadas. Apolo é a representação da força da imagem, da metáfora, isto é, da dissimulação. Esta categorização identifica a conceptualização com a aparência. Mas Apolo incorpora também o equilíbrio, a moderação dos sentidos. Dioniso, por sua vez é apresentado como o gênio ou impulso do exagero, da fruição da vida, da embriaguez extática, do sentido místico que existe no mundo, da libertação dos instintos. É o deus do vinho, da dança, da música para quem as representações das tragédias eram dedicadas. Para o autor de *Ecce Homo* (1908), Apolo não é o contrário de Dionísio, mas sim um complemento, em que um é uma parte distinta

do outro. Nietzsche vê essas duas forças num constante combate, mas que se fundem.

De acordo com a mitologia, Apolo é o deus do dia, revela-se através do sol. Zeus, seu pai, era o céu de onde nos vem a luz, e sua mãe. Apolo é o ser absoluto da luz é o deus que aquece a terra, é considerado o deus da poesia e da *intelligentia*. Como deus da música, Apolo tornou-se, conseqüentemente, o deus da dança. A serenidade apolínea representa para o homem grego o símbolo da perfeição espiritual.

Dionísio por sua vez simboliza as forças obscuras que surgem do inconsciente, pois se trata de um deus que preside a liberação provocada pela embriaguez, por todas as formas de embriaguez, a que se apossa dos que bebem, daqueles que se entregam à dança e à música. Pune aqueles que, insolentemente, desprezam seu culto. De acordo com Fernanda Gontijo:

Retirar Apolo ou Dionísio da tragédia significa condenar-lhe ao acaso. Sem Apolo ela perde seu caráter mimético - ilusório e deixa de ser arte, pois sem a medida apolínea ela retorna ao seu estado primitivo de ritual Dionisíaco, no qual os instintos vitais eram vivamente celebrados. Por outro lado, sem Dionísio (e sem música) a tragédia perde seu vigor e deixa de ser uma expressão da vida, pois torna-se expressão da forma, da métrica e, conseqüentemente, da supremacia da razão, o que, para Nietzsche, faz com que a tragédia perca seu *status* de arte. (GONTIJO, 2006, p. 6)

Nietzsche afirma que a relação conflituosa entre Apolo e Dionísio será de criação, pois a eterna luta entre eles cria sempre coisas novas, eis o ponto no qual a arte se insere. Segundo o filósofo alemão, só a arte é capaz de levar o homem ao encontro do seu nirvana. Dessa forma, o apolíneo e o dionisíaco são avaliados como saídas estéticas. Nietzsche defendia que, no coro ditirâmico, o público era arrebatado por uma transmissão sem comunicação, ou seja, por uma espécie de comunicação. O enredo perde a sua primazia face ao elemento estático e o público confunde-se com o conjunto. Contrariamente ao elemento apolíneo, consagrado às formas, à harmonia e à prevalência da imagem, o elemento dionisíaco destaca-se precisamente pela diluição da imagem

e na absorção pelo fundo primordial. O músico dionisiaco era, assim, destituído dos limites de identidade, ficando ele próprio sem imagens: um sofrimento puro e primordial num estado êxtase místico e de unidade. Esta teorização representa simultaneamente uma metafísica da música e uma teoria da linguagem.

Aschenbach surge como um mero mortal que segue seu destino cruel entre os deuses Apolo e Dionísio. Ao dedicar-se a Apolo, o deus da razão, ele negou o poder de Dionísio, o deus da irracionalidade e da paixão. Sua arte era apolínea, baseada na harmonia, disciplina, que possibilitam aos estetas da forma e do conteúdo a ascensão ao mundo do ideal de perfeição grega. Segundo a leitura de Nietzsche, a arte precisa de ambas as forças para sua completude. O artista apolíneo almeja a bela aparência. Representa figuras bem delimitadas na sua individualidade, puras na sua beleza, caracterizadas pelo equilíbrio e pela harmonia. O artista apolíneo representa todos os valores tradicionalmente reconhecidos aos gregos. O criador dionisiaco eleva a dissolução do indivíduo e o exagero. Em Aschenbach vemos a falta da embriaguez orgiaca do deus Dionísio. O deus da dança parece ter enviado Aschenbach a Veneza com a intenção de destruí-lo, de castigá-lo, pois “Aschenbach não amava o prazer”. (MANN, 1971 p. 134)

Já em seu hotel, Gustav von Aschenbach observa durante o jantar uma família aristocrática de estrangeiros em uma mesa próxima. Entre eles há um adolescente em traje de marinheiro. Aschenbach, atônito, encanta-se por sua beleza. Em sua quinquagésima primavera, o escritor conhece o poder de Eros, descobre no jovem seu objeto de desejo, fica obcecado por ele.

Sua ida em direção ao mar pode ser lida como uma busca por sua relação primitiva consigo e livre da modernidade e de sua disciplina iluminista; ao optar pelo mar em vez do campo e ter conhecido Tadzio, sabia que sua escolha tinha sido bem sucedida, pois em Veneza ele encontrara o objeto que o satisfazia.

Se fizermos uma leitura freudiana sobre o princípio do prazer, podemos afirmar que ele seria a satisfação imediata do desejo. Tal desejo leva o indivíduo a buscar o prazer e evitar a dor. O princípio de prazer opõe-se ao princípio de realidade, o qual se caracteriza pelo adiamento da satisfação. Em relação à novela, temos que:

A narrativa, nesse ponto, deixa clara a relação entre Aschenbach e o princípio do prazer, enunciado por Freud em 1920. Neste texto Freud

completa sua teoria das pulsões, abandona as pulsões parciais e estabelece a dualidade pulsional: Pulsão de Vida e Pulsão de Morte. O princípio do prazer se põe a serviço da pulsão de morte, não reconhecendo nenhum obstáculo à satisfação. Como contraponto a esse princípio, Freud estabelece o princípio da realidade, que tem como função barrar o excesso de prazer, que poderá levar à morte. (RASIA, 2001, p.67)

O encontro com Tadzio não se baseia somente em puro voyeurismo conformado, de um artista que se contenta com sua obra acabada, mas representa, na obra, o encontro com a pulsão de morte. Possuir Eros, satisfazer a pulsão, significa uma entrega a Thânatos. Para Aschenbach, Tadzio é a representação de vitalidade, de rejuvenescimento, pois ele lhe devolve a jovialidade presa na razão; processo desenvolvido através de uma identificação narcísica do escritor: “Encontrar Tadzio é superar o horror da morte, identificado no falso jovem, por um lado, e, por outro, recriar, pela via narcísica, a possibilidade de outra morte, representada pela paixão devotada ao amado” (RASIA, 2001, p.68). Aschenbach deseja Tadzio de tal maneira que a pulsão consegue triunfar sobre a razão. Tadzio representa o objeto passivo graças à perspectiva narrativa, ao modo de enunciar do narrador.

O sol que ilumina a cidade como símbolo da razão (o sol ilumina, esclarece) é ao mesmo tempo o elemento paradoxal que alegria a alma e confunde os sentidos⁶⁰ ao lado do deus Apolo:

Não estava escrito que o sol desviava nossa atenção do intelectual para as coisas sensuais? Dizem que ele atordoa e encanta o intelecto e a memória de tal maneira, que a alma, de alegria, esquece completamente sua verdadeira condição e, com espantada admiração, fica presa no mais belo dos objetos banhados pelo sol e só com o auxílio de um corpo ela consegue elevar-se para

⁶⁰ Lembremos aqui do personagem do escritor Albert Camus, Meursault, do livro *O estrangeiro*. Meursault em um episódio na praia e, em um delírio induzido pelo calor e pela luz forte do sol, mata um árabe. Posteriormente, essa seria sua defesa no tribunal ao afirmar que o sol o teria incomodado ao ponto de cometer o assassinato.

uma contemplação ainda mais alta. (MANN, 1971, p. 137)

Tadzio pode ser lido também como esse sol que encanta e ao mesmo tempo confunde os sentidos do artista alemão. O jovem polonês é uma espécie de Lúcifer: um anjo banido do céu, ou aquele que porta a luz. Tadzio parece-nos corresponder à explanação de Giorgio Agamben sobre o fantasma de Eros, os demônios do meridiano. Gustav von Aschenbach perde-se em momentos acidiosos através da perturbadora figura de Tadzio: “a acídia é o vertiginoso e o assustado retrair-se (*recessus*) frente ao compromisso da estação do homem diante de Deus” (AGAMBEN, 2007, p. 24). Tadzio é a luz que é razão, mas ao mesmo tempo cega e confunde os sentidos.

Para Aschenbach, a beleza de Tadzio representa tudo aquilo que ele buscara na arte. O jovem polonês só pode ser analisado através de suas observações. E elas são todas proferidas através das palavras de um esteta implacável, um conhecedor da arte. O menino também carrega consigo, não obstante sua beleza, o signo da decadência:

“Beleza faz ser pudico”, pensou Aschenbach, e refletiu penetrado, porque notara que os dentes de Tadzio não eram muito bons: um tanto pontudos e pálidos, sem aquele esmalte da saúde e de singular transparência que têm, às vezes, os dos anêmicos. “ele é muito delicado, ele é doentio”, pensou Aschenbach. (MANN, 1971, p.125)

Dessa forma, a descrição de Tadzio parece-nos aproximar a de Veneza, que leva consigo o signo paradoxal da beleza e da decadência ao mesmo tempo. Segundo Vera Lúcia Borges, “Tadzio é assim, paradoxalmente angelical e voluptuoso, é de uma imagem assexuada e inspira desejos sexuais adormecidos, instiga desejos de vida e causa morte” (BORGES, 1999, p. 102). Thomas Mann considerava o belo duvidoso. A adoração de um corpo puro da imagem de Deus é problemática. Ele não acreditava que o homem pudesse capturar em si a forma da glória divina.

A beleza de Tadzio consegue até mesmo distrair Aschenbach de seu trabalho; o que antes tinha sido a maior prioridade da sua vida, agora passa a ser secundário. Prova maior de que Tadzio exerce uma

força superior sobre o escritor. Tadzio parece ser uma das faces do deus Dionísio que o afasta de Apolo e o leva para um mundo desconhecido.

O tempo constantemente úmido começa a afetar a saúde de Aschenbach, ele decide, então, deixar Veneza mais cedo do que o planejado. Na manhã de sua partida, vê Tadzio mais uma vez e um sentimento mais forte que sua decisão apodera-se dele. Quando chega à estação, descobre ter tido problemas com sua bagagem; parece irritado, mas sente uma alegria exagerada, que ele mesmo não sabia explicar conscientemente; decide ficar em Veneza e esperar por sua bagagem perdida. Retorna ao hotel extasiado.

Com o passar de sua estadia em Veneza, o interesse de Aschenbach pelo pequeno Narciso torna-se uma necessidade vital. Presta atenção em seus passos constantemente e o segue secretamente em torno de Veneza. Em determinada ocasião, o menino lhe dirige um sorriso charmoso, pueril, ambíguo. Olhando-o, Aschenbach pensa nele como um Narciso sorrindo em sua própria reflexão. Desconcertado, apressa-se, e, no jardim vazio, sussurra: “Eu te amo!” (MANN, 1971, p. 145).

Em outro episódio há o saltimbanco de aparência lúgubre e miserável, em contraste com a alegria fingida das melodias vulgares que canta e que desagradam Aschenbach. Também podemos associar o músico à doença e a decadência, ao lado de seu mau cheiro⁶¹. Podemos notar que o cheiro representa o anúncio do mal que se espalha. Sua aparência peculiar suscita em Aschenbach a ideia de sua possível origem em Nápoles, onde a cólera encontrou seu ponto de partida na Itália.

Mas o que propriamente fez o solitário concentrar sua atenção nele foi a observação de que a figura suspeita parecia trazer também sua própria atmosfera suspeita. Pois todas as vezes que o estribilho entrava, o cantor empreendia, sob caretas e saudações, agitando as mãos, uma grotesca volta ao redor, que o levava às mediações de Aschenbach, e, sempre que isto acontecia, exalava de suas roupas, de seu corpo, uma nuvem do cheiro forte de ácido fênico, para o terraço. (MANN, 1971, p.154-155)

⁶¹ Como o diabo, que se faz perceptível através do seu cheiro forte de enxofre.

Através de seu discurso, o cantor ilude Aschenbach sobre a doença que já se espalhara por toda a cidade. Desvirtuando-o, destarte, de uma possível saída de Veneza. Ao ser indagado por Aschenbach sobre as medidas de limpeza feitas pela polícia responde: “O senhor graceja! Um mal? Esta agora! Uma medida preventiva, compreende, meu senhor?” (MANN, 1971, p.156). Esse é outro emissário da morte. São três aparições da morte, emissários de Dionísio, como três badaladas de um sino trágico, o prelúdio do fim da existência de Aschenbach.

Aschenbach começa a se preocupar com o seu envelhecimento facial e corporal. Em uma tentativa de parecer mais atraente, ele visita a barbearia do hotel quase diariamente, onde o barbeiro finalmente consegue convencê-lo a ter seu cabelo tingido e seu rosto pintado para parecer mais jovem. O resultado é uma aproximação bastante próxima com o homem velho a bordo do navio que tinha causado tanto asco nele. Até mesmo o detalhe da gravata vermelha aproxima de Aschenbach aquele que outrora fora visto por ele como um ser decadente. Maquiado e com tintura para cobrir os cabelos brancos continua a seguir Tadzio pela cidade. Essa cena representa o pacto decisivo entre Aschenbach e sua queda.

A novela inicia-se por seu título com a palavra “morte” e finda, com o triunfo da pulsão com a palavra “morte”: “E, ainda no mesmo dia, um mundo respeitadamente comovido recebeu a notícia de sua morte (MANN, 1971, p. 172). A morte de Aschenbach é o poder da rebelião romântica de Dionísio contra a regra da mente iluminada de Apolo em um decadente, mostrando a desintegração do burguês na sociedade. Em nome de Eros.

O Aschenbach de Visconti

O filme *Morte em Veneza* é uma produção do diretor italiano Luchino Visconti, de 1971, e pertence a uma série de outras transposições para o cinema da obra de Thomas Mann, é, no entanto, a mais famosa filmagem. Trata-se de um ambicioso projeto que levanta questionamentos a respeito da adaptação de obras literárias para o cinema.

A primeira grande diferença surge no título *Morte em Veneza* se diferenciando do título da novela *A morte em Veneza*. O romance de Thomas Mann refere-se, principalmente, à morte de Gustav von Aschenbach e à destruição do artista burguês. Ao contrário, Visconti renuncia ao uso do

artigo e procura uma dar maior ênfase à Veneza e à época. *Morte em Veneza* pode ser considerado um filme sobre a beleza e sobre a perda da beleza. Aschenbach, assim como na novela, é um homem sensível, culto, criador. Ama a beleza acima de tudo. É um homem extremamente solitário: fala pouco e, quando o faz, fala o mínimo necessário, muitas vezes com ar de aborrecimento, como se o interlocutor estivesse tirando-o forçosamente da solidão em que se recolheu. Apresenta um ar melancólico, cansado e abatido, com olhar marcado por profundas olheiras.

Os primeiros dois capítulos da novela são desconsiderados, mas o diretor usa as informações a partir destes, como a descrição externa de Aschenbach. No filme Aschenbach surge como um grande compositor e não como um escritor, diferentemente da novela. Faz-se notar no filme uma identificação de Aschenbach com o compositor Gustav Mahler, que já se fazia presente no livro, mas é intensificada no filme através do nome do personagem e da fisionomia do ator Dirk Bogarde, bem como a utilização das terceira e quinta sinfonias do compositor alemão. Segundo Anatol Rosenfeld:

A transformação do escritor da novela em compositor é certamente hábil, visto que, em termos de cinema sonoro, o músico rende muito mais que o escritor, cuja atividade não apresenta encantos audiovisuais. 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. Nota-se nela a decomposição da herança clássica e certa influência oriental, aliás característica da arte da época. (ROSENFELD, 1994, p. 185)

O que torna qualquer forma de leitura entre os dois músicos possível é o fato do músico alemão buscar em sua obra a indagação em torno de temas puramente existenciais, não descrevendo-os musicalmente, mas traduzindo suas sensações interpretadas e relacionadas em todo o seu inconsciente; é o jogo de subjetividades sensíveis que aproxima o personagem do filme de Visconti e Gustav Mahler.

O debate sobre a definição da obra de arte literária, a beleza, o dever, paixão e poder aparecem muito pouco na adaptação para o cinema. De acordo com Michael Schlappner:

Die großen Auseinandersetzungen, die sich anhand des platonischen Phaidros-Dialogs über die Kunst, die Schönheit, die Pflicht und die Leidenschaft durch die ganze Novelle zieht, und die nitzscheanische Polarität von Dionysischem und Apollinischem in der Kunst diskutiert, zu kurzen, unglücklich chargierten Rückblenden verkümmert, welche das Bewußtsein Aschenbachs wie versprengte Gewissensreste durchziehen. (SCHLAPPNER, 1975, p.118)⁶²

O belo Tadzio de Visconti é retratado de forma mais presente. O simbolismo do personagem Tadzio, a sua função como a personificação da beleza como um ideal antigo, é, portanto, em grande parte perdido. Já no primeiro encontro entre o protagonista e Tadzio perdeu em profundidade de estética em relação ao livro. Não obstante a técnica de edição e da atuação de Dirk Bogarde, há um afastamento natural do Aschenbach escritor do Aschenbach músico.

O trabalho de Visconti na retratação da atmosfera de decadência de Veneza é bastante hábil. Ele consegue criar uma atmosfera de decadência no filme, que é gerado não só por meio de tomadas de câmera selecionada de Veneza, mas também pelo excelente uso de adereços. Deve levar as marcas da decadência o salão marcado por instalações luxuosas com mosaicos de vidro colorido, móveis de couro escuro e flores extraordinárias.

Visconti usa muitas imagens do modelo literário como, por exemplo, a fisionomia dos vários mensageiros da morte. Algumas das interpretações e metáforas ficam a cargo de sua imaginação. Acrescentou também um homem morrendo na estação quando Aschenbach está prestes a deixar Veneza. Visconti brinca com as cores que são uma constante em seus trabalhos. Ele utiliza o branco e

⁶² “Os grandes conflitos que funcionam na base do diálogo Fedro de Platão sobre a arte, a beleza, o dever e a paixão por toda a novela, e a polaridade nietzschiana de dionisiaco e apolíneo discutido na arte, surgem de forma atrofiada ao lado de flashbacks infelizes e caricatos que permeiam a consciência de Aschenbach como restos espalhados de consciência.” (tradução livre)

vermelho associados à doença e a morte, mostra o quão atraente essas cores podem ser. Seja através da palidez de Tazio, ou do terno branco, o rosto maquiado e vermelho, a gravata vermelha, entre outros exemplos, que mostram a entrada do deus Dionísio.

Não obstante todas as críticas e alguns elogios acerca do filme de Visconti, devemos lembrar que cada adaptação literária é necessariamente uma interpretação ou uma leitura do original. Alguns diretores procuram chegar o mais próximo possível do texto base, mas mesmo assim não deixam de trabalhar com uma interpretação pessoal, de modo que a mesma é transmitida de acordo com os recursos e a imaginação de cada um. No entanto, Visconti consegue captar majestosamente, através de sensíveis imagens da cidade de Veneza, o clima de decadência e morbidez que para muitos leitores da novela são a ideia central. A cena final é um deslumbre de sensações, visuais, auditivas. Uma embriaguez de imagens que Dionísio certamente celebrou.

Acima da decadência

O modernismo e o pós-modernismo não são eras cronológicas, mas posições políticas na luta, que já leva um século, entre a arte e a tecnologia. Se o modernismo expressa uma nostalgia utópica que antecipa a reconciliação da função social com a forma estética, o pós-modernismo reconhece sua falta de identidade e mantém viva a fantasia. (BUCK-MORSS, 2002, p. 424)

O diálogo intertextual com a obra de Mann vai além de *A morte em Veneza* e revela-se também em outras formas narrativas do autor alemão, por exemplo, os romances *Doutor Fausto* (1947)⁶³ e *A*

⁶³ Fausto é o protagonista de uma lenda popular alemã de um pacto com o demônio, baseada no médico, mágico e alquimista alemão Dr. Johannes Georg Faust (1480-1540). O nome Fausto tem sido resgatado como base de diversos romances, sendo o de Johann Wolfgang von Goethe um dos mais conhecidos. Sua versão foi lançada em duas partes. A primeira parte e também a mais famosa foi publicada em 1806 e a segunda, em 1832, às vésperas da morte do autor. Considerado um dos maiores símbolos da modernidade, *Fausto* é um poema quase épico que descreve a tragédia do Dr. Fausto, homem das ciências que, desiludido com o conhecimento de

Montanha mágica (1924) e o conto *Tônio Kroger* (1903), transformando o romance de Trevisan uma obra bastante diversa. No entanto, como já declaramos anteriormente, iremos dar ênfase ao intertexto entre os personagens Alberto Nepomuceno e Gustav von Aschenbach.

A identificação de Nepomuceno com Aschenbach é parte de uma leitura sobre o homem e o artista do início do século, 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. Nesse sentido, o compositor Gustav Mahler 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 a 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. Ele 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.

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

seu tempo, faz um pacto com Mefistófeles, que o enche com o encanta através das promessas apaixonadas pela técnica e o progresso.

Décadent dar⁶⁴ (DANUSER, 2004, p.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 lebenshungrigen Gattin mit Walter Gropius stürzte Mahler in tiefe Verzweiflung und erschütterte sein Innerstes⁶⁵ (DANUSER, 2004, p.823).

Em suas composições presenciamos constantemente 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 jovem. Não nos admira que a morte surja constantemente em sua obra. Para Theodor Adorno, em seus estudos sobre a música a composição de Mahler⁶⁶, 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, p.173).⁶⁷

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 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. Como mencionado anteriormente, a doutrina de Nietzsche do “super-homem” veio de sua crença na morte de Deus⁶⁸. Mahler, no

⁶⁴ Mahler representava em vários aspectos sócio-culturais o contrário de um decadente (Tradução livre).

⁶⁵ Os casos de sua esposa sedenta por aventuras com Walter Gropius lançavam-no em profundo desespero e remexiam seu interior (Tradução livre).

⁶⁶ 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. As novas mídias transformam não só a música, mas a concepção de obra de arte. Nesse ínterim, Adorno lança questionamentos sobre o papel do artista, no concernente à banalização dos valores culturais em nome de sua relação com o mercado de consumo.

⁶⁷ 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)

⁶⁸ 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

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. (OSTER, 2001, p. 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 Mahler⁶⁹. 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, p. 185)

Não nos admira o fato de que Visconti tenha se apropriado da 5.^a e da 3.^a sinfonias, que são, respectivamente, referência à morte e à encarnação dionisiaca. A morte e as reflexões saturninas que se revelam através da melancolia criadora são o traço fundamental entre os três

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.

⁶⁹ 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.

artistas. 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. Aschenbach deseja Tadzio, Nepomuceno deseja a mulher em seu navio para a Europa e Mahler a própria mulher que não o amava. 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.

Há outro interessante elo entre Mahler e Nepomuceno, não obstante sua condição de artista imerso em uma profunda subjetividade: Mahler nasceu curiosamente no dia 7 de julho de 1860 e Alberto Nepomuceno no dia 6 de julho de 1864, ambos vivenciaram os conflitos da crise de *fin du siècle* incorporada pelos artistas. Em meio a tanta dor, surge a exigência de uma veia alegre em suas composições, que é um suspiro último de alegria, pois pincela ambas as obras: a preferência dos dois artistas por elementos folclóricos lhes distribui cor num átimo de vida.

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 autorreflexões podemos perceber seu caráter subjetivo.

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 impossíveis⁷⁰. Porque dói. Cada gesto, cada

⁷⁰ 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

músculo, cada segundo. Tudo dói. (TREVISAN, 1998, p. 30)

Outro exemplo, desta vez através do discurso do narrador sobre Nepomuceno:

Cheio de saudosa melancolia, que se materializa em vários suspiros por minuto, tu te retiras para um canto mais sossegado dos jardins, onde possas entregar-te a ti mesmo. Caminhas, olhas e, na tua intimidade, saboreias a irrupção da primavera... (TREVISAN, 1998, p. 342)

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.

Exemplificamos em *A morte em Veneza* através do narrador sobre Aschenbach para podermos perceber o mergulho subjetivo do personagem: (...) esperando, encontrara, durante alguns minutos, uma distração séria, lendo as fórmulas e deixando seu espírito perder-se na transparência mística (...). (MANN, 1971, p. 90)

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, p. 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, p. 110). Veneza desperta em ambos os personagens admiração e medo. A

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, p.65). Podemos interpretar, a partir do discurso de Nepomuceno que o subjetivista não tem a certeza dos modernistas.

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, p. 350)

A capital do Vêneto nos sugere uma leitura da imagem benjaminiana da 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, p. 350)

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”, 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 eles 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, p. 149). O exílio de que nos fala João Silvério é a separação social, é a exclusão por não poder pertencer ao

todo. 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 mesmo⁷¹. Nepomuceno é o único que consegue voltar para sua pátria abandonada. Volta a 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, p. 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?” (Idem).

A virada mais importante em nosso trabalho 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, p. 10). Um desencantado e melancólico que, não obstante as tentativas da morte para seduzi-lo e levá-lo ao baile orgiático 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 Tântalo. A morte torna-se-lhe consciente e ao mesmo tempo uma obsessão: “Deixar Roma trouxe-me um grande abatimento. Ainda vejo a morte por toda parte. Tornou-se uma obsessão” (TREVISAN, 1998, p.333). Em seguida prossegue com seu discurso:

Serei pranteado quando morrer? Sim, creio que conheço alguns humanos – insensatos, na

⁷¹ Ver capítulo sobre o ser exilado.

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, p. 333)

Alguns objetos cuja simbologia está ligada à morte também surgem no romance de Trevisan, como a gôndola⁷²:

Estavas desnortado, 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, p. 349)

A personagem Ana, a escrava de Julia Mann, morreu à beira do mar, assim como Aschenbach. 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 Sternkopf⁷³ e por ele ser amada.

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

⁷² 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.

⁷³ 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*.

sujeito medíocre incapaz de 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, p. 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, p. 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, p. 499). João Silvério se afasta 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, p. 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. O pensador alemão 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, p.112-113):

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, que a afirma e propõe a música como potência transformadora do universo. É nietzschiano porque se mostra inconformado com a racionalização do mundo e conseqüentemente 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 ela ao músico cearense: “A canoa virou? Deixa virar. É daí que nasce a fê” (TREVISAN, 1998, p.551). Se em *A morte em Veneza*, Gustav von Aschenbach é confrontado com os mensageiros da morte, temos que a personagem Ana de Trevisan 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.

Ao analisarmos, por exemplo, as sinfonias de Mahler, não podemos ter um conhecimento mais profundo do mundo como ele é, mas apenas como Mahler viu. Talvez seja um conhecimento mais profundo do que imaginamos, pois é o que caracteriza a subjetividade comum aos três. A busca de uma compreensão pelo amor à vida e ao eterno é o que aproxima Nepomuceno e Mahler, o “SIM” de Nepomuceno é a permissão para se deixar viver. Já quanto a Mahler, segundo Nathanael J. Oster (2001, p.36): “He could not separate love for this world from the longing for eternity. It is possible that eternity for Mahler was only a continuation of what was good in this life”. A vida só existe como uma necessidade de transcendência, que se dá através do amor por ela.

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, p.43)⁷⁴.

De volta a sua entrevista, Trevisan assume que um dos pontos fundamentais de *Ana em Veneza* é a crítica que ele procura tecer acerca

⁷⁴ 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.

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, p. 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 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, p. 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*⁷⁵, 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 chão⁷⁶, 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 Schopenhauer⁷⁷:

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

⁷⁵ 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*.

⁷⁶ Lembremos que essa é uma das características do saturnino, os olhos sempre voltados para a terra.

⁷⁷ Não podemos esquecer que, além de Nietzsche, outra grande influência de Thomas Mann foi o filósofo Arthur Schopenhauer. Para ele a vida consiste apenas em sofrimento. Trata-se do modo como ele concebe a existência, ou seja, a vida sentida como uma dor infinita e inexorável. A felicidade, prazer ou bem-estar, é lida por ele como ausência de sofrimento. Nesse sentido, o fundamento destes é negativo, em oposição à positividade da dor. Para Schopenhauer o sofrimento engloba o mundo. A existência é falta, carência, desejo insaciável e necessidade. No fim o que prevalece são apenas dor e sofrimento.

erlebe ich ihn! – Was ist das nun eigentlich?
(MANN, 1991, p.101)⁷⁸

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, p. 45-46)

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

Ainda em torno da intertextualidade, não podemos deixar de fazer uma pequena análise da personagem Julia Mann. Ela foi a mãe dos escritores Thomas e Heinrich Mann e teve como berço a cidade de Paraty, no Rio de Janeiro. Era filha de Johann Ludwig Hermann Bruhns (no Brasil era conhecido por João Luiz Germano), fazendeiro que possuía plantações de açúcar entre Santos e o Rio de Janeiro, e de Maria Luísa da Silva, brasileira com sangue português e indígena, morta quando Julia tinha cinco anos.

Heinrich e Thomas Mann criaram personagens inspirados por ela em vários de seus livros, referindo-se afetivamente ao seu sangue sul-americano e ao temperamento artístico apaixonado. Em sua autobiografia, Thomas Mann apresenta Julia como uma portuguesa-crioula-brasileira. Julia tinha uma notável musicalidade, a qual expressava tocando piano. Essa herança é associada, geralmente, ao caráter criativo e literário dos irmãos Thomas e Heinrich.

⁷⁸ “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)

Em *Os Buddenbrook*, ela foi a inspiração para a personagem Gerda Arnoldsen Buddenbrook e Toni. Em *Doutor Fausto*, ela se tornou a esposa do senador Rodde. Em *Tonio Kröger*, ela era Consuelo, a mãe. Em *A morte em Veneza*, ela aparece como a mãe do protagonista, Gustav von Aschenbach: “Dela descendiam os sinais de raça estranha no seu aspecto. O casamento de consciência oficioso e sóbria com impulsos acentuados e ardentes geraram um artista, este artista particular” (MANN, 1971, p.96). Julia Mann e sua latinidade sempre surgem nas obras de Thomas Mann em contraste ao caráter severo e disciplinado do pai: “necessitava altamente de disciplina – e disciplina, por sorte, era herança nata por parte de pai” (MANN, 1971, p. 97).

No conto *Tonio Kroeger*, Thomas Mann narra o amadurecimento intelectual do protagonista Tonio, filho de uma família tradicional que termina como um escritor célebre. São marcos afetivos de sua trajetória as paixões juvenis por Hans Hansen, um colega de escola, e pela linda Inge Holm, atrações depois substituídas pela amizade com a pintora Lisaweta Iwanova. No conto, Julia Mann surge como a mãe do protagonista:

Mas, para a mãe de Tonio, sua mãe bonita de cabelos negros que tinha o nome de Consuelo e que de qualquer maneira era tão diferente das outras senhoras da cidade, porque seu pai, há tempos, fora buscá-la bem lá embaixo no mapa (...). (MANN, 1971, p.15)

A construção de Julia em *Ana em Veneza* deu-se através de uma larga pesquisa realizada por João Silvério em arquivos da família Mann, através dos quais pôde melhor elaborar sua personagem. Uma das fontes de pesquisa para o trabalho da personagem de João Silvério foi seu diário e as cartas que Julia trocava com seu pai que ficara no Brasil.

A Julia da Silva Bruhns de *Ana em Veneza* é, inicialmente, a menina Dodô, levada para a Alemanha, no ano de 1858, aos seis anos de idade, para viver em grande parte de sua vida em um internato. O exílio forçado de Julia foi também o exílio linguístico. O leitor acompanha o desenvolvimento sofrido da aquisição da nova língua (alemã) e da dor pela perda da língua materna, aquela que a unia ao Brasil e à infância. O exílio, a perda da língua materna e perda da sua identidade são os traços da menina que agora vivia na fria cidade de Lübeck.

Eu Dodô a partir de agora não sou mais eu. Sou ich. Não é assim que eles vivem dizendo por aqui? E já pensou como vai ser? Eu ich vou ter que arranjar outra vida com outra mãe outra avó outros tios... e outro Deus (...). (TREVISAN, 1998, p. 134)

Seu exílio está explícito em sua própria pele morena e em seus cabelos escuros. Ao mesmo tempo em que não era considerada uma alemã na conservadora Lübeck, tinha que se comportar e se tornar uma alemã luterana. Seu temperamento e exotismo eram os elementos que dificultavam mais ainda a sua assimilação naquela cultura tão hermética.

ALLEGRO BARBARO

Allegro é um andamento musical leve e ligeiro, mais rápido que o allegreto 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, p.635). A passagem da qual fala Trevisan também poderia figurar no plural: passagens, ou uma compreensão ao modo de Benjamin de entender a modernidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma pesquisa que começou com uma afirmação: “Não, eu não quero ser um personagem de Thomas Mann” (TREVISAN, 1998, p.47). A partir dela procuramos recuperar toda a ideia de negação em relação ao autor de *Dr. Fausto* que João Silvério Trevisan tece em seu romance *Ana em Veneza*. Mas não somente isso, o título do romance nos inquieta, ao mesmo tempo, por aproximar-se da obra de Thomas Mann, como a novela analisada *A morte em Veneza*. Mas qual foi a intenção do autor? To be or not to be Thomas Mann? A questão é menos negar todo o legado manniano que fazer dele um modelo de reflexão para entendermos os conflitos do artista moderno e do ser exilado em si. O que interessa em *Ana em Veneza* é o homem, é a vida. Os obscuros e atormentados seres mannianos servem de modelo para uma crítica à modernidade e uma reflexão sobre a própria existência. Ao mesmo tempo em que João Silvério lança a pergunta: O que é ser brasileiro? O que é nacional? Será que teremos que viver no eterno lugar de indecisão, se temos permissão ou não para usufruir do legado europeu? E se o fizermos, será que o denegrimos, fazemos chacota dele?

Desse modo, valemo-nos do diálogo intertextual, sobretudo entre *A morte em Veneza* e *Ana em Veneza* e seus respectivos protagonistas. O que pudemos ver foi um relacionamento de aproximação entre Gustav von Aschenbach e Alberto Nepomuceno, no concernente à condição de artista e ao caráter melancólico comum aos dois personagens. Aproximar para depois se afastar, esse foi o método do escritor de *Em nome do desejo*. Ele se apropria da norma, abusa do intertexto, se apodera do totem e o devolve ao uso popular de forma irônica. Parece-nos um ciclo, porque esse é o método de um de seus protagonistas, Alberto Nepomuceno. O músico cearense não nega sua influência wagneriana e a transforma através de seus batuques e atabaques tupiniquins em produto brasileiro. Ele pega a suposta norma e a torna nacional sem segundos pensamentos (e a Semana de 22, o que fez depois?). Assim realiza-se uma nova leitura de Thomas Mann e da modernidade: uma leitura nacional e despreocupada: “Ai, que preguiça!”. Concluímos que *Ana em Veneza* representa uma virada do pessimismo e desencanto manniano em graça, ironia e otimismo. A vida vista como uma sinfonia alegre repleta de folclore e cores.

Apropriar-se de Thomas Mann e rejeitar seu modelo significa questionar um dos grandes escritores representantes do modernismo.

Desse modo, *Ana em Veneza* revela-se em nosso trabalho como um romance antimoderno. Alberto Nepomuceno apresenta-se como um trágico nietzschiano, que celebra a vida, que a afirma e propõe a música como potência transformadora da própria existência. Nepomuceno é um antimoderno, porque já não se deixa levar pelo racionalismo iluminista que fundamenta a modernidade. Ele se apropria dela, deglute-a para poder traçar sua crítica. Concluímos que o romance apóia-se em uma leitura pós-moderna, no sentido em que tece críticas aos valores vigentes da modernidade, por exemplo, a questão do progresso e o fim das metanarrativas. Os bastardos inglórios foram lidos como os representantes malditos do mundo moderno, e, a partir deles, pudemos traçar um perfil concernente à modernidade, em especial o artista, o *flâneur*, o saturnino e o exilado; são eles que ajudam a narrativa a desenvolver o tecido antimoderno, contestador e reflexivo em *Ana em Veneza*.

Pudemos concluir que a modernidade é formada também por esses seres estranhos que saem dos fragmentos e das ruínas, frutos do despedaçamento barroco. A forma do romance fragmentária, dividida entre os três protagonistas só corrobora os aspectos da modernidade trabalhados no romance de Trevisan.

Vimos o trabalho de resgate em torno da singularidade de Alberto Nepomuceno e sua busca em fugir do nome do grande Carlos Gomes. O autor de *O rei do cheiro* lhe assegura um lugar na história da música erudita brasileira, ele que foi, possivelmente, um dos preconizadores dos ideais de antropofagia, através de suas obras de composição de clássicos europeus e elementos originalmente nacionais.

Concluímos que os três personagens Alberto Nepomuceno, a escrava Ana e Julia Mann partilham não só o exílio espacial e linguístico, mas também o exílio existencial. São três identidades fragmentadas pela experiência do exílio em busca de uma pátria e de si mesmos.

O que constatamos em nosso trabalho foi a leitura do autor de teorias que discutem não só as questões pertinentes à modernidade, mas também à condição pós-moderna como uma forma de reação antimoderna e irônica dos grandes nomes. É esse o papel da literatura do tempo de agora, ela insere, o que muito agradaria Benjamin, os pequenos ao lado dos supostos grandes nomes, pois os *outsiders* são os grandes representantes da *comunidade que vem*. *Ana em Veneza* aponta para uma crise não somente da modernidade, mas do pensamento. O que João Silvério Trevisan propõe é uma nova leitura dos valores

incontestáveis da modernidade. É nessa lógica pós-moderna trabalhada no romance que a história dá voz aos anteriormente silenciados: os excêntricos: os Albertos, as Julias e as Anas.

REFERÊNCIAS

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

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha. In: *Homo Sacer III*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastró Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ANDRADE, Ana Luiza. Saturno devorador da modernidade: imagens/sensações?”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº4, 1998.

ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

_____. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

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

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

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

_____. A arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica Arte e Política*. Obras Escolhidas, vol 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Tese sobre o conceito da História. In *Magia e Técnica Arte e Política*. Obras Escolhidas, vol 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O autor produtor. In: *Magia e Técnica Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas I, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 2000.

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.

_____. Estética e anestésica: o 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado. In: *Ficções: Revista de literatura*. N. 33. Trad. Rafael Lopes Azize. Florianópolis, ago.-dez. 1996.

BRUNN, A. *Moderne Brasilianische Literatur (1960-1990): Essays zu neuen Werken Brasilianischer Autoren*. Mettingen: Brasilien Kunden Verlag, 1997.

CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

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

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pebart. São Paulo: Ed.34, 1997.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

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.

FOUCAULT, Michel. O “não” do pai. In: *Ditos e escritos*, vol. I. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Teatrum philosophicum*. In: *Ditos e escritos*, vol. II. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Edição standard brasileira das obras completas*, vol. XIV. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Delírios e sonhos na “Gradiva” de Jensen. In: *Edição standard brasileira das obras completas*, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: Campinas: Unicamp, 1994.

GONTIJO, F. B. O Apolíneo e o Dionisíaco como manifestações da arte e vida. In: *Existência e Arte* - Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano II - Número II, 2006.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

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.

JAMESON, François. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.

LUKÁCS, G. *Romance histórico*. 3 ed. México: Era, 1977.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. O relatório da coisa. In: *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *La creación del mundo o la mundialización*. Trad. Pablo Perera Velamazán. Barcelona: Edición Paidós Ibérica, 2003.

_____. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.

_____. *El olvido de la filosofía*. Trad. Pablo Perera Velamazán. Madrid: Arena Libros, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

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

PAZ, Octavio. Literatura de fundação. In: *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

RASIA, José. Morte em Veneza: desejo e interdição. In: *Revista Letras*, n. 55. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.

REED, Terence James. *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Text, Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*. München/Wien, 1983.

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

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. In: *Por uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

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

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.

STAROBINSKI, Jean. *1789: os emblemas da razão*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia da Letras 1989.

SÜSSEKIND, Flora. Cenas de fundação. In: *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

TELLES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972*. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

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

VATTIMO, G. *O fim da modernidade. nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Maria de Fátima Boavida. Lisboa: Presença, 1987.

ANEXO

Entrevista com João Silvério Trevisan concedida no dia 4 de julho de 2011, através do MSN Messenger. O autor preferiu o texto em caixa alta.

- (01:05) **Helano Jader:** BOM, ANTES DE TUDO, MUITO OBRIGADO POR SUA DISPONIBILIDADE E VONTADE EM ME AJUDAR.
- (01:05) **João Silvério:** SEM PROBLEMA.
- (01:05) **João Silvério:** PEÇO QUE VOCÊ ME FAÇA UM RESUMO DO TEU TEMA E O OBJETIVO. SÓ PRA REFRESCAR A MEMÓRIA.
- (01:06) **Helano Jader:** Ana em Veneza (1994), romance escrito por João Silvério Trevisan, apresenta um conjunto bem vasto de características que apontam para o tempo e o texto de agora, como a intertextualidade, o discurso paródico e irônico, a fragmentação do sujeito, tempo e espaço, a presença dos “ex-cêntricos”, discussões acerca da modernidade. O que propomos é um estudo da modernidade a partir da ótica do pensador Walter Benjamin e seus interlocutores como o italiano Giorgio Agamben. Nossa análise parte de premissas baseadas em uma leitura antimoderna, que se revela em forma de oposição à modernidade. O discurso de negação é construído, essencialmente, a partir do personagem Alberto Nepomuceno. Por fim, temos o intuito de armar um pequeno diálogo intertextual entre Ana em Veneza e a obra de Thomas Mann Morte em Veneza, atendo-se principalmente aos personagens Alberto Nepomuceno e Gustav von Aschenbach.
- (01:37) **Helano Jader:** E AO MESMO TEMPO ESTAVA

CONCENTRADO EM LEITURAS SOBRE A MODERNIDADE E ACHO QUE É O MAIOR TEMA DO ANA, NÃO?

- (01:37) **João Silvério:** MAS NADA A VER COM UMA POSSÍVEL MODERNIDADE BRASILEIRA...
- (01:37) **Helano Jader:** OU UM DOS.
- (01:37) **João Silvério:** DIGO, A SUA PREOCUPAÇÃO COM MODERNIDADE.
- (01:38) **Helano Jader:** NÃO, A MODERNIDADE NO SENTIDO DE BENJAMIN MESMO, DE UMA ENTRADA DOS MENORES NA HISTÓRIA, QUE PRA MIM FOI O ALBERTO NEPOMUCENO.
- (01:38) **João Silvério:** OK. EU POSSO EXPLICAR?
- (01:38) **Helano Jader:** SIM, POR FAVOR.
- (01:39) **João Silvério:** EU PENSEI NESSE ROMANCE TAMBÉM COMO UMA MEDITAÇÃO (DOLOROSA) SOBRE O BRASIL.
- (01:39) **João Silvério:** ESCREVI UM LIVRO QUE VOCÊ TALVEZ CONHEÇA, AINDA NA DÉCADA DE 80. DEPOIS REEDITADO EM 2000. BASTANTE AMPLIADO: DEVASSOS NO PARAÍSO.
- (01:40) **Helano Jader:** CLARO. QUE TAMBÉM É UM CALHAMAÇO E MEXE COM MUITA GENTE.
- (01:40) **João Silvério:** AQUILO FOI MINHA TENTATIVA DE ENTENDER ONDE EU ESTAVA SITUADO ENQUANTO HOMOSSEXUAL BRASILEIRO. ERA UM POUCO A VISÃO DE UM EXILADO

EM SUA PRÓPRIA TERRA.

(01:41) **João Silvério:** COM ANA, AO CONTRÁRIO, EU PARTI PARA FORA, NA TENTATIVA DE ENTENDER ESSE EXÍLIO.

(01:41) **Helano Jader:** EXILADO PELA CONDIÇÃO HOMOSSEXUAL.

(01:41) **João Silvério:** EXATO. MAIS CLARAMENTE EM DEVISSOS. MAS ANA É UM LIVRO DE UM HOMOSSEXUAL, ANTES DE TUDO. NÃO TENHO DÚVIDA DISSO.

(01:42) **João Silvério:** MEU CONTATO COM THOMAS MANN PASSA POR AÍ TAMBÉM. NÃO SÓ, É CLARO.

(01:42) **Helano Jader:** CLARO, MAS O EXÍLIO (RETRATADO NOS TRÊS PERSONAGENS) É UM EXÍLIO MENOS TERRITORIAL DO QUE EXISTENCIAL, CORRETO?

(01:42) **João Silvério:** EM TERMOS. *ANA* É UMA TENTATIVA DESESPERADA DE ENTENDER O BRASIL. NESSE SENTIDO, TERRITORIALMENTE TAMBÉM.

(01:43) **Helano Jader:** ENTENDO SEU PONTO DE VISTA, PORQUE TAMBÉM SOU UM EXILADO, E HOJE VEJO O BRASIL COM UMA VISÃO DE QUEM ESTÁ FORA.

(01:43) **João Silvério:** PARTI DO PRINCÍPIO DE QUE SER BRASILEIRO JÁ É ESTAR EM ESTADO DE EXÍLIO.

(01:43) **João Silvério:** TENHO UM CAPÍTULO NA INTRODUÇÃO DE DEVISSOS QUE EXAMINA ISSO DE UM

MODO QUE ME AGRADA MUITO. O SER BRASILEIRO APROXIMADO AO SER HOMOSSEXUAL.

- (01:44) **João Silvério:** DOIS ESTADOS DE DEVIR.
- (01:45) **Helano Jader:** VOCÊ CONCORDARIA COM O CONCEITO DE SILVIANO SANTIAGO DE "ENTRE-LUGAR" PORQUE É ISSO MESMO O SER BRASILEIRO, NÃO? ESSE ETERNO DEVIR.
- (01:45) **João Silvério:** NÃO LEMBRO DO CONCEITO DO SILVIANO. E NÃO SEI SE COINCIDE COM O MEU DE ESTAR EXILADO.
- (01:46) **Helano Jader:** MAS É A IDEIA DE QUE O CENTRO TAMBÉM É NOSSO, NÃO SOMOS MAIS COLÔNIA, TÃO POUCO METRÓPOLE, ESTAMOS NUM ESPÉCIE DE LIMBO. PARA SILVIANO SANTIAGO, FAZ-SE NECESSÁRIA UMA INVERSÃO DE VALORES, A AMÉRICA LATINA DEVE BUSCAR SEU LUGAR NO MUNDO DA CULTURA E DA LITERATURA.
- (01:47) **Helano Jader:** PRA MIM ISSO É O EXÍLIO
- (01:47) **João Silvério:** ESSE ME PARECE UM CONCEITO MAIS SOCIOLOGICO, ACHO. MINHA QUESTÃO SERIA MAIS.... ANTROPOLÓGICA TALVEZ.
- (01:48) **João Silvério:** QUERO DIZER QUE O EXÍLIO BRASILEIRO É MÚLTIPLO. PRIMEIRO, PORQUE SOMOS UM CONTINENTE.
- (01:48) **João Silvério:** SEGUNDO, PORQUE SOMOS FILHOS DE UM PAI ESTUPRADOR. TERCEIRO, PORQUE NOSSOS ASCENDENTES SÃO

BASICAMENTE IMIGRANTES.

- (01:49) **João Silvério:** QUARTO, PORQUE É UM PAÍS QUE ASSASSINA SEUS FILHOS, DAS MAIS DIVERSAS MANEIRAS.
- (01:49) **João Silvério:** E ESTE É O MAIS IMPORTANTE: O DESINTERESSE DO BRASIL POR SEUS FILHOS. NESSE ITEM É QUE ESTÁ MINHA HOMOSSEXUALIDADE, COM TOTAL FORÇA. MAS NÃO SÓ ELE.
- (01:50) **João Silvério:** A EXPERIÊNCIA DE SER ARTISTA OU "ARTISTA" NESTE PAÍS É DILACERANTE.
- (01:50) **João Silvério:** E DEIXA O EXÍLIO BRASILEIRO À FLOR DA PELE.
- (01:50) **Helano Jader:** EU LEMBRO QUE VOCÊ NO *ANA* CITA O OSWALD: "O BRASIL É UM PAÍS CHEIO ÁRVORES E GENTE DIZENDO ADEUS", ACHO QUE É ISSO O QUE VOCÊ QUER DIZER.
- (01:51) **João Silvério:** ENTRE OUTRAS COISAS, SIM.
- (01:51) **João Silvério:** TENHO MUITA DOR EM SER BRASILEIRO, HELANO. E MUITA PENA DO BRASIL. ME ACREDITE.
- (01:51) **Helano Jader:** MAS É UM PARADOXO ABSURDO, PORQUE A GENTE PRECISA DO BRASIL, ELE NÃO SAI DA GENTE.
- (01:52) **João Silvério:** É UM PAÍS DA MÁSCARA E DA MISTIFICAÇÃO. NOSSA HISTÓRIA É UM DESENROLAR DE EVENTOS NESSE ESTILO.

- (01:52) **João Silvério:** NOSSA HISTÓRIA É UM DESFIAR DE FATOS MASCARADOS E DE MISTIFICAÇÕES. TOME APENAS COMO EXEMPLO A NOSSA LIBERTAÇÃO DOS ESCRAVOS.
- (01:52) **João Silvério:** É SIMPLEMENTE VERGONHOSO, ATÉ HOJE. ENTÃO, VOU TENTAR RESUMIR.
- (01:53) **João Silvério:** SER BRASILEIRO É ESTAR NO EXÍLIO PORQUE O BRASIL DÓI. ISSO SERIA ANTROPOLOGIA? OU METAFÍSICA?
- (01:53) **Helano Jader:** E NÃO ADIANTA SAIR. PORQUE ELE TE ACOMPANHA.
- (01:53) **João Silvério:** SIM, JÁ MOREI VÁRIAS VEZES FORA DO BRASIL. MAS NÃO CONSEGUIRIA CONTINUAR. COMO NÃO CONSEGUI.
- (01:54) **Helano Jader:** POR QUÊ?
- (01:54) **João Silvério:** PORQUE É UMA QUESTÃO ÓBVIA. ESTÁ, EU ACHO, NUMA EPÍGRAFE DOS DEVASSOS.
- (01:54) **João Silvério:** SÃO DUAS EPÍGRAFES.
- (01:55) **João Silvério:** DE CARLOS DRUMMOND: "Onde é Brasil?/
Que importa este lugar/"
- (01:56) **João Silvério:** se todo lugar/
é ponto de ver e não de ser?"
- (01:56) **João Silvério:** E HÁ UMA OUTRA EPÍGRAFE NUM DOS CAPÍTULOS REVELADORA DESSE SENTIMENTO.

- (01:57) **João Silvério:** DE JOMARD MUNIZ DE BRITTO, POETA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO:
- (01:57) **João Silvério:** "O Brasil não é meu país: é meu abismo/meu veneno/nosso câncer."
- (01:58) **João Silvério:** É ISSO. É COMO UM ABISMO ONDE A GENTE FOI JOGADO. OU SE JOGOU.
- (01:58) **João Silvério:** E É UM CÂNCER QUE VAI TOMANDO NOSSAS CÉLULAS.
- (01:58) **Helano Jader:** E COMO DISSE, NÃO CONSEGUE SAIR DELE.
- (01:59) **João Silvério:** EXATAMENTE. NÃO QUERO DIZER QUE TODO MUNDO SINTA ASSIM.
- (01:59) **Helano Jader:** MAS PRA MIM ESSA É A LÓGICA DO MISANTROPO: QUE ODEIA O HOMEM, MAS PORQUE O AMA, VOCÊ NÃO ACHA?
- (01:59) **João Silvério:** MAS ESSA É A EXPERIÊNCIA QUE, COMO BRASILEIRO, JOGUEI NAS COSTAS DE ANA, POR INTERMÉDIO DE SEU AMANTE ALEMÃO.
- (02:00) **João Silvério:** ACHO QUE É UMA VISÃO MEIO POÉTICA, MEIO PROFÉTICA. TALVEZ AS DUAS, QUE SE JUNTAM E SOMAM.
- (02:01) **Helano Jader:** MAS AS INDAGAÇÕES SOBRE O EXÍLIO SÃO EM SUA MAIORIA DO ALBERTO NEPOMUCENO, COMO VOCÊ TRABALHOU O EXÍLIO NELE?
- (02:02) **João Silvério:** ELE TEM O EXÍLIO MAIS PARECIDO COM O

MEU. E MAIS TÍPICAMENTE BRASILEIRO: É AQUELE QUE VAI BUSCAR SINAIS DO BRASIL FORA DO BRASIL.

(02:02) **João Silvério:** O PARADOXO BRASILEIRO.

(02:02) **Helano Jader:** É, PORQUE ELE FOI O ÚNICO DOS 3 QUE OPTOU PELO EXÍLIO.

(02:02) **João Silvério:** O PERSONAGEM HISTÓRICO ALBERTO FOI UM DOS INICIADORES DO NACIONALISMO MUSICAL BRASILEIRO.

(02:03) **João Silvério:** ELE COMEÇOU PELA EUROPA, PARA ENTENDER O BRASIL.

(02:03) **João Silvério:** UMA DE SUAS PRIMEIRAS PEÇAS, SE NÃO ME ENGANO FEITA EM BERLIM, É A SUITE ANTIGA.

(02:03) **Helano Jader:** FALO SOBRE ISSO NO MEU TRABALHO, QUE ERA O PARADOXO DELE PORQUE QUERIA COMPOR COM ELEMENTOS NACIONAIS, MAS A ÚNICA COISA QUE SENTIA ERA O SIROCCO ITALIANO.

(02:04) **João Silvério:** ELE TENTOU MIMETIZAR BACH, PARA COMEÇAR A ENTENDER O BRASIL PELO COMEÇO DAS SUAS RAÍZES. NÃO ACHO QUE ESTIVESSE TÃO DESENCAMINHADO.

(02:04) **João Silvério:** FOI MUITO PARADOXAL PORQUE JÁ SABIA QUE O BRASIL ERA PARADOXO.

(02:04) **Helano Jader:** NÃO, MAS FOI O QUE OS MODERNISTAS FIZERAM DEPOIS.

- (02:05) **João Silvério:** A SUÍTE ANTIGA, SE VOCÊ CONHECE, É UMA TENTATIVA DE SE APROXIMAR DE BACH. ACHO QUE FOI O TRABALHO DE FINAL DE CURSO DELE EM BERLIM.
- (02:05) **João Silvério:** SIM, O QUE OS MODERNISTAS FIZERAM FOI BASTANTE MAIS AVANÇADO E ATREVIDO.
- (02:06) **Helano Jader:** COMO FOI REUNIR MATERIAL DE ARQUIVO SOBRE ELE, PORQUE EU MESMO PROCUREI E ACHEI SÓ UM LIVRINHO.
- (02:06) **João Silvério:** ELES ACHARAM JUSTAMENTE O OVO DE COLOMBO BRASILEIRO.
- (02:06) **João Silvério:** VOU SÓ TERMINAR A IDEIA ANTERIOR. OS MODERNISTAS FORAM À EUROPA PARA DEVORAR. ESSE FOI O GRANDE X DA QUESTÃO. A GRANDE SACADA.
- (02:06) **João Silvério:** OSWALD É O GRANDE PROFETA DA DEVORAÇÃO BRASILEIRA.
- (02:07) **João Silvério:** E CAETANO (QUE ESTÁ NO FINAL DE ANA) CONTINUOU ESSA MESMA IDEIA, RECUPERANDO OS MODERNISTAS NA TROPICÁLIA. SOBRE A PESQUISA DE ALBERTO:
- (02:07) **João Silvério:** FIZ CONTATO COM O NETO DELE, SÉRGIO NEPOMUCENO, NO RJ.
- (02:08) **João Silvério:** SERGIO, MUITO DESCONFIADO A PRINCÍPIO, LOGO ME ABRIU A CASA DELE.
- (02:08) **João Silvério:** ELE PRÓPRIO JÁ TINHA ESCRITO UM LIVRINHO MUITO ESPECIAL E PRECIOSO

SOBRE O AVÔ. JÁ ENTÃO O NETO ERA UM SENHOR. DEVE ESTAR AGORA BEM VELHINHO.

(02:08) **João Silvério:** CONFESSO QUE NÃO HAVIA MUITA COISA. VOCÊ VAI RIR. MAS NO *ANA EM VENEZA* RECORRI A TUDO O QUE PUDE.

(02:09) **João Silvério:** IA TRABALHAR COM 3 PERSONAGENS QUE TINHAM EXISTIDO.

(02:09) **João Silvério:** PRECISA TRANSFORMÁ-LOS EM MEUS PERSONAGENS E MOLDÁ-LOS A PARTIR DA SUA VIDA, MAS COM INGREDIENTES DE MINHA PRÓPRIA PERSONALIDADE E BRASILIDADE. FIZ O MAPA SOLAR DE NEPOMUCENO.

(02:10) **João Silvério:** JOGUEI BÚZIOS PARA SABER SEU ORIXÁ. XANGÔ, COMO UM DOS MEUS.

(02:10) **João Silvério:** JOGUEI TAMBÉM I CHING.

(02:10) **Helano Jader:** CLARO, PORQUE ESSE É O ROMANCE CONTEMPORÂNEO, QUE SE VALE DE TODOS OS ARTIFÍCIOS, DO INTERTEXTO, ETC.

(02:10) **João Silvério:** TANTO PARA ELE QUANTO PARA ANA E JULIA.

(02:10) **Helano Jader:** QUE INTERESSANTE.

(02:11) **João Silvério:** ANA É OBVIAMENTE A ORIXÁ DO MAR, SENHORA DO MAR.

(02:11) **Helano Jader:** E POR ISSO MORRE NO MAR.

- (02:11) **João Silvério:** JULIA ERA OXUM, OBVIAMENTE. QUE MAIS...
- (02:11) **João Silvério:** EU TINHA O RETRATO DELA, O RETRATO DO NEPO E UM DESENHO DA ANA NA REDE, QUE EU PRÓPRIO FIZ. MORAVA NUM PARDIEIRO.
- (02:12) **João Silvério:** SABIA QUE NÃO IA TER DINHEIRO SOBRANDO. SEMPRE PASTEI MUITO. COM GRANA. E DIFICULDADES PROFISSIONAIS COMO ESCRITOR.
- (02:12) **João Silvério:** MAS ENTÃO EU MORAVA NESSE AP E DIANTE DA MINHA MESA ARMEI UM VARAL ONDE DEPENDUREI AS 3 FOTOS.
- (02:13) **João Silvério:** ANTES DE COMEÇAR A ESCREVER (TODOS OS DIAS A PARTIR DAS 9, POR 4 ANOS), EU SAUDAVA O ORIXÁ DE CADA UM DELES. ERA MINHA MANEIRA DE PEDIR LICENÇA PARA INVADIR SUAS VIDAS.
- (02:13) **Helano Jader:** NOSSA, MAS ISSO É TÃO THOMAS MANN, ELE QUEM TINHA ESSA ROTINA DISCIPLINADA PARA ESCREVER.
- (02:14) **João Silvério:** SIM, EU SÓ ESCREVO ASSIM. COM IMENSO RIGOR. ACHO QUE NÃO DÁ PRA LER (MOSTRA UMA AGENDA CHEIA DE COMPROMISSOS).
- (02:14) **Helano Jader:** SIM, EU VEJO OS HORÁRIOS.
- (02:14) **João Silvério:** SAI AO CONTRÁRIO? POR QUÊ?
- (02:15) **João Silvério:** ISTO FOI PARA *REI DO CHEIRO*

- (02:16) **João Silvério:** DE MANHÃ NÃO TENDO TELEFONE, ALMOÇO, TENHO HORÁRIO PRA SESTA RESTRITO PARA SESTA, ATÉ ÀS 19 HS. SAÍA À TARDE PARA COMPROMISSOS DE CASA: MERCADO, BANCO, ETC.
- (02:16) **Helano Jader:** ENTÃO, QUERO PEGAR O MOTE E FALAR SOBRE UM TEMA QUE PRA MIM É ESSENCIAL PARA SUA ESCRITA, QUE ME CHAMOU A ATENÇÃO TAMBÉM NO *REI DO CHEIRO*, QUE É A VIDA. É O “SIM” DE NEPOMUCENO.
- (02:17) **João Silvério:** E TRÊS VEZES POR SEMANA, ACADEMIA, AS 12,30 ÀS 13,30.
- (02:17) **João Silvério:** EU NÃO SEI SE ESCREVERIA AQUELE “SIM” HOJE.
- (02:17) **Helano Jader:** POR QUE NÃO?
- (02:18) **João Silvério:** MEU "SIM" ESTÁ NO FINAL DO *REI DO CHEIRO*, QUE É TERRÍVEL. O LIVRO TEM SIDO UM FIASCO.
- (02:18) **João Silvério:** A CRÍTICA O IGNOROU TO-TAL-MEN-TE. GRAVEI UM PRÊMIO DE CONSOLAÇÃO, SEM UM TOSTÃO.
- (02:18) **João Silvério:** E QUASE NÃO ENTREI NEM NA FINAL DOS DEMAIS, QUE VALIAM A PENA PELA GRANA. BOM, AS LIVRARIAS DEVOLVERAM. É UM LIVRO PESSIMISTA SOBRE O BRASIL, DIRIAM MUITOS. EU ACHO QUE É PROFÉTICO.

- (02:19) **João Silvério:** NÃO ME JACTO DE DIZER ISSO. DÓI MUITO.
- (02:19) **João Silvério:** MAS O “SIM” DE NEPOMUCENO FOI AUTÊNTICO.
- (02:19) **Helano Jader:** MAS ENTÃO, EU ACHO QUE UMA LEITURA PESSIMISTA É NÃO ENTENDER JOÃO SILVÉRIO, PORQUE AQUELE FINAL COM A SAÍDA PARA A PAULISTA É TUDO MENOS PESSIMISTA.
- (02:20) **João Silvério:** SÃO OS DOIS MENINOS DE RUA MAMANDO NA CADELA SARNENTA. É A FUNDAÇÃO DE ROMA AO CONTRÁRIO. É A AFUNDAÇÃO DO BRASIL. ESTE PAÍS NÃO TEM PROJETO. TUDO O QUE SE FAZ NELE É FRUTO DE FATOS CONSUMADOS.
- (02:21) **Helano Jader:** NÃO, MAS ESSE FOI O DES-PROJETO DOS PORTUGUESES, O BRASIL.
- (02:21) **João Silvério:** A CRISE DO MENSALÃO FOI UMA DAS COISAS MAIS TRÁGICAS PARA A POLÍTICA BRASILEIRA. EXATO. VOCÊ SE LEMBRA DO CONDE BASUCELLO?
- (02:21) **João Silvério:** DO JANTAR MANNIANO EM VENEZA?
- (02:22) **João Silvério:** (HÁ 3 NO ROMANCE: UM EM PARATY, UM EM LÚBECK, OUTRO EM VENEZA). O CONDE É UM DOS TRIPÉS DO ROMANCE, JUNTO COM O CASTRATO.
- (02:22) **João Silvério:** ELE É AMIGO DOS MANN E FOI DIPLOMATA NO BRASIL.

- (02:23) **João Silvério:** PERSONAGEM FICTÍCIO, BASEADO NUM AMIGO MEU ITALIANO.
- (02:23) **João Silvério:** E NUM BARONETE QUE CONHECI EM VENEZA.
- (02:23) **João Silvério:** ELE TEM UMA TEORIA SOBRE O BRASIL COMO UMA ILHA À DERIVA. ESTUDEI MUITO ISSO, INCLUSIVE COM UM PROFESSOR BRASILEIRO EM VENEZA.
- (02:24) **João Silvério:** QUE TRABALHAVA O TEMA DO MITO DA ILHA BRASIL. SE LEMBRA DESSE TRECHO EM ANA?
- (02:24) **João Silvério:** RETOME, SE ACHAR NECESSÁRIO, O JANTAR EM VENEZA. ESTÁ TUDO LÁ. O CONDE FALANDO SOBRE O BRASIL.
- (02:25) **João Silvério:** ELE É UM PERFEITO INTÉRPRETE DAQUILO QUE EU ENTENDO DO BRASIL COMO UM PAÍS À DERIVA.
- (02:25) **João Silvério:** (AGORA ESTAMOS À DERIVA DA CHINA, NÃO SE ILUDA) (RISOS).
- (02:25) **Helano Jader:** É VERDADE, MAS O BRASIL SOA COMO UMA PROMESSA AQUI NA ALEMANHA.
- (02:26) **Helano Jader:** NÃO SERIA O PROFÉTICO DE *REI DO CHEIRO*?
- (02:27) **João Silvério:** POIS É, HELANO. ESSES EUROPEUS NOS CRIARAM COMO PRODUTO DA SUA FANTASIA, NA ILHA BRASIL.

- (02:27) **João Silvério:** E CONTINUAM NOS ENTENDENDO COMO PRODUTO DA FANTASIA DELES. VOCÊ CONHECE MEU LIVRO "PEDAÇO DE MIM"? SÃO ENSAIOS E ARTIGOS.
- (02:27) **João Silvério:** OK.
- (02:27) **Helano Jader:** HÁ UM ENSAIO SOBRE A JULIA
- (02:28) **João Silvério:** NÃO É ESSE. É OUTRO QUE SE CHAMA: "O BRASIL NÃO FICA EM MARTE." É UM ENSAIO MUITO EMBLEMÁTICO DO QUE EU ENTENDO SOBRE O OLHAR EUROPEU EM RELAÇÃO AO BRASIL.
- (02:29) **João Silvério:** CITO INCLUSIVE MINHA EXPERIÊNCIA ALEMÃ, ENQUANTO BRASILEIRO, DO PERÍODO EM QUE MOREI EM MÜNCHEN.
- (02:30) **Helano Jader:** JOÃO, ALGO ME INTRIGA, QUE É UM DOS PONTOS EM MEU TRABALHO, QUE É SUA RESPOSTA EM RELAÇÃO AO PESSIMISMO DE THOMAS MANN, PARECE-ME QUE VOCÊ TAMBÉM INCORPORA ESSE PESSIMISMO? NÃO OBSTANTE O "SIM" DE NEPOMUCENO?
- (02:30) **João Silvério:** ESSA É UMA PERGUNTA INTRIGANTE PRA MIM TAMBÉM.
- (02:31) **João Silvério:** VOCÊ ME CHAMA A ATENÇÃO SOBRE COMO EU ESTAVA PREOCUPADO EM SUPERAR O PESSIMISMO MANNIANO DE "DOCTOR FAUSTUS".
- (02:31) **João Silvério:** CHEGUEI ATÉ A ME APROPRIAR DO SEU PERSONAGEM.

- (02:31) **Helano Jader:** E DAQUELE CONTO "ENTTÄUSCHUNG".
- (02:32) **João Silvério:** ADRIAN LEVERKÜHN: AQUELE CONTO ESTÁ RELIDO INTEIRINHO NO EPISÓDIO DO CASTRATO.
- (02:32) **João Silvério:** MAS É NO FINAL QUE EU APROXIMO O MEU "SIM" DO PESSIMISMO DE THOMAS MANN.
- (02:33) **João Silvério:** É O EMBATE ENTRE NEPO E O SEU ENTREVISTADOR (O DOUTOR FAUSTO TORNADO MEFISTÓFELES). LEMBRA-SE? EU ADORO AQUILO.
- (02:33) **João Silvério:** O TRECHO SOBRE AS VÁRIAS "GRAÇAS".
- (02:34) **João Silvério:** BRINCO COM A POLISSEMIA DE "GRAÇA" EM PORTUGUÊS.
- (02:34) **Helano Jader:** SIM, CLARO, MAS A MINHA POSIÇÃO É QUE ELE, DEPOIS DE SUA MELANCOLIA E PESSIMISMO INICIAIS, SOFRE UMA ESPÉCIE DE "TRANSCENDÊNCIA" GRAÇAS À ANA.
- (02:35) **João Silvério:** DO PONTO DE VISTA DE NEPO, TRATA-SE DE UM BILDUNGSROMAN. E ANA ESTÁ NO CENTRO DELE. ANA É SEU MESTRE.
- (02:35) **Helano Jader:** EXATO, EU O COMPARO À MONTANHA MÁGICA NESSE SENTIDO.
- (02:36) **Helano Jader:** HANS CASTORP CHEGA À MONTANHA, NAIF, E SAÍ "ELEVADO", GRAÇAS ÀS SUAS CONVERSAS COM SETTEMBRINI E AO CONTATO COM A DOENÇA, CLARO.

- (02:40) **João Silvério:** EU ESTOU ME DEBATENDO COM UMA CRISE DE DEPRESSÃO. ACABEI DE FAZER 67 ANOS.
- (02:40) **João Silvério:** E PRECISEI PEDIR SOCORRO AO MEU MÉDICO PARA ME MEDICAR. SENÃO EU NÃO CONSEGUIRIA SEGURAR O TRANCO.
- (02:41) **João Silvério:** O RESULTADO IMEDIATO FOI O DESENCANTO COM *REI DO CHEIRO*, MAS A COISA VEM DO MENSALÃO. CLARO QUE TEM MEU TEMPERAMENTO PROPÍCIO A ISSO.
- (02:41) **João Silvério:** JÁ DISCUTI ESSE TEMA NOS MEUS 289 ANOS DE ANÁLISE... MAS NÃO ADIANTOU NADA. A CONSCIÊNCIA É UMA DOR INSUPORTÁVEL.
- (02:42) **João Silvério:** TER CONSCIÊNCIA DO DEVIR BRASILEIRO É ISSO: INSUPORTÁVEL.
- (02:42) **Helano Jader:** EXISTE UM CAPÍTULO EM MINHA DISSERTAÇÃO QUE SE CHAMA O SATURNINO.
- (02:43) **Helano Jader:** DO SUJEITO QUE SE SUBMETE AO SIGNO DE SATURNO: LUTO, MELANCOLIA E DEPRESSÃO.
- (02:43) **Helano Jader:** QUE É O NEPOMUCENO.
- (02:43) **João Silvério:** E AINDA POR CIMA EU SOU DO SIGNO DE CÂNCER.
- (02:43) **João Silvério:** NEPOMUCENO DE FATO SOFRIA DO CORAÇÃO. E DE FATO VIVEU AQUELE

EPISÓDIO NO VESÚVIO. ACHEI AQUILO FANTÁSTICO.

(02:44) **João Silvério:** DAÍ TER ESTUDADO TANTO O TURISMO AO VESÚVIO NA ÉPOCA.

(02:44) **Helano Jader:** MAS É INCRÍVEL, COMO ISSO O LIGA AO ASCHENBACH, QUE TAMBÉM É DESCRITO COMO UMA PESSOA DE POUCA SAÚDE.

(02:45) **João Silvério:** SIM, EXCETO QUE ASCHENBACH ERA UM VELHO QUE SE SENTIA DECADENTE. NEPO TINHA SUA JUVENTUDE. ESTAVA NUM PROCESSO DE APRENDIZADO.

(02:45) **João Silvério:** AS FOTOS DELE JOVEM SÃO IMPRESSIONANTES. ERA DE UMA BELEZA INCRÍVEL.

(02:46) **Helano Jader:** ELE TINHA UMA POSTURA FANTÁSTICA, UMA NOBREZA NO OLHAR.

(02:46) **João Silvério:** EU ATÉ DOU A ENTENDER ALGUMA COISA RELACIONADA À UMA POSSÍVEL RELAÇÃO HOMOSSEXUAL ENTRE ELE E O PINTOR QUE O HOSPEDOU NO RIO DE JANEIRO. CLARO QUE ISSO NÃO ME INTERESSAVA NO ROMANCE.

(02:46) **João Silvério:** POR ISSO NÃO FIZ NENHUM ESFORÇO EM APROFUNDAR. SERIA UM DESVIO DE ROTA.

(02:47) **Helano Jader:** MAS JÁ AO THOMAS MANN VOCÊ NÃO DEU PERDÃO.

(02:47) **João Silvério:** EM QUE SENTIDO?

- (02:48) **Helano Jader:** DA HOMOSSEXUALIDADE, QUANDO VOCÊ RELATA SOBRE ELE AINDA GAROTO E SUA PAIXÃO PELO COLEGA.
- (02:48) **João Silvério:** TOMAS MANN RELATA ISSO NUMA DE SUAS PRIMEIRAS NOVELAS, DIGO, ESSE CASO.
- (02:48) **Helano Jader:** TONIO KROEGER.
- (02:48) **João Silvério:** JA. AQUILO É UM RELATO QUASE AUTOBIOGRÁFICO.
- (02:49) **João Silvério:** ASSIM COMO TEM MUITO DE AUTOBIOGRAFIA NO MORTE EM VENEZA.
- (02:49) **Helano Jader:** CLARO, A PRÓPRIA FILHA (A ÚLTIMA A FALECER), COMENTA UM EPISÓDIO COM O PAI EM VENEZA EM QUE HOVE UM FASCÍNIO DELE EM TORNO DE UM JOVEM BELO.
- (02:50) **João Silvério:** A HOMOSSEXUALIDADE TAMBÉM ESTÁ PRESENTE NO CONDE BASUCELLO E SEU AMANTE, UM GONDOLEIRO VENEZIANO, SE VOCÊ SE LEMBRA. É UM TRECHO DO ROMANCE QUE ACHO LINDO. ELE DECLARANDO SEU AMOR AO GONDOLEIRO, NO MOMENTO DE IR EMBORA.
- (02:50) **João Silvério:** SE VOCÊ VIU A MINI SÉRIE "DIE MANN", ESTÁ TUDO LÁ.
- (02:50) **Helano Jader:** EXATO.
- (02:50) **João Silvério:** BOM, NÃO SEI SE DESVIEI MUITO DAS

SUAS PERGUNTAS.

- (02:51) **Helano Jader:** NÃO, NÃO.
- (02:53) **Helano Jader:** OLHA, PRA NÃO TE CANSAR MUITO EU GOSTARIA DE ENCERRAR COM UMA PERGUNTA, QUE ME INQUIETA, QUE É A RESPEITO DE SUA LEITURA TEÓRICA, PORQUE EU LI ALGUNS AUTORES COMO LYOTARD, ETC, QUANDO VOCÊ FALA SOBRE O FIM DAS METANARRATIVAS E TAL. EXISTIU UMA LEITURA EM TORNO DO TEMA "PÓS-MODERNIDADE"?
- (02:53) **Helano Jader:** OU MODERNIDADE.
- (02:54) **Helano Jader:** ME PARECE QUE A MODERNIDADE TE INCOMODA.
- (02:54) **João Silvério:** EXISTE SIM UMA PREOCUPAÇÃO CONSTANTE E ANTIGA COM A PÓS MODERNIDADE. NÃO SÓ UM AUTOR ESPECÍFICO, MAS MUITAS DISCUSSÕES ESPARSAS. LYOTARD FOI O PRIMEIRO QUE ME CHAMOU A ATENÇÃO SOBRE ISSO.
- NÃO, AMO A MODERNIDADE. SÓ QUE ELA ESTÁ ESGOTADA. E NÃO DÁ PRA FICAR OLHANDO PRA TRÁS.
- (02:54) **João Silvério:** O QUE ME INCOMODA É A AUSÊNCIA DE PERSPECTIVAS NESTA FASE PÓS.
- (02:55) **João Silvério:** EM LITERATURA ESTUDEI MUITO ISSO. ALIÁS, NAS VANGUARDAS EM GERAL, NÃO APENAS AS LITERÁRIAS.
- (02:55) **João Silvério:** HÁ UM ESGOTAMENTO QUE SE ABATE

SOBRE NOSSAS CABEÇAS HOJE. EM TRÊS SEGMENTOS: AS ARTES, A POLÍTICA E A NATUREZA.

- (02:55) **João Silvério:** ACHO QUE ESTAMOS NUM BECO SEM SAÍDA. TALVEZ EU NÃO TIVESSE ESSA CONSCIÊNCIA TÃO CLARA EM *ANA*.
- (02:56) **João Silvério:** MAS MINHA PREOCUPAÇÃO COM O PÓS MODERNO COMEÇA COM MEU PRIMEIRO ROMANCE ESCRITO E O SEGUNDO PUBLICADO.
- (02:56) **Helano Jader:** PORQUE PARA MIM AINDA, VOCÊ APONTA PARA UMA SAÍDA EM *ANA*, QUE É ENTREGAR-SE AO CAOS, QUE É UMA SAÍDA.
- (02:56) **João Silvério:** CHAMA-SE "VAGAS NOTÍCIAS DE MELINHA MARCHIOTTI".
- (02:57) **João Silvério:** SIM, HELANO. OBRIGADO POR ME LEMBRAR DISSO. EU TENHO FORMAÇÃO CATÓLICA E ANARQUISTA.
- (02:57) **João Silvério:** AMO BUÑUEL E BRESSON, DOIS POLOS OPOSTOS QUE SE COMPLETAM. O CAOS É PARA MIM FUNDAMENTAL.
- (02:58) **João Silvério:** MEUS 289 ANOS DE ANÁLISE FORAM UMA TENTATIVA DE DIALOGAR COM O MEU CAOS. E EU SABIA QUE NO FINAL DELE ESTÁ A MORTE.
- (02:58) **João Silvério:** VOCÊ LEU MEU CONTO "DOIS CORPOS QUE CAEM"?

- (02:58) **Helano Jader:** SEU COMBATE DIONÍSIO VERSUS APOLO.
- (02:58) **João Silvério:** É UM COMBATE HOMOSSEXUAL. SE VOCÊ ME ENTENDE (RISOS) COMO NA GUERRA: HÁ EROS E ANTEROS.
- (02:59) **João Silvério:** NESSE CONTO, EU NARRO IPSIS LITTERIS A QUEDA NO ABISMO. VOCÊ CONHECE?
- (03:00) **João Silvério:** ESTÁ NO MEU LIVRO "TROÇOS & DESTROÇOS" E TAMBÉM É MUITO CONHECIDO POR COMPOR A ANTOLOGIA DOS 100 MELHORES CONTOS BRASILEIROS DO SÉCULO 230. MAS POSSO LHE MANDAR. É DE CERTO MODO UMA VERSÃO DO FINAL DE *ANA*, POR OUTRO ÂNGULO.