

SIBELE PAULINO

**O ESPAÇO LITERÁRIO EM *ANA EM VENEZA*:
TRÂNSITOS CULTURAIS E IDENTIDADE NACIONAL**

**CURITIBA
2011**

SIBELE PAULINO

**O ESPAÇO LITERÁRIO EM ANA EM VENEZA:
TRÂNSITOS CULTURAIS E IDENTIDADE NACIONAL**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de mestre junto à área de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR.

Linha de Pesquisa: **Espaço Literário, Margens e Fronteiras.**

Orientador: **Prof. Dr. Paulo Astor Soethe**

**CURITIBA
2011**

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Paulino, Sibebe

O espaço literário em Ana em Veneza: trânsitos culturais e identidades nacionais / Sibebe Paulino. – Curitiba, 2011. 179 f.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Trevisan, João Silvério, 1944-. Ana em Veneza. 2. Literatura brasileira – História e crítica. 3. Literatura brasileira – Cultura. I. Título.

CDD B869.09



PARECER

Defesa de dissertação da mestranda SIBELE PAULINO para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados PAULO ASTOR SOETHE, OTTMAR ETE e PAULO CÉSAR VENTURELLI arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“O ESPAÇO LITERÁRIO EM *ANA EM VENEZA*: TRÂNSITOS CULTURAIS E IDENTIDADE NACIONAL”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
PAULO ASTOR SOETHE		APROVADA
OTTMAR ETE		aprovada
PAULO CÉSAR VENTURELLI		Aprovada

Curitiba, 20 de julho de 2011

Prof.^a Dr.^a Teresa Cristina Wachowicz
Vice-Coordenadora

A

Irany e Leonardo Paulino
meus irmãos
Tia Neuza
Dircelene
Leo
meus sobrinhos,
especialmente o Leozinho,
Pagu
Anneke

Ao Paulo

Agradecimentos:

À mãe e ao pai que me incitaram a buscar algo;

à tia Neuza, voz externa, que me disse que eu podia;

à Dircelene, por não precisar pensar em busca nenhuma!;

à Universidade Federal do Paraná, aos seus professores e, principalmente, aos seus trabalhadores da segurança, da limpeza e da portaria, pelo início da busca;

ao Leonardo Allen Wilczek, à Pagu e à Anneke, por apoiarem enquanto buscava;

ao Paulo Astor Soethe por apontar pistas importantes;

ao escritor João Silvério Trevisan pelo ponto de partida;

ao Ministério da Educação, Programa de Bolsas CAPES-Reuni, e ao DAAD (Alemanha) por apoiarem financeiramente em favor dela;

à Universidade de Potsdam pela possibilidade da busca para mais longe;

ao Instituto Ibero-Americano de Berlim pelo acervo espantoso que a tornou mais instigante;

às bibliotecárias Leiiim e Cláudia do Setor de Humanas da UFPR por tornarem a busca extensa a partir do meu lugar;

à Andrea Macedo por me reerguer quando de um *buraco* no meio do caminho e por estimular a continuação da busca;

à/ao Inominável e Transcendente que me assopra “o fim último da vida é sempre a busca.”

SUMÁRIO

RESUMO.....	6
ZUSAMMENFASSUNG.....	7
INTRODUÇÃO	8
<i>O ESTADO DA QUESTÃO.....</i>	9
<i>SOBRE A OBRA</i>	25
1 REFLEXÕES.....	33
1.1 OS ESTUDOS CULTURAIS E AS REVIRAVOLTAS.....	33
1.2 <i>SPATIAL TURN</i>	38
<i>ESPAÇOS SOCIAIS E GEOGRAFIAS IMAGINÁRIAS</i>	41
1.3 O ESPAÇO LITERÁRIO: FUNDAMENTOS.....	48
1.4 ESTRANGEIRIDADE E ESPAÇO	60
2 ECOS DA OBRA DE JULIA E DE THOMAS MANN.....	69
2.1 THOMAS MANN	71
2.2 JULIA MANN	81
2.3 TEMAS MANNIANOS.....	94
3 O ESPAÇO EM ANA EM VENEZA.....	105
<i>A CENTRALIDADE DO ESPAÇO.....</i>	107
<i>AS PERSONAGENS, SEU PAPEL E AS ARTES</i>	109
3.1 JULIA MANN	112
<i>CONVERSAS À MESA</i>	116
<i>UM CARDÁPIO DE IMAGENS DO BRASIL.....</i>	120
<i>OLHAR DE GAVIÃO</i>	123
<i>JULIA, UM SER DE LINGUAGEM</i>	125
3.2 ALBERTO NEPOMUCENO E ANA	128
<i>PAISAGEM MAREJADA</i>	130
<i>MÚSICO ERRANTE</i>	132
<i>ENCONTRO EM VENEZA.....</i>	137
<i>VENEZAS SE ENCONTRAM</i>	140
<i>A CHAMA DA VÊNUS NEGRA.....</i>	147
<i>O ESPAÇO: IDENTIDADE E MORADA</i>	154
CONCLUSÃO.....	165
REFERÊNCIAS	169
1.1 OBRAS LITERÁRIAS.....	169
1.2 SOBRE O ROMANCE <i>ANA EM VENEZA</i>	169
1.2.1 TEXTOS JORNALÍSTICOS SOBRE <i>ANA EM VENEZA.....</i>	171
1.3 OBRAS SOBRE A FAMÍLIA MANN (EM ESPECIAL JULIA E THOMAS MANN).....	171
1.4 SOBRE ALBERTO NEPOMUCENO E MÚSICA	174
1.5 BIBLIOGRAFIA GERAL (TEORIA, CRÍTICA, LITERATURA, ESPAÇO, ESTRANGEIRIDADE).....	175

RESUMO

A presente dissertação analisa o romance *Ana em Veneza* (1994), de João Silvério Trevisan, a partir de sua figuração do espaço e mobilidade cultural de personagens em contexto estrangeiro. Considera, de modo especial, o diálogo do romance com as obras de Julia Mann e Thomas Mann. O viés reflexivo com o qual se ocupa é o dos Estudos Culturais, pois o romance apresenta programaticamente problemas e questões de ordem cultural, social e política do Brasil, o que reflete na obra um diálogo com outros campos do conhecimento e com a sociedade de maneira geral. Os protagonistas da obra, Alberto Nepomuceno, Julia Mann e sua mucama Ana, são todos baseados em personalidades reais. Assim, a pesquisa abarcou, além da leitura de textos dos Estudos Culturais, do Espaço Literário e da fortuna crítica sobre *Ana em Veneza* e as obras de Julia e Thomas Mann, textos de ordem documental e biográfica que subsidiam a compreensão do romance.

Palavras-Chave: João Silvério Trevisan, *Ana em Veneza*; Espaço Literário; Estudos Culturais; Literatura e diálogo Interdisciplinar; Alberto Nepomuceno; Julia Mann; Thomas Mann.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Magisterarbeit analysiert den Roman *Ana em Veneza* (1994) [dt.: *Ana in Venedig*, 1997] des brasilianischen Schriftstellers João Silvério Trevisan unter dem Gesichtspunkt der Figuration des Raumes und der kulturellen Mobilität der Figuren in fremden Kontexten. Die Arbeit beachtet besonders den Dialog des Romans mit den Werken von Julia und Thomas Mann. Der theoretische Ansatz der Arbeit ist kulturwissenschaftlich fundiert, zumal der Roman kulturelle, soziale und politische Fragen Brasiliens programmatisch problematisiert. Dies weist auf einen impliziten Dialog des Werkes mit anderen Wissensbereichen und mit der brasilianischen Gesellschaft hin. Die Figuren Alberto Nepomuceno, Julia Mann und ihre Amme Ana, Protagonisten des Romans, basieren auf reellen Persönlichkeiten. Die hier durchgeführte Forschungsarbeit bestand aus der Lektüre von grundlegenden kultur-, und literaturwissenschaftlichen Werken, Sekundärliteratur über *Ana em Veneza* und den Werken von Julia und Thomas Mann, sowie in der Erfassung von Dokumentationstexten und Biographien, die zum Verständnis des Romans beitragen.

Schlüsselwörter: João Silvério Trevisan, *Ana em Veneza* [dt.: *Ana in Venedig*]; Literarischer Raum; Kulturwissenschaft; Literatur und interdisziplinärer Dialog; Alberto Nepomuceno; Julia Mann; Thomas Mann.

INTRODUÇÃO

O romance *Ana em Veneza* é fruto de trabalho intenso¹ do escritor João Silvério Trevisan, que, para concretizá-lo, recebeu no ano de 1991 a bolsa Vitae da Fundação Vitor Civita.

O escritor, nascido em 1944, atuou como roteirista, diretor de cinema, dramaturgo, tradutor e jornalista. Foi seminarista, estudou Filosofia, foi publicista e ativista político e de causas homossexuais.² Teve problemas com a ditadura e, em 1973, exilou-se nos Estados Unidos e México. Com o financiamento para a escrita de *Ana em Veneza*, viajou pela Europa para reunir material sobre a biografia e a obra de Thomas Mann, por exemplo. Consequência disso foi, além do romance, o trabalho como roteirista do documentário *Julia Mann*, lançado na Festa Literária de Paraty (FLIP), em 2005.

Ana em Veneza ambienta-se no século XIX e início do século XX até 1919 e sofre uma quebra temporal que leva a ação para o século XX, ao ano de 1991. O enredo trata do entrecruzamento dos percursos de três personagens, Julia Mann (Dodô), Ana e Alberto Nepomuceno, com ênfase neste último, que está presente em todos os momentos do romance.

A parte inicial da obra é uma entrevista com o velho músico e compositor Nepomuceno; seguem-se os capítulos que narram a história da pequena Julia no Brasil até a sua ida definitiva à Alemanha; acompanha-a Ana, sua mucama. A vida dessas três personagens é narrada até o momento em que se encontram em Veneza. Ao fim, há uma entrevista com Alberto Nepomuceno jovem, que salta para o final do século XX e na qual se trata de um fluxo de consciência da personagem.

As personagens principais, bem como algumas outras presentes no romance, foram construídas a partir de textos e informações sobre pessoas reais.³ Julia Mann é a mãe do escritor alemão Thomas Mann; Ana foi escrava do pai de Julia e mucama da menina; Alberto Nepomuceno, um músico, gestor cultural e compositor importante na consolidação da música erudita no Brasil.

¹ Cf. VON BRUNN (1991) e TREVISAN (2002). Falaremos sobre isso com mais acuidade mais à frente.

² O escritor participou do primeiro jornal gay no Brasil, o *Lampião da Esquina*, e fundou o primeiro grupo homossexual na década de 70, o *Somos*.

³ Cf. Julia MANN (1993); KRÜLL (1997); sobre o compositor e músico Alberto Nepomuceno, cf. PEREIRA (2007); CORRÊA (1996). Além disso TREVISAN (1997a, 2002 e 2005).

A vida de cada personagem é pano de fundo para questionamentos sobre o projeto de modernidade no Brasil, sobre a identidade multifacetada do país e a paisagem étnica complexa que ele compreende. As viagens, de certa forma experiências de exílio, a vivência de desenraizamento das personagens são acontecimentos que se mantêm intimamente ligados às reflexões sobre o Brasil.

Em um primeiro momento, descreveremos o atual estado da questão, ao apresentar a fortuna crítica disponível sobre o romance. Em seguida, ainda nesta “Introdução”, detalharemos a caracterização da obra. Enfatizaremos nela aspectos que nos interessarão em particular nos capítulos subsequentes, a saber:

- a inserção da obra em um debate sobre as transformações da cultura e da presença da literatura nos grandes debates sociais, com especial atenção à centralidade do espaço e dos deslocamentos das personagens (Capítulo 1);

- o aproveitamento de aspectos da obra de Thomas Mann por João Silvério Trevisan na concepção do romance, o qual se caracteriza como obra em trânsito, “sem domicílio fixo” (cf. Ottmar ETTE, 2005), que faz coincidir em si os temas de que trata e traços centrais de sua realização formal (Capítulo 2); e

- a caracterização das personagens como atores sociais e figuras atuantes na dinâmica ficcional e narrativa do romance e na interface desta com o contexto em que o próprio texto se insere (Capítulo 3).

A Conclusão resumirá e avaliará os resultados obtidos.

O estado da questão

Para a produção acadêmica referente a *Ana em Veneza*, destacam-se duas dissertações de mestrado e uma tese de doutorado.

Ada Maria HEMILEWSKI (1999), em sua dissertação apresentada na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, aborda o romance sob o viés da relação entre história e literatura. Sob a abordagem de Hemilewski, vale destacar no romance a linearidade cronológica dos fatos históricos referenciais que marcaram o desenvolvimento socioeconômico do Brasil, apesar da aparente disjunção formal da obra. Desde a campanha abolicionista e a própria abolição da escravatura, passando pela chegada dos trabalhadores imigrantes assalariados, até o processo de modernização e industrialização – considerações estas que se lêem na fala da

personagem dr. Robert Avé-Lallemant –, a história do Brasil é alinhavada pelo confronto de três personagens centrais com sua própria identidade nacional, sob a problematização de fatores decisivos nesse processo: sejam, entre outros, a língua e o processo de adaptação a um lugar estrangeiro, seja a condição de artista em um país colonizado e dotado de problemas sociais básicos. Hemilewski defende, desse modo, que “saudade e exílio transformam-se em metáforas da nação. Ser brasileiro significa ser exilado, não apenas longe da terra natal, mas também nela.” (Idem, p. 72)

No que concerne à forma, a autora enfatiza o enredado temporal, ora nos fatos mesmos narrados, ora na multiplicidade de discursos entretecidos pela multiplicidade de gêneros (cartas, diários, memórias, entrevista). A multiplicidade também se vê na construção das três personagens principais, que, embora bastante distintas, unem-se na condição de exilados e protótipos do ser brasileiro, sendo sua união metaforizada no encontro de todas elas em Veneza.

Hemilewski aponta a intertextualidade como outra característica importante do romance, com atenção, ainda que breve, à leitura da obra de Thomas Mann por João Silvério Trevisan. Destacam-se aí a novela *A Morte em Veneza*⁴ e o romance *Doutor Fausto*, além de uma menção rápida a *Os Buddenbrooks*. Tematicamente não se deixou de mencionar na dissertação a arte e a morte, bem como a biografia da mãe de Mann e motivos literários ligados a ela na obra de seu filho, como o da borboleta *Haetera esmeralda*.⁵ Tal diálogo com o escritor alemão propicia, na visão da autora, o encadeamento com questionamentos do próprio personagem Alberto Nepomuceno sobre a arte no Brasil, o que se imbrica, como dito, com o tema da nacionalidade.

Como primeira contribuição para o estudo sobre o romance em questão, a autora se limita a registrar e comentar publicações de revistas e jornais do momento da publicação do romance, bem como a referir dados da biografia do escritor e produções referentes a outras obras suas. Ela comenta artigos de Oscar D’Ambrósio (1994), Jorgemar Felix (1994), Elio Gaspari (1994), André Seffrin (1995) e Luiz Zanin

⁴ Para as referências à novela de Thomas Mann, optamos pela tradução de Eloisa Ferreira Araújo Silva, à exceção do título, que permanece *A Morte em Veneza*, como na tradução mais antiga de Maria Dellling.

⁵ A borboleta, cujo nome inspirou a personagem Esmeralda de *Doutor Fausto*, é espécie nativa do Brasil (ver entre outros KUSCHEL et al, 2009, p. 54). Posteriormente discorreremos mais detalhadamente sobre isso.

Oricchio (1995), neste último em especial sua entrevista com o escritor.⁶ Além destes, há também Daniel Piza (1994), João Vady Cury (1995), Alexandre Figueroa (1995), Paulo Venturelli (1995) e Paulo Roberto Pires (1997). Em linhas gerais, os comentários, a maioria sob o ensejo da publicação e de sua quase consecutiva premiação em 1995, indicam a linha temática sobre o exílio e a questão da nacionalidade. Apesar de apontados alguns problemas de verossimilhança e de enfraquecimento da narrativa pela quebra temporal, sobretudo ao final, o romance é celebrado, nesses textos, pela complexa relação entre pesquisa documental e construção ficcional, bem como a visada artística para a compreensão da história do país e de seus problemas sociais.

Vera Lúcia de Souza BORGES (1999), em uma segunda dissertação sobre o romance apresentada na Universidade Federal do Ceará, também destaca o entrecruzamento entre literatura e história e analisa *Ana em Veneza* segundo sua inserção no que se denomina “novo romance histórico”. A autora disserta sobre o modo pelo qual se dá no romance a passagem da modernidade para a pós-modernidade. Traça um caminho teórico que resgata o pensamento filosófico e o dos estudos culturais, alternando certas influências do pensamento de esquerda e de matriz culturalista, para tanto, remete-se a Charles Baudelaire, via Walter Benjamin, a Alain Touraine, ao geógrafo marxista David Harvey, a Frederic Jameson e Leyla Perrone-Moisés, entre outros. Destaca a figura de Alberto Nepomuceno como aquela que incorpora a referida passagem da modernidade para a pós-modernidade, no sentido de que seu papel de artista é emblemático para a discussão sobre a arte na sociedade modernizada e de que é muito representativa para um país com problemas sociais graves e com pouco espaço para a música erudita e atenção às suas manifestações.⁷ Borges destaca que o artista, na visão de

⁶ Estes artigos também receberão atenção de Maria Cristina VIECILI (2003), autora de uma tese de doutorado sobre o romance. Esta última, que apenas referencia e não se confronta com as dissertações de Hemilewski e de BORGES (1999), ambas defendidas quatro anos antes, desconhece os demais textos jornalísticos apontados pela primeira. No que se refere ao registro de artigos sobre o romance, VIECILI (2003) acrescenta à lista já apresentada por Borges (1999) os textos de P. Burke (1994), J. Castelo (1995), João Silvério Trevisan (2000). De minha parte, quanto aos artigos jornalísticos, limito-me a remeter o leitor aos comentários que as pesquisadoras tecem sobre eles em seus respectivos trabalhos, bem como, em seção separada na Bibliografia, às referências dos textos jornalísticos compilados por elas.

⁷ Concordamos com a autora sob esse ponto de vista. Em publicação bastante consistente sobre música erudita do periódico *Textos do Brasil*, com contribuições de Harry Cowl, Fernando Bini, Fábio Zanon entre outros, é traçado um paronama sobre esse âmbito artístico no Brasil, desde o

Baudelaire,⁸ seria o mais capacitado para enxergar as contradições do mundo moderno e isso, para a história de Nepomuceno, baseada na figura real do compositor brasileiro homônimo, refletiu-se em uma produção artística peculiar, pautada no diálogo intenso com as manifestações europeias e capaz de iniciar um processo de desenvolvimento da música erudita propriamente brasileira.

Borges também ressalta um aspecto importante para a leitura do romance: a composição exílio, saudade e dor. Para ela, esses três elementos dominantes constituem uma atmosfera comum propiciada pela “multiplicidade de narradores” e a consequente presença de “vários pontos de vista, diferentes vozes que dialogam entre si” (BORGES, 1999, p. 71). Ou seja, ainda que haja uma tal diversidade de foco, o que se sobressai nos fatos que acometem as personagens, bem como em seu discurso, é uma sensação única de não pertencimento, de exílio existencial. A autora discorre sobre um episódio do romance para exemplificar o argumento, como a seguir.

Há na obra a suposição de que, pouco tempo depois de chegar na Alemanha, Ana teria sido roubada, ou até supostamente estuprada em Hamburg. O fato foi narrado duas vezes: em primeira pessoa pela criança Julia e, depois, por um narrador de terceira pessoa.⁹ A autora aponta a emotividade da narração do referido acontecimento na fala de Julia, por conta da relação muito próxima com Ana, em contraposição à frieza da narração do narrador em terceira pessoa, e isso como indício da presença de várias “vozes” como mencionamos acima.

Não obstante a diferença apontar muito mais para a carga afetiva presente em um foco e noutro que propriamente para diversos “pontos de vista”, não se trata

descobrimto até os dias atuais. O argumento central que permeia e que motivou tais publicações é a necessidade de sistematização da história de nossa música erudita e da produção acadêmica sobre isso, bem como de inserção mais incisiva desse repertório em salas de concerto. A música erudita brasileira do período colonial, como a de José Maurício Nunes Garcia (inclusive citado no romance *Ana em Veneza*), foram manifestações pontuais que não integravam a população brasileira como um todo e estavam intimamente ligadas a modelos europeus, razão pela qual não chegam a compor uma tradição brasileira propriamente nesse âmbito.

⁸ A autora se refere ao livro *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*, organizado por Teixeira Coelho, lançado pela Paz e Terra em 1996.

⁹ Borges se refere às seguintes passagens: na fala de Julia “Roubada. Levaram tudo dela lá no Hamburg porque Ana sempre chama muito atenção então um bando cercou ela de noite e roubou tudo e ainda bateram nela na minha Ana por quê? Voltou para Lübeck com o vestido rasgado e descalça chorando (...)” (p. 168); na narração do narrador de terceira pessoa: “Ana foi atacada por um grupo de homens, na região de Hamburg. Eram possivelmente marinheiros bêbados, ela nunca explicou muito (...). Mas parece não ter sido só isso não.” (p. 372)

de modo algum, a nosso ver, da presença de “várias vozes”. São, de fato, apenas focos narrativos diferentes.

Diante disso, julgamos necessário um excursão neste momento, uma breve argumentação em favor de nossa crítica, não porque nos caiba a autoridade sobre o assunto, mas porque a complexidade dele requer mais cuidado e precisão quando é usado como subsídio de leitura de um texto literário. Também porque conceitos bakhtinianos, como o de “vozes”, são bastante referenciados pelo restante da fortuna crítica do romance de Trevisan, muitas vezes até sem mencionar o próprio Bakhtin e sem uma compreensão clara do assunto.¹⁰

Recorremos, assim, a duas coletâneas de textos *sobre* Bakhtin, como convém a nós que trabalhamos com *Ana em Veneza* e não somos especialistas na obra do pensador russo.

Diana Luz Pessoa de Barros explica os conceitos dialogismo e polifonia, não obstante os conceitos serem tratados “muitas vezes (...) como sinônimos nos escritos de Bakhtin”. (BARROS, 2007, p. 33) Não se trata de conceitos opositivos: o primeiro trata do “princípio dialógico constitutivo da linguagem e do discurso” (idem), o segundo é empregado “para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos que escondem o diálogo que os constituem.” (idem) Ou seja, *grosso modo* há uma contraposição entre os diversos posicionamentos presentes num texto e que interagem entre si, por um lado, e a “monofonia autoritária”, de certa forma impostora, por outro. Há em *Ana em Veneza* uma multiplicidade de gêneros, de narradores, que se interligam a personagens de compleição diversa, mas unidos por uma “tragicidade” existencial que tem sua explicação no desenraizamento, no exílio e na constituição social, não denotando necessariamente a polifonia e a diversidade de pontos de vista ideológicos como princípio constitutivo do romance. O conceito de vozes se arraiga na composição estética e se pauta no princípio da permanente relação entre eu e outro, na impossibilidade da concomitância de consciências e, ao mesmo tempo, na impossibilidade da existência de uma consciência sem a outra pela relação dialógica

¹⁰ O trabalho mais completo que encontramos na obra de Trevisan refere-se ao romance *Em nome do desejo*: trata-se da dissertação de mestrado *A carne embriagada*, de Paulo VENTURELLI (1993). Nele, a abordagem bakhtiniana é detalhada, precisa e bem fundamentada.

que as constitui. Ainda no que se refere à dimensão estética do romance, a explanação de Cristóvão Tezza elucida a compreensão de “voz”:

Para Bakhtin, há uma limitação intransponível no meu olhar que só o outro pode preencher. Dessa altamente complexa rede tangencial dos pontos de vista – físicos e mentais – da vida humana, emerge o universo das vozes romanescas de Bakhtin, vozes, aliás, do ponto de vista interno, perpetuamente inacabadas, como inacabada é a vida nossa de todo o dia, aqui e agora. (TEZZA, 2005, p. 212)

Com isso, a diferenciação básica entre a consciência do autor e de seus personagens ou heróis se mantém pela transcendência dos valores do primeiro na formação dos segundos, porém sem se perder o vínculo entre ambos, pois a “barreira” sutil que diferencia o eu do outro se funda no diálogo permanente.

Em suma, não se trata no romance, a nosso ver, de *polifonia*, mas da proposição de um painel multicolorido e vasto de referências, temas e questões pertinentes às transformações sociais e culturais em curso no Brasil contemporâneo, painel esse orquestrado pela voz uníssona da saudade, da dor e do exílio, que reverbera muitas vezes a do próprio escritor João Silvério Trevisan, como se percebe no cotejo com seus textos ensaísticos¹¹.

Assim, feita esta ressalva, voltemos à contribuição de BORGES (1999). A pesquisadora pontua diversos aspectos de diálogo de João Silvério Trevisan com a obra de Thomas Mann. Ela inicia sua análise com temas e assuntos que permeiam os ensaios e a produção literária de Mann, como o artista em conflito com o burguês; o artista e a doença; o tema fáustico; a contraposição entre *outsider* e nacionalista; a escolha da cidade de Veneza para sua novela. Em seguida, disseca os empréstimos que Trevisan faz da obra de Mann, como a presença do demônio e da personagem Adrian Leverkühn, além de uma breve menção à borboleta *Hetaera esmeralda*. A autora centra-se na novela *A morte em Veneza* e salienta os temas daí retirados, como a morte, a cidade de Veneza, a arte, o artista, o exílio, o estrangeiro, a doença, o significado de Eros.

Também encontram-se em seu texto transcrições exatas de trechos copiados por Trevisan da novela de Mann (idem, p. 118-120), sem análise, mas com a intenção de exemplificar a intertextualidade no romance de Trevisan. Por fim, a autora ressalta semelhanças e diferenças entre os protagonistas Alberto Nepomuceno e Gustav von Aschenbach. Destacamos aqui o fazer artístico de

¹¹ Ver TREVISAN (2002).

ambos, que se diferenciava pela presença, em Nepomuceno, da preocupação com a realidade social brasileira.

Nossa proposta, diferentemente de Borges, é a análise pontual de algumas cenas em que estão presentes o referencial manniano, sob a perspectiva da figuração do espaço no romance *Ana em Veneza*.

A tese de Maria Cristina VIECILI (2003), por sua vez, realiza uma leitura de *Ana em Veneza* também classificando-o como novo romance histórico. Para tanto, menciona Àngel Rama,¹² utiliza-se de pressupostos de Fernando Ainsa¹³ e Seymour Menton¹⁴ para compreender “as diversas mudanças pelas quais vêm passando a narrativa hispano-americana nos últimos anos, principalmente quanto à forma de tratar a história.” (Idem, p. 41) Ressaltamos, aqui, alguns pontos explicativos mencionados pela autora sobre o novo romance histórico: atualização da leitura de fatos passados por meio de uma visão crítica; leitura da história por meio da voz dos marginalizados, daqueles que a história tradicional silenciou; apresentação de várias perspectivas de compreensão da história; superposição de diversos tempos históricos; ficcionalização de figuras reais; rupturas temporais em detrimento do tempo linear; papel claro do narrador no processo de criação do próprio texto; intertextualidade e dialogismo.

Sem intenção de aprofundar tais conceitos, vale destacar que essa perspectiva teórica assumida por Viecili vem constituindo a principal abordagem do romance na fortuna crítica brasileira.¹⁵ Nas reflexões da pesquisadora, deu-se ênfase à intertextualidade, ora por ser esta uma característica do novo romance histórico, ora por se destacar como prática da recepção do texto de Thomas Mann por João Silvério Trevisan e pelos empréstimos temáticos na obra.

Ainda está presente na tese de Viecili a apresentação da imagem de Alberto Nepomuceno real como precursor da música nacional na história brasileira. Essa imagem vem sendo desconstruída por publicações mais recentes, posteriores à

¹² Referência encontrada em sua tese: RAMA, C. La historia y la novela. In: *La historia y la novela, y otros ensayos historiográficos*. 2 ed.. Madrid: Tecna, 1975. Viecili escreve ser Àngel Rama “o pioneiro a usar o termo Novo Romance Histórico” (VIECILI, 2003, p. 41)”, em 1981, sem maiores indicações bibliográficas sobre isso no corpo do texto e nas referências de sua tese.

¹³ AÍNSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*, n. 240, p. 82-85, 1991.

¹⁴ MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina – 1979/1992*. México: FCE, 1993.

¹⁵ Cf. LANDIM (2001); ESTEVES (1998, 2007 e 2008); PELLEGRINI (2001); bem como as dissertações já mencionadas de HEMILEWSKI (1999) e BORGES (1999).

publicação da referida tese.¹⁶ De nossa parte, trataremos do assunto mais adiante; pretendemos, não obstante o valor das contribuições de VICIELI (2003), colaborar com reflexão atualizada sobre a questão, à luz desses estudos recentes.

No que concerne ao cotejo da vida e da obra de Thomas Mann, sobretudo a figura de sua mãe, com o romance brasileiro ora analisado, Vicili incorre em alguns equívocos ou omissões. A começar pelo próprio estatuto de Patrimônio Histórico Nacional da casa de infância de Julia Mann, em Paraty, que não se deve a essa peculiaridade, mas à importância histórica e arquitetônica da construção em si mesma. Também não há um centro cultural chamado “Casa Mann” no imóvel.



Fig. 1



Fig. 2

Fonte: fotos da outrora Fazenda Boa Vista, em Paraty, de Sibebe Paulino, tiradas em fev. de 2010.

Quanto ao uso de fontes pertinentes à leitura que Vicili propõe sobre o desenraizamento de Julia Mann, observamos a omissão de sua obra póstuma *Cartas e esboços literários*, que fora traduzida já em 1993, e constitui principal registro de detalhes utilizados por Trevisan no romance, como a canção *Molequinho de meu pai*, por exemplo, que Julia Mann havia aprendido com os negros.

Sobre Thomas Mann e sua obra, a autora, na tentativa de discutir sua homossexualidade velada, apresenta-o como escritor que vivia uma marginalidade que ele “sofreu na pele” (VICIELI, p. 129) e que transferira a alguns de seus personagens, o que não condiz sobremaneira com o comportamento burguês, recatado e de homem casado do escritor alemão. A homossexualidade não está fora de questão na compreensão de sua obra, também em sua vida, porém não cabe classificá-lo como escritor marginal!

¹⁶ Cf. PEREIRA (2007) e SOUZA (2006).

Além disso, Viecili, como forma de exemplificar a marginalidade a partir da presença do exílio na obra literária de Thomas Mann – seja com base em vivências do escritor, seja ao considerar sua origem miscigenada – cita o protagonista de *O eleito*, “seu último romance” (idem). Além de este não ser o último romance de Mann, *O eleito* não aborda diretamente a marginalidade étnica e ou social (da condição de artista), como é o caso, por exemplo, da personagem Tonio Kröger em sua condição de estrangeiro e escritor.

Observamos outras incorreções, que nos limitaremos a comentar de maneira sucinta: Gustav Mahler, de quem Mann emprestou traços físicos para a composição de seu Gustav von Aschenbach, de *A Morte em Veneza*, não foi “seu amigo pessoal” (idem, p. 130), como aponta Viecili (e também BORGES, 1999, a propósito). Ademais, como tentativa de aproximação entre Tadzio, personagem de *A Morte em Veneza*, e o Thomas Mann personagem de *Ana em Veneza*, Viecili aproxima-os, entre outras coisas, pelo mesmo número de filhos na composição de suas respectivas famílias, para ela, em número de cinco. Tadzio tinha apenas três irmãs. O mesmo problema, talvez fonte do equívoco neste trabalho mais recente, encontra-se em BORGES (1999, p. 88).

Além das duas dissertações de mestrado (de Ada Maria Hemilewski e Vera Lúcia de Souza Borges) e da tese de doutoramento (de Maria Cristina Viecili), há uma série de contribuições de menor extensão, artigos e capítulos de coletâneas, como a seguir.

Tânia PELLEGRINI (2001) publicou o artigo “Ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade”, cuja intenção é mapear, na produção contemporânea, temas relacionados ao desenvolvimento industrial, que levou a cidade e suas novas problemáticas a se tornarem foco da produção literária do Brasil. A autora apresenta obras da literatura feminina, homossexual, histórica e de resistência à ditadura. Como mapeamento, o artigo não exaure os temas e vozes dessa literatura urbana, nem desenvolve cada um deles. Porém, quanto ao que nos interessa aqui, nos dá uma chave de leitura sobre o romance *Ana em Veneza*, que vem ao encontro de boa parte da fortuna crítica sobre essa obra no Brasil.

Para Pellegrini, o novo romance histórico brasileiro reinventa a história oficial, distorce fatos, utiliza-se de elementos fantásticos e faz conviver personagens fictícias e reais. Chama-nos atenção o traço individual dessa nova ficção, a visão

“atomizada” do mundo, que leva à fragmentação. Naturalmente, o elemento espaço-temporal se vê reordenado diante de tal foco, o que se explica também pelo contexto externo da produção literária. Para a autora, as características do novo romance histórico são consequência da “descrença contemporânea nas chamadas grandes narrativas totalizadoras” e “também da globalização, que, intensificando as relações socioeconômicas em escala mundial, desterritorializa o homem, tentando elidir diferenças espaciais e temporais, as quais, embora reinterpretadas, voltam irreprimíveis na ficção histórica.” (PELLEGRINI, 2001, p. 124)

Nosso foco não é a análise do romance de Trevisan segundo sua inserção nesse novo tipo de romance histórico; no entanto tal visão vem ao encontro de nossa intenção de compreender a figuração do espaço na narrativa, sobretudo na proposição da autora de um cotejo com conceitos da geografia, a exemplo de “desterritorialização”, como iremos abordar posteriormente.

Ainda na linha de aproximação entre literatura e história, Antônio ESTEVES (2007) analisa quatro romances que podem ser classificados como romances históricos contemporâneos, entre eles *Ana em Veneza*. Sua leitura do romance enfatiza, além da intertextualidade, o exílio como tema norteador, bem como a morte, a busca do sentido da vida associada à arte, a discussão sobre a identidade nacional e a tentativa de definição da modernidade em vias de adentrar a pós-modernidade. Para o autor, Trevisan propõe uma releitura da história a partir da perspectiva de três personagens, que representam uma voz mais marginalizada, principalmente no caso de Julia enquanto mulher, e Ana, além disso, enquanto escrava. A cidade de Veneza, tão cara à tradição cultural da Europa, é, em consonância com a multiplicidade cultural brasileira, a cidade híbrida, cuja constituição arquitetônica e histórica se dá no “limite entre ocidente e oriente” (idem, p. 122). Esse amplo panorama de diversas culturas é o mote de leitura para a compreensão da pós-modernidade a que se propõe o romance, segundo o autor.

Mas é em seu artigo do ano posterior que ESTEVES (2008) desdobra o conceito de romance histórico brasileiro contemporâneo, sobre cujos argumentos sua orientanda, VIECILI (2003), já havia, de algum modo, desenvolvido em sua tese de doutorado e que expusemos aqui, mais acima. O romance histórico contemporâneo também vem, segundo o autor, ao encontro do gosto do público e da necessidade de uma aventura no tempo,

pois o passado é visto como uma aventura já consumada. Em vez de partir para o desconhecido, é como se o leitor embarcasse numa viagem ao sótão dos avós, onde pode reencontrar pessoas ou reviver diálogos e episódios, mesmo aqueles dramáticos, com a segurança de que, fechada a porta, ou seja, fechado o livro, tudo voltará ao normal. (ESTEVES, 2008, p. 56)

Para ESTEVES (2008), é atual a tendência da escrita de romances históricos, biografias, filmes que tratam de tempos já passados e que se utilizam de figuras históricas conhecidas.¹⁷ Sobre tal tendência ele afirma não haver pesquisas; pretende explicá-la, no entanto, como fruto da necessidade do leitor/ espectador de fugir de um “cotidiano hostil”. Para fundamentar essa sua explicação recorre a “levantamentos sumários realizados em catálogos editoriais, revistas de divulgação ou cadernos culturais dos principais jornais do país” (idem, p. 57), sobre os quais ele não fornece, infelizmente, quaisquer referências. Em uma publicação de 2010 de maior fôlego, no entanto, *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, Esteves desenvolve o tema com mais afinco, sem deixar de mencionar, o romance de João Silvério Trevisan.

Seymour Menton é a referência do autor para explicar o novo romance histórico na América Latina, que, por sua vez, quebra com o romance histórico tradicional, idealizado por Walter Scott, na medida em que compreende a história como inapta para apreender a verdade dos fatos, segundo argumenta Esteves. Outras características, como a distorção da história e a presença do narrador como mediador no desenrolar dos fatos, denotam uma clara visada crítica do romance histórico tradicional e da própria história. Assim, os fatos reais, determinantes para a veracidade e até mesmo verossimilhança da narrativa, são redefinidos, rediscutidos, também na própria modelação de sua matéria poética. Desse modo,

[a] auto-referencialidade do romance contemporâneo, ao colocar em cheque a possibilidade de conhecimento de um objeto exterior ao texto, apresenta o autor como uma espécie de criador de mundos, dentro dos quais ele estabelece as normas que os regem e as relações existentes entre as diversas partes que o compõem. (ESTEVES, 2008, p. 59)¹⁸

¹⁷ Em um breve artigo sobre *Ana em Veneza* (ESTEVES, 1998), o autor faz também uma exposição sucinta sobre a atualidade do romance e sua inserção no que se conceitua novo romance histórico latino-americano.

¹⁸ É digno de nota observar na pesquisa de Esteves, cujos resultados foram publicados em 2006, um levantamento recente de romances de cunho histórico: enquanto de 1949 até o final da década dos 70 encontramos 52 publicações, nos anos 80, o número passa para 69 publicações, e na década de 90, chega-se à cifra de 110 publicações, beirando a média de uma publicação por mês. (ESTEVES, A. R. *Literatura, história, memória*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras-UNESP, 2006 [Texto de Livre Docência]).

A propósito do voltar-se o olhar para o passado, Esteves, a partir de um texto de Perry Anderson¹⁹, cita Walter Benjamin²⁰ e sua referência ao quadro “Angelus Novus”, de Paul Klee. Para o filósofo alemão, o anjo tem o olhar voltado para o passado de modo a ver nele ruínas e nada mais. O novo romance histórico teria, diferentemente, um papel de “nos acordar para a história, em um tempo em que morreu qualquer senso real dela” (ANDERSON, 2007, p. 219 apud ESTEVES, 2008, p. 64).

A imagem de um anjo também aparece em *Ana em Veneza*, desta vez com relação a uma foto da cidade de Dresden em ruínas, de 1945, a partir da perspectiva da escultura de um anjo voltado para a paisagem desoladora. Para Esteves, a visão de Nepomuceno sobre a imagem é negativa. O autor cita do romance: “Acabaram-se os anjos. Não nos é dado mais sonhar com eles. Até mesmo o Anjo Exterminador foi exterminado” (p. 544) E, assim como outros acontecimentos em *Ana em Veneza*, em que uma visão negativa é contraposta a outra positiva, o caos da história (aqui como referência à Segunda Guerra Mundial), é “o princípio de tudo” (p. 573). Esteves menciona ainda que o romance de Trevisan aponta não para uma nova compreensão da história, mas, do mesmo modo que Benjamin, para um renascimento depois dela: “em todo morrer está implícito um novo nascimento” (p. 576).

Além da compreensão de *Ana em Veneza* como novo romance histórico, foi mencionada aqui a interpretação desse romance como uma leitura da passagem da modernidade para a pós-modernidade. No que se refere a esse tema, Teoberto LANDIM (2001) propõe a leitura do romance *Ana em Veneza* com base no desenvolvimento da narrativa voltado à caracterização histórica presente. Assim, propõe ler o texto sob um prisma bastante similar na dissertação de BORGES (1999).²¹ Destacamos aqui a observação do autor de que a passagem da

¹⁹ ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos estudos*. São Paulo, CEBRAP, nº 77, mar. de 2007, p. 205-220.

²⁰ BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: _____. *Documentos de cultura. Documentos de barbárie (escritos escolhidos)*. São Paulo: Cultrix, Ed. USP, 1986. p. 187-188.

²¹ Seguem algumas citações que cotejam o artigo de Teoberto Landim e a dissertação de Vera Lúcia Borges, respectivamente. O que se segue é apenas uma mostra, dado que o artigo posterior de Landim quase que reproduz trechos da dissertação de sua orientanda, praticamente no todo: “A unidade entre estes três pontos reside em que a intertextualidade e o romance histórico possuem muitos pressupostos comuns e se identificam com a reflexão desperta pela condição pós-moderna, tais como a discussão sobre o sujeito e sobre a história. Embora a presença de intertextos no processo criativo seja uma prática antiga, na contemporaneidade essa prática se acentua significando

modernidade para a pós-modernidade é vivenciada pelo protagonista, apesar da impossibilidade do tempo e do espaço, e que tal visão permite à personagem questionar pressupostos filosóficos e científicos que já não cabem ao contexto que antecede o início do século XXI. Tal característica peculiar do romance, que Landim denomina “carnavalização”²², leva a misturar figuras de diferentes momentos históricos no avião com que Alberto Nepomuceno segue viagem para Viena: Glauber Rocha, Vicente Celestino, Marilyn Monroe, Rimbaud e Bob Dylan, entre outros. A promessa de uma abordagem intertextual, sobretudo no que concerne à obra manniana, acaba por se frustrar ao fim do artigo.²³

Incorrendo agora em pequeno retrocesso cronológico na apresentação da fortuna crítica de *Ana em Veneza*, recorreremos a artigos publicados na Alemanha, em momento mais próximo da escrita do romance e de sua respectiva tradução para o alemão, lançada em 1997.

Albert von BRUNN (1997), em seu livro de ensaios sobre literatura brasileira moderna, traz uma entrevista com o escritor João Silvério Trevisan realizada no

uma forma de contestação do sentido de autoria, autenticidade e unidade.” (LANDIM, 2001, p. 292) Em Borges (1999, p. 12): “A unidade entre estes três temas reside em que, a intertextualidade e o romance histórico possuem muitos pressupostos que se identificam com a reflexão desperta pela condição pós-moderna, tais como a discussão sobre o sujeito e sobre a História. (...) Embora a presença de textos de terceiros no processo criativo seja uma prática antiga, é na pós-modernidade que essa prática se acentua e adquire publicamente um significado de contestação de todo sentido de autoria e unidade.”. No artigo de Landim: “Trevisan centra a ação da narrativa na Confeitaria Colombo, ‘espaço eleito pela fina flor da intelectualidade fluminense’, freqüentada por poetas, boêmios e ‘cocotes’ de luxo, e por isso, cheio de modismo da época. Para o narrador a Confeitaria Colombo era um espaço festivo, num ‘clima feérico e irreal’ [sic], típico daqueles tempos sôfregos de novidades, tempos que o personagem Nepomuceno classificaria de ‘tempos de frivolidades’, nos quais o homem vive mergulhado na moda e na mistificação dos valores, fazendo do estilo ‘o objetivo máximo de uma vida’. (...) Outros aspectos marcaram, na narrativa, o Rio de Janeiro do final do século XIX, como o conduto de água, como registro do início do saneamento básico; e a construção do prédio do Hospício D. Pedro II, seguindo o modelo francês de Pinel e Esquirol, marco também da modernização do tratamento psiquiátrico.” (LANDIM, 2001, p. 294) E na dissertação de Borges: “(...) o narrador fala da cidade do Rio de Janeiro (...) e centra a ação narrativa na confeitaria Colombo, ‘espaço eleito pela fina flor da intelectualidade fluminense’, freqüentado por poetas, boêmios e ‘cocotes’ de luxo, e por isso, cheio de modismos da época. A Colombo era um espaço num constante burburinho, num ‘clima feérico e irreal’ [sic], típico daqueles tempos sôfregos de novidades, tempo que mais a frente Nepomuceno classificará de ‘tempos de frivolidade’, nos quais o homem vive mergulhado na moda e na mistificação dos valores e faz do estilo ‘o objetivo máximo de uma vida’. (...) [Nepomuceno] revela algumas novidades que marcaram a cidade do Rio de Janeiro naquela época, tais como o conduto de água, marcando o início do saneamento naquela cidade, e o prédio do Hospício D. Pedro II. Segundo Kátia Muricy, este estabelecimento médico foi modelado nas instituições francesas de Pinel e Esquirol (...)”. (BORGES, 1999, p. 38)

²² Landim omite a referência a Bakhtin, infelizmente. Além disso, a nosso ver, não se trata de uma inversão de valores, como supõe esse conceito.

²³ Teoberto Landim publica um outro artigo sobre o romance, na revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, em 2003, no entanto não há o que se acrescente aos seus argumentos já propostos no artigo de 2001.

contexto da feira de Frankfurt de 1997, em que o Brasil foi tema central. Além disso, o autor realiza uma breve incursão em aspectos interpretativos – exílio, identidade nacional, reflexão sobre o processo de modernização do Brasil e a manutenção de seus problemas, mesmo transcorridos setenta e dois anos, em referência à quebra temporal figurada ao fim do romance. Von Brunn lança algumas chaves de leitura do romance, sobretudo no que concerne à relação com a vida e obra de Thomas Mann. Relaciona a crise da arte burguesa do século XIX, presente na obra do escritor alemão, com a crise de fim de século do período em que Trevisan escrevia *Ana em Veneza*. Outros temas serão comentados posteriormente. Destacamos aqui, na entrevista concedida a von Brunn, a declaração de Trevisan sobre seu assíduo trabalho documental, que vai além da pesquisa sobre Mann:

três anos de trabalho, viagens à Itália, Alemanha, Espanha, aos Estados Unidos e, naturalmente, à Suíça, ao Arquivo Thomas Mann em Zurique. Eu fuzei em bibliotecas e arquivos privados – de Florença até Veneza, de Munique, por Lubeque, Berlim, até o Rio de Janeiro e São Paulo.²⁴ (Idem, p. 125)

Exemplo concreto de referências que o escritor encontrou para construir o enredo e as personagens, bem como seu contexto espaço-temporal, é o registro da presença de músicos no dia 17 de agosto de 1890 na praça de São Marcos, em Veneza. O autor se refere à banda do 36º Regimento de Infantaria, que tocava na praça São Marcos, onde Alberto Nepomuceno tomava um refresco, pouco antes de conhecer o maestro Domenico Mustafá. Esses dados – documentais – servem de material de criação para a concepção do romance.

Pouco mencionada de forma direta na fortuna crítica aqui analisada, sobretudo em produções acadêmicas brasileiras, está a obra póstuma de Julia Mann, citada por von Brunn como fonte de criação da personagem homônima de Trevisan.²⁵ A fim de construir um “retrato da crise de fim do século XIX”²⁶ (idem, p.

²⁴ drei Jahre Arbeit, Reisen nach Italien, Deutschland, Spanien, in die Vereinigten Staaten und natürlich auch in die Schweiz, ins Thomas Mann-Archiv in Zürich. Ich habe Bibliotheken und Privatarhive durchstöbert – von Florenz bis Venedig, von München über Lübeck, Berlim bis nach Rio de Janeiro und São Paulo. A partir daqui, traduções de excertos do alemão sem indicação bibliográfica de tradução referem-se a traduções próprias.

²⁵ “Em sua autobiografia, ela [Julia Mann] relata sua viagem à Lubeque e sua grande dificuldade de adaptação na Alemanha.” (VON BRUNN, 1997, p. 126) [In ihrer Autobiographie berichtet sie von der Reise nach Lübeck und ihren enormen Anpassungsschwierigkeiten in Deutschland.]. É evidente que os escritos literários de Julia se referem a experiências pessoais, sobretudo no que se tange à sua vida no Brasil e posterior adaptação na Alemanha (cf. KRÜLL, 1997). Fora as cartas, a publicação da obra de Julia Mann também traz textos *literários* de sua autoria. E mesmo o relato das memórias de sua infância, o texto mais longo e importante, intitulado *Aus Dodos Kindheit* [Da infância de Dodô]

126), o escritor consultou bibliotecas, museus; conversou com especialistas de diversas áreas; pesquisou estudos sobre a escravidão e a moda da virada do século (detalhes de vestimentas são perceptíveis em diversos momentos da narrativa, por exemplo: a vestimenta de Julia Mann e de seu marido, bem como do Conde Agostinho von Mölln Basucello, em jantar no Hotel Grünwald, no capítulo 10 da terceira parte). No livro de ensaios de João Silvério Trevisan, *Pedaço de mim* (2002), o escritor conta sobre as dificuldades e peripécias para a escrita do romance apesar do apoio da Fundação Vitae. Na tentativa de conhecer um *palazzo* verdadeiro em Veneza, em que houvesse um ambiente autêntico como fonte de inspiração para o seu texto, Trevisan conheceu um conde italiano decadente e falido que lhe abriu as portas de seu palacete. Dentro, uma série de móveis, objetos e pinturas dos séculos XVII e XVIII, todos falsificados e produzidos pelo conde. Além do gosto por objetos eróticos e obscenos, ele colecionava fantasias e as fazia com as próprias mãos. O contato pessoal com esse veneziano, além de inspirar a construção da personagem conde Agostinho von Mölln Basucello, acabou por elucidar a compreensão da cidade “que cultivou historicamente a máscara e mergulhou na esplendorosa decadência, como parte desse culto à beleza como disfarce.” (TREVISAN, 2002, p. 82) Outra descoberta que serviu a Trevisan em sua caracterização de Veneza foram palácios “renascentistas” que na verdade não passavam de imitações e falsificações na cidades das máscaras.

Henrick STAHR e Angela PAWLIK (1998), em um artigo curto mas de importante caráter informativo, trazem à tona elementos da recepção da obra de Thomas Mann por Trevisan. Aqui, aparece a figura de Mustafá como personagem mefistofélica inspirada na do conto *Enttäuschung* [*Desilusão*], além, claro, na do Mefisto de *Doutor Fausto*. Essas figuras representam o tema da contraposição entre o papel da arte e as práticas da vida corrente (poderíamos somar: em especial as práticas de consumo). O texto *Da infância de Dodô* [*Aus Dodos Kindheit*], de Julia Mann, não passa despercebida para ambos os germanistas. Os autores consideram importante, além disso, o papel de Ana para Nepomuceno, já que ela o ensina a

(1903, publicado em 1958), pode ser considerado „literário“ em grande medida. Foi inclusive escrito em terceira pessoa e revela, apesar da singeleza e identificação do narrador com a personagem Dodô, apelido que Julia recebeu como criança no Brasil, uma consciência de Julia Mann em relação ao distanciamento retrospectivo e propensão imaginária, próprio às autobiografias.

²⁶ ein klares Bild von der Krise am Ende des 19. Jahrhunderts.

“duvidar” e modifica a visão de mundo do cearense. Trata-se de duas figuras díspares, mas que se completam: uma é um compositor crítico em relação à formação estritamente europeia que prevalece em detrimento de uma maior aproximação às manifestações culturais do Brasil; outra, Ana, está em condição permanente de exílio e é representante da massiva marginalidade e pobreza do país.

Interessante notar, a partir da leitura desse artigo, que a tradução do romance para o alemão, lançada pela Editora Eichborn e traduzida por Karin von Schweder-Schreiner, contém um glossário com informações a respeito de artistas e figuras históricas do Brasil e, conjuntamente, um CD com peças de piano de Alberto Nepomuceno, para tornar o público alemão mais próximo do compositor. O que não deixaria de ser interessante para o público brasileiro também.

Será em produções posteriores, no entanto, que os autores desse estudo farão uma análise mais acurada das referências à vida e obra de Thomas Mann presentes no romance brasileiro ora analisado (STAHR et al, 1999a, 1999b e 2000). Nós apresentaremos o resultado de dois desses estudos mais adiante, em outro capítulo.

O processo de tradução do romance para o alemão, afinal, reflete a multiplicidade da obra, bem como suas diversas nuances referenciais e temáticas. A complexidade de formas, estilos, gêneros literários, de maneiras de falar das personagens levou SCHWEDER-SCHREINER (1998) a recriar, muitas vezes, as idéias contidas no texto, sem, no entanto, trair a turvação causada por ele. A tradutora teve de encontrar saídas para diversos problemas, desde novas reformulações sintáticas (lembrando do português de Julia que vai se germanizando, por exemplo na colocação dos verbos no final), até o cuidado para não estilizar demais determinadas falas, como a de Ana: declaradamente, a tradutora esforçou-se por não assemelhar o estilo da fala da personagem ao de trabalhadores estrangeiros na Alemanha contemporânea (idem, p. 4). As referências a Thomas Mann, em uma lista extraordinariamente extensa fornecida pelo próprio Trevisan à tradutora, tornaram-se trabalho hercúleo para ela, em vez de facilitar-lhe a tradução. (Idem, p. 6) Sem contar com essa lista, mas dispostos a identificar exemplos significativos da apropriação criativa da obra de Mann pelo escritor brasileiro, dedicaremos seção específica a essa questão.

Por ora, cabe-nos retomar a apresentação do romance e detalhar os rumos de nossa abordagem.

Sobre a obra

As personagens centrais do romance *Ana em Veneza* são baseadas em figuras reais: Julia Mann (Dodô), mãe do escritor Thomas Mann; Ana, a mucama de Julia; e Alberto Nepomuceno, músico e compositor brasileiro. A sequência dos fatos não é alinhavada nem por uma linearidade cronológica, nem por uma forma textual padronizada. A narrativa em terceira pessoa convive com memórias em primeira pessoa, grafadas em letra cursiva, que em outros momentos serve para registrar monólogos; estes, por sua vez, intercalam-se com outras formas textuais, como o diário, entrevistas, cartas, poemas.

A parte inicial denominada “Prelúdio” figura a entrevista de um jornalista com Alberto Nepomuceno na confeitaria Colombo, Rio de Janeiro, no ano de 1919, sendo o encontro narrado pelo jornalista. Um espelho no salão, para o qual Alberto olha todo momento, induz o leitor à ideia de que a personagem, mais que responder ao entrevistador, procura dentro de si respostas para os anseios e para as próprias falhas:

Nesse momento, como que respondendo a um apelo interior, Nepomuceno levantou os olhos e encontrou-se de novo consigo mesmo, dentro do espelho. Seu mergulho foi natural. Parecia a primeira vez, tal o desvelo com que se deteve, examinando-se. Conferiu suas sobancelhas escuras, a barba nazarena, os cabelos teimosamente rebelados, o laço da gravata, os punhos engomados da camisa. (TREVISAN, 1994, p.36)

Alberto Nepomuceno é a personagem que dará consistência à trama formal do romance. As entrevistas (há outra ao final) explicitam isso, já que emolduram o mosaico textual.

A linha cronológica é quebrada com o início da narrativa sobre a vida de Julia Mann, quando ela vai embora do Brasil definitivamente, aos 7 anos de idade, para a Alemanha, com os irmãos e sua mucama, por decisão de seu pai, um alemão recentemente viúvo.

Em seguida, o romance se centra na personagem Alberto Nepomuceno e a história de sua partida do Brasil e a estada na Europa (Itália e Alemanha), onde vai estudar música. Nesse momento, as personagens de Julia, já casada, e Ana, idosa,

voltam à tona num encontro entre os três, em Veneza. Nesta cidade, o leitor também tem acesso à história de Ana, suas idas e vindas dentro da Europa, narrada para Nepomuceno.

O último capítulo, por fim, sofre uma quebra temporal mais drástica. Nepomuceno é novamente entrevistado por um jornalista, no ano de 1891, mas a narrativa transfere-se bruscamente para 1991.

O mosaico formal aparentemente desconexo que se apresenta é, no entanto, alinhavado por uma força discursiva representada pela voz do estrangeiro, na condição do expatriado. O arquipélago de espaços e subjetividades é composto por uma voz dominante e apresenta a condição da modernidade no Brasil. Por isso também se justifica a quebra temporal ao fim, pois, na fala do compositor, permanecem as dúvidas quanto aos caminhos da arte no Brasil contemporâneo, à situação social de exclusão dos negros e outras minorias, bem como à hipocrisia de uma classe dominante acomodada diante desse cenário.

A obra em questão possui riqueza e detalhismo na figuração dos lugares, dos cenários, do “espaço” de maneira geral, como se conceitua na Teoria da Literatura. A temporalidade, na cronologia embaralhada dos fatos, acaba por enfatizar o dado espacial na obra. De certa maneira, o espaço se sobrepõe à simplicidade do enredo, pois não há uma trama complexa a ser resolvida ou a transformação gradativa dos acontecimentos narrativos, mas sim um empenho por alinhavar a história de cada personagem a partir de suas experiências doloridas de desenraizamento e de exílio.

Outro aspecto de destaque, inclusive bastante explorado em outros trabalhos acadêmicos, como vimos, é a intertextualidade com a obra do escritor alemão Thomas Mann.²⁷ Há muito se apontam as raízes brasileiras de Thomas Mann (sua mãe era natural de Paraty) e se tenta aproximar este fato com sua obra, seja temática ou biograficamente.²⁸ É nossa intenção analisar o romance *Ana em Veneza* (1994), de João Silvério Trevisan, pela confluência, na obra, de leituras biográficas relacionadas a Thomas Mann (sobretudo relacionadas à família desse escritor alemão); de uma outra escrita, de autoria própria, sobre a vida de

²⁷ A exemplo de: HEMILEWSKI (1999); BORGES (1999); VIECILI (2003); ESTEVES (1998, 2007 e 2008); VON BRUNN (1997); SCHWEDER-SCHREINER (1998); STAHR et al (1999) entre outros.

²⁸ Cf. SOETHE (2006b) e PAULINO et al (2009).

personalidades reais dessa família e pessoas relacionadas; de empréstimos temáticos a partir da obra literária de Mann; e, por fim, da transposição criativa de problemas do mundo europeu do início do século XX, também presentes na obra de Mann, para o universo social brasileiro. O diálogo com a obra e vida de Thomas Mann se dá em especial pelo viés do desenraizamento, sobretudo como experiência da mãe brasileira do escritor, o que sugere a mobilidade e o espaço como elementos centrais na leitura e análise do romance brasileiro também sob esse aspecto.

Na obra de Trevisan, a mobilidade do sujeito e sua condição de estrangeiro são questão central. Tal mobilidade, que se dá pelo ir e vir em lugares de culturas diversas, provoca a transformação ou o esfacelamento da identidade do sujeito, personificado nas personagens centrais Alberto Nepomuceno, Ana e Julia Mann. O romance narra a trajetória do primeiro, que vai à Alemanha estudar música e antes passa pela Itália – meio-termo entre os trópicos e a Europa Central. Em Veneza, como dissemos, conhece Ana (ex-mucama de Julia Mann) e sua trajetória conturbada. Nesse encontro, o compositor compreende seu estado essencial de exilado e, ao mesmo tempo, diante de Ana, olha para o seu próprio país de origem com distanciamento e verdade.

Constatamos que a mobilidade presente em *Ana em Veneza* também ganha força ao dialogar com o tema da dor manniana, decorrente da condição de exilado do escritor alemão e de sua origem estrangeira. Na obra de Thomas Mann, há certa dificuldade em se assumir de maneira clara o fator multicultural, pois este abala a confortável origem tradicional de sua família em Lübeck.

Também em face desse diálogo muitas vezes tenso e cifrado com a obra de Mann, João Silvério Trevisan se pergunta de que maneira um país como o Brasil, miscigenado e heterogêneo de nascença, tem a aprender com a própria crise artística e social? O escritor deixa a questão em aberto.²⁹ O descompasso entre o Brasil heterogêneo e miscigenado e a exclusão social de grande parte de sua população não é o foco da presente dissertação. É preciso concentrarmo-nos aqui na leitura do trânsito cultural que envolve as três personagens principais. Recorreremos a conceitos e temas subjacentes, identidade, exílio, a presença de brasileiros, sob condição estrangeira, em terras europeias, bem como à presença da

²⁹ Ver o texto do escritor “A dor brasileira de Thomas Mann ou A dor manniana do Brasil”, em TREVISAN (2005).

dor, do exílio de si e da nacionalidade, temas igualmente presentes na produção jornalística do autor, mas que por razões metodológicas não constituem nosso foco central.³⁰

Desse modo, o romance prefigura-se como *corpus* interessante de análise sob pressupostos teóricos presentes em ETTE (2001 e 2005), em que literatura nacional e universal são conceitos insuficientes ante uma literatura que se dá e se faz pelo “movimento” (“Bewegung”), ou seja, uma literatura escrita sob a consciência da mobilidade concreta entre culturas e que problematiza também as relações aí estabelecidas.

Doris BACHMANN-MEDICK (2009), em sua obra *Cultural turns*, com a qual nos ocuparemos mais adiante, faz uma explanação sobre a virada espacial (*spatial turn*), conjunto de novas abordagens e procedimentos epistemológicos nas práticas reflexivas humanísticas decorrente dos trânsitos disciplinares e sobretudo dos estudos pós-coloniais. O espaço, nessas práticas, serve como elemento de compreensão da sociedade, ou da literatura como interessa aqui; sua centralidade firmou-se, em grande medida, a partir do fortalecimento da voz reflexiva proveniente de territórios que outrora permaneciam à mercê do domínio político e cultural da Europa.

Ana em Veneza, como obra latino-americana, é um romance que nasce desse contexto. No compêndio denominado *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Erik SCHØLLHAMMER (2009) classifica o romance como fruto do que se chama tempo “pós-moderno”. Sua principal característica seria, justamente, um retorno ao tema da fundação nacional, sob a tentativa de reescrever a História, muitas vezes em tom de certa irreverência. A experiência do exílio, em que se pauta a tentativa da reescrita pela figura do marginalizado, marca o romance, sobretudo pela forte relação entre o destino individual e o enfrentamento com as “demandas políticas da realidade histórica” (idem, p. 33).

Mais que marcar seu território politicamente, *Ana em Veneza* explicita em suas dimensões literárias (condições de escrita, mobilidade e condição do escritor, forma e temática) a mobilidade, o trânsito em si mesmo. Para nós, a figuração do espaço e sua extensa demanda na constituição da obra é característica fundamental

³⁰ Cf. em TREVISAN (2002), os artigos “O escritor por ele mesmo” e “Veneza e as máscaras do escritor”.

do texto, o que se percebe não só pelas longas descrições da paisagem, como pela presença constante da memória, marcada pela relação profunda e íntima entre o indivíduo e seu lugar, seja ela harmoniosa ou conflituosa.

Ana em Veneza possibilita um sem fim de aproximações. Há as histórias paralelas de cada personagem e os episódios peculiares e anedóticos. Também a forma mesma, marcada pela variedade – mescla de gêneros, narração em terceira e primeira pessoas, fluxo de consciência, saltos temporais –, constitui uma entre as muitas lentes dessas aproximações. Elemento fundamental que convida o leitor a seguir alguns dos caminhos oferecidos é, centralmente, o espaço.

Doris BACHMANN-MEDICK (2009), ao discorrer sobre o *spatial turn* nas várias disciplinas, destaca o papel do espaço na construção das relações sociais. Uma abordagem metodológica que enfoca o espaço como chave cognitiva para a reflexão sobre a cultura e sua relação com as dinâmicas sociais também se fez perceber nos Estudos Literários. Posteriormente iremos analisar com mais acuidade o referencial teórico da autora. Interessa-nos aqui destacar o papel do espaço literário como elemento constitutivo de formas discursivas específicas e chave metodológica de leitura do texto.

Veneza como termo presente no título do romance alude aos caminhos e descaminhos da narrativa. É como se todo o romance fosse um labirinto aquático, tortuoso, preñado de máscaras e fantasias, que leva à unidade feita de concreto, em chão firme, a cidade mesma. Em *Ana em Veneza*, esta cidade é cenário do encontro entre as três personagens que confere unidade e fechamento para a trama pregressa. Naturalmente a urbe carnavalesca mostra que não há certezas, e a narrativa se envolve novamente em um emaranhado, que o fluxo de consciência do último capítulo leva ao que o próprio Trevisan denomina “mergulho no caos”³¹.

A alusão ao cinema, ao final, com o emprego da linguagem telegráfica de roteiro e com a presença do câmera, confere ao romance a possibilidade de ser visto como um grande leque de cenas concomitantes, cuja aparente falta de junção exige do leitor predisposição a se tornar espectador. Como se as palavras do texto

³¹ Ver VON BRUNN (1997, p. 127), a fala de Trevisan: “Não é por menos que meu romance termina com um convite para mergulhar no caos.” [Nicht zuletzt endet mein Roman mit der Einladung, ins Chaos einzutauchen.]

levassem a um esforço de reprodução de imagens e não de acontecimentos sucessivos, ordenados segundo parâmetros de escrita mais tradicional.

A figuração do espaço se pauta também na presença de temas como a saudade, a dor, a morte, o exílio, o outro e a identidade, que se entrecruzam, se misturam, e necessitam um do outro para compreendê-los. Cada um desses sentimentos, estados emocionais ou acometimentos se dão de forma diferente em cada personagem.

Para Julia, a vida paradisíaca da primeira infância, cercada de uma paisagem exuberante e quase intocada, e a ruptura com ela, seguida de uma vida absolutamente regrada, desenhada sob os moldes civilizadores do norte da Alemanha, tornam-na uma mulher peculiar, díspar da conduta do marido alemão, disciplinado, burguês e um tanto repressor. Essa marca da origem brasileira, envolta em certa visão tradicional de exotismo e beleza, funda a leitura que o próprio romance faz da obra de Thomas Mann. Não que se explicita um posicionamento unívoco, mas no entrecruzamento de personagens, como a que é baseada em Julia Mann, e outras claramente alusivas à obra do escritor alemão, há uma tentativa de leitura que se volta para a compreensão do próprio Brasil pela visão do estrangeiro. Ou seja, não se trata apenas da observação do elemento brasileiro e/ou estrangeiro na obra de Mann, mas também de como esse viés faz voltar os olhos para o Brasil mesmo.

A personagem Julia Mann, tal como a figura histórica, sofre um processo dolorido de inserção na nova cultura, e isso muito claramente no aprendizado do alemão, na conversão à religião protestante a que teve de se vincular, no convívio com outra cultura e na vivência em ambiente urbano e nórdico.

Para a personagem Ana, isso se dá de maneira ainda mais trágica, pois, além de negra e haver sido escrava, se envolve com um rebelde da classe burguesa de Lübeck. Sua condição de marginalizada não permitiu, como a Julia, o pleno aprendizado da língua estrangeira. Ainda que já tivesse sofrido um primeiro “exílio” pela partida da África para se tornar escrava no Brasil, a Alemanha lhe era muito mais estranha, o que a levou a vaguear pela Europa, ganhando uma vida marcada pela mobilidade e pela marginalidade.

Boa parte da história de Julia Mann e de Alberto Nepomuceno no romance está baseada na incorporação fiel de dados biográficos sobre as figuras reais

homônimas.³² De Ana não se tem muito mais informação que a de sua convivência com Julia até a ida de ambas para a Alemanha.³³ Diferentemente do que se dá no romance, a Ana histórica retorna ao Brasil e nunca mais volta a ter contato com a menina. É natural que o processo de inventividade tenha se dado mais fortemente na construção dessa personagem. Ela se tornou, por fim, uma espécie de centro unificador no romance, chave de compreensão do ser exilado, situação que acomete os outros protagonistas.

Por ter sido companheira da personagem Gustav Sternkopf, um pintor, figura *gauche* no cenário “mercantilista” da tradicional Lübeck, há uma ligação entre Ana e o tema da arte, que é mote da personagem do compositor Alberto Nepomuceno. Este cumpre um percurso, como dissemos, que domina sobremaneira a trama de *Ana em Veneza*, pois ele representa um Brasil ainda muito ligado às proposições europeias, mas ávido por encontrar o seu próprio caminho, também no universo artístico. A vida de Nepomuceno, que se iniciou em uma infância e adolescência pobres, fortemente ligadas à classe popular, é o fio condutor do romance, que desenvolve, por sua vez, uma leitura dos caminhos e descaminhos do Brasil, seu perene estado de crise, mesmo prestes a ingressar no século XXI, ao fim do romance.

Não se pode deixar de destacar o momento de despedida do Brasil das três personagens, a viagem em alto mar que realizam para chegar à Europa. O oceano é o elemento que faz a passagem da terra natal para o estrangeiro, figurando o desenraizamento, o eterno estado de exílio e de trânsito. Ainda que Alberto Nepomuceno tenha retornado ao Brasil, é nesse estado em que ele se sente.³⁴ Há ainda, além do espaço de Julia que é a fazenda em Paraty e seu entorno edênico, o cenário urbano e natural do Rio de Janeiro em fins do século XIX, de quem

³² Sobre Julia Mann especificamente cf. MANN (1993) e KRÜLL (1997); sobre Nepomuceno, ver PEREIRA (2007) e CORRÊA (1996).

³³ Cf. MANN (1993) e KRÜLL (1997).

³⁴ O elemento marítimo é muito presente nos textos literários de Thomas Mann. Ele costumava ir com a família à praia de Travemünde, norte da Alemanha. A predileção por essa praia é mencionada pela personagem Julia Mann, em *Ana em Veneza* (p. 367), sobre seu filho Thomas. Para Norbert REICHEL (1987), o tema marítimo, por exemplo, está relacionado a um retorno à Arcádia, pois esses motivos reúnem em si todas as forças simbólicas que desembocam na direção do Sul, em direção às altas culturas do Mediterrâneo. Segundo o autor, “a Arcádia fica agora no mar do Sul” (idem, p. 101), o que justifica também a presença de Veneza em obras de língua alemã de diversos períodos. Lembrando que Tonio Kröger, da novela homônima de Mann, ao final, ainda em sua estada na Dinamarca, diz: “Cara Lisaveta, aí embaixo na Arcádia, para onde retornarei em breve.” (MANN, 2000, p. 159)

Nepomuceno se despede longamente no navio. O entorno de Ana é mais fluido. Destaca-se aí o constante estranhamento entre seu sujeito e o lugar ou a sociedade que a cerca. Em sua peregrinação com um circo, ela convive com iguais, caracterizados pela estranheza e disparidade da grande massa. Isso, no entanto, não impede que ela não consiga se fixar e que seja dispensada do circo posteriormente. Ao final do romance, sua convivência distanciada com a família Mann dá-se num tempo marcado pela tuberculose, que por fim a matará.

O espaço é importante elemento de compreensão do romance, sobretudo de suas personagens. Não se trata de um elemento estanque, mero cenário, o espaço cerrado que delimita e engessa, mas do espaço que se vê modificado, mobilizado, dotado de fronteiras que são cruzadas com intermitência. E mesmo assim: a mobilidade não deve levar a ilusões pacificadoras. O desenraizamento e as reformulações culturais que se dão pela imposição da vida em um lugar novo não suspendem um limite entre o sujeito e seu entorno, um muro intransponível que dota o primeiro de uma voz isolada; mas não retiram dos sujeitos, tampouco, o impulso a atuar e estabelecer interlocução, ainda que esta seja, na pior das hipóteses, a convivência calada entre iguais em estado de exílio.

1 REFLEXÕES

1.1 Os Estudos Culturais e as reviravoltas

Para falar de espaço e trânsitos culturais segundo a linha de pensamento que será proposta aqui, é preciso primeiro contextualizar a reviravolta ocasionada pelos Estudos Culturais, mais especificamente no caso da *Kulturwissenschaft*³⁵ alemã.

Segundo Doris BACHMANN-MEDICK (2009), a reviravolta linguística, o *linguistic turn*, está relacionada à centralidade que a linguagem passou a ter na filosofia e na história do pensamento. Com essa reviravolta, pressupostos filosóficos gerais clássicos foram questionados, porque a atenção à linguagem desconstruiu a aceitação de verdades absolutas e destacou, muito mais, o contexto concreto de estabelecimento das verdades, relativizadas a partir de então. Percebeu-se que a “realidade” se estrutura pela linguagem. Segundo Manfredo Araújo de OLIVEIRA (1996, p. 12), a linguagem “passa de objeto da reflexão filosófica para a ‘esfera dos fundamentos’ de todo pensar, e a filosofia da linguagem passa a poder levantar a pretensão de ser ‘a filosofia primeira’ à altura do nível de consciência crítica de nossos dias.”

Nós nos limitaremos aqui a referir brevemente esse fato importante na história das ciências humanas, que não se limitou à filosofia. Em nosso contexto, importa compreender quais os desdobramentos dessas transformações para os Estudos Culturais em uma visão ampla. A centralidade da linguagem como fundamento da cognição e do pensamento, mas também a consideração das condições materiais de seu contexto de produção e seus atores levam as próprias ciências humanas a colocar em questão seus próprios procedimentos e sua visão uniforme do ser humano e das sociedades, que antes estavam baseados, de modo geral, em interpretações pretensamente unívocas. BACHMANN-MEDICK (2009) caracteriza a situação como a seguir:

Exatamente o amplo reservatório de novas focalizações abre extensos horizontes para os novos estudos culturais depois do *linguistic turn*: auto-interpretação e encenação, corporeidade e poder de ação, mas também a política das diferenças sociais e interculturais com suas práticas de tradução e negociação são colocadas em destaque; além disso, a compreensão visual, percepções da imagem e culturas do olhar, assim como a

³⁵ Literalmente “Ciência da Cultura” em alemão, que aqui consideraremos estudos culturais.

espacialidade e referências espaciais do agir social; e, finalmente, a materialidade inevitável da experiência e da história. (Idem, p. 8)³⁶

Por elevar-se nas práticas reflexivas a importância da materialidade e da corporeidade, como destaca a citação acima, ganham maior prestígio a cultura material e performática, e com ela os grupos humanos cujas práticas culturais baseiam-se nesses elementos. As teorias são construídas sob a consideração desse aparato concreto: cada comunidade, cada cultura tem sua forma de se auto-interpretar, seu sistema de símbolos para além do signo linguístico. Assim, os próprios conceitos de cultura são rediscutidos e modificados a partir de abordagens metodológicas específicas.

O principal objetivo de BACHMANN-MEDICK (2009) é descrever tendências desses estudos e, sobretudo, suas metodologias, como aspecto imprescindível no debate sobre os Estudos Culturais hoje. A autora identifica ao todo sete *turns* (reviravoltas ou viradas) ao longo da recente história dos Estudos Culturais: *linguistic turn*, *interpretative turn*, *performative turn*, *reflexive/literary turn*, *translational turn*, *spatial turn* e *iconic turn*. Naturalmente essas tendências não são estanques, coexistem no ambiente intelectual e acadêmico, e mantêm diálogos entre si. Muitas vezes, para a compreensão de um *turn* é preciso a análise de outro. Não é nossa intenção discorrer a respeito de todos, ficaremos apenas com o *spatial turn*.

Constata-se, a partir desse quadro, grande pluralismo teórico e aumento da reflexão metodológica e epistemológica nas diversas disciplinas, o que, segundo a autora, constitui o fundamento dos desafios e transformações que os *cultural turns* ocasionam. Isso propicia a interdisciplinariedade,³⁷ caráter fundamental dos Estudos Culturais.

³⁶ Gerade das breite Reservoir von Neufokussierungen eröffnet weite Horizonte für eine neue Kulturwissenschaft nach dem *linguistic turn*: Selbstausslegung und Inszenierung, Körperlichkeit und Handlungsmacht, aber auch die Politik sozialer und interkultureller Differenzen mit ihren Übersetzungs- und Aushandlungspraktiken rücken in den Vordergrund, darüber hinaus visuelle Einsichten, Bildwahrnehmungen und Kulturen des Blicks sowie Räumlichkeit und Raumbezüge sozialen Handelns, schließlich gar die unhintergehbare Materialität von Erfahrung und Geschichte.

³⁷ Ao longo do texto, iremos priorizar o termo interdisciplinaridade. Para diferenciar interdisciplinar de transdisciplinar, tomou-se por base a entrevista do filósofo Ivan Domingues. A transdisciplinaridade estaria ligada a uma tentativa de unificar diferentes métodos, enquanto na interdisciplinaridade dois métodos dialogam em prol de um mesmo objeto. Tome-se a explicação do próprio estudioso: “A interdisciplinaridade é amiga da transdisciplinaridade. Não há nenhuma oposição. Mas queremos dar um passo além, pois a base cultural da transdisciplinaridade é a interdisciplinaridade. Admitida a flutuação entre os conceitos, tem-se que admitir também que há problemas metodológicos. São métodos diferentes. Na multi, várias disciplinas cooperam com um projeto, mas cada qual trabalhando um aspecto do objeto com o seu método. Na inter, há situações em que uma disciplina nova adota

Referindo-se à reflexão de Thomas S. Kuhn³⁸ sobre as revoluções científicas, BACHMANN-MEDICK (2009) demonstra que os Estudos Culturais não constituem, na verdade, *uma* disciplina específica, nem possuem como meta a consolidação de *um* novo paradigma qualquer, como ocorre em comunidades científicas isoladas. É o conjunto das diversas reviravoltas e a proposição de novas questões, a partir de interesses interdisciplinares, que permitem situar os Estudos Culturais na cena científica e humanística atual. Eles são, sobretudo, propiciadores de trânsito interdisciplinar. Assim, para pensar na explicação de dinâmicas sociais, por exemplo, além de se contemplar uma visão econômica pautada nas diferenças de classe, com dados numéricos objetivos, cabe também estar consciente da necessidade de recorrer a textos, linguagem e símbolos como conformadores dos construtos em que se pautam e se dão essas dinâmicas sociais.

As novas formulações ou os novos conceitos possibilitam novas formas de ver as coisas e de expandir os campos de investigação, como afirma outro estudioso citado pela autora, Andreas Reckwitz.³⁹ É preciso explicar que: “o desenvolvimento dos Estudos Culturais não é caracterizado pela dissolução de paradigmas, mas pelas ‘transformações’, pelo emprego de teorias de predecessores que não têm como objetivo a estrita dissolução, mas as convergências.” (BACHMANN-MEDICK, 2009, p. 20)⁴⁰

Desse modo, para trabalhar com um texto literário em que tenha central importância a mobilidade cultural e geográfica das personagens, por exemplo, pode-se operar com conceitos “tradicionais” como autor, tempo, enredo, personagem, mas também com outros, provenientes de outras tradições reflexivas, como limiar, fronteira, quebra, diferença, descontinuidade.

métodos de uma outra mais antiga. É o caso clássico, por exemplo, da Bioquímica, matéria em que houve uma fusão de campos. Na trans, a tentativa é a de instaurar uma metodologia unificada.” (DOMINGUES, 2003)

³⁸ KUHN, Thomas S. Neue Überlegungen zum Begriff des Paradigma. In: _____. *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt/M., 1977, p. 389-420. As referências contidas em publicações da Alemanha costumam não informar a editora. Manteremos as informações como elas aparecem no livro de Bachmann-Medick.

³⁹ RECKWITZ, Andreas. *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerwist, 2000.

⁴⁰ ist die Entwicklung der Kulturwissenschaften nicht durch revolutionäre Ablösungen von Paradigmen gekennzeichnet, sondern durch “Transformationen”, durch Verarbeitung der Theorien von Vorgängern, die eben nicht auf deren strikte Ablösung zielt, sondern auf Konvergenzen.

A reviravolta metodológica se dá paralelamente à descoberta de novos objetos, que, por sua vez, ocasionam a criação de novas áreas de estudos. Chamamos atenção, aqui, para a observação de BACHMANN-MEDICK (2009) de que a proliferação de campos de análise também originou modas intelectuais, o que muitas vezes ocasionou concorrência institucional na cena universitária e científica, conservação e subversão de estratégias e, o mais grave, a ausência de críticas no momento em que novas modas foram sendo criadas. Para a autora, a acuidade reflexiva deve prevalecer na identificação dos *turns* como elementos para se compreender as tensões acadêmicas internas e a real contribuição dos Estudos Culturais ao panorama científico nas Humanidades.

Um dos pilares das novas tendências é tomar a “*estrangeiridade* como princípio metodológico” (idem, p. 28), já que a atitude auto-reflexiva nasce de um estranhamento de si mesmo, e leva a seu aprofundamento. Do mesmo modo, a valorização da *diferença* ocasiona, nesse processo, a confrontação de práticas e tradições científicas excessivamente autocentradas com outros quadros de referência antes negligenciados. A antropologia cultural, à medida que se desvinculou, por exemplo, de uma valorização excessiva da razão lógico-abstrata, do “espírito”, como parâmetro de julgamento e relação diante de comunidades antes consideradas “primitivas”, voltou-se à consideração mais apropriada das diferenças e das características efetivas dessas comunidades, em si mesmas.

A estrangeiridade não é somente um elemento temático, portanto, e percebe-se que é também uma ferramenta metodológica, que se vislumbra no caráter multi-, trans- e interdisciplinar dos Estudos Culturais. Isso porque, segundo BACHMANN-MEDICK (2009, p. 12), as consequências são muitas: “superação produtiva de fronteiras, abertura em face de tendências de pesquisas internacionais, reconhecimento da multiplicidade de perspectivas e dedicação a campos de investigação que perpassam as várias disciplinas.”⁴¹ Desse modo, os Estudos Culturais, em seus entrecruzamentos e multiplicidades, tornam-se um “*medium* de entendimento mútuo (...) que põe em diálogo resultados científicos heterogêneos, altamente especializados e isolados um do outro, no sentido de tornar transparentes

⁴¹ produktive Grenzüberschreitungen, Öffnung gegenüber internationalen Forschungsrichtungen, Anerkennung von Perspektivenvielfalt und Hinwendung zu Untersuchungsfeldern, die quer zu den Disziplinen verlaufen.

traços estruturais comuns (...).”⁴² (BÖHME, Hartmut; SCHERPE, Klaus R.⁴³ apud BACHMANN-MEDICK, 2009, p. 12)

Na literatura, esse “olhar estrangeiro para a própria realidade cultural” também traz à tona campos de reflexão que ainda não haviam sido contemplados em pesquisas científicas. A autora cita como exemplos, entre outros, temas como o fetiche, a loucura e a violência na literatura, porém com a ressalva de que o centramento excessivo em temas transforma a área em simples alargamento de fórmulas, pensamentos ou motivos, em lugar de garantir-lhe a particular atenção à forma de representação literária. O conceito de texto se amplia e “inclui notadamente as mídias, oralidade, performance, em oposição clara às obras por parte dos estudos literários com sua concentração sobre as obras de arte em si mesmas.” (Idem, p. 29)⁴⁴

Procuramos enfatizar, até o momento, aspectos importantes abordados por Bachmann-Medick sobre as grandes “viradas” nos estudos culturais. Antes de adentrarmos o *spatial turn*, ainda seria necessário observar o “perigo do culturalismo” a que as ciências humanas estão expostas. A autora identifica no processo de consolidação dos Estudos Culturais alguns exageros, tais como as perdas geradas pela eventual suposição de uma globalização homogeneizadora, o apagamento das relações de poder desiguais ou mal-entendidos interculturais, que generalizam e borram as diferenças e os reais problemas decorrentes disso. A abertura de horizontes pelos *turns*, seu instrumentário crítico, traz em si a possibilidade de enfrentar de maneira apropriada os conflitos mundiais e a visada culturalista que muitas vezes os acoberta.

Para os Estudos Literários, sua renovação no contato com os Estudos Culturais, sua confrontação com o mundo real e sua declaração sobre esse mundo a partir do aparato linguístico e estético próprios aos textos literários renovam a importância e pertinência desse campo do saber. A partir disso, é especialmente

⁴² Medium der Verständigung (...), um die heterogenen, hochspezialisierten, gegeneinander abgeschotteten Ergebnisse der Wissenschaften zu ‚dialogisieren‘, auf strukturelle Gemeinsamkeiten hin transparent zu machen.

⁴³ BÖHME, Hartmut; SCHERPE, Klaus R. (Orgs.) *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek, 1996, p. 12.

⁴⁴ natürlich der erweiterte Textbegriff, der bekanntlich Medien, Mündlichkeit, Performanz einbezieht, ganz im Unterschied zur traditionellen Werkorientierung der Literaturwissenschaft mit ihrer Ausrichtung auf Kunstwerke.

bem-vinda a reflexão do romanista Ottmar Ette⁴⁵ acerca do “saber sobre a vida” [uma das traduções possíveis de *Überlebenswissen*] (BACHMAN-MEDICK, 2009, p. 44). As reviravoltas nos Estudos Culturais tornam abrangente o objeto e as abordagens metodológicas nas ciências literárias. Ora, se a linguagem passou a ter estatuto central na filosofia e problematizou a cientificidade de métodos acadêmicos, não seria a “ciência literária” tão legítima e pertinente para as “ciências da vida” [*Lebenswissenschaften*] quanto outras áreas de conhecimento tradicionalmente ligadas às ciências naturais? Afinal, reflexões cerradas em si mesmas sob um “reducionismo neurobiológico” (idem) não são suficientemente propositivas no que concerne, por exemplo, à intervenção direta no meio ambiente e nas dinâmicas sociais e culturais de grupos humanos. Diante disso Ottmar Ette e Bachmann-Medick concordam em valorizar o poder do aparato simbólico e linguístico próprio às ciências humanas (e aos Estudos Literários em particular), quando se trata de compreender a dinâmica comunicacional e expressiva nas relações sociais e em outros âmbitos da vida humana, como a economia, a política, as práticas científicas e administrativas, as atividades de desenvolvimento e planejamento, entre outras.

1.2 *Spatial turn*

Sobre este pano de fundo, para falar no *spatial turn*, é preciso antes mencionar rapidamente o *postcolonial turn*, que se deu na década de 1980 e que foi desencadeado pelo desprendimento de antigas colônias em relação à hegemonia cultural europeia, na forma de uma representação literária crítica. A identidade no centro das questões e a atenção à pluralidade e às diferenças levaram inclusive ao questionamento das premissas da própria *Kulturwissenschaft*, despolitizada em excesso. Os novos questionamentos da contribuição dos estudos pós-coloniais, levados muito fortemente para o âmbito político, fizeram pensar que a própria dimensão do lugar de onde se fala é um aspecto central da reflexão. E no lugar de onde se fala há determinantes sociais, econômicos, políticos e históricos que, no caso de ex-colônias europeias, imperam sobre a tradição do pensamento europeu; e embora o pensamento colonial tenha também uma base histórica e ideológica na tradição europeia, ele passa a dialogar com essa tradição sobre outras bases, a

⁴⁵ ETTE, Ottmar. *Überlebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlim, 2004.

partir do momento em que as ex-colônias ganham em autonomia e identidade próprias.

Muito se insistiu na atenção à materialidade do signo desencadeada pelo *linguistic turn*. A geografia cultural,⁴⁶ por exemplo, dedicará atenção particular ao espaço, nesse sentido: a disciplina passa a questioná-lo como dado objetivo, desloca a atenção para o sujeito observador e sua linguagem, enquanto filtro parcial daquilo que se observa. Assim como para a geografia os signos, os símbolos, os textos e os processos de percepção e cognição passaram a constituir o foco de análise, também para a literatura ou outras ciências humanas prevaleceu atenção à materialidade textual do espaço, não só como objeto de representação literária ou como elemento formal (enquanto categoria narrativa ou elemento gráfico do texto), mas também como lugar de produção da obra, que pertence, ele mesmo, a um lugar mais amplo de discussão e atenção a problemas sociais e políticos gerais.

Para o *spatial turn*, a categoria do espaço passou a ser elemento chave de uma forma espacial de se pensar, um importante recurso metodológico de compreensão da cultura, e não só tema ou objeto de análise, como na geografia física, ou mesmo na compreensão formalista do espaço literário, por exemplo. E mais, ele é, também segundo BACHMANN-MEDICK (2009, p. 284), uma “construção social”, no sentido de que nasce do social e é compreendido a partir das relações sociais e de poder, em dimensões locais ou globais. Desse modo é que surgiram, a propósito, expressões como globalização, abertura, fechamento ou dissolução de fronteiras, entre outras.

Mais do que uma abertura de fronteiras houve novo estabelecimento delas, além de “novas disparidades espaciais, reivindicações territoriais e afirmações de fronteiras” (idem, p. 287). Bachmann-Medick, assim, vê urgência de se rever determinadas teorizações excessivamente otimistas a respeito do espaço e suas aberturas, em face da presença massiva dos sistemas de segurança, checkpoints e fronteiras virtuais que comprovam, de sua parte, um fechamento cada vez maior dos espaços e suas fronteiras.

Novas linhas de investigação, novas teorizações foram surgindo a partir de fenômenos como o da translocalização, perda da pátria, perda do lugar, assim como

⁴⁶ Sobre a caracterização e a história dessa geografia, ver ROSENDAHL et al (2000 e 2001).

pela presença da internet e da mídia e sua circulação ininterrupta de informações. Também nos Estudos Literários torna-se muito forte a presença dessas categorias, em novas abordagens de pesquisa e reflexão. O *postcolonial turn*, como mencionamos, constrói-se sobre distinções fundamentais em um campo de reflexão que problematiza a diferença entre centro e periferia e as decorrências dela.

De outra parte, e não sem menor importância para os Estudos Literários, tornam-se temas centrais questões como a perda de um ponto fixo para o sujeito e o aumento de sua fluidez. O etnólogo Marc Augé, por exemplo, defende a importância dos espaços de transição, que passariam a ter papel central nas noções de territorialidade⁴⁷:

Vias de trânsito e meios de transporte, pontos de parada da auto-estrada, aeroportos e estações de ônibus e de trem, supermercados ou parques são, para Augé, lugares descaracterizados que hoje se expandem e que não estariam mais em condições de veicular a identidade como algo próprio.⁴⁸ (ROLSHOVEN⁴⁹ apud BACHMANN-MEDICK, 2009, p. 288)

Dada a centralidade desses temas e abordagens para estudos recentes sobre literatura e para a presente dissertação em particular, cabe apresentar agora alguns aspectos dessa discussão, que se dá em um âmbito interdisciplinar, segundo manifestamos há pouco. Temas como os destacados por Augé, e muitas vezes assumidos passivamente por trabalhos na área de Estudos Literários, sofrem contra-argumentação veemente mesmo no âmbito interno de suas disciplinas de origem. E aí se confirma o argumento de Doris Bachmann-Medick, segundo o qual os Estudos Culturais teriam, antes de mais nada, o mérito de fazer dialogar e fundir as diversas disciplinas.

Diante da importância atribuída aos espaços de transição, por exemplo, as Ciências Sociais lembram que esses espaços acabam por afirmar os territórios que os cercam ou lhes proporcionam o ponto de partida. O conceito de territorialização,

⁴⁷ Além da observação de Johanna Rolshoven que vem a seguir, Bachmann-Medick refere-se à seguinte obra de Augé: AUGÉ, Marc. *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt/M., 1994. [Lugares e não-lugares]

⁴⁸ Verkehrswege und Verkehrsmittel, Autobahnraststätten, Flughäfen und Bahnhöfe, Supermärkte oder Freizeitparks sind nach Augé die in der Gegenwart expandierenden uneigentlichen Orte, die Identität als 'Eigentliches' nicht mehr zu vermitteln imstande seien.

⁴⁹ ROLSHOVEN, Johanna. Von der Kulturraum- zur Raumkulturforschung. Theoretische Herausforderungen an eine Kultur- und Sozialwissenschaft des Alltags. *Zeitschrift für Volkskunde*, n. 99, v. 2, 2003, p. 189-213.

portanto, deve contrabalancear o de desterritorialização.⁵⁰ Dedicaremos em breve algumas páginas ao assunto, no item a seguir, em diálogo com o sociólogo Renato Ortiz.

O que se percebe, afinal, é a constante polaridade entre desaparecimento do espaço e de sua nova reorganização. Não se pode deixar de mencionar a presença dos atores que organizam, reorganizam ou reordenam o espaço. E o que os move e os motiva a isso são fatores principalmente econômicos, políticos e sociais. A produção do espaço se dá socialmente e muitas vezes traduz processos contraditórios, complexos e peneiras de diferenças de classes. Assim, para melhor fundamentar nossa aproximação a esses temas, seguiremos com a apresentação de aspectos da discussão sobre o espaço provenientes de outras áreas e pertinentes a uma discussão interdisciplinar sobre a questão, com especial atenção, agora, à Geografia.

Espaços sociais e geografias imaginárias

Segundo Doris BACHMANN-MEDICK (2009, p. 292), a premissa básica para caracterizar o *spatial turn* é a seguinte:

[p]ara o *spatial turn* não é o espaço territorial enquanto container ou recipiente que serve de padrão, mas o espaço enquanto processo de produção social de sua própria percepção, uso e apropriação, intimamente ligado ao nível simbólico da representação espacial (por exemplo, por meio de códigos, sinais e mapas).⁵¹

A atenção à dinâmica do espaço como resultado de práticas sociais é particularmente cara à linha marxista, cujo precursor é Henri Lefebvre.⁵² Outros intelectuais que prosseguiram essa “virada” na Geografia são David Harvey, Michael Keith e Steve Pile⁵³, entre outros, além de Doreen Massey e Edward Soja que

⁵⁰ Cf. DELEUZE, GUATTARI (1995); MAFFESOLI (2001), por exemplo.

⁵¹ Für den *spatial turn* wird nicht der territoriale Raum als Container oder Behälter maßgeblich, sondern Raum als gesellschaftlicher Produktionsprozess der Wahrnehmung, Nutzung und Aneignung, eng verknüpft mit der symbolischen Ebene der Raumrepräsentation (etwa durch Codes, Zeichen, Karten).

⁵² A partir de BACHMANN-MEDICK (2009): LEFEBVRE, Henri. *The production of Space*. Oxford, Cambridge, 1991.

⁵³ A autora cita: HARVEY, David. *The urban experience*. Baltimore, 1989; KEITH, Michael; Steve Pile. Conclusion. Towards new radical geographies. In: _____. (Orgs.) *Place and the politics of identity*. [19-], p. 220-226.

mencionaremos mais à frente. Em linhas gerais, BACHMANN-MEDICK (2009, p. 289) explica tal tendência como a seguir:

Especialmente a mudança das cidades e paisagens, em meio à tendência dos desenvolvimentos desiguais no mundo todo sob a base da divisão espacial do trabalho, corroborou essa compreensão acerca da conformação do espaço por meio do capital, do trabalho, da reestruturação econômica, bem como relações e conflitos sociais.⁵⁴

A atenção ao espaço social e suas dinâmicas levou muito rapidamente a investigações que entrelaçam poder e espaço. Esse horizonte teórico leva em conta a repercussão das diferenças entre as classe sociais sobre o espaço, entre outras categorias da Sociologia. Tais conceitos e análises do espaço implicaram uma reconceitualização dentro da Geografia Cultural não apenas dentro de uma macroperspectiva (representação, ideologia, relação de poder), mas também de uma microperspectiva (sujeito, corpo, relações sociais, interações).

O pós-colonialismo trouxe uma nova compreensão da cartografia política e literária. A geografia imaginária de Edward Said,⁵⁵ por exemplo, é fruto dessa tentativa de compreensão do espaço não pelo que ele denota na paisagem física, mas pelo que ele pode significar enquanto lugar de dinâmicas hierárquicas, muitas vezes veladas; importam, sim, as possibilidades de construção do espaço do outro, o ganho da voz do outro pelo afastamento da ideologia do império que o suprime.

Sob outro aspecto da análise dos espaços sociais, a partir do antropólogo e teórico da globalização Arjun Appadurai,⁵⁶ Bachmann-Medick considera que a existência do *spatial turn* coincide com a evidenciação de espaços transnacionais, cuja característica principal é a dissolução do território estatal como único determinante das redes de relações culturais. As dinâmicas das relações sociais denotam hoje, apesar da existência de fronteiras políticas e físicas claras, a construção de um espaço transitório determinante. Essa transitoriedade como elemento central na conformação do espaço pode ser constatada, por exemplo, na

⁵⁴ Besonders die Veränderung der Städte und Landschaften im Zuge der weltweit ungleichen Entwicklungen auf der Grundlage räumlicher Arbeitsteilung hat diese Einsicht in die Gestaltbarkeit des Raums durch Kapital, Arbeit, ökonomische Restruktuierung sowie durch soziale Beziehungen und Konflikte bestärkt.

⁵⁵ SAID, Edward W. *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Frankfurt/M., 1994.

⁵⁶ APPADURAI, Arjun. Sovereignty without Territoriality. Notes for a Postnational Geography. In: LOW, Setha M.; LAWRENCE-ZÚÑIGA, Denise. (Org.) *The Anthropology of Space and Place. Locating Culture*. Malden, Oxford, 2003.

relação entre imigrantes, exilados e turistas e o meio que assim os caracteriza e que não corresponde à cultura de seu lugar de origem.

Os espaços transnacionais fazem coincidir lugares e fronteiras. Nos estudos culturais, isso significa questionar as relações tradicionais entre espaço e identidades fixas coletivas e nacionais, já que as identidades mesmas se veem imiscuidas de outras, associadas a outros lugares ou fronteiras que as reordenam ou dialogam com elas.

Até aqui ficou claro que o *spatial turn* não se relaciona apenas ao espaço simbólico, mas também ao resultado de relações sociais que se dão em algum ponto físico e material. Os lugares reais e imaginados são ao mesmo tempo materiais e simbólicos. Ao invés do estabelecimento de fronteiras como parâmetro de compreensão da sociedade, há nos últimos tempos, sob a ótica de Edward W. Soja⁵⁷ descrita por BACHMANN-MEDICK (2009, p. 298), outro parâmetro mais evidente, a saber: um “lugar ‘vivenciado’ e não completamente mapeável de movimentos e comunidades que desenvolvem novos cenários de ações políticas.”⁵⁸

O ganho metodológico com a especial atenção ao espaço tem a ver com o desenvolvimento de uma forma espacial de pensar. Para compreender as geografias imaginárias e seus entre-lugares, que criam e recriam espaços sociais, como explicitamos acima, atribui-se aos *mental maps* a construção de modelos de organização do saber, com inspiração na própria cartografia. Trata-se aqui de uma ramificação do *spatial turn*, o *topographical turn*, que, diferentemente deste, não se ocupa com as práticas que constituem o espaço, mas com suas formas e técnicas de representação. O *spatial turn*, em nível metodológico, se verifica no modo como os debates e teorizações se dão, sobretudo via utilização de expressões e conceitos ligados ao espaço. Bachmann-Medick exemplifica seu argumento com estudos cuja intenção é realizar um *mapping* de corpos e espaço, do futuro, do pós-moderno.⁵⁹ *Mental maps* são uma forma de extensão dos campos da cartografia a um plano simbólico e subjetivo. Segundo a autora (Idem, p. 300), eles

⁵⁷ SOJA, Edward W. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge, Oxford, 1996.

⁵⁸ ein "gelebter" und nicht vollständig kartierbarer Ort von Bewegungen und Gemeinschaften, die neue Schauplätze politischen Handelns und raumbezogener Politik erschließen.

⁵⁹ Ela recomenda, por exemplo, o trabalho do professor da Universidade de Potsdam, prof. Dr. Stephan Günzel, cuja produção científica se dá pela interdisciplinaridade. Suas áreas de atuação são o espaço, a topografia e a topologia voltados para a compreensão de áreas que outrora não se vinculavam a essas categorias, como as artes, os meios de comunicação, até a literatura.

chamam a atenção para a complexidade da perspectiva do espaço, para as interfaces entre espaço e tempo, por causa de suas sobreposições de estruturas físicas e espaciais por meio de atos de recordação (subjetivos). Eles põem em destaque a cartografiação como uma operação mental.⁶⁰

Para BACHMANN-MEDICK (2009, p. 300), foi o discurso pós-moderno que possibilitou a “conceitualização dos *mental maps* e do *mapping* cognitivo (Fredric Jameson)⁶¹”, isso também na compreensão do espaço como meio de intercâmbio, de constituição da língua e das cargas simbólicas. *Mental maps* e *mapping* cognitivo não são reflexo de figurações naturais, mas representação de espaço e instrumento de manipulação política.

Mas não é só a dimensão simbólica a que os *mental maps* aludem. Para o historiador Karl Schlögel,⁶² a história, por exemplo, deve evidenciar seus dados visuais e materiais. Na contracorrente do culturalismo e do textualismo, ele defende a materialidade mesma dos lugares. O 11 de Setembro, por exemplo, além do que significou em termos de desmascaramento da hegemonia norte-americana, deixou marcas na própria reconfiguração dos lugares e lançou questionamentos e desdobramentos futuros. A escrita da história se daria dentro de uma narrativa da simultaneidade, que tem em si a presença das diferenças e do próprio futuro.⁶³

Os modos de “pensar com o espaço” que acabamos de apresentar denotam o salto qualitativo no aproveitamento dessa categoria. Para Edward Soja,⁶⁴ por exemplo, a história e o tempo também sofrem certa espacialização, devido à simultaneidade de elementos que podem ser analisados no todo da estrutura social, “lado a lado”. Ainda, o potencial epistemológico se desenvolve na focalização do espaço. A hermenêutica espacial abre-se para atos de compreensão novos, quando

⁶⁰ verweisen auf die Komplexität der Raumperspektive, auf die Schnittstellen zwischen Raum und Zeit, aufgrund ihrer Überlagerung des physisch-räumlichen Strukturen durch (subjektive) Erinnerungsakte. Sie bringen Kartierung als eine mentale Operation in den Blick.

⁶¹ JAMESON, Fredric. Cognitive Mapping. In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (Orgs.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Houndmillss; Londres, 1988, p. 347-360.

⁶² SCHLÖGEL, Karl. *Im Raum lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Munique, Viena, 2003.

⁶³ Pensemos também na presença da antiga União Soviética como centro organizador de um “modo de pensar” de oposição aos Estados Unidos. A localização física dos países envolvidos, divididos entre Leste e Ocidente, ocasionavam uma forte organização mental dessa divisão política. Quanto às relações Norte-Sul, um exemplo bastante concreto é o desenho de Joaquín Torres García, *América del Sur*, de 1943, em que o continente aparece de ponta cabeça em relação ao mapa tradicional, como se o globo terrestre fosse visto ao inverso e o Sul ocupasse a parte superior. O desenho, não por acaso, é o motivo da capa de *Transculturación narrativa en América Latina*, de Ángel Rama, na edição da El Andariego, de 2007: o texto é referência no processo de valorização das especificidades da cultura latino-americana em face do cenário internacional.

⁶⁴ Ibidem apud BACHMANN-MEDICK (2009, p. 303).

a visão antes linear e temporalmente sequencial da história ganha em simultaneidade, pela justaposição de elementos.⁶⁵ Minorias, por exemplo, cujas demandas e atuação são apreciadas ao mesmo tempo em que se desenrolam os “grandes feitos” dos grupos dominantes – uma coisa “ao lado” da outra –, ganham destaque sob essa nova ótica e podem ser contempladas na (re)escrita da história.

O espaço em si mesmo também adquire simultaneidade: os espaços público e privado, o espaço das práticas sociais e da presença do corpo, levam, quando considerados em conjunto, a uma revisão dos próprios conceitos de cultura, em que passam a ter grande importância aspectos como marginalidade, exclusão, fronteira, localização, desterritorialização, tensões entre centro e periferia. Enfim:

Este vocabulário se adensa até se transformar em um modelo nocional dos estudos culturais [*Kulturwissenschaft*], que compreende um pensar conjunto em diferentes níveis e dimensões: o individual e o social, o pertencente e o não-pertencente, o local e o global, o concreto e o imaginado, a práxis e a representação deixam-se refletir e descrever no imbricamento dos elementos que os compõem. (ROSHOVEN, op. cit., p. 207 apud BACHMANN-MEDICK, 2009, p. 304)⁶⁶

As decisões e atos dos indivíduos na sociedade tornam-se estruturas visíveis, e isso possibilita, para a pesquisa cultural, o vislumbre dos atores em convivência com os desdobramentos de sua própria atuação.

A Geografia Cultural é uma disciplina que se apropriou de forma bastante evidente essa forma de pensar o espaço. Diferentemente da Geografia Física com sua compreensão do espaço como dado *a priori*, a Geografia Cultural chegou à compreensão de que o espaço é construído por agentes humanos, sua “imaginação geográfica” e “imagens estratégicas do espaço” (BACHMANN-MEDICK, 2009, p. 305). Considerem-se aqui as consequências dessas práticas na geopolítica quando fundamento de atividades coloniais ou imperialistas, por exemplo. Mas isso se aplica também a dimensões menores, como o espaço do “cotidiano”. O espaço passa a ser o principal instrumento de um modo concreto de avaliar ou representar dados materiais da realidade. Para esclarecer, a autora cita a geógrafa Doreen Massey,⁶⁷

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Dieses Vokabular verdichtet sich zu einem “kulturwissenschaftlichen Vorstellungsmodell, das ein Zusammendenken unterschiedlicher Ebenen und Dimensionen erfasst: das Individuelle und das Gesellschaftliche, das Dazugehörige und das nicht Dazugehörige, das Lokale und das Globale, das Konkrete und das Imaginierte, Praxis und Repräsentation lassen sich in ihrem Ineinandergreifen denken und beschreiben.”

⁶⁷ MASSEY, Doreen. *Power-Geometries and the Politics of Space-Time*. Hettner Lecture 1998. Heidelberg, 1999.

feminista que questiona como os espaços se organizam e se estruturam em termos de gênero, ou como são imaginados ou representados nesse sentido. Não se pode pensar enganosamente em um espaço virtual libertador, fronteiras eliminadas, mobilidade irrestrita, se padrões de comportamento ou de estruturação do espaço ainda se revelam fontes de preconceitos e exclusão.

O vislumbre das dinâmicas cotidianas leva a compreender o espaço não como um elemento dado ou como “categoria da consciência que impregna a percepção” (BACHMANN-MEDICK, p. 307), mas como “produto de ação social e política” (idem). Assim:

Cabe testar o discurso (quase transformado em jargão) sobre desespacialização decorrente de migração, mobilidade virtual e tecnologias midiáticas modernas por meio de estudos concretos e empíricos sobre como as pessoas voltam a se organizar, também no espaço, depois de se ‘desenraizar’. Com isso evidencia-se a plurivocidade dos espaços: a vinculação entre atividades locais e relações sociais, de um lado, e seu registro por meio de emoções, memória, histórias, apropriações corporais e mentais, *mental maps* e batalhas semânticas, de outro – sendo tudo isso muito mais que um mero *setting* das ações. (Idem, p. 307)⁶⁸

Bachmann-Medick oferece, nesse contexto, um exemplo que nos interessa centralmente, sobre a relação entre a consciência do espaço e a circunstância de produção literária:

Tanto mais norteadora é a questão sobre como os textos literários refletem e configuram o situamento – como problema intercultural ou mesmo concernente aos estudos culturais [*Kulturwissenschaft*] – chegando à reflexão sobre seu próprio situamento (pós-colonial) em meio às novas literaturas do mundo; por exemplo, a questão sobre o posicionamento da literatura de migração nos entre-lugares das línguas e culturas. Aí se incluem não apenas estratégias de *re-writting*, mas também disputas territoriais em literaturas pós-coloniais em si mesmas (...). (BACHMANN-MEDICK, 2009, p. 308)⁶⁹

É nesse contexto que Bachmann-Medick refere-se ao livro *Literatura em movimento* [*Literatur in Bewegung*], de Ottmar ETTE (2001), que focaliza, entre

⁶⁸ So ist etwa die fast jargonartige Rede von der Enträumlichung aufgrund von Migration, virtueller Mobilität und modernen Medientechnologien zu überprüfen, und zwar durch konkrete empirische Untersuchungen, wie Menschen – nachdem sie "entwurzelt" worden sind – ihr Leben auch räumlich neu organisieren. Damit kommt die Vielstimmigkeit von Räumen verstärkt in den Blick: die Verknüpfung von lokalen Aktivitäten und Sozialbeziehungen mit Einschreibungen durch Emotionen, Gedächtnis, Geschichten, körperlichen und mentalen Aneignungen, Mental Maps und Bedeutungskämpfen – weit über das bloße Handlungssetting hinaus.

⁶⁹ Leitend ist vielmehr die Frage, wie literarische Texte Verortung reflektieren und ausgestalten – gleichsam als ein interkulturelles oder gar kulturwissenschaftliches Problem – bis hin zur Reflexion ihrer eigenen (postkolonialen) Verortung in den neuen Literaturen der Welt, z. B. Der Positionierung von Migrationsliteratur in Zwischenräumen der Sprachen und Kulturen. Hierzu gehören nicht nur Strategien des Re-writting, sondern sogar "territorial disputes" in postkolonialen Literaturen selbst, aber auch in den anderen Künsten der Gegenwart.

outras coisas, o campo de tensão existente entre a literatura europeia e a não-europeia. Para o autor citado, a questão se centra no estudo da literatura diante da dinâmica de “novos espaços complexos em um mundo global desterritorializado em movimento” (BACHMANN-MEDICK, 2009, p. 309). Trata-se aqui, em alusão a formas específicas do relato de viagens que se devem à experiência mesma do deslocamento e à luz da teoria cultural, de uma focalização de aspectos poetológicos decorrentes da consideração de elementos da “estrutura de viagem do romance” em geral (ETTE, 2001, p. 40). A leitura é considerada por Ette uma espécie de viagem, sob um “processo hermenêutico de espacialização” (idem, p. 80).

Falamos anteriormente sobre a contraposição entre dois modos de ler e escrever a história: um a partir da visão linear e temporalmente sequencial, e outro pela simultaneidade e justaposição de elementos. O segundo modo dá-se pela influência dos estudos e análises da categoria do espaço. No que se refere à literatura, a simultaneidade e a justaposição relacionam-se à leitura pós-colonial, já que permitem confrontar a história dominante com a das minorias, e também são indícios de que o realismo é superado ou deixa de ser dominante, não enquanto escola literária, mas como mecanismo de escrita pautado na sucessividade dos fatos e na construção linear do espaço narrado. (BACHMANN-MEDICK, 2009, p. 309) Além disso, o texto literário torna-se um meio para conformar certa “geografia imaginada” (idem), ligada à circunstância extratextual das relações culturais entre países dominadores e dominados. A autora cita obras literárias que exemplificam esse princípio, inclusive na criação consciente de universos imaginários que se confrontam com a realidade dos lugares de escrita dessas obras. São elas: *Versos satânicos*, de Salman Rushdie, com a transformação de Londres em uma cidade tropical; o romance *Maps*, de Nuruddin Farah; e *Texaco*, de Patrick Chamoiseau.

O universo da obra literária toma forma de uma “constelação de simultaneidades, inscrições e cargas afetivas de lugares” por meio de “sentimentos e vestígios de memória coletiva” (idem). Uma tal dimensão espacial da literatura e também da arte contemporânea insere-se no que a autora denomina uma “topografia cultural”, campo de pesquisa bastante caro aos estudos culturais, cujo

princípio é o da “técnica da organização topográfica do pensamento” (BORSÒ; GÖRLING⁷⁰ apud BACHMANN-MEDICK, 2009, p. 310).

Em remissão ao anglicista e comparatista Hillis Miller,⁷¹ Bachmann-Medick revela que, para além do simples dado perceptivo da descrição, as “paisagens literárias” são “resultados de atuações, imputações e projeções de natureza humana e poético-linguística.” (BACHMANN-MEDICK, 2009, p. 310) A reflexão topográfica permite, entre outros, interligar o universo ficcional do texto a seu universo referencial histórico. O delineamento da topografia não revela apenas o espaço interno (cenário, lugares, cidades etc.), mas se transforma em campo de “tradução de teoria”. Ou seja, o texto literário não é apenas um universo ficcional em si, mas um “lugar” que declara algo para uma comunidade maior de interlocutores, ou leitores. Isso nos faz pensar novamente na técnica de organização topográfica do texto como forma de organização espacial do próprio pensamento, do processo de desencadeamento de compreensão e diálogo entre leitor e texto.

O *spatial turn*, ou a virada espacial, enfim, oferece uma chave cognitiva que aparece em diversas disciplinas. Não se trata apenas da tematização do espaço, mas também de seus atributos e ferramentas conceituais que enformam uma nova maneira de compreensão da história, dos estudos de gênero, da sociologia, da geografia, da literatura.

1.3 O espaço literário: fundamentos

Diante das transformações no espaço e do aproveitamento dessa categoria como chave cognitiva e metodológica para diversas disciplinas, a literatura se revela meio discursivo capaz de refletir sobre tais questões.

É nossa intenção, agora, voltarmos-nos para o estudo mais acurado do espaço literário, com base nos desdobramentos teóricos acima referidos. Também levaremos em conta o diálogo entre a literatura e outras áreas, em especial a Sociologia e a Geografia, no que ele pode contribuir para maior clareza em relação a noções de espaço relevantes para a leitura de textos literários. Para sistematização da reflexão proposta, optamos por abordar a figuração do “lugar” como ponte entre

⁷⁰ BORSÒ, Vittoria; GÖRLING, Reinhold. (Org.) *Kulturelle Topographien*. Suttgart, Weimar, 2004.

⁷¹ MILLER, J. Hillis. *Topographies*. Stanford, 1995.

tais disciplinas e como instrumento do discurso estético e argumentativo da obra literária.

Desde que a literatura não é vista necessariamente como um universo hermético e independente, auto-suficiente em sua estrutura e concepção de “mundo”, e que fenômenos particulares do mundo contemporâneo são explicados legitimamente por todas as áreas do conhecimento, é mister que, na abordagem do texto literário, noções, conceitos e pensamentos, também de outras áreas, confluem, dialoguem, até mesmo se aglutinem. Passemos, assim, a uma breve incursão por fundamentos para posterior discussão sobre a aproximação entre as duas áreas.

O sociólogo Renato ORTIZ (1996), em “Espaço e territorialidade”, coloca em pauta as novas transformações espaciais, no que concerne à relação entre o meio físico e a determinação das dinâmicas sociais. Ocorreria hoje, segundo Ortiz, um novo ordenamento das dinâmicas espaciais, já que elas se dão muitas vezes no espaço virtual e no trânsito internacional cada vez maior e mais fácil. No entanto, segundo ele, “o vínculo entre fenômeno social e meio espacial permanece” (Idem, p. 49).

Começamos pelo que o autor compreende ser a relação meio físico e sociedade. Ortiz recorre ao também sociólogo Pierre George⁷² para desenvolver seu argumento central, o qual ele apresenta com um exemplo:

No caso do homem do campo, a coletividade rural seria o elemento aglutinador da produção aos (*sic*, melhor: para os) membros de um determinado grupo social. (...) [C]ada lugar, estabelecimento ou comunidade rural possui [assim] uma individualidade, uma qualidade que lhe é própria. Ela se exprime pela sua localização, dado crucial para o geógrafo, sem o qual, seu esforço cartográfico seria em vão. (Idem, p. 50)

O senso de coletividade no meio rural seria um diferenciador da cidade pelo seu universo cotidiano mais restrito ao lugar, ainda que isso tenha mudado significativamente nos últimos tempos. Essas mudanças, que decorrem por ordem de uma abertura de comunicação e de interação econômica entre diversas partes do mundo, acabam levando muitos intelectuais a pensarem que houve um esvaziamento do “espaço”, já que as peculiaridades do lugar teriam sofrido um abalo diante da mobilidade de seus sujeitos que o compunham.

⁷² GEORGE, Pierre. Sociologie géographique. In: GURVITVH, G. *Traité de sociologie*. Paris: PUF: 1967.

ORTIZ (1996) pondera criticamente a visão geral de que o espaço possa ter se esvaziado, e contesta que haveria um crescente desaparecimento “da arte, do Estado-nação, do trabalho, da história, da modernidade” (idem, p. 53). Para o autor há, na verdade, não um esvaziamento, mas um *nova forma de preenchimento do espaço*, em que, de uma maneira ou de outra, formas culturais se concretizam, porém sem a vinculação a uma raiz, um meio físico que as molda.

É fundamental para Ortiz desenvolver premissas de Durkheim e Mauss⁷³, que “vinculam as categorias de pensamento ao fundo social que as constitui” (idem, p. 53). Ele desenvolve o argumento:

As funções cognitivas vêm (...) marcadas pelas culturas que as envolvem. (...) Entre os zunis, norte, sul, leste e oeste não são apenas pontos cardeais. Cada um desses compartimentos geográficos possui qualidades sociais modais. O vento, o ar, a força e a destruição são atributos do norte, ao passo que o verão, o fogo, a agricultura e a medicina pertencem ao sul. A categoria espaço é dessa forma ‘preenchida’ das mais diferentes maneiras; tudo depende do conjunto das forças sociais às quais ela se refere. (Idem, p. 54)

Por isso, se não há “espaço vazio”, já que a própria noção de espaço antecede “o conteúdo que ela ordena”, Ortiz afirma que há sim um estado permanente de desterritorialização, mas que, por ser inevitável integrar à sua compreensão noções espaciais, ela é seguida de uma “reterritorialização desenraizada”:

(...) se é verdade que as mudanças recentes da sociedade consolidam um padrão civilizatório particular, o da modernidade-mundo, resta-nos perguntar sobre o tipo de espacialidade que lhe é peculiar. Sabendo que a desterritorialização é um de seus traços essenciais, a questão pode ser então equacionada: como se caracteriza, no mundo contemporâneo, uma territorialidade desenraizada? Como compreendê-la, quando ela se amplia para além das fronteiras físicas, envolvendo os indivíduos, as nações e as culturas? (Idem, p. 55)

Como mencionamos anteriormente, BACHMANN-MEDICK (2009) também discorre sobre a desterritorialização, sobretudo como argumento refutador do esvaziamento do espaço e sua consequente incapacidade de fixação de identidades. Em Ortiz, percebe-se que a construção do território está ligada não só às dinâmicas políticas e econômicas, mas ao comportamento diário (que de certa forma não se abstém da relação com os padrões de consumo, e, portanto,

⁷³ DURKHEIM, Emile. Notes sur la morphologie sociale. *Journal Sociologique*, Paris, PUF, 1969 e MAUSS, M. Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimos: étude de morphologie sociale. *Journal Sociologique*, Paris, PUF, 1968.

econômicas), que reverbera para além da localização específica; e que a própria percepção do que é nacional, por exemplo, se desestabiliza.

Ortiz propõe observar o processo a partir de uma noção de transversalidade, em que o nacional, mantemos o exemplo, se vê atravessado pelo global, sem ver alterada a sua unidade constitutiva, de tal maneira que o nacional possa ser também local. Mecanismos, como o próprio poder, ainda se mantêm como determinantes dos movimentos todos, e isso estabelece que um sujeito, dotado de alguma força de trabalho específica, por exemplo, se veja submetido a uma mobilidade perene entre diversos países, sob a necessidade de manutenção de sua empresa, os lucros, o crescimento econômico. A própria sobrevivência desse sujeito, porém, a obrigação para com a família e os filhos, muitas vezes, são as mesmas referências que não se aliam necessariamente ao mundo contemporâneo e aos seus novos padrões. A força e o local de trabalho desse sujeito não estão ligados a um lugar físico específico, ao seu dia-a-dia, à interação diária com outros habitantes da comunidade. É por isso que “a espacialidade das coisas, dos objetos, do meio ambiente e, por que não dizer, do imaginário coletivo transborda os seus limites” (idem, p. 57). Esses elementos acompanham os sujeitos que transitam pelo tecido social mundial, que é móvel, mas não totalmente desterritorializado. Segundo Ortiz: “Os indivíduos possuem certamente referências, mas não propriamente raízes.” (Idem, p. 69)

O fenômeno da “desterritorialização” de Ortiz nos faz pensar no conceito de “literatura sem domicílio fixo” proposto por ETTE (2001; 2005). O esfacelamento da rigidez conceitual que separava a literatura nacional da mundial, segundo ele, é consequência de novos padrões sociais e culturais que vão surgindo. Não se trata de estabelecimento de novos espaços (aqui tanto o espaço de produção e publicação de obras, quanto o reflexo disso na figuração textual do espaço), mas da interpenetração dos mesmos, que se dá não só na forma literária, como nas abordagens críticas e teóricas e na emersão do papel da própria literatura como espelho de diálogos, de mobilidade. Segundo o autor:

Para a constituição e semantização de Espaços (ou espaços de vida) as mobilidades contribuem de maneira decisiva; de outra parte, a condição relacional interna dentro de um

espaço dado tem importância máxima no nexos que mantém com uma condição relacional externa que une um determinado espaço a outros.⁷⁴ (ETTE, 2005, p. 23)

Na indicação de uma “condição relacional” – mesmo interna – está implícito o papel dos sujeitos que delimitam, rompem ou criam fronteiras de novos espaços. Está claro que o conceito de espaço como algo cerrado, independente da ação de seus sujeitos, não está presente na argumentação atual dos estudos literários.

O artigo do professor de Teoria Literária Luís Alberto BRANDÃO (2007) traz um panorama atual e completo das linhas de abordagem do espaço em literatura.⁷⁵ Os Estudos Culturais, sobretudo, influenciaram a utilização de termos relacionados ao espaço que, de certa maneira, desvinculam os estudos literários da fixidez ingênua na relação referencial com um suposto meio físico ou com o espaço enquanto categoria formal restrita ao discurso ficcional.⁷⁶ Em vista das ideias de Ortiz, também se verifica nos estudos sobre literatura, que a figuração do espaço, por causa da dinamização e obstrução de fronteiras espaciais, se dá a partir de elementos que passam a ser “móveis, nômades, de contornos difíceis” (MARGATO; GOMES, 2008, p. 8). Deixa de ser suficiente a reflexão sobre o espaço físico que estaria dado dentro de um entorno ficcional delimitado, com seus personagens claramente situados e à mercê desse entorno.

Para Brandão, a abordagem crítica e teórica do texto literário se dá de diversas maneiras: a) pela representação do espaço (noções extratextuais, preocupação com contexto histórico e social entre outros); b) pela estruturação espacial (procedimentos formais e narrativos que figuram o espaço); c) pelo espaço como focalização (a visão do narrador e sua perspectiva); d) pela espacialidade da linguagem, sob dois aspectos: d') a linguagem vista em si mesma, do ponto de vista estruturalista, como meio mais apto para exprimir as relações espaciais e portanto

⁷⁴ Zur Konstituierung und Semantisierung von (Lebens-)Räumen tragen Bewegungen ganz entscheidend bei, ist doch die interne Relationalität innerhalb eines gegebenen Raumes in ihrem Verhältnis zu einer externen Relationalität, die einen bestimmten Raum mit anderen verbindet, von größter Wichtigkeit.

⁷⁵ Assim como seu livro de introdução à literatura escrito juntamente com Silvana Pessoa de Oliveira, *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, lançado em 2001.

⁷⁶ “Outra vertente bastante significativa é a que, com maior ou menor afinidade com os Estudos culturais, utiliza um léxico espacial que inclui termos como margem, território, rede, fronteira, passagem, cartografia, buscando compreender os vários tipos de espaços representados no texto literário em função do fato de se vincularem a identidades sociais específicas.” (BRANDÃO, 2007, p. 208)

fundadora das demais noções de espaço; d”) a linguagem como signo concreto, gráfico ou auditivo, dotado de materialidade própria (apreensível visual ou auditivamente).

Brandão chama atenção para a “vocação transdisciplinar” da categoria do espaço. Sabendo que a Literatura opera com o universo ficcional, ficam os questionamentos: qual o papel da disciplina no tema central há pouco apresentado? Ela possui legitimidade para se inserir em um debate para além desse universo ficcional mencionado? Em que medida suas formas de abordagem teórica e metodológica, que lhe são próprias, são capazes de interagir com áreas comumente voltadas a dados mais empíricos, como a Geografia, por exemplo?

Para começar a responder aos questionamentos acima, é preciso lembrar que a dicção literária, apesar das diferentes abordagens, é composta por todos os elementos mencionados, ou seja: o universo representado ou mimetizado estabelece um vínculo reflexivo com o universo físico referencial; a estrutura formal da dicção literária está preocupada em afinar a percepção estética da realidade e da própria forma do discurso que fala sobre ela; para além da voz⁷⁷ do autor que cria a obra, há os diferentes pontos de vista possibilitados pelos diferentes personagens e/ou narradores que dão enfoque diferente a situações comuns a todos; por fim, ser o espaço literário, sob certa delimitação estritamente formal, um dado intrínseco criado pela linguagem.

Tais dimensões da dicção literária são explicadas por Paulo SOETHE (2009) por meio da relação da literatura com o discurso, a estética e a mimese.

A relação com o *discurso* trata da participação do texto literário em um debate entre sujeitos de uma “comunidade de comunicação” sobre uma “determinada questão” (idem, p. 12). O texto literário se caracteriza por ser não só um objeto de análise, mas também um sujeito dotado de voz e capaz de dizer algo por si mesmo sobre determinada discussão.

A *estética* está aliada à dimensão material, tanto das sensações do leitor, quanto da sonoridade e/ou visualidade (até mesmo tato) do próprio texto. A dimensão estética dá vida ao discurso e ao seu caráter subjetivo, por assim dizer.

⁷⁷ Sobre a “voz” no discurso literário ver BAKHTIN (2002), sobretudo o capítulo “O discurso no romance”, e BAKHTIN (1992), capítulo “O autor e o herói”.

Por fim, o conceito de *mimese*, uma chave de compreensão das reflexões sobre o diálogo entre literatura e geografia. O termo aristotélico pressupõe na literatura a sua relação com a realidade, que durante séculos foi reduzida à “imitação”. Naturalmente essa linha de raciocínio evoluiu e, hoje, fala-se em “emulação”, ou seja, no texto literário é possível que as dinâmicas figuradas ficcionalmente se igualem às dinâmicas da realidade ou as superem. Nas palavras de SOETHE (2009): “O texto literário enuncia algo e ainda figura, em si mesmo, as condições e os elementos dessa enunciação.” (Idem, p. 19)

Não estamos propondo, aqui, um desenvolvimento exaustivo de cada um desses elementos. No entanto, eles auxiliam na compreensão da literatura como disciplina que congrega em si não só dados que explicam a pura fruição estética a que um texto literário ocasiona, mas outros que possibilitam chaves de estudos interdisciplinares pertinentes para um debate de maior envergadura na comunidade acadêmica e na sociedade em geral.

Em face do conceito de transversalidade proposto por Ortiz, ainda que o autor não se refira à literatura, podemos considerar que os estudos literários atravessam outros âmbitos sem perder suas propriedades. Nesse palco de mobilidades e abertura de fronteiras, de desterritorializações e reterritorializações, outros lugares os visitam, dialogam com eles. Às vezes se é mais sujeito ou se é mais objeto e, nesse vai-e-vem de papéis, as disciplinas se respondem, se questionam ou simplesmente olham ao mesmo tempo para a mesma direção.

Há muito o diálogo entre a literatura e a geografia vem ocupando alguns pesquisadores. A atenção a estudos dessa natureza se deve não só à percepção de certa legitimação do discurso literário, mas à natureza própria de uma análise que se quer inter- e transdisciplinar.

Assim, optou-se por comentar aqui o livro de ensaios de um geógrafo de formação, Marc BROSSEAU (1996), *Des Romans-Geographes*. Nele, o autor problematiza as diversas possibilidades de aproximação entre as duas áreas, levando em conta a produção de desde meados dos anos 1970, quando, nas palavras do próprio autor, emerge a “geografia humanista”, até a publicação de seu

livro. O resultado de tais problematizações fornece uma base metodológica pertinente.⁷⁸

Primeiramente, o autor aponta problemas de abordagem da literatura por geógrafos. Por muito tempo, deu-se atenção excessiva à literatura realista, pois esta era vista como mais fiel ao dado do mundo físico real. Para Brosseau, a atenção deveria estar centrada sobre o olhar do escritor, que também é, pela presença da subjetividade, determinante para a figuração do espaço no texto literário. A abordagem da literatura não pode se dar enquanto aproximação a um objeto, mas enquanto elemento ativo em uma relação dialógica, já que o próprio texto possui estatuto de sujeito. Brosseau, afinal, considera o texto literário como um escopo discursivo que declara algo sobre dados espaciais.

O estudioso depreende daí diversas implicações: primeiramente, o discurso literário não é o discurso cientificista, portanto se estabelece um problema metodológico. Não é cabível esperar do material literário a obtenção de dados objetivos, já que a literatura é também discurso estético, autônomo em sua conformação interna. Portanto, os geógrafos podem obter, sim, do texto literário elementos para a caracterização da “personalidade dos lugares” (*sense of place*), segundo apregoava certa geografia humanista de linha anglo-saxônica, concebida nos anos 1970.⁷⁹ Segundo BROSSEAU (1996, p. 27), houve maior necessidade de inserir o sujeito na dicção e abordagem geográfica:

Procurando colocar o sujeito (um pouco abandonado, em favor dos bancos de dados) no centro de seus trabalhos, numerosos geógrafos, evocando de maneira mais ou menos direta a fenomenologia, promoveriam a utilização da literatura. Esta podia servir de fonte preciosa, capaz de avaliar a originalidade e a personalidade dos lugares (*sense of place*) e fornecer exemplos eloqüentes de apreciação pessoal de paisagens.⁸⁰

⁷⁸ Segundo Brosseau, já em 1902 Herbertson e Keating sugeriam aos geógrafos a utilização de textos literários para o estudo do lugar. Para informações mais detalhadas sobre estudos interdisciplinares que contemplam ambas as disciplinas, sugerimos, além do texto em francês, a publicação do primeiro capítulo do mesmo no Brasil, uma tradução para o português feita por Márcia Trigueiros e que utilizaremos para as citações, cujo conteúdo é idêntico tanto em uma quanto em outra publicação. Agradeço a descoberta do texto em português ao Prof. Dr. Álvaro Heidrich (UFRGS), que ministrou disciplina na Pós-Graduação de Geografia da UFPR, da qual participei e que muito me elucidou sobre questões aqui presentes, sobretudo da área da geografia mesma.

⁷⁹ CLAVAL (1999, p. 10) também se refere ao termo para analisar a dimensão simbólica do lugar.

⁸⁰ Cherchant à mettre l'ê sujet – un peut abandonné au profit des banques de donnés – au centre de leurs travaux, de nombreux géographes se réclamant plus ou moins directement de la phénomologie allaient promouvoir ce recours à la littérature. Celle-ci pouvait servir de source précieuse susceptible de mettre en valeur l'originalité et la personnalité des lieux (*sense of place*) et

Do ponto de vista do estudioso da literatura, e sobre as bases aqui apresentadas, não se trata somente de uma “apreciação pessoal da paisagem”. Pode-se ter, sim, em leituras contemporâneas da figuração de paisagens uma tentativa de “transversalização” do conhecimento, em que também a dicção literária tem algo a declarar sobre os fenômenos de interação entre o meio e os indivíduos, entre um sujeito e o espaço apreendido por ele, entre as figurações criativas do espaço e a remissão a tradições em que ele já havia sido representado. Todas essas dimensões podem estar presentes nos textos literários que figuram a paisagem e em sua apreensão pelos estudos acadêmicos específicos sobre esses textos. Cada área possuiu seu interesse, sua base epistemológica. O que se quer aqui é apontar como papel da obra literária uma participação muito mais ativa em declarações e reflexões sobre, por exemplo, a paisagem rural ou urbana, não só em sentido artístico, como social, como fez Raymond Williams, por exemplo, em seu estudo *O campo e a cidade*.

Em PAULINO et al. (2005), vale destacar o papel da figuração da paisagem natural na literatura.⁸¹ O campo de visão do sujeito não é capaz de abordar totalmente a extensão da paisagem, no entanto, o momento de captação manifesta-se também sob uma intenção de totalidade e ato reflexivo, transformando o recorte em ato individual pleno. Assim, na criação artística (também literária), revela-se o papel do artista diante do meio⁸²:

A abordagem estética do espaço que envolve o indivíduo enseja-lhe travar conhecimento com possibilidades fundamentais para a própria vida, em sua relação com o mundo, e revela-se um exemplo (ainda que momentâneo e parcial) de preservação do espaço de liberdade para sua ação efetiva no mundo. (Idem, p. 4)

Ainda, mesmo que a mediação entre sujeito e paisagem se dê pelo aparato cognitivo impregnado no primeiro, seu produto de criação, a obra artística, cria a ilusão (no espectador/ leitor) de que se está diante de uma experiência nova que se dá pela sensação, pela fruição, e não por uma apreciação dominada por conhecimentos e visão de mundo que a antecedem. Desse modo, a via estética,

fournir des exemples éloquents d’appréciation personnelle des paysages. (Tradução: BROSSEAU, 2007, p. 19)

⁸¹ O presente texto sobrepuja a literatura, no entanto, há muitos estudos que se concentram também na percepção da paisagem nas artes visuais. Pensador e filósofo importante neste âmbito é SUBIRATS (1986).

⁸² Isso nos faz lembrar do papel importante que a subjetividade ganhou na geografia, sobretudo na geografia marxista, humanista e cultural.

além de proporcionar uma visão específica sobre determinado entorno, propicia ao próprio espectador/ leitor a ilusão do ato participativo pelo corpo, pelo dado sensorial. E, como ilusão, faz-se necessário destacar que: “(...) o processo perceptivo não se limita a receber passivamente os dados sensoriais, mas os organiza para lhes atribuir sentido(s). Portanto, a paisagem percebida é também significada e construída.” (Luiz Otávio CABRAL, 2007, p. 150)

A figuração da paisagem mereceu destaque nos estudos literários, sobretudo por correntes literárias específicas que os fomentaram. Os conceitos sobre espaço literário, no entanto, carecem de sistematização e categorias mais claras. Segundo o geógrafo CABRAL (2007, p. 142):

(...) ao refletir sobre a forma como as categorias espaciais têm se configurado no domínio das ciências sociais, chama a atenção, em muitos casos, a conotação genérica e superficial dos sentidos empregados e, sobretudo, o fato de que boa parte dos trabalhos recorre aos termos como se fossem sinônimos ou equivalentes.

Diante do que foi exposto até aqui, percebe-se que muito do que revolucionou o pensamento geográfico também esteve presente nas reformulações a respeito do espaço literário. Mas com quais categorias os estudos literários mesmos operam, sobretudo no contexto atual de mudanças importantes nas formulações sobre o espaço de maneira geral?

Para ETTE (2005), há décadas as várias disciplinas têm-se ocupado com o espaço em detrimento do tempo. Assim como Ortiz, o autor também desmistifica o “desaparecimento do espaço”. Para ele, o que falta é: “(...) um vocabulário terminológico amplo e preciso para movimento, dinâmica e mobilidade.” (Idem, p. 18)⁸³ Ele apresenta diversas obras literárias que operam com essas novas caracterizações do espaço e propõe, em relação a elas, o conceito de “literatura sem domicílio fixo”.

A seguir, iremos verificar propostas que contemplaram a análise interdisciplinar do texto literário e que contribuem, de algum modo, com um tipo de sistematização que também favoreceu o léxico dos Estudos Literários.

Carlos MONTEIRO (2002, p. 13) declara que “A noção de localização espacial configurada no ‘lugar’ aparece como o denominador comum no princípio da

⁸³ ein ausreichend präzises terminologisches Vokabular für Bewegung, Dynamik und Mobilität.

possível aliança entre geografia e literatura.” e explica como se dá o intermédio da obra ficcional para a compreensão do lugar:

A construção do “lugar” ou do conjunto de lugares que um romance contém levaria à consideração de que o “espaço” é, ao mesmo tempo, “meio” do sentido e também seu “objeto”. A concretude do lugar, em tanto que qualificado concretamente por um espaço exterior, geográfico, seria uma necessidade corpórea, que se realiza num continuum local mais ou menos definido e que a percepção do leitor tende a identificar uma realidade concreta, geográfica. Cada tradição cultural fornece uma visão particular de mundo que reveste de uma estrutura espaço-temporal. (Idem, p.14)

Ou seja, o “lugar” no romance situa tanto o dado espaço-temporal da narrativa, quanto o referencial cultural de sua época ou da época que procura retratar. Ainda, ao analisar *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, o autor conclui que falar em “lugar” seria demasiado simplista, tendo em vista a complexidade daquele escritor na compreensão holística do espaço aos olhos do geógrafo. Conclui-se, assim, que a própria obra literária permite diferenciar e problematizar categorias espaciais e que a geografia, com seu aparato teórico, pode trazer luz a tal sistematização.

CABRAL (2007), ao propor uma revisitação dessas categorias na geografia, mostra que, na dicotomia lugar-global, o primeiro estaria ligado a um ponto de partida fixo e situado, onde a existência humana se concretiza, e de onde se pode compreender o fenômeno da globalização, da fragmentação. Ou seja, apesar das noções espaciais serem problematizadas a partir de uma ideia de sua total desestabilização, defende-se, sim, a referencialidade como presença ainda nesse contexto. O que nos faz lembrar de Ortiz e sua proposição de “reterritorialização” a partir da consciência perene de certos dados referenciais. Para Cabral, segundo Oakes⁸⁴:

o lugar não deve ser compreendido como um contraponto conceitual a uma vaga modernidade “deslugarizada”, pois o que acontece no lugar não é simplesmente uma resistência às tentativas de hegemonia histórica e espacial, mas uma luta para nos colocarmos como sujeitos da história e da espacialidade. (Idem, p. 149)

Aqui fica claro que o “lugar” é, antes de mais nada, uma necessidade quase que orgânica do ser humano de se situar no mundo, tanto historicamente quanto espacialmente.

⁸⁴ OAKES apud FERREIRA, L. F. Acepções recentes do conceito de lugar e sua importância para o mundo contemporâneo. *Território*, Rio de Janeiro, n. 9, p.65-83, jul./dez. 2000.

MONTEIRO (2002) cita uma obra importante sobre a abordagem interdisciplinar da literatura. Trata-se do livro de ensaios de Douglas C. D. Pocock⁸⁵, que foi agrupado em três subconjuntos: “1) figuras do espaço; 2) o sentido do espaço; 3) um antiespaço romanesco.” (Idem, p. 14) Segundo o autor, o item 2 se aproxima do que se entende por “lugar” em geografia. Na análise de obras literárias propostas pelo ensaísta inglês, o termo ainda se soma a uma noção antropológica, pois a feição literária desses lugares se dá na figuração da casa, da cidade, do campo etc, aparatos simbólicos partilhados pelo próprio leitor.⁸⁶ O autor conclui:

Como extrato final poder-se-ia apontar a indicação de Pocock de que o “comprometimento do geógrafo com a literatura, na sua preocupação com o estudo do lugar, varia ao longo de um continuum entre a configuração da paisagem e a condição humana”. (Idem, p. 15)

Assim, mais do que a simples descrição de cenários ou o “lugar” como pano de fundo da trama romanesca, a obra literária, cuja complexidade formal abarca diversas vozes, engendradas na narrativa pela construção de personagens e sua relação com o espaço e tempo,⁸⁷ e a eleva ao estatuto de sujeito, torna-se um meio discursivo capaz de refletir sobre as dinâmicas sociais e suas reformulações ou manutenções do “lugar”, categoria intrínseca à condição humana e a sua sobrevivência, também em sua dimensão existencial.

Na teia móvel do literário, elementos como subjetividade e percepção do entorno, entre outros, “são fundamentais tanto para a dicção literária quanto para a dicção reflexiva nas humanidades.” (SOETHE, 2007, p. 221)

O “lugar”, a partir de uma abordagem interdisciplinar, pode ser visto, então, como categoria espacial particular da literatura. Lembrando que esta é capaz de dizer algo dentro de uma comunidade de comunicação, como já foi dito aqui,

⁸⁵ POCOOCK, Douglas D. C. *Humanistic geography and literature – Essays on the experience of place*. London: Barnes & Noble, 1981.

⁸⁶ SOETHE (1999) remete-se “(...) à etimologia do termo grego *ethos* (como ‘morada’ e ‘costume’), para fundamentar a pesquisa sobre o sentido ético do espaço literário nas obras.” (p. vii). O conceito provindo da Filosofia não se limita ao texto literário, atinge, portanto, a condição do próprio leitor. Também não se pode deixar de mencionar a dimensão simbólica do território, que, segundo Brunet et.al., está intrinsecamente ligada aos lugares de memória, cujo “(...) valor simbólico é mais ou menos nobre, local, nacional, internacional, mundial, ou próprio a uma religião, a uma cultura; eles são freqüentemente fontes de identidade coletiva e também de atividades econômicas.” (BRUNET et al., 1992 apud CLAVAL, 1999, p. 10)

⁸⁷ Segundo SOETHE (2007, p. 221): “(...) a elaboração literária de narrativas ficcionais mostra-se particularmente atenta ao fato social e cognitivo de que perceber o espaço possibilita conceber a imersão dos sujeitos perceptivos em um mundo partilhado. Pois figurar o espaço é tematizar condicionamentos recíprocos entre figuras humanas e seu entorno, mas também problematizar as relações entre as figuras humanas, elas mesmas, na partilha de espaços comuns.”

podemos dizer que o “lugar” (ou a ausência do “lugar”, sob as figurações do exílio, por exemplo) se faz instrumento particular eficiente nessa função primordial da disciplina.

1.4 Estrangeiridade e espaço

Para a análise da figuração do espaço em *Ana em Veneza*, é preciso chamar a atenção para a noção de estrangeiridade que permeia e co-determina a categoria de espaço no romance. Nele, os protagonistas vivem uma situação de trânsito cultural, que influi em suas trajetórias, sua história de vida, no processo de amoldamento de sua identidade e, conseqüentemente na alteração constante de sua própria percepção do espaço. Assim, conceitos como identidade, alteridade, exílio e nação são chaves para a caracterização do espaço tal como o entendemos aqui.⁸⁸ Diversos aspectos teóricos relacionados ao espaço e já expostos anteriormente estabelecem, em nosso caso, relação estreita com a figura do estrangeiro e com a condição de exílio.

Ana em Veneza expõe formas de exílio peculiares. Nepomuceno, artista em consonância com sua condição social precária, não a esquece ao entrar no universo da música erudita, que, no Brasil de fim do século XIX, quando se passa boa parte do romance, se difundia no meio de uma burguesia ascendente. Tal situação reflete sua constante posição no entre-lugar, quando a saudade do próprio país traduz-se como uma nostalgia por um país que valorize sua cultura popular. Discorreremos detalhadamente sobre isso em capítulo pertinente. Julia mantém-se um corpo

⁸⁸ Obras de referência sobre **identidade** e **alteridade** são: ABDALA JR., (2002), com forte presença do ideário de Nestor Canclini, sua abordagem apresenta o problema da mídia e a falsa globalização; OLIVEIRA (2006), sobre o trabalho empírico etnográfico e o aporte das teorias culturais; SPERBER (2008), sobre as manifestações literárias e a abordagem das identidades em tempos revolucionários e no contexto do terceiro mundo; também IGLER, STAUDER (2008); LIROT (2006), com foco nas discussões sobre a pós-modernidade; SILVA (2009), sobre a identidade aliada a imagem e memória, enfoca a relação entre sociedades hegemônicas e dominadas e a conseqüência disso para as identidades nacionais; ver ainda ISFAHANI-HAMMOND (2008); WASSERMANN (1994); CONCANNON, LOMELI, PRIEWE (2009); HÖLZ (1998); TORO (2008); DURÁN (2008); CUNHA (2007); BERND (2002); EBERT, LIDOLA (2009); WELLY (2004).

Sobre **nação**, oferecem conceituação básica: BEEBEE (2008, HOFMANN, (2008); MAIZ SUAREZ, CHAMBERS (2007); PHAF-RHEINBERGER (2008); LAPLANTINE (2000), em especial o capítulo “Histoire et identité”; JÁUREGUI, DABOVE (2003). Além da tradução de ANDERSEN (2008) e uma obra de caráter mais político e filosófico *A inclusão do outro*, de Jürgen HABERMAS (2002).

Sobre **exílio**: LARRAZ (2007); QUEIROZ (1998) com um quadro cronologicamente extenso sobre a história do assunto, para nossas intenções, um destaque para o exílio em Thomas Mann; AYALA (1990); GUILLÉN (1998).

estranho na sociedade sorumbática e cinzenta de Lübeck, porque guarda em si referências e recordações de um espaço e uma afetividade perdidos no passado. Ana é figura exemplar do exílio forçado: primeiro fora uma escrava arrancada da África; depois, é levada com Julia para a Europa, onde permanece por impossibilidade financeira de voltar ao Brasil.

Não se trata, pois, de obra inserida num contexto em que direcionamentos políticos bem delimitados, por exemplo, levam ao exílio, mas sim da emolduração e esboço de uma paisagem miscigenada e miscigenadora, de um país que manteve em si a lógica da exclusão. Assim, é importante analisar o funcionamento dessa lógica, em que o lugar dominante determina a dicotomia rígida do que está fora e do que está dentro. O que se tem no romance é a figuração da condição de exilado que decorre da problematização da “natureza psicossocial” do indivíduo, como defende Claudio GUILLÉN (1998)⁸⁹: a impossibilidade de retorno à terra natal e a constante saudade e sensação de dilaceramento ante um lugar que já se esfumaça na memória reforçam o caráter espacial do ser estrangeiro. No exílio, entra em jogo o dilaceramento do eu sob o peso do distanciamento de seu espaço social e geográfico de origem, que já é, em si mesmo, dilacerado. A distância desencadeia reflexão sobre esse lugar de origem, problematização do eu que se vincula a ele pela memória ou a saudade, e profunda autoconsciência crítica. Segundo Massimo CACCIARI (1996, p. 19), há sempre uma relação de tensão e dor, um jogo entre o exilado e o seu local de origem:

La experiencia del exilio no es ciertamente la de un simple desarraigo, porque el que sufre o padece el exilio o está en el exilio no deja de tener una tierra, un suelo (...) y siempre experimenta alguna forma de dolor, o por volver, o por haberse ido sin posibilidad de volver.

Para melhor pautar a condição de exílio como norteadora da análise de *Ana em Veneza*, cabe recorrer novamente às reflexões de Ottmar Ette, quanto à função e características de deslocamentos culturais em textos literários. Em *Literatura em movimento [Literatur in Bewegung]*, o autor analisa relatos de viagem dos séculos XVIII e XIX entre Europa e América. Os relatos se faziam durante e após a viagem e, muitas vezes, os autores eram influenciados não só pelo que viam, como também pelo que sabiam de antemão; ou seja, havia de saída um processo de

⁸⁹ “El yo siente como rota y fragmentada su propia naturaleza psicossocial y su participación en los sistemas de signos en que descansa la vida cotidiana”. (GUILLÉN, 1998, p. 30)

ficcionalização que desestabilizava a escrita científica, objetivo primeiro de muitos viajantes analisados no livro.

No processo de compreensão “científica” do entorno, estava sorrateira nos textos também a dicção literária. Na confrontação com o estrangeiro, haveria um esforço, na verdade, de “uma reflexão sobre as possibilidades futuras do que se entendia como próprio” (ETTE, 2001, p. 31).⁹⁰ Nesse sentido, as movimentações extratextuais e a posterior recepção do texto por uma sociedade a que o viajante pertencia seriam elementos decisivos para a compreensão dos relatos de viagem.

Após o período de surgimento desses relatos, há na literatura, de qualquer modo, um crescendo da “escrita sem domicílio fixo” que eles prefiguraram. Isso se dá em diferentes contextos, inclusive em razão do exílio. Já mostramos aqui, e a partir de ETTE (2005), que a literatura sem domicílio é reflexo de novos padrões culturais e sociais, que levam tanto a condição de escrita e do escritor, o contexto de criação literária, as abordagens teórica e crítica a ganhar novos espaços. Estes, por sua vez, dialogam, interpenetram-se, fazendo com que a literatura torne-se reflexo daqueles novos padrões.

A figuração do exilado ganha destaque também nesse sentido, pois ele experiencia movimentos, dos quais emergem alguns tipos de comportamentos, entre eles: o anseio de retorno à pátria, a um país que já pode ter se tornado estrangeiro para o exilado; a tentativa de transformar o estrangeiro em nova pátria; e, por fim, até mesmo a tentativa de desregulação de tempo e espaço por conta das alternâncias de “casa”. Nepomuceno mesmo diz, em *Ana em Veneza*:

Moço, pobre, nortista, provinciano. E, ainda por cima, músico num país sem tradição. São as tantas 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. (p. 226)

Nas dinâmicas narrativas, o lugar, como espaço de conflito entre o sujeito e suas vivências pregressas, torna-se uma espécie de interlocutor, quase como outro sujeito, alguém com quem o primeiro permanece em diálogo:

Com sua carga permanente de lembranças, o exilado vê duplamente, sente duplamente, é duplamente. Se vê um lugar, ou se o vê de modo intenso, o exilado vê, na verdade, um outro lugar por trás. Tudo carrega duas faces, tudo é transferível, porque tudo é móvel. O

⁹⁰ eine Reflexion der künftigen Möglichkeiten des Eigenen.

exílio, no entanto, como o amor, não é apenas condição de dor, mas condição de ilusão.⁹¹ (ACIMAN⁹² apud ETTE, 2005, p. 11)

Nesse sentido, em que o espaço abriga ou mesmo se torna um Outro em confronto ou diálogo com o sujeito, para entender a condição do estrangeiro sob um viés metafísico, Emmanuel LEVINAS (1980) propõe uma análise do sujeito segundo a sua relação com o Outro, em que este não é apreensível como o é a ordenação objetiva do mundo, em que a relação intersubjetiva e a alteridade desaparecem, mas segundo uma dinâmica em que o eu originário deseja o Outro e ao mesmo tempo o perde. Desse modo, o sujeito preserva sua identidade pela alteridade. A não-apreensão do Outro, o desejo por este, garante um eterno estado de presença no mundo que, por sua vez, tende à totalidade. Segundo o filósofo:

Uma relação, cujos termos não formam uma totalidade, só pode pois produzir-se na economia geral do ser como indo de Mim para o Outro, como *frente a frente*, como desenhando uma distância em profundidade – a do discurso, da bondade, do Desejo (...). Só conhecemos essa relação – por isso mesmo notável – na medida em que a efetuamos. A alteridade só é possível a partir de mim. (Idem, p. 27)

O que se dá, então, não é a afirmação de uma voz autoritária e isolada, que comanda a ordenação do mundo totalizando-o e anulando o indivíduo, em que a busca pelo Outro se dá a partir apenas do potencial de assimilação e não de preservação de seu espaço. Dá-se, sim, a afirmação da intersubjetividade, em que uma relação ética constitui a preservação do Outro, uma relação de respeito à identidade, aos diversos espaços que constroem a identidade e em que se permite a existência do estrangeiro, por exemplo. Portanto, o ser estrangeiro, a assunção do mundo como palco de diferenças, é condição originária do ser defendida por Levinas. No entanto, o Eu que busca ao Outro afirma-se nesse movimento pelo estar inicial em sua própria casa, que garante a existência de tal movimento.

‘A verdadeira vida está ausente.’ Mas nós estamos no mundo. A metafísica surge e mantém-se neste alibi. Está voltada para o ‘outro lado’, para o ‘doutro modo’, para o ‘outro’. Sob a forma mais geral, que revestiu na história do pensamento, ela aparece, de facto, como um movimento que parte de um mundo que nos é familiar – sejam quais forem as terras ainda desconhecidas que o marginem ou que ele esconda – , de uma ‘nossa casa’ que habitamos, para um fora-de-si estrangeiro, para um além. (Idem, p. 21)

⁹¹ Mit ihren ständig überladenen Erinnerungen sehen Exilanten doppelt, fühlen doppelt, sind doppelt. Sehen Exilanten einen Ort, so sehen sie – oder erspähen sie – einen anderen Ort dahinter. Alles trägt zwei Gesichter, alles ist verschiebbar, weil alles mobil ist, ist doch das Exil wie die Liebe nicht bloß eine conditio des Schmerzes, sondern eine conditio des Trugs.

⁹² ACIMAN, André. Permanent Transients. In: _____ (Org.). *Letters of Transits. Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*. New York: The New Press, 1999, p. 33.

Levinas vê na diferença insolúvel a condição para uma relação ética, pautada na justiça e na verdade, e que se dá em todo decorrer da vida. Ainda que se tratem de categorias diferentes, o espaço, como sugerimos anteriormente, é também como um sujeito que dialoga. Mas, ainda conforme Levinas, o espaço, a “nossa casa” pode configurar-se instrumento de totalitarismo diante do outro, ao representar o conjunto homogêneo de sujeitos de determinado lugar, o que acaba por excluir daí o estrangeiro e comprometer o movimento ético pautado na busca do outro de modo a integrá-lo.

Sob esse viés filosófico, percebe-se que tais conflitos intersubjetivos são constitutivos para as personagens de *Ana em Veneza*. Muitas vezes, a condição de estrangeiro ocorre na própria terra de origem. No romance, o conflito se dá por conta de uma voz determinante, que vê no Outro (nesse caso sobretudo o estrangeiro) justamente o desestabilizador de um meio que não aceita diferenças.

Citemos o exemplo da personagem Alberto Nepomuceno, que, apesar de seu talento e seus sólidos conhecimentos de música, ao imiscuir-se no círculo musical erudito do Rio de Janeiro, percebe sua disparidade social face à burguesia que promove e prestigia os concertos. Diante dessa diferença social, Nepomuceno sente-se diminuído, seus próprios conhecimentos e seu talento perdem valor. Mesmo em sua maturidade a personagem constata a enorme dificuldade de se estabelecer avanços na cultura musical erudita no Brasil justamente pela falta de centramento na arte por parte de seus promotores e a sobrepujança da mera aparência social, como ocorre na promoção de concertos mais para exposição de vestimentas que de prestigiação das obras musicais. Outro exemplo ainda da relação problemática entre o meio e o sujeito diz respeito a Julia, cuja alegria originada de sua infância brasileira e ideias particulares das coisas, assim como sua propensão às artes são motivo para que a coloquem, na Europa, em uma categoria de ser diferente, um tanto exótico, extravagante, mesmo após o casamento distinto com o senador e comerciante Thomas Heinrich Mann. É o caso de Ana quando, após a morte de Gustav Sternkopf, passa a trabalhar num circo repleto de outros seres “estranhos” como ela e, por consequência, a viajar por diversos lugares sem ter sua própria residência fixa.

Vimos, segundo Levinas, que o sujeito preserva sua identidade pela alteridade, pela determinação clara de uma barreira que o distingue do outro. Em

entrevista concedida à Revista *Aletria*, a estudiosa de literatura canadense Janet PATERSON (2007, p. 15) manifesta-se da seguinte maneira sobre o conceito de alteridade, que é segundo ela a raiz de problemas de natureza discriminatória:

(...) alteridade implica um processo cognitivo (e, muitas vezes, ideológico) que se manifesta dentro do sujeito e conseqüentemente dentro da sociedade. Visto que a alteridade está na raiz das guerras, do racismo e da discriminação, é imperativo que ela seja reconceitualizada.

No romance de Trevisan, o problema da relação entre identidade e alteridade como fator discriminatório é presente e explica, de alguma maneira, a condição *gauche* das personagens. Ana volta a um convívio com Julia justamente em Veneza: a terra das máscaras, dos labirintos, a confluência dos sentidos turvos diante do entrelaçamento do aquático e do terreno; ao mesmo tempo, a terra da intelectualidade, das artes clássicas presentes em forma de pedras e passados. Na praia do Lido, em Veneza, onde Ana aparece já na velhice e doente, a personagem destoa pelos pés descalços, trapos, pano na cabeça e a rede, ou seja, por sua condição social inferior.

Alberto Nepomuceno, de origem humilde, mas que transita tanto no espaço de Ana, quanto de Julia e sua família refinada, tem em sua formação o indício de que um certo “embranquecimento”, ou seja o trânsito na classe burguesa, que o salva de um destino similar ao de Ana. Logo que chega ao Rio de Janeiro, Nepomuceno vai a um concerto anual no Club Beethoven. Como rapaz modesto, a suntuosidade do lugar o estonteia, até que chega à sala de concerto propriamente:

Ah, sim, ah sim, a verdadeira força revelou-se quando soaram sons que tu de imediato compreendeste, sem nunca precisar tê-los aprendido – e que devoraram, massacrando-o sem piedade, o patético frufu burguês que antes imperava na sala. Aí, tocada sob a batuta do maestro Bassi, pela primeira vez na vida tu ouviste a Terceira Sinfonia de Beethoven cuja grandeza heróica teve o efeito de um impacto em teus ouvidos e no teu ser. E estava firmado o paradoxo. Fora preciso a coragem de atravessar aquele túnel de frivolidade para mergulhar na majestade visionária de Ludwig van Beethoven (...) (p. 230)

Julia, por sua vez, sai de uma infância de pés descalços, amigos escravos e cantigas populares, e se torna dama da sociedade alemã. A visão de Nepomuceno, ainda mais, mostra que

(...) era perfeitamente dispensável que ela [Julia] se lembrasse de sua nacionalidade (...) o próprio rosto de Julia Mann compatibilizava-se mais com feições latinas dos funcionários e vendedores do que com os ricos freqüentadores daquela praia, em geral saxônicos ou eslavos. (p. 364)

Julia não teria deixado, portanto, de denunciar pela mera presença uma “condição inata de estrangeira” (p. 365). Mas o comportamento da personagem denota esforço por compatibilizar-se com aquelas feições morais e comportamentais ocidentais “brancas”. A propósito, as teses defendidas no final do século XIX e início do XX sobre a necessidade de embranquecimento na sociedade brasileira⁹³ são um aspecto que, de algum modo, explica o problema da alteridade no romance. O eu, sob essa dinâmica, imerge em uma totalidade que o anula. Não há um outro, há somente uma minoria autoritária.

No romance, há também a figuração da diferença por via estética. Assim, na seguinte passagem, Ana sente claramente que é diferente pela percepção das cores negra e branca na recém conhecida paisagem de inverno europeia:

(...) nos tempos de Lübeck a velha gostava de rolar risonha na neve e, quando ainda era possível, brincar com a menina, cujos olhos não conseguiam esconder o fascínio daquele infinito contraste: a negra retinta contra um fundo de retinto branco. Diabo de cor, essa branca, que deixava tudo tão transfigurado, tão bonito! Bom, a noite também é bonita, preta e bonita, como ela bem se lembrava dos seus tempos de mocinha, naquele passado cada dia mais nítido. Mas na neve, a preta descobriu definitivamente a diferença. E pensava: eles são diferentes, é só ver essa neve toda para saber que esses brancos são diferentes. (p. 353)

Há ainda outros episódios em que Ana sofre certa discriminação por sua disparidade étnica, como podemos ver na seguinte passagem na fala da pequena Julia: “E aquela gente [alemães de Lübeck] parava e ficava apontando para nós, mas principalmente pra você, Ana. Parece que nunca tinham visto preto. Apareciam nas esquinas e ficavam de boca aberta. Olhando. Tinha gente que ria.” (p. 120)

Já no início do romance, Alberto Nepomuceno, na maturidade, concede uma entrevista a um jornalista e as perspectivas que ele apresenta são as mais desanimadoras para o destino artístico, cultural e social do Brasil. O Alberto Nepomuceno jovem e transportado para o fim do século XX, como apresentado ao fim do romance, não é diferente. No caos e fluxo de consciência que se apresenta nas últimas páginas, logo a pintura de Ana feita por Gustav Sternkopf, em que o negro submete todas as outras cores, serve de ponte mnemônica para a constatação de que as crianças negras ainda são marginalizadas e são a maioria das que vivem na rua. Ou seja, o quadro de discriminação do século XIX está

⁹³ Sobre a questão racial no Brasil, sob essa perspectiva, v. FIGUEIREDO, 2007. Também, em ISFAHANI-HAMMOND (2008), a respeito do discurso sobre a negritude nas Américas.

presente no século XX, em um país que parece não ter ainda se libertado dos ecos da escravidão.

Assim, o problema da desigualdade – não obstante o caráter pessimista em declarações de Nepomuceno, e na condição mesma dele, de Julia e de Ana – tem desdobramento formal positivo na obra, ao menos com a concessão de voz a todas as personagens e na abordagem crítica da questão. PATERSON (2007), em análise de romances do Quebec, considera nesse sentido que, a partir da década de 1980, o Outro “torna-se o sujeito do discurso” e a Literatura, “(...) que pode representar a questão da alteridade de maneira simbólica e complexa” (Idem, p. 17), cumpre sua função primordial, sobretudo nos tempos modernos, de dar voz, e uma voz em primeiro plano, aos marginalizados.

O problema das tensões étnicas entre as personagens de *Ana em Veneza*, sobretudo na condição de Ana e mesmo Julia, dá-se no contexto dos trânsitos culturais que elas vivenciam entre Brasil e Europa, poderíamos dizer por causa dele.

Tais episódios de *Ana em Veneza* mencionados aqui, no que concerne à estrangeiridade presente no romance, na condição de *outsiders* ou de exiladas de seus protagonistas e, por consequência no quadro de figuração da mobilidade e do espaço, sugerem uma fonte de reflexão sobre questões culturais amplas por causa de seu caráter de atualidade. Desse modo, literatura, a partir de sua dicção estética e aparato formal próprio, coloca-se em diálogo com diversas disciplinas e debates. A atenção ao espaço percebido e habitado pelas personagens é chave de leitura imprescindível nesse processo, pois é a partir dessa categoria que o diálogo interdisciplinar se evidenciou, com especial destaque para a Geografia Cultural e seus conceitos operatórios e compreensão do espaço não ficcional.

A Literatura, por sua vez, com seus instrumentos ficcionais capazes de figurar o espaço “não ficcional”, propicia uma visão privilegiada do debate. Para nosso viés, além disso, a condição estrangeira das personagens delimita o campo de abordagem e interpretação do espaço e qualifica a obra como “literatura sem domicílio fixo”, não só por figurar os trânsitos culturais a partir da trajetória de seus protagonistas, mas por manter a partir desses trânsitos um diálogo com debates atuais a respeito de novas configurações sociais, locais e globais.

Daí decorre também a necessidade de destacar que um dos princípios de composição de *Ana em Veneza* é, também na reflexão que a própria obra

desenvolve acerca de sua forma, a remissão à obra de um outro, com quem se dialoga. Os trânsitos se dão em especial pela interlocução do romance brasileiro com a obra de Thomas Mann, mais especificamente com *A morte em Veneza*, *Doutor Fausto*, *Os Buddenbrooks* e o conto *Desilusão* [*Enttäuschung*]. A profunda vinculação biográfica com a condição de exílio, em sentido amplo, e a centralidade da relação entre sujeito e entorno (físico, linguístico, social), como fonte de problematização da condição subjetiva, são elementos que unem os universos de Mann e Trevisan. Daí a pertinência de se dedicar o próximo capítulo todo à apropriação criativa de elementos da obra do escritor alemão por João Sivério Trevisan, bem como ao redimensionamento da obra de Mann em face da visada que lhe dedica o escritor brasileiro.

2 ECOS DA OBRA DE JULIA E DE THOMAS MANN

Em seu *Pedaço de Mim*, João Silvério Trevisan assume que o escritor é “um desadaptado” (2002, p. 58) e que, em seu ofício, a dor se revela intermitente. Para Trevisan, essa dor o acompanha sempre e, no processo da escrita, o autor se imbuí dela, se envolve, e a fronteira entre real e ficção se esfacela. Sem fronteiras, sem interrupção do processo criativo, o eu acaba por acompanhar-se de outros eus. O autor resume:

Se no meu mergulho interior descobri que dentro de mim não havia identidades fixas mas muitos eus contraditórios, que acabavam sendo os estranhos outros entre si, esse livro [O *livro do avesso*] me permitiu descobrir que em literatura igualmente não existe um texto com assinatura única, mas espoliações constantes e influências tantas que dificultam a exata fronteira entre as autorias. Daí a pergunta assustadora: então, não seria tudo plágio? (TREVISAN, 2002, p. 60)

Nessa passagem, o escritor acaba por evocar implicitamente ideias básicas das reflexões de Mikhail Bakhtin sobre *dialogismo*.⁹⁴ O processo da criação não é um ato solitário, um fluxo ininterrupto e unilateral, mas um jorro de vozes que confluem no eu e se espargem até outros eus, ainda que ao final a obra literária até mesmo resulte em univocidade.

Outra questão frequente em manifestações de Trevisan é a relação entre vida e obra, seja na incorporação de uma pela outra e no diálogo entre ambas, seja na inserção efetiva que o livro tem na vida. O escritor desabafa: “A nossa criação cultural (...) é cada vez mais produto de escritório, de computador.” (TREVISAN, 2002, p. 199) De certa maneira, na escrita de *Ana em Veneza*, o mergulho na vida de figuras históricas e reais, que se deveu muitas vezes a leituras e intensa pesquisa bibliográfica, revela o anseio do escritor de estabelecer pontes entre vida e obra, um ato consciente da leitura do mundo e a transformação disso em texto. No referido romance, Trevisan diz que deturpou os fatos reais, mentiu, portanto. Afirma,

⁹⁴ Em *Vagas notícias de Melinha Marchiotti*, por exemplo, João Silvério Trevisan coloca em pauta a noção de autoria. Dentro desse romance, há a transcrição de uma carta remetida por “João Silvério Trevisan”, além de outras cartas e comentários, em que esse João comenta a escrita de um romance. Este parece ser o que está em curso, o próprio *Melinha*. Há na p. 28, como exemplo, o seguinte comentário: “Martim Malibram é com certeza o culpado por este capítulo.” Há um título de capítulo recorrente “Notas esparsas do escritor”. Em um deles é dito: “Desconfio que Martim Melibram me deu um presente de grego. Ninguém se interessa em comprar tal quadro.” (TREVISAN, 1984, p. 47)

no entanto, que “as pessoas precisam ser transformadas em máscaras (*personae* / mentiras) para atingir sua verdade e assim sobreviver” (Idem, p. 63).

Recorrendo ao conceito de *dialogismo* de Mikhail Bakhtin, vale lembrar que, mais que um processo de *intertextualidade* em que a subjetividade não está em questão,⁹⁵ há na concepção de *Ana em Veneza* uma tentativa de respostas pessoais, sim, a problemas presentes em algumas obras literárias e de caráter biográfico de Thomas Mann, bem como a problematizações colocadas pelo escritor alemão. O romance de Trevisan não trata apenas de personagens inseridos numa trama ficcional imaginada, mas de sujeitos brasileiros em confronto com o Outro (este último personificado principalmente no estrangeiro), sujeitos que deixaram atrás de si um Brasil complexo e cheio de problemas sociais.

Para elucidar melhor o contexto teórico em que esta pesquisa propõe fazer “dialogar” textos e contextos, tome-se a palavra de BRAIT (2007, p. 69) sobre a concepção bakhtiniana fundamental: “(...) o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, instauram-se e são instaurados por esses discursos”. Mais especificamente sobre os processos enunciativos, o que há é um “permanente diálogo [...] entre indivíduo e sociedade, dimensão que a linguagem se encarrega de instaurar e mobilizar” (idem).

Tal como se dá em Bakhtin, que dedicou boa parte de sua obra à análise de textos literários, em especial romances, também nossa análise supõe na literatura (se comparada a outros registros de linguagem e meios discursivos presentes no espaço público) um papel peculiar quanto à possibilidade de figuração das dinâmicas discursivas e reflexão sobre elas, em especial quando se trata de problematizar questões de identidade, alteridade e mobilidade social e cultural – matéria do romance de Trevisan.

Como mencionado no início do presente capítulo, Trevisan pontua muito frequentemente em seus textos a dor e a relação entre vida, obra e artista, o diálogo permanente entre eles. Essa problematização está centralmente presente na obra

⁹⁵ Ver em PFISTER (1985, p. 8) a exposição dos conceitos de intertextualidade sob as premissas de Kristeva, que assim havia traduzido *dialogismo*: “O autor de um texto torna-se (...) apenas um espaço de projeção do jogo intertextual, enquanto a produtividade sobre o texto mesmo é preterida” [Der Autor eines Textes wird (...) zum bloßen Projektionsraum des intertextuellen Spiels, während die Produktivität auf den Text selber übergeht]; ou seja: “a subjetividade individual como instância intencional desaparece” [“verschwindet die individuelle Subjektivität als intentionale Instanz”].

de Thomas Mann. A origem materna brasileira do escritor, figurada por ele, por seus irmãos e pela própria mãe, o desenraizamento aparentemente traumático de Julia Mann e sua figura peculiar no contexto da cidade de Lübeck aparecem no romance de Trevisan como figuração do exílio existencial, mas agem também como índices do diálogo com a obra do grande escritor alemão.

2.1 Thomas Mann

Paul Thomas Mann nasceu em 06/06/1875, na cidade de Lübeck, e morreu em 12/08/1955, em Zurique. Era filho de um comerciante de família tradicional, Thomas Johann Heinrich Mann, e de Julia da Silva Bruhns, cujo pai provinha de Lübeck, migrara para o Brasil e neste país se casara com uma brasileira.⁹⁶

A mobilidade presente em boa parte da história da família de Thomas Mann também se concretizou em sua vida na forma de exílio, de maneira não esperada e não desejada pelo escritor.

Após o proferimento de palestras sobre o compositor Richard Wagner no início de 1933, em viagem pela Alemanha, Amsterdã e Paris, Thomas Mann seguiu com Katia Mann para o descanso merecido em Arosa, Suíça, no dia 24 de fevereiro. A rotina dessa viagem, brevemente descrita no diário do escritor, tem, no entanto, como pano de fundo a ascensão de Hitler ao poder, o que contradiz as previsões anteriores de Thomas Mann de que a Alemanha caminhava para um “destino social e democrático”, e que exaltações nacionalistas não passariam de “um fogo que já queimou” (MANN⁹⁷ apud PRATER, 2000, p. 259). O próprio tema das conferências, Wagner, ensejava um problema para Thomas Mann. Segundo Donald PRATER (2000), não há referência exata sobre o conteúdo de suas palavras na palestra de

⁹⁶ Os dados da origem brasileira não estão presentes de maneira contundente nas biografias de Thomas Mann, talvez por conta de sua origem predominantemente burguesa e do norte da Alemanha. Em 1991, Marianne Krüll lançou uma biografia de caráter bastante especulativo sobre a família, que dá, porém, maior ênfase à origem brasileira de Mann. Dela utilizaremos a tradução publicada em 1997. Seguem a biografia escrita por Donald PRATER (1995), que praticamente não menciona a origem brasileira; da mesma forma, as biografias de Klaus HARPPRECHT (1995) e de Hermann KURZKE (1999); Peter de MENDELSSOHN (1975), curiosamente em biografia mais antiga, traz informações pouco mais detalhadas sobre a situação socioeconômica da família da mãe de Julia Mann (p. 14); WYSLING et al (1997) reproduz trechos da autobiografia da própria Julia Mann, bem como do texto “O Retrato da Mãe” [Das Bild der Mutter] de Thomas Mann. Fora do circuito da germanística alemã, encontramos em WHITE (1965, p. 2) a informação da origem brasileira de Mann e já uma alusão a personagens influenciadas pela pessoa de Julia e seu sangue sulino.

⁹⁷ Referência a um dos últimos texto que Thomas Mann escreveu ainda residindo na Alemanha denominado “Bekanntnis zum Sozialismus” [Confissão socialista].

10 de fevereiro em Munique, por exemplo, porém, ao se tratar muito mais de uma celebração, Mann “evitava a forma mais literária do ensaio, omitindo necessariamente muitas de suas visões psicológicas.” (Idem, p. 261). Lembrando que Wagner era figura ícone do nacionalismo para Hitler, Prater argumenta que é provável que Mann não tenha exposto essa imagem errônea e por demais simplista do compositor alemão. A essa altura, de qualquer modo, Mann já começava a perder espaço na Alemanha, ainda que suas declarações e vinculações políticas fossem ora tímidas, ora enfáticas.⁹⁸

Em Arosa, foi aconselhado pelos filhos via telefone a não retornar para a Alemanha por conta do poder instituído de Hitler e sua perseguição a intelectuais que se contrapunham a ele, o que não era propriamente o caso de Mann.

O escritor reagiu inicialmente de modo ambivalente. Não se sentia como alguém engajado politicamente e disposto a lutar ou a deixar o país, sobretudo o conforto de sua casa em Munique e sua rotina draconiana de trabalho. De qualquer modo, consegue se estabilizar em Zurique, porém procura manter boas relações diplomáticas com a Alemanha e com seu editor para não perder o público leitor alemão que lhe era muito caro e garantia sua consolidação como escritor. No exílio, que também foi o destino de seus filhos, Thomas Mann foi criticado por Erika e Klaus Mann, por não tê-los apoiado em suas atividades artísticas engajadas na luta contra o nacionalsocialismo, justamente por causa de seu renome. Assim aconteceu com o fato de ele não ter visto o cabaré de Erika, *Die Pfeffermühle*, bem como publicado na revista *Decision* onde Klaus trabalhava.⁹⁹

Após cinco anos de estada na Suíça, em Küsnacht, onde Mann havia conseguido normalizar sua vida por meio de conforto e retorno à rotina de trabalho, e após uma relação tensa com a comunidade literária alemã sob domínio nazista,

⁹⁸ Sobre a reflexão do percurso político de Mann, ver SOETHE (2006c) no subcapítulo “Apolítico e Militante”, em destaque publicações do próprio Thomas Mann como “Reflexões em meio à guerra” (1914), com tendências nacionalistas; *Considerações de um apolítico* (1918); seguindo com a proclamação do discurso “Sobre a república alemã” em 1922 e a defesa da república.

⁹⁹ Um dos editores de Mann, Gottfried Bermann Fischer, havia criticado a atitude de Klaus Mann de envolver grandes nomes da literatura alemã em sua revista *Decision*, de Amsterdã, o que provocou certa agitação entre os nazistas. Thomas Mann, temendo sempre pela publicação de seus livros, retraiu-se diante do filho por meio de um telegrama, o que lhe rendeu a retirada da acusação de “traição intelectual” por parte das autoridades alemãs. Além da decepção de Klaus Mann, Erika escrevera uma carta bastante ríspida a Thomas Mann em 27 de setembro de 1933 (para maiores informações ver PRATER, 2000, p. 274-276).

mediada por seus editores,¹⁰⁰ Mann finalmente migra para os Estados Unidos em 1939, só retornando à Europa em 1952, quando se fixa na Suíça.

À luz das considerações no capítulo teórico da presente dissertação, não se pode desconsiderar o lugar de produção de um escritor e, no caso de Mann, a experiência do exílio constituiu uma fase turbulenta em sua vida. Sua origem familiar em parte estrangeira já o colocara, no entanto, em contato com experiências de estrangeiridade e deslocamento – eis uma hipótese defendida, a propósito, pelo próprio João Silvério Trevisan, como se verá em breve.

De fato, há personagens mannianas marcadamente estrangeiras e exóticas que carregam uma clara diferença em relação às demais. São algumas delas: Gerda, em *Os Buddenbrooks*; Tonio Kröger, na novela homônima, e sua mãe; Tazio, em *A morte em Veneza*; Imma Spoelmann, em *Alteza Real*; Cláudia Chauchat, em *A montanha mágica*; Esmeralda, em *Doutor Fausto*. Em *Ana em Veneza*, há referências diretas, até mesmo apropriações literais, de *Os Buddenbrooks*, *A morte em Veneza*, *Doutor Fausto* e do conto *Enttäuschung* [Desilusão].

Atentemos rapidamente para essa constatação da obra de Mann a partir da condição pessoal do escritor. Richard MISKOLCI (2003a) vê Thomas Mann como sujeito em conflito com a sociedade, dada sua condição de mestiço e artista em face da sociedade imperial e burguesa alemã entre a metade do século XIX e o período que se seguiu ao fim da Primeira Guerra Mundial. Sem desconsiderar tal coisa, Alexander Honold prefere, com razão, evitar apontamentos meramente biográficos e reivindica, isso sim, uma aproximação maior ao tema sob o critério de sua relevância para a obra literária, com destaque ao “fenômeno do estranhamento e da condição de estrangeiro, em termos poetológicos”.¹⁰¹ (HONOLD, 2005, p. 97) Assim, na escrita literária e ensaística de Mann, tal característica, em face não só da origem

¹⁰⁰ Trata-se de um pedido de oficiais do *Reich* de que Mann renunciasse ao cargo na Comissão da Liga para Literatura e as Letras e que assinasse “uma declaração de fidelidade às leis do Reichsverband Deutscher Schriftsteller” [Associação de escritores alemães do *Reich*] (PRATER, 2000, p. 280). Mann não cumpriu a segunda exigência, o que preocupou seus editores da Fischer, porém a aceitação por parte do *Reich* de que Mann não assinasse significou que o governo nazista “não estava totalmente disposto a abrir mão do prestígio de seu nome” (idem). Isso tudo concretizou-se em uma tensa negociação para publicação da Tetralogia de José. Vale lembrar também que a atitude neutra de Mann fez com que seus livros não fossem inseridos na queima de livros considerados “não germânicos” pelos nazistas, em 10 de maio de 1933.

¹⁰¹ die Phänomene poetologischer Fremdheit und Verfremdung.

(posteriormente mostraremos artigos e entrevistas em que o próprio Mann reivindica essa interpretação), dá-se também pela posição privilegiada do escritor como exilado. SOETHE (2006b, p. 417) recomenda para a análise da obra manniana atenção metodológica à consideração do contexto do escritor e à caracterização consequente de seu olhar sob o emprego de recursos narrativos diversos. Assim, Soethe propõe, para a apreciação de diversas narrativas de Thomas Mann, a “mnemonização da alteridade”¹⁰² como conjunto de recursos que direcionam a atenção do leitor à presença de elementos que evidenciam a condição de estrangeiro.

Em “A dor brasileira de Thomas Mann ou A dor manniana do Brasil”, João Silvério Trevisan aponta o tema da dor manniana, sob o ponto de vista do escritor brasileiro também a partir da sua origem e da condição de exilado. Para o escritor, a crise criativa está presente na obra de Thomas Mann por meio das personagens estrangeiras, como Tadzio, a mãe sensual de Tonio Kröger, ou a prostituta que transmite sífilis ao compositor Adriano Leverkühn, de *Doutor Fausto*. A crise reside na dificuldade em se assumir o fator multicultural, que abala a ordem da família tradicional do escritor alemão. Já na escrita de *Ana em Veneza*, Trevisan dialoga conscientemente com o elemento estrangeiro manniano; no romance, ele opera com a ideia de exílio existencial, além da experiência mesma de desenraizamento das personagens. Isso se dá em grande medida pela alusão e até mesmo inserção de personagens de Mann e de pessoas próximas ao escritor – sobretudo sua mãe.

Outra motivação para a aproximação de Trevisan à vida e obra de Thomas Mann é a homossexualidade do escritor alemão. Longe da tentativa da mera especulação, cabe-nos identificar por essa sua característica pessoal o mesmo *ethos* da condição de *outsider* de Trevisan, ao menos em determinados âmbitos. A biografia de Mann apresenta um homem de família, desejoso de conforto e estabilidade, sobretudo para a escrita de sua obra. Ele foi casado durante 50 anos, até o fim de sua vida. A biografia, no entanto, também apresenta registros que enformam sua erotividade velada: um pequeno incidente no percurso de seu exílio¹⁰³

¹⁰² Mnemonik der Alterität.

¹⁰³ O incidente trata dos diários de Mann que permaneceram em Munique, quando ele já estava na Suíça sem possibilidade de retornar ao país. Foi seu filho Golo que tratou de despachar os cadernos que correram o risco de cair nas malhas das autoridades nazistas e tornar públicas ocorrências de sua vida pessoal, que Mann entendia serem prejudiciais à sua carreira (sobre isso, ver PRATER,

(os primeiros cadernos de seus diários continham prováveis descrições de sua intimidade homoerótica); descrições em outros diários sobre a beleza de rapazes; sua relação próxima a Paul Ehrenberg, assim como os escritos direcionados a ele.

O artigo de Colm TÓIBÍN (2004), “Thomas Mann: confissão perseguida pelos biógrafos”, traz uma análise bastante sóbria sobre a homossexualidade de Thomas Mann e de como isso se revelou por vezes, como sói acontecer em seus escritos, em tentativas de autoexplicação baseadas em uma compreensão homossexual da história alemã – Toibín exemplifica seu argumento recorrendo a considerações de Mann sobre pares como Goethe e Schiller. O autor ainda menciona personagens que claramente foram baseados em personalidades reais e denotam “todas as suas obsessões eróticas” (TÓIBÍN, 2004, p. 133). Hans Hansen, de *Tonio Kröger*, seria o retrato de Armin Martens;¹⁰⁴ a personagem Prisbilav Hippe, de *A montanha mágica*, o retrato de um colega de classe, Willri Timpe; assim como Paul Ehrenberg estaria para Rudi Schwerdtfeger, em *Doutor Fausto*. Outro exemplo mencionado por Tóibín, a partir do que dissera Katia Mann, é o polonês que Mann observara durante suas férias de 1911 em Veneza e que serviu de modelo para Tazio de *A morte em Veneza*, e para outras personagens da mesma novela:

Todos os detalhes da história, começando com o homem no cemitério, foram tirados de experiências reais. Na sala de jantar, no primeiro dia, vimos uma família polonesa que parecia exatamente como meu marido a descreveu: as meninas vestidas muito formal e severamente, e o menino bonito muito encantador, cerca de 13 anos, vestia uma roupa de marinheiro, com gola aberta e rendas muito bonitas. Ele chamou a atenção de meu marido imediatamente. Esse menino era tremendamente atraente, e meu marido estava sempre olhando para ele com sua família, na praia. Ele não o perseguiu por toda a Veneza – isso ele não fez – mas o menino o fascinou, e ele pensava nele freqüentemente... Ainda me lembro de que meu tio, o conselheiro privado Friedberg, famoso professor de lei canônica em Leipzig, ficou indignado: ‘Que história! E um homem casado, com uma família!’ (Katia MANN¹⁰⁵ apud TÓIBÍN, 2004, p. 134).

A personagem de *Confissões do impostor Felix Krull*, Lord Kilmarnock (ou Lord Strathbogie), que se encanta com Felix Krull, garçom nesse momento da

2000, p. 267). KRÜLL (1997) aponta a relação muito próxima de Thomas Mann com Paul Ehrenberg na p. 153. Também a título de exemplificação, há uma descrição bastante detalhada em seu diário de 06/08/1950, p. 238, de um jovem argentino. Outras menções às suas inclinações contemplativas da beleza masculina são fornecidas pela própria Katia Mann, em suas *Memórias Inescritas* [Meine ungeschriebene Memoiren].

¹⁰⁴ Na penúltima página de *Ana em Veneza*, aparece a menção ao nome desse amigo de Mann: “dizem também (...) que Thomas Mann amou seu colega Amin Martens como ninguém mais em sua vida” (p. 578).

¹⁰⁵ O autor cita as memórias de Katia Mann traduzidas para o inglês, também presentes nas referências dessa dissertação em sua versão original alemã, porém não menciona nem a página, nem a edição nas referências do próprio artigo.

narrativa, seria uma figuração do próprio Thomas Mann. Segundo Tóibín, trata-se de uma última vez em que o escritor alemão encontrou-se apaixonado, e a pessoa era um garçom bávaro, Franz Westermeier, o que a própria Katia Mann e sua filha teriam percebido. O autor cita um trecho de diário de Thomas Mann:

A fama internacional não tem valor o bastante para mim, mas quão pouco ela pesa se comparada a um sorriso dele, ao seu olhar, à gentileza de sua voz... Ele foi entronizado na galeria que nenhuma história literária irá relatar, e que remonta a Klaus H., Paul, Willri, Armin... Adormeci com pensamentos sobre o meu querido. (idem, p. 135)¹⁰⁶

BORGES (1999), com objetivo de explicar figuras *outsiders* no romance de Trevisan, também como característica do novo romance histórico e sua atenção a figuras marginalizadas da história oficial, toma como exemplo Ana, por ser negra e pobre, Julia, por ser mulher, e Alberto Nepomuceno, ao qual o autor atribuiria uma suposta homossexualidade. Sobre este último, Borges cita para fundamentar sua hipótese: o boato sobre suposta ligação de Nepomuceno com Luís de Castro; o fato de ele dividir as roupas com os irmãos Bernardelli (lembrando que ele era mais pobre que a família); a visita, em Pompéia, ao museu da cidade com exposições de membros masculinos, por sugestão de Zé Rodolfo Bernardelli (BORGES, 1999, p. 75-76). Após o jantar com o casal Mann e o conde Basucello, o casal fica na porta do hotel sorrindo, enquanto Nepomuceno e o conde se afastavam. A frase final da narração deste episódio é “Pareciam até um casal feliz”, que Borges interpreta como ambígua, pois não se sabe a que “casal” o narrador se refere.

Também, no final caótico do romance pelo fluxo de consciência de Nepomuceno, a personagem fala de Rimbaud e os preconceitos sofridos por ele, assim como de “Ode à alegria”, de Schiller, sobre a qual a personagem assim defende:

(...) compartilhem num único abraço esse beijo universal pois existe um sentido por trás das estrelas, eu sei que a grande morte nos espreita, sei que apesar de verdadeiro é cruel estar diante das trevas e possuído de todas as dúvidas e no entanto há um Sim (...) (p. 577)

A autora interpreta o “Sim” de Nepomuceno como “defesa do amor homossexual” (BORGES, 1999, p. 76), ainda que no romance não haja menor indício de tal coisa, nesse momento. Por fim, a autora fala sobre esse seu ponto de vista com o próprio Trevisan, na entrevista que este lhe concede e que ela

¹⁰⁶ Aqui o autor também não dá dados mais precisos da referência ao diário.

transcreve ao final da dissertação. Tomemos as palavras do escritor sobre isso, em que ele acredita ser reducionista a categorização das três personagens nas três minorias respectivas (mulher, negra e homossexual):

(...) eu acabei indo pesquisar elementos da homossexualidade do Alberto Nepomuceno. Mas eu nunca me detive nisso e existiu na vida dele, existiram brincadeiras maldosas, em algumas circunstâncias bem misteriosas, que o próprio neto dele admite. Mas eu não me detive nisso absolutamente, porque não me interessava num sentido primário, mas sim num sentido subjacente, eu não sei se isso faz sentido. O sentido explícito não me interessava, ou seja, trabalhar homossexuais, negros e mulheres não tinha nenhuma intenção de fazer isso. Mas me interessava o sentido subjacente do exílio. (BORGES, 199, p. 150)

Para nós, é interessante perceber a similaridade entre os papéis de cada um dos dois escritores, ainda que Trevisan se assumia claramente como homossexual. Em Mann, a homoeroticidade também se sublima para uma tentativa mais universalizante do amor e da eroticidade. Como já foi bastante enfatizado em sua fortuna crítica, Dionísio também estaria ligado às coisas da vida, por assim dizer, pelas quais o espírito desatento sucumbe, se a elas a entrega é demasiada. Posteriormente, falaremos sobre a ironia manniana que está atrelada a essa ideia. Por ora, é suficiente entender que, para Mann, não se trata de uma militância homossexual, mas da construção da imagem amorosa ampla e universalizante, plural, andrógina (homo, hetero etc.). Para Trevisan, a postura fundamental é semelhante, à exceção de que ele tem, sim, uma opção pessoal pela militância em favor das causas homossexuais. Isso, porém, não aparece no romance *Ana em Veneza*.

Em *A morte em Veneza*, há alusão exaustiva à homoeroticidade ou a descrições ou figurações da beleza masculina feita por personagem igualmente masculina. Para nossos objetivos é suficiente a exposição do artigo de TÓIBÍN (2004) sobre a homossexualidade em Thomas Mann. O tema, no entanto, é amplo e merece outros estudos. Coube-nos apenas, a partir dos comentários de BORGES (1999) e sua análise da personagem Alberto Nepomuceno, expor este elemento, que potencialmente também se constitui como objeto de diálogo entre João Silvério Trevisan e Thomas Mann, em outros contextos, seja no âmbito pessoal, seja na figuração da homoeroticidade em obras literárias. A partir do próprio enredo de *Ana em Veneza*, no entanto, dos acontecimentos presentes no romance, pensamos que o assunto não constitui matéria a ser explorada em maiores detalhes para os objetivos da presente dissertação.

Outro fator importante para a compreensão do diálogo aqui explorado é a origem materna brasileira de Mann. Após a escrita de *Ana em Veneza*, João Silvério Trevisan escreveu o roteiro do documentário *Julia Mann*, lançado na Festa Literária de Paraty (FLIP), em 2005. O contexto espacial do início do documentário e que é repassado ao longo dele é a imagem paradisíaca da cidade fluminense, o mar límpido, a vegetação exuberante e também a casa em estilo colonial da família Bruhns. A atenção a esse dado imagético tenciona vigorar a relação entre a pequena Julia Mann e seu entorno da primeira infância, já que temporalmente é neste momento de sua vida que o argumento central do documentário se concentra. Assim, lembremos também do primeiro captítulo do romance *Ana em Veneza*, “Lübeck, bem longe (*Larghetto lamentoso*)”, que se inicia com esse mesmo mote e de modo ainda mais aguçado, pois a visão que se quer construir da paisagem é a mesma do gavião que a sobrevoa. Pensando ainda na relação entre a paisagem fílmica e a do romance, o gavião desempenharia o papel da câmera.¹⁰⁷ Entendemos que a atenção acurada à relação entre Julia e sua cidade natal se deve a uma necessidade do romance em sobrepujar a dor do exílio, que é o que acontece com a personagem e a própria Julia ao ser levada pelo pai juntamente com os irmãos para Lübeck, Alemanha, país de onde ela nunca mais saiu.

Julia da Silva-Bruhns-Mann foi uma figura importante na vida da família Mann. Sua presença coincide com a ruptura da família com a tradição comercial (quem sabe até justifica essa ruptura). Isso porque os filhos da brasileira, Heinrich e Thomas, não se mostraram dispostos a dar continuidade às atividades comerciais, o que seu pai mesmo já havia percebido, pois em seu testamento previa a dissolução dos negócios e transformação do patrimônio em recurso financeiro. A ruptura marca igualmente o início de uma era artística e intelectual bastante intensa, que se vê ainda hoje em seus descendentes. Os dois filhos tornaram-se escritores de profissão e uma filha, Carla, seguiu a carreira de atriz.

Em um texto de Thomas Mann, *Das Bild der Mutter* (*O retrato da mãe*, publicado inicialmente no *Illustrierte Zeitung*, Leipzig, 1930¹⁰⁸), o escritor atenta para o fato de que muitas de suas personagens são associadas por críticos à sua mãe

¹⁰⁷ A comparação do gavião a uma câmera se deve ao próprio escritor João Silvério Trevisan, em nossa conversa pessoal de 17/12/2010.

¹⁰⁸ Cf. AZEVEDO, 1976.

pelo motivo da “musicalidade e do ser provindo de longe” (MANN, 1983, p. 153). Para Mann, sua mãe fora responsável por seu adentramento no mundo da literatura, sobretudo a alemã, o que também atesta sua esposa, Katia:

A menina estrangeira casou com o senador, ou cônsul Heinrich Mann. Ela definitivamente tinha talentos artísticos, tocava piano muito bem e cantava. Meu marido aprendeu toda a literatura das canções alemãs com sua mãe. Enquanto ela tocava e cantava, permitia-se que ele estivesse presente, exatamente com o pequeno Hanno. (MANN¹⁰⁹ apud TÓIBÍN, 2004, p. 129)

Thomas Mann ainda enaltece a inclinação e o conhecimento artístico de sua mãe e nos mostra a esfera artística que dominou a casa materna:

Mais ainda me agradava acompanhar minha mãe quando ela se dedicava à música. Seu piano de cauda Bechstein ficava no salão, um cômodo claro com sacadas, em que o estilo burguês pomposo de 1880 tratava de abrigar com bom gosto uma paz sem vencedores nem vencidos, e ali eu ficava sentado horas e horas em uma das poltronas cinzas-claras estofadas e ouvia a música bem executada e sensualmente acurada de minha mãe, que eu percebia mais alegre nos *Études* e *Noturnos* de Chopin. (MANN, 1983, p.154 apud PAULINO et al, 2009, p. 32)

Não podemos deixar de mencionar, além disso, que a influência materna em Thomas Mann extrapola sua produção literária. Houve também um interesse por parte de intelectuais contemporâneos a Mann pelo estreitamento entre o escritor alemão e a cena intelectual brasileira.¹¹⁰ Sobre isso há informações detalhadas em “Thomas Mann e a cena intelectual no Brasil: encontros e desencontros” (PAULINO et al, 2009). Com as devidas comprovações, sabe-se que Thomas Mann leu *Brasil, país do futuro*, de Stefan Zweig; *Brazilian Adventures*, registro de viagem do jornalista Peter Fleming; *Brazil under Vargas*, de Karl Loewenstein, obra de caráter sociopolítico que foi dedicada a Thomas Mann em sua primeira edição; o romance *Estrangeiro. Der Fremdling*, de Heinrich Eduard Jacob, a quem Mann escreveu uma carta, entusiasmado com a leitura do livro; e outro romance, *Der Schmelztiegel*, de Marte Brill, a quem Mann estimulou publicar o romance em Nova York, na tradução inglesa feita por Ruth Mary Moore, uma diretora da São Paulo Graded School.

A partir da leitura de *O espírito e a letra*, de Sérgio Buarque de Holanda, o artigo descreve a notícia do historiador sobre seu encontro com Thomas Mann, em Berlim, em dezembro de 1929, ou seja, ano em que o escritor alemão havia

¹⁰⁹ Trata aqui da versão em língua inglesa das memórias de Katia Mann que encontra-se referenciada nessa dissertação em sua versão alemã, MANN (1988).

¹¹⁰ Destacamos aqui um trabalho sobre a recepção de Thomas Mann no Brasil em artigos de jornais brasileiros: DORNBUSCH (1992).

ganhado o prêmio Nobel de Literatura. Ele informara e confirmara informações sobre sua origem brasileira e de como isso marcou a sua poética: “Penso que nunca será demais acentuar essa influência quando se critique a minha obra ou a de meu irmão Heinrich.” (HOLANDA, 1996, p. 255 apud PAULINO et al, 2009, p. 37). O artigo também menciona o encontro de Erico Verissimo com Mann em Denver, em 1941, o que foi registrado apenas pelo escritor gaúcho em *Gato preto em campo de neve*. Sobre a documentação desse encontro, há ainda uma transmissão de saudação de Verissimo a Mann por intermédio do tradutor Herbert Caro, em carta de 14/10/1941. (PAULINO et al, 2009, p. 41)

Correspondência intensa houve entre Thomas Mann e o austríaco exilado no Brasil Karl Lustig-Prean. Lustig-Prean liderava um movimento político latino-americano de libertação alemã, que considerava Mann uma importante figura intelectual de inspiração para o movimento. Por fim, o artigo menciona os esforços de Gilberto Freyre que, por meio de artigos de jornais (FREYRE, 1947 e 1948), procurou exortar a Academia Brasileira de Letras a convidar Mann para vir ao Brasil. Ainda que nada disso se concretizasse, Thomas Mann, por intermédio de Lustig-Prean, soube de tal movimentação. Naturalmente isso o honrou, porém ele nunca procurou algum outro tipo de ocasião para vir ao país por impulso pessoal.

No próximo sub-capítulo, iremos comentar a atuação de Julia Mann na vida artística dos filhos, bem como a apropriação de João Silvério Trevisan de elementos textuais biográficos e literários para a composição de sua personagem Julia.

Finalmente, como um dos fatores mais fortes do diálogo aqui proposto, falaremos sobre os temas mannianos que são contemplados no romance de Trevisan, que são as relações entre artista e sociedade e entre vida e obra. São questões centrais que abarcam o posicionamento auto-irônico do escritor alemão.

O “ato de duvidar” proposto na fala da personagem Ana aproxima-se dessa autoironia, de certa maneira.¹¹¹ A dor, um dos argumentos centrais do romance brasileiro, reflete de algum modo a impossibilidade de se ter certeza das coisas, dos caminhos que cada indivíduo deve perseguir. Se observarmos os caminhos de cada uma das três personagens, notamos haver alguns fatores que denotam essa impossibilidade: imposição externa (ainda que não como determinismo), casualidade

¹¹¹ Cf. TREVISAN, 1994, p. 491.

e presença da dúvida. Foi o que ocorreu a Ana, com sua impossibilidade de voltar ao Brasil e as várias peripécias e sofrimentos impostos por viver em um continente que não a acolheu de maneira inclusiva; a Alberto Nepomuceno, sob a condição de artista em um país quase sem espaço para manifestações artísticas eruditas e, ao mesmo tempo, em luta por vivenciar países dotados de muita tradição neste setor cultural, mas que ao mesmo tempo não oferecem acolhida suficiente ao artista brasileiro e sua cultura própria;¹¹² e, finalmente, a Julia, que teve de partir para a Alemanha por causa da morte da mãe e a consequente vontade do pai de que ela tivesse uma educação melhor.

2.2 Julia Mann

Julia estimulou muito a produção artística de seus filhos. No documentário cinematográfico mencionado acima, temos a informação de que ela bancou a publicação do primeiro romance de Heinrich; ia também até as livrarias verificar se os livros de seus filhos estavam bem expostos. Note-se a seguinte passagem de uma carta que ela escreveu a seu filho Heinrich: “Naturalmente falta algo: Na minha bem organizada estante de livros, da qual H. e T. Mann já ocupam meia prateleira, falta um exemplar do livro *Ein Verbrechen u. andere Nov.*¹¹³ – onde posso obter um?” (MANN, 1993, p. 102) Dava-se o mesmo com relação a sua filha Carla, que seguiu a carreira de atriz: “Carla já recebeu 200 marcos no *primeiro ano*; ela agora [1905] deve ganhar muito mais.” (Idem, p. 111)¹¹⁴ Em carta posterior, de 20 de janeiro de 1906, Julia conta sobre os últimos acontecimentos com seu pai narrados em carta recente de sua madrasta. Trata-se da participação de Johann Bruhns em empreendimento que transformaria o Tietê em um rio navegável. Em um dado momento, Johann Bruhns contrai malária e retorna em definitivo para a Europa. As últimas palavras de Julia na carta são: “Isto decerto pouco lhe servirá, também acho

¹¹² Lembramos também que Nepomuceno só pôde ficar alguns anos na Europa, na Alemanha especificamente, porque havia conseguido a colocação de terceiro lugar em um concurso para escolha o hino da Proclamação da República e ganhou com isso uma bolsa de estudos, ver PEREIRA (2007).

¹¹³ Publicação de um volume de novelas de Heinrich Mann de 1898. Na verdade, *Ein Verbrechen und andere Geschichten*.

¹¹⁴ Há muitos outros exemplos, como a carta de primeiro de fevereiro de 1909, em que Julia conta sobre sua leitura das obras de Thomas Mann e de Heinrich mesmo, bem como o acompanhamento da crítica nos jornais.

que não caberá bem em seu projeto”. (Idem, p. 112) O projeto era a escrita do romance *Zwischen den Rassen* que incorporou muitas outras informações de Julia sobre sua própria biografia fornecidas a Heinrich; a protagonista Lola é, na infância e adolescência da personagem, quase que totalmente baseada na mãe do escritor. Uma pequena amostra da participação ativa de Julia no “ofício” de seus filhos.

Em *Ana em Veneza*, também são contempladas características de Julia Mann adulta, em que fica patente sua beleza peculiar, seu comportamento destoante da sociedade alemã do norte, sobretudo na fase do internato e em relação ao seu marido Johann Thomas Heinrich Mann, personagem também homônima. Novamente tomando as palavras de Thomas Mann sobre a própria mãe, podemos mostrar a veracidade de tais qualidades de Julia:

Nossa mãe era de beleza extraordinária; sua presença, espanhola, não restava dúvida – voltei a encontrar certos traços da raça e do habitus em dançarinas famosas –; irradiava o esplendor sulino de marfim, era nobre o feitio de seu nariz, e a boca formosa como jamais vi outra. [...] e mesmo que nós, eu e meus irmãos, enquanto crianças, estivéssemos sob a responsabilidade de uma governanta para os cuidados principais, o lar ainda conservava um caráter suficientemente burguês para que sempre houvesse contato entre nós e nossa mãe, e ela com frequência nos dedicava suas noites livres, quando lia histórias de Fritz Reuter para nós, sob a luminária da mesa da sala. Era surpreendente como o dialeto de Mecklenburg soava bastante bem em sua boca exótica, e ela o dominava melhor que qualquer outra pessoa em casa. (MANN, 1983, apud PAULINO et al, 2009, p. 31)

A fala acima também vai ao encontro do que disse a própria Katia Mann sobre o conhecimento de Thomas Mann sobre canções alemãs – e não só canções – já na infância, sob a influência da mãe.

De volta à compleição física e comportamental de Julia, Trevisan parece ser muito consequente na construção de personagens que de certa maneira formam um mosaico da constituição étnica do Brasil, com atenção também à sua forte porção europeia.¹¹⁵ Julia não é apenas uma personagem central para a compreensão do exílio, do desenraizamento, mas também para a compreensão da própria formação

¹¹⁵ Essa característica também se explica pela leitura de Mario de Andrade por Trevisan, e o que a literatura do líder modernista significou para ele. Também passagens da obra deste escritor são colocadas quase na íntegra no romance *Ana em Veneza*, mais especificamente na passagem em que ocorre a possessão de Ana, e que teria sido tirada de *Macunaíma*, obra que a própria personagem Alberto Nepomuceno cita na p. 557. Devemos a observação mais uma vez ao próprio Trevisan em nossa conversa pessoal. Em VIECILI (2003, p. 87), encontramos a referência ao mesmo texto de Mario de Andrade, em que a autora encontra a cantiga da menina que é enterrada pela madrasta, o “canto da caramboleira”, que Ana e os escravos cantam para Julia várias vezes ao longo da infância no romance. A autora, no entanto, sem conhecimento das memórias escritas por Julia Mann, em que a cantiga aparece, escreve que a história, que pertence à tradição oral brasileira, teria sido adaptada para a personagem Julia, pois a cantiga “é parecida com a história dela própria” (idem).

do povo brasileiro, sobretudo por sua origem miscigenada, e pelo ato da própria mobilidade como fator de modificação em um dado ambiente cultural, como ocorre no Brasil com a vinda de imigrantes europeus. Sem adentrarmos na análise desse fator, é suficiente o mencionarmos para compreender um pouco mais a escolha do escritor brasileiro por tal figura de referência para a constituição de sua personagem.

Na década de 90, Frido Mann, neto de Thomas Mann e bisneto de Julia, tencionando escrever um romance sobre a saga de uma família, travou contato com João Silvério Trevisan e iniciou a busca *in loco* pelas suas origens brasileiras, começando por uma viagem a Paraty acompanhado do amigo suíço e brasilianista Peter K. Wehrlí.¹¹⁶ Ambos ficaram surpresos ao perceber que há muito já se cultuava a figura de Julia Mann no Brasil, e que havia inclusive um arquivo organizado sobre ela na cidade. Em palestra proferida em 03/10/2008, na cidade de Curitiba, Frido Mann afirmou que, em sua última trilogia¹¹⁷ e autobiografia¹¹⁸, o processo de entrecruzamento de literatura e fatos reais se deu de modo “intercontinental”. Tendo em vista a resistência de Thomas Mann quanto a permitir a publicação das memórias de sua mãe escritas já em 1903 (o livro sairia apenas em 1958, após a morte do escritor), e o que a origem mestiça poderia significar em seu tempo, a atitude de Frido demonstra uma sublimação desse “fantasma” na história da família.

Em 1993, ano que precedeu a publicação da trilogia de Frido Mann e do romance *Ana em Veneza*, foi realizada uma tradução do volume com textos literários de Julia, assim como cartas a seus filhos. O volume foi intitulado *Cartas e esboços literários* [em alemão: *Ich spreche so gern mit meinen Kindern*, 1991]. Antes havia sido publicado apenas um texto de Julia, *Da infância de Dodô* [*Aus Dodo Kindheit*], sobre o qual falaremos mais tarde. Segundo informação de João Silvério Trevisan,¹¹⁹ a tradução se deveu a uma intervenção sua. A editora Ars Poetica, pela qual saiu a tradução das memórias de Julia Mann, havia publicado um livro do escritor, *O livro do avesso* (1992), e a tradução de *Terezín*, de Frido Mann.

¹¹⁶ Cf. WEHRLI (2005, p. 58). Também KUSCHEL et al (2009, p. 251 e p. 158), em que Frido Mann descreve tal interesse, que nasceu da intenção em escrever um romance sobre a saga de uma família, o *Brasa*, em que haveria um ramo brasileiro de uma família alemã. O escritor, no entanto, ao se referir a sua bisavó Julia, conta que ela deveria ser muito mais um “modelo” de mobilidade que uma personagem propriamente. A informação aparece também na recente autobiografia (MANN, 2008, p. 308), com menção ao conhecimento do romance *Ana em Veneza*.

¹¹⁷ *Brasa*, em 1999; *Hexenjagd*, 2000; *Nachthorn*, 2002.

¹¹⁸ MANN (2008).

¹¹⁹ Cf. Nas referências bibliográficas, conversa por e-mail de 15/04/2011.

Da infância de Dodô, marcadamente autobiográfico¹²⁰, abarca o período da infância de Julia, o nascimento no Brasil, a primeira infância e, por fim, o período antes de se casar com o senador Mann, na adolescência.

Julia Mann nasceu em 1851, entre Angra dos Reis e Paraty, no meio da floresta. Entre esta floresta e o mar ela cresceu. O narrador de terceira pessoa de *Da infância de Dodô* desenvolve certa conotação nostálgica e paradisíaca da primeira infância de Julia por conta do cenário paradisíaco da região, como podemos observar no seguinte trecho:

Às vezes, ia [a pequena Julia] para a frente da casa, para a praia, catar conchas e mariscos das rochas enormes, os quais eram assados no fogão; outras vezes ela saía para o fundo da casa, até a beira da floresta, onde colhia cocos e bananas caídos do solo. Os cocos eram abertos pelos criados negros, que enfiavam espetos encandescente nos três pontinhos pretos da casca, retirando a doce água para Dodo [apelido de Julia] e os irmãos. Ah, quanta coisa boa e bonita não havia por lá! (...) E como era encantador no jardim, quando a pequena vagava entre as flores coloridas, com perfume de azaléia, e os beija-flores voavam ao redor qual centelhas douradas; que delícia quando ela se deixava levar pela correnteza do riacho do outro lado da casa, dentro de uma tina de lavar roupa (...) (MANN, 1993, p. 18)

O tom se mantém ao longo de todo texto, com uma tendência bastante positiva para o voltar-se à infância: “Com a idade, Dodo passou a se lembrar de sua infância com mais afeição, procurando desvendar com ânsia crescente a névoa que ia se espessando com o tempo”. (Idem, p. 43) Além disso, a relação da criança branca, filha do dono da fazenda de cana-de-açúcar, com as outras crianças negras filhas dos escravos aparece também bastante positiva. A imagem benevolente da mãe contrapõe-se ao rigor da avó materna, Dona Maria, que reprovava tais relações e o excesso de liberdade da criança que não se cansava de desbravar seu entorno. O avô, Manuel Caetano da Silva, “era bondoso. Ele gostava de alegrar todas as crianças da fazenda, fossem elas pretas, amarelas ou brancas.” (Idem, p. 18) Interessante observar essa característica que era rejeitada no contexto alemão da época de Julia Mann, sobretudo pelas teorias racistas e, mais tarde, a própria ascensão da ideologia nazista. Finalmente surge a figura do “Pai”. (Mesmo em seus escritos em alemão, Julia mantém as nomeações dos pais em português; para mãe,

¹²⁰ Isso se verifica pela profusão de detalhes linguísticos e referências concretas, por exemplo quanto à casa em que viveu, locais e costumes da Paraty da época em que lá viveu. Ver sobre isso KRÜLL (1997), em capítulo sobre Julia Mann. E o próprio romance *Zwischen den Rassen*, de Heinrich Mann, que contém dados similares aos contidos em *Da infância de Dodô*. Heinrich Mann, segundo se percebe claramente em sua caderneta de anotações para a obra e no aproveitamento de episódios em seu romance, leu integralmente o manuscrito de Julia Mann (cf. KUSCHEL et al., 2009, cap. 2).

utiliza “Mai”, grafia usual na época.) O pai é sempre retratado a partir da observância de sua natureza correta, benevolente e séria, ainda que tenha designado para Julia caminhos que contrariavam a vontade dela, ao tirá-la de sua terra de origem e não ficar ele mesmo também no país de destino de sua filha, ou não permitir que ela vivesse a paixão com seu primeiro e real amor, o cunhado de sua outra filha.

O escritor João Silvério Trevisan, em seu artigo intitulado “Julia Mann: a borboleta que veio para confundir”,¹²¹ discorre sobre a origem materna de Thomas Mann, cita as memórias de Julia (*Da infância de Dodô*), analisa brevemente obras de Thomas e seu irmão Heinrich. O escritor se aprofundou muito no universo manniano para escrever seu romance, que, segundo palavras dele mesmo, “estabelec[e] um diálogo direto com Thomas Mann.” (TREVISAN, 2002, p. 64) Trevisan incorpora em sua narrativa muito do que está relatado no texto de Julia: o gosto da menina pela água de coco (p. 64); a relação com os escravos; as brincadeiras de pegar ovo de lagarto (p. 60-62); a figura severa da avó (p. 72); a imagem da mãe morta no quarto (p. 81); os irmãos falando francês quando de sua ida à fazenda nas férias, e Dodô sem entender nada (p. 97); a entrada de Dodô para a igreja protestante¹²² (p. 126). Incorpora ao romance, ainda, outras personagens que eram de fato conhecidos ou parentes de Julia, como a dona do pensionato, Therese, e algumas anedotas dessa passagem da vida de Dodo (p. 131); menciona o pinheiro de natal e as palmeiras (coqueiros, no romance) como as árvores prediletas da menina (p. 144); os passeios com Therese, como ao Travemünde e à fazenda dos Stolterfoht (p. 170). E haveria ainda outros exemplos.

Trevisan também recheia as lembranças de Julia (ou Dodô) com manifestações culturais da época que ele mesmo pesquisou. É narrada a experiência religiosa de Julia no Brasil:

As grandes festas religiosas também causaram profunda impressão na pequena Dodo. O “Pai” conduzia as crianças à igreja, onde elas se ajoelhavam com seus pequenos rosários. Na festa de Pentecostes, pombas brancas voavam dentro da igreja sobre as cabeças dos devotos, e límpidas vozes femininas soavam das alturas, qual um coro de anjos. (MANN, 1993, p. 20)

¹²¹ TREVISAN (1997), mas também em TREVISAN (2002) e na Revista Vozes, maio-junho de 1996, São Paulo.

¹²² Silvério Trevisan constrói uma comparação entre a igreja protestante e a católica, em que o colorido e as festividades desta são enfatizadas, aumentando ainda mais a imagem da infância feliz de Julia.

No romance, a personagem Julia descreve a festa do divino para a amiga mexicana do internato, Josefa (também mencionada no texto de Julia Mann):

Paraty ficava inteirinha enfeitada de bandeira colorida e de arco de bambu, que era por onde ia passar o Divino e o Imperador do Divino, Josefa. Tinha a banda. E tinha a Folia que andava por tudo quanto é canto não só na cidade mas na roça também recolhendo prenda com a bandeira do Divino na frente e a bandeira tinha uma pombinha bordada e depois outra pombinha no alto, sabe Josefa a pombinha é o Divino Espírito Santo (...) E teve até fandango daquela vez que eles chegaram na Boa Vista [a fazenda do pai de Julia] porque pai ia ser o Imperador, o festeiro escolheu ele imperador, você sabe Josefa que meu pai era a cara do rei que existia no Rio de Janeiro? (p. 167).

Aqui também aparece a semelhança do pai de Julia com o imperador D. Pedro, informação que encontramos não nas memórias de Julia Mann, mas em SENE (1997, p. 104): “quando [Johann Bruhns] viajava a negócios para o Rio de Janeiro, graças à extraordinária semelhança física, era confundido nas ruas, freqüentemente, com o Imperador D. Pedro II – este, um Habsburgo pelo lado materno.” (A mãe do imperador brasileiro era a austríaca Leopoldina, da dinastia de Habsburg que reinou na Áustria durante séculos.) A informação sobre a semelhança e o fato de que, com isso, Bruhns ter adquirido a simpatia do próprio monarca e um posto como delegado imperial para o interior, a autora Maria A. Sene retirou de *Os irmãos Mann – as vidas de Heinrich e Thomas Mann – 1871-1950 e 1875-1955*, de Nigel Hamilton.

A despeito de qualquer dúvida quanto à veracidade dessas informações, não é difícil imaginar quão traumática possa ter sido a série de perdas que Julia Mann sofreu. Primeiro a perda da mãe, seguida da pátria e do pai de alguma maneira. Viktor Mann, em um texto escrito sobre a morte da mãe,¹²³ além de exaltar a figura materna e sua incansável preocupação com os filhos, fornece ou corrobora algumas informações importantes para nós. Primeiro, o fato de sua mãe ser muita ligada às artes e à erudição:

Todos nós queríamos minha mãe num lar aconchegante nos seus últimos anos. Num pequeno e belo apartamento com seus volumes de Goethe, o piano de cauda, a escrivaninha de nogueira, bons quadros, e do balcão ensolarado a vista das montanhas ou do Englischer Garten. (MANN, 1993, p. 221)

¹²³ Esse texto faz parte da biografia familiar de Viktor Mann, *Wir waren fünf* [Nós éramos cinco], denomina-se “Morte em Wessling, Oberbayern” e nós o retiramos da edição brasileira dos escritos de Julia.

A isso, as várias mudanças que Julia empreendeu que sabemos de relatos e das biografias da família Mann: Paraty, Lübeck (o pensionato, a casa dos tios, as duas casas depois de casada e viúva), Munique (cinco casas), Polling (três vezes), Augsburg, Munique (pensão) e, por fim, Wessling. Ele discorre:

Mas, com o esvaír da vontade de viver, a já sempre existente prontidão de mudar de domicílio passou a se tornar uma instabilidade doentia. Se antes as várias mudanças e estadas improvisadas sempre tiveram algum tipo de relacionamento com a nossa própria situação de vida – como, por exemplo, quando mamãe instalou-se num apartamento menor após o casamento de Julia [filha de Julia Mann], ou então mudou-se comigo para Augsburg e Polling – agora a vida dela em pequenas pensões em Munique, em Solln, mais uma vez em Polling, e depois de novo em outras aldeias quaisquer só podia ser chamada de um fugir insistente, não se sabia de quê. (Idem, p. 221)

Essa pergunta sem resposta que ele lança sobre o comportamento da mãe ele parece tentar resolver com uma pequena frase da narração mesma da morte de Julia: “(...) a constante fuga dos últimos anos, a desnecessária e dolorosa falta de raízes, se foram.” (Idem, p. 225) É tentador aliar a condição de Julia ao seu desenraizamento da infância. Viktor relata ainda as últimas palavras da mãe em leito de morte que parecia revelar um retorno à terra natal:

Então eu me sentei na beira da cama e escutava aquela voz, que tinha perdido quase todo o tom familiar. Naturalmente eu sabia que a obstrução das vias respiratórias e a fraqueza eram responsáveis por isso, mas havia também algo de excepcional que me tocava, como que proveniente de alguma esfera distante: mamãe sempre havia falado bastante rápido, num alemão puro e perfeito, com uma leve entonação de Lübeck, e agora falava devagar, com um tom mais baixo e pronunciando o “r” com mais ressonância. Era como – sim, assim soava quando espanhóis ou portugueses falavam alemão. Portugueses, portanto, também brasileiros. Maria da Silva talvez tivesse falado assim também com seus esposo alemão, e decerto também a pequena Dodo, quando aprendeu a falar alemão no nosso nevoento norte. E agora, ao morrer, voltava o som de “lá”, do colorido país ensolarado. (Idem, p. 223)

Com a última frase, Viktor claramente se apodera de um discurso idealizante dos “espaços sulinos” ensolarados, por assim dizer,¹²⁴ o que provavelmente se alia ao que Julia mesma por ventura lhe teria narrado.¹²⁵ E, pela mesma intermediação

¹²⁴ Em TRÍAS (1980, p. 26) encontra-se uma menção à simbologia do “sul” como espaço de luminosidade e sensualidade. O autor especifica a paixão dos alemães pelo “meio-dia”, o sul, que contrapõe-se ao seu lugar, o norte, e de como isto está presente na literatura. Thomas Mann aborda isso claramente na novela *Tonio Kröger*, quando seu protagonista primeiro viaja para o norte (Dinamarca) e depois sul (Itália), aludindo à sua propensão para a arte o resultado de sua segunda viagem e também à sua origem: nórdica por parte de pai e “sulista” (difusa, na verdade) por parte de mãe.

¹²⁵ Na penúltima página de *Ana em Veneza*, aparece essa suposição: “dizem também que Julia Mann voltou a falar português em sua agonia” (p. 578).

da mãe, também Heinrich Mann registrou relatos sobre a vida de Julia no romance *Entre as raças [Zwischen den Rassen]*.¹²⁶

Para a escrita de *Ana em Veneza*, João Silvério Trevisan se apoderou da imagem exótica de Julia, que parecia denunciar a toda hora a aura de diferença da alemã-mestiça, o que de certa maneira também o fizeram Viktor e Heinrich. Na terceira parte do romance de Trevisan, quando a personagem Alberto Nepomuceno conhece a família Mann, há a seguinte descrição de Julia:

Apesar de já denunciar as marcas do tempo, o rosto de *Frau* Mann mostrava um perfil soberbo, mesclando determinação e delicadeza. Se havia severidade nas linhas do nariz e do queixo, acentuadas pelo coque do penteado impecável, sua boca era, ao contrário, encantadoramente delicada e seus olhos, tão negros quanto os cabelos, brilhavam de paixão, com chispas que podiam parecer indiscretas demais. Aliás, a impaciência do senador, que às vezes olhava para a esposa entre constrangido e aborrecido, era uma evidência disso. Como se não bastasse, o sorriso amplo de Julia tornava-se travesso e sedutor graças às duas covinhas que se formavam nos cantos dos lábios. (p. 364)

A descrição de Julia condiz com as fotos mais conhecidas dela que se encontram também na edição brasileira de suas memórias. Ainda sobre a Julia adulta de João Silvério Trevisan:

Frau Mann obviamente destoava daquele ambiente: alguns olhares furtivos em sua direção deixavam claro que se tratava de uma mulher diferente e esquisita, que chegava até a ser inconveniente. Sem poder evitar isso, Julia denunciava uma condição inata de estrangeira. Alberto olhou para o casal. Por mais estranho que fosse, *Frau* Mann e o marido formavam ali um par equalizado por dois diferentes tipos de inadequação. (p. 365)

O escritor ainda não se furta da característica de Julia mencionada há pouco sobre suas intermitentes mudanças. Ainda em conversa com Nepomuceno:

– Puxei um pouco ao pai, sabe? Adoro viajar – continuou Julia Mann. – E gosto de me mudar. É sempre agradável estar num lugar novo. Às vezes eu penso que isso tudo é porque nasci durante uma viagem, no meio do mato. O pai contava que foi assim. – Riu, de modo travesso: – Acho que já nasci andarilha... (p. 363)

A origem brasileira de Thomas Mann é fato conhecido há muito tempo no Brasil,¹²⁷ no entanto uma análise literária mais consequente se deu mais

¹²⁶ Dados concretos da vida de Julia Mann foram emprestados para a construção da protagonista Lola Gabriel. Para análise deste romance sob este aspecto, ver SOETHE (2006a)

¹²⁷ Cf. FREYRE (1947) e (1948), AZEVEDO (1976), HOLLANDA (1976), ROSENFELD (1996), CHACON (1973, 1975a e 1975b), entre outros. Destacamos também CARO, Herbert. A mãe brasileira de Thomas Mann. *Revista Humboldt*, nº 32, Munique, 1975, p. 28, referência retirada de SENE (1997).

recentemente.¹²⁸ Além disso, mencionamos o documentário sobre Julia Mann, cujo roteiro foi escrito por João Silvério Trevisan após a publicação de *Ana em Veneza*. Frido Mann tinha intuito de criar um centro multicultural “CasaMann” na casa de infância de Julia Mann em Paraty. Infelizmente isso não se concretizou, no entanto alguns eventos foram realizados em 1997 como primeiros passos para o intento não logrado, o que está narrado em SENE (1997, p. 7), por Dieter Strauss e Maria A. Sene:

- A produção de uma exposição documental sobre a vida de Julia Mann em Paraty, Lübeck e Munique, bem como a publicação do presente *livro*;
- A realização de um concurso literário ‘Prêmio Julia Mann de literatura’, que contemplará, em 1997, obras classificadas como ‘contos’ e que têm como tema a transculturalidade e a vida entre duas culturas;
- O espetáculo de dança-teatro *Othello*, com Ismael Ivo, o brasileiro que atualmente é diretor da Companhia de Dança do Deutsches National-Theater de Weimar;
- A realização de uma *mesa-redonda* sobre o tema ‘Entre Culturas’, bem como
- Um *solo de Ismael Ivo* sobre este tema.

Vale lembrar também que a tradução da biografia da socióloga Marianne Krüll, *Na rede dos magos. Uma outra história da família Mann*, saiu no mesmo ano, 1997. Os desdobramentos da atenção à figura de Julia Mann também se deu anos mais tarde com a publicação do livro de Richard Miskolci, *Thomas Mann, o artista mestiço* (2003), que segue, de alguma maneira, a metodologia de Krüll, no sentido de ater-se à história da família, interpretando-a e também as obras literárias de Thomas Mann a partir desse viés. No mesmo ano (2003), o autor também escreve o artigo *Uma brasileira – e outra história de Julia Mann*. Por fim, prossegue a atenção ao tema em publicações recentes, de caráter documental: o livro *Mutterland. Die Familie Mann und Brasilien* (KUSCHEL et al.) e o artigo “Thomas Mann e a cena intelectual no Brasil: encontros e desencontros” (PAULINO et al.), ambos de 2009.

Mutterland. Die Familie Mann und Brasilien, de Karl-Josef Kuschel, Frido Mann e Paulo Soethe, traz documentação, por vezes inédita, que, além de estabelecer pontes entre a família Mann e o Brasil, chama a atenção para a mobilidade e condição de exílio de seus integrantes, sobretudo de Thomas e

¹²⁸ MISKOLCI (2003), BOLLE et al (2005), SOETHE (2006b), KUSCHEL et al (2009) entre outros, além das dissertações e tese aqui mencionadas.

Heinrich Mann, e para a repercussão dessa condição na obra de ambos. O ponto de partida do estudo é a origem materna brasileira dos escritores. Há também cartas e escritos de Mann sobre sua própria origem; um capítulo sobre Heinrich Mann e seu *Zwischen den Rassen* [*Entre as raças*]; a relação da família, sobretudo na pessoa de Klaus Mann, com Stefan Zweig, escritor austríaco que viveu e morreu no Brasil; apontamentos sobre personagens latino-americanas na obra de Thomas Mann e que são também baseadas em vivências de pessoas da família; análise de personagens exóticas ou de origens obscuras que aparecem em obras importantes do mesmo escritor; além do universo de obras literárias, também a relação entre Thomas Mann e intelectuais brasileiros ou falantes de língua alemã que viveram no Brasil. Por fim, relatos e obras com temática brasileira de Frido Mann e cartas inéditas da família Mann. *Ana em Veneza* é naturalmente mencionada por sua leitura consequente e detalhada da obra de Thomas Mann e de sua vida, trata-se, segundo os autores, de “um documento digno de nota sobre o interesse pelo destino de Julia por parte de um autor contemporâneo”.¹²⁹ (KUSCHEL et al, p. 26)

Nessa publicação chamamos a atenção para a exposição sobre a presença da borboleta *Haetera esmeralda*, borboleta de espécie brasileira, cujo nome deu origem à prostituta Esmeralda, de *Doutor Fausto*. Thomas Mann tomou conhecimento do inseto em 1935 por meio de uma publicação especializada que recebeu de presente de Hermann Hesse.¹³⁰ Em *Ana em Veneza*, Trevisan utiliza a borboleta na composição do broche da personagem Agostinho von Mölln Basucello, que explica à personagem Julia Mann que a referida borboleta foi batizada com tal nome Hetaera “porque suas asas lembram a veste diáfana de uma prostituta grega, e ‘Esmeralda’, em homenagem à sedutora cigana do Corcunda de Notre Dame” (p. 450). Na terceira parte, no encontro entre Alberto Nepomuceno em Veneza e o Maestro Mustafá, este, elucubrando sobre a condição de exilado de todos os seres humanos a partir da expulsão do paraíso, arremata: “Somos borboletas tentando

¹²⁹ ein bemerkenswertes Dokument des Interesses am Schicksal Julias durch einen zeitgenössischen *brasilianischen* Autor. Sobre esse aspecto, VEJMEKKA (2005, p. 33) cita artigos de João Silvério Trevisan e seu *Ana em Veneza* como perspectivas de leitura das raízes da família Mann.

¹³⁰ Trata-se do *Falterschönheit. Exotische Schmetterlinge in farbigen Naturaufnahmen*. Retiramos a informação de KUSCHEL et al (2009, p. 72), no entanto, no que se refere a presença disso em *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan, ela também aparece em VIECILI (2003, p. 133) e em BORGES (1999, p. 108) e HEMILEWSKI (1999, p. 122) apenas com menção ao catálogo de borboletas do pai de Adrian Leverkühn, de *Doutor Fausto*, além, é claro, do próprio artigo de TREVISAN (1997).

arrebentar o casulo para voar.” (p. 343) Por fim, como espécie de resposta a essas duas menções à borboleta, na última parte do romance Alberto Nepomuceno diz em referência a uma escultura¹³¹ do aeroporto de Tegel e ao conversar com o demônio:

Convém retirar de Ícaro as cordas que o prendem ao chão. Ícaro pode voar, pois no fundo só há um problema para o mundo, e é este: como se realiza a irrupção libertadora? Como arrebentamos o casulo e nos tornamos borboletas? Através da Graça, repito. Por que [sic] tudo é Graça, Adriano Leverkühn. (p. 549)

Em KUSCHEL et al (2009, p. 68), a partir de algumas obras de Mann e de seu ensaio *O retrato da mãe*, defende-se que nas primeiras há uma “codificação” da figura materna por meio de personagens, enquanto que no segundo uma “decodificação” do modo como o próprio Mann via a influência de sua mãe em seus escritos literários. Isso se dá claramente na composição da personagem Gerda, de *Os Buddenbrooks*, com sua expressão fugidia, “provinda de longe” (e de fato ela vinha da Holanda); em Consuelo, mãe de Tonio Kröger, cuja beleza diferenciava-a das damas nórdicas locais. Ambas são musicistas de talento peculiar. Além disso, a mãe de Gustav von Aschenbach, filha de um mestre de capela de origem tcheca, com clara aparência estrangeira, faz parte de uma série de alusões de Thomas Mann à figura da mãe.

A análise psicanalítica sobre o velamento da figura materna na obra de Mann é apresentada em *Mutterland* (KUSCHEL et al., 2009) a partir de reflexões de Rolf G. Renner¹³², e também relacionada à característica translúcida da borboleta *Haetera esmeralda*. A ambivalência da mãe se daria também pela convivência de certa frieza comportamental de Julia e de sua vivacidade e fruição artística. Além disso, para além da mera alusão a ela, a ambivalência das personagens, ou da convivência de personagens díspares (em geral germânicas e estrangeiras eslavas), pode ser interpretada como “um auto-retrato de Thomas Mann que explica também a sua natureza artística como um ‘casamento’ entre ‘consciência sóbria’ e ‘impulsos obscuros e sensuais’.”¹³³ (Idem, p. 68)

¹³¹ A escultura se chama “Der Fall Daidalos und Ikaros”, de Rolf Scholz.

¹³² RENNER, Rolf G. Das »kalte Porträt meiner Mutter«. Thomas Mann und Brasilien. In: BOLLE, Willi; GALLE, Helmut. *Blickwechsel*. Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses. São Paulo, Paraty, Petrópolis, 2003. São Paulo: Edusp; Monferrer, 2005. p. 86-92.

¹³³ ein Selbstporträt Thomas Manns, der auch sein Künstlertum aus einer “Vermählung” von “nüchternen Gewissenhaftigkeit” mit “dunkleren, feurigeren Impulsen” erklären konnte.

A Julia do romance de Trevisan também se perfaz pelo salto entre dois extremos comportamentais. Há pouco falamos sobre sua descrição que denuncia a mescla entre severidade e delicadeza dos traços, a magnanimidade da postura e o sorriso sedutor. No romance, qualquer comportamento que foge à conduta discreta e prescrita a uma dama de sociedade é respondido pelo marido, o senador Mann, com alguma reprimenda do olhar, algum incômodo denotado por algum movimento do corpo. Após falar sobre a saudade da pátria, sobre o anel de cinco voltas representando os cinco filhos que teve, e de como sua pátria são os seus filhos, Julia faz um comentário um tanto “indiscreto”:

– Claro que a maternidade tem seu preço. Precisa ser escondida por espartilhos inteiriços...

Ela provavelmente desejava um silêncio solene, após tal confissão de franqueza incomum e quase demasiada – a julgar pelos movimentos do senador, em sua cadeira. Mas, ao invés, os vizinhos falavam e riam ainda mais alto. Irritada, Julia não se conteve mais.

– Esse barulho é antes de tudo indigno! – exclamou, com revolta. E, virando-se para o marido, como se cobrasse dele uma providência, continuou: – Não se pode admitir uma tal atitude!... (p. 366)

Essas características de personalidade de Julia Mann parecem ser usadas para comprovar também o “estigma de estrangeira” da personagem, elemento que iremos analisar com mais afinco no capítulo 3. Para aprofundar um pouco mais a interpretação desse dado de estranhamento agora diante da *figura* de Julia Mann (não da personagem) para além de suas marcas pessoais, falaremos sobre sua nacionalidade, já que João Silvério Trevisan operou literariamente com tais referências.

Para Richard MISKOLCI (2003b) é preciso compreender o problema da nacionalidade de Julia sob o ponto de vista da sociedade em que ela viveu a maior parte do seu tempo: a Alemanha. Para o autor, sua caracterização como estrangeira se deveu muito mais pela forma com que o seu contexto europeu a via, já que “Na segunda metade do século XIX, dominava uma visão organicista do nacionalismo, que pode ser descrita como uma compreensão biológica e essencialista da nacionalidade.” (Idem, p. 160) O autor cita estudos sobre questões raciais, bem como de gênero, para comprovar que a visão sobre a pessoa de Julia por parte dos europeus poderia ser deveras complicada já que, a despeito do fato de Julia não ser negra, nacionalidade e raça estavam intimamente ligadas nessa visão.

A fim de compreendermos melhor esse contexto e, conseqüentemente, a figura “problemática” de Julia no universo literário de seus filhos, recorreremos brevemente a um estudo sobre a obra de Heinrich Mann. Gabriele DÜRBECK (2007) analisa as teorias racistas do final do século XIX e início do XX que dominavam a Alemanha. Para tanto, a autora parte do conceito de estereótipo que, segundo ela, é um conjunto de “idéias, modos de pensar e imagens de estrangeiros e suas diferentes funções para os indivíduos e para os grupos” (Idem, p. 11). E ainda: “Juízos estereotipados são [...] condições para a assimilação do entorno ao próprio sistema de referência”, resume Dürbeck (idem, p. 12). A presença do mestiço no período colonial, segundo a autora, era bastante debatida na Alemanha. Havia três tendências: a) os contrários à miscigenação, geradora da decadência cultural e enfraquecimento da nação colonizadora; b) os que estavam a favor da miscigenação e viam nisso um enriquecimento da cultura; e, por fim, c) uma posição ambivalente, que assumia a origem miscigenada de raças consolidadas historicamente, às quais caberia evitar a mistura com raças não consolidadas. Casamentos inter-raciais não eram bem vistos, assim como a presença de estrangeiros em funções públicas.

Na prática colonial, o desejo pelo exótico, que se associava inevitavelmente à exploração econômica, representava de outra parte, para as metrópoles europeias, o anseio da renovação e compreensão de si mesmas enquanto nações. Sobre Thomas Mann, Klaus SCHERPE (2004) argumenta que o escritor também estaria imerso neste sentimento nacionalista que, paradoxalmente, era aliado à integração do estranho ou estrangeiro por meio do poder. Em seu texto *Gedanken im Kriege* (1914), Mann expõe que, neste contexto, a cultura desempenharia o papel mais radical ao imergir no outro, no “estrangeiro”, sob uma “parcialização da potência criadora do primitivo, selvagem e irreal” (MANN¹³⁴ apud SCHERPE, 2004, p. 456).

Não se pode negar que a conjuntura histórica e biográfica interferem na poética dos escritores em geral. Assim, continuaremos na análise da pessoa de Julia, no sentido de identificarmos nela também esse elemento do estrangeiro, com o qual se ocupou Thomas Mann. Decisões familiares, mas também o meio influenciaram a imersão de Julia na cultura alemã segundo parâmetros

¹³⁴ MANN, Thomas. *Gedanken im Kriege* (1914). In: _____. *Essays II. 1914-1926*. Editado por Hermann Kurzke (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 15.1). Frankfurt/M., 2002, p. 27-46.

nacionalistas. Julia teve de se converter ao luteranismo e foi educada, na Alemanha, em uma sociedade burguesa e de princípios comportamentais rígidos. Seu pai provinha de uma família de ricos comerciantes e ela se casou com um homem de igual procedência. Julia assumirá esses valores e também terá ela mesma, mais tarde, seus arroubos nacionalistas com relação à Alemanha. Na época da Primeira Guerra Mundial, Julia alertou Heinrich sobre a possibilidade de servir as forças armadas. Em carta de 1º de outubro de 1914, ela escreve:

(...) sempre me entristece muito você nunca ter dado razão à Alemanha. Você sabe muito bem por que esta guerra estourou, completamente contra a vontade da Alemanha. (...) Meu querido e bom Heinrich, não fale assim contra a sua pátria, porque ela agora procura se defender com *toda a força* que lhe é possível, por todos os lados. (MANN, 1993, p. 169)

Porém, a partir de relatos (como o de Katia Mann) sobre seus traços sulinos e de suas diversas figurações presentes nas obras de seus dois filhos mais velhos, seus pendores artísticos, sua mudança para Munique após a morte do marido e a transformação de sua casa em ponto de encontro de artistas e intelectuais, Miskolci acredita serem motivos suficientes para Julia ter mantido ou assumido uma posição identitária ambígua para explicar sua “sua adaptação problemática à sociedade alemã”. (MISKOLCI, 2003b, p. 172)

Não é nossa intenção desenvolver exercícios especulativos sobre o comportamento e a auto-consciência de Julia Mann, mas procuramos montar um quadro o mais completo possível para compreender a importância de sua pessoa para a conjuntura literária de seus filhos e, conseqüentemente, para a leitura que João Silvério Trevisan faz disso.

2.3 Temas mannianos

Eugênio Trías, em 1980, aponta um aspecto importante da obra de Thomas Mann que é a intensa reflexão filosófica que a permeia. No capítulo teórico da presente dissertação, discorreremos sobre a literatura pertencer a uma “comunidade de comunicação”, de ela ter legitimidade diante das questões e debates do mundo da vida. TRÍAS (1980), ao dissertar sobre filosofia e Thomas Mann, defende que, diferentemente do filósofo, “o romancista apresenta um hiato necessário entre o sujeito criador e o sujeito da enunciação”. (Idem, p. 41) Ao abordar temas diversos como os que permeiam a filosofia, o escritor pode não se comprometer com pontos

de vista marcadamente pessoais. Mann, desse modo, abarcou questões filosóficas em seus textos literários, que às vezes prevalecem sobre os acontecimentos do “enredo”, sem que, no entanto, a dimensão estética se perca. Lembremos de *A montanha mágica* e *Doutor Fausto* como exemplos mais claros dessa marca manniana.

O ponto de partida para a reflexão e poética manniana é a dicotomia entre vida e espírito¹³⁵ que se deu muito fortemente no diálogo reflexivo de Mann com Friedrich Nietzsche.¹³⁶ Segundo TRÍAS (1980), Mann sentia-se próximo da esfera espiritual, porém, diferentemente do filósofo seu antecessor, não caía em autonegação plena da vida, ainda que seja próprio do espírito abster-se dela para amá-la mais profundamente. A diferença entre Mann e Nietzsche é que este:

ansiava pela brutalidade da besta loira e do super-homem de olhos azuis, toda essa exaltação dionísio-orgiástica que tanto podia tentar o próprio Thomas Mann e que ele, por isso mesmo, costumava reduzir a dimensões reais e burguesas. Porque o espírito ama a vida e isso leva-o muitas vezes à mais drástica das abnegações. (Idem, p. 25)

Em *Ana em Veneza*, para cada momento das entrevistas a Alberto Nepomuceno, há a figura de uma loira enigmática. Na primeira entrevista: “Porque foi com legítimo pasmo que os fregueses viram irromper pela Colombo adentro perfurando a névoa de tabaco, a mais esfusante loira que já pisara aquele espaço refinado.” (p. 29) A entrada triunfal repete-se na última entrevista, quando o salto temporal já havia sido dado: “Como que saída do nada, uma lindíssima loira com pose de atriz de cinema vem atravessando o café.” (p. 542) Devido a essas aparições inusitadas, aparentemente sem conexão com as outras personagens e o correr da narrativa, pensamos poder entender-se a presença das “personagens” loiras como alusão irônica de Trevisan a essa “besta loira”: a cor dos cabelos, afinal, foi recurso bastante evidente também na diferenciação étnica e cultural proposta na novela *Tonio Kröger*, entre os loiros alemães e o mestiço Tonio.¹³⁷

¹³⁵ O termo espírito aqui é a tradução para “Geist”, tradicional conceito na filosofia alemã, que “serve como tradução de expressões que, como *logos*, *nus* ou *animus*, *intellectus* e outras, designam tanto a faculdade mental da inteligência singular quanto a realização do *pensar objetivo*.” (RICKEN, 2002, p. 93)

¹³⁶ Sobre o lugar da Filosofia na obra de Thomas Mann, bem como a sua leitura de Nietzsche, ver o Capítulo III, “Literatura e filosofia, espaço e ética”, de SOETHE (1999).

¹³⁷ A leitura de Trevisan da referida novela evidencia-se em empréstimos de nomes e na construção de personagens, como o sr. François Knaak.

Voltando a Thomas Mann, longe de esgotarmos o tema, citamos como exemplo clássico dessa problemática a novela *A morte em Veneza*, em que visualizamos a clara transformação de Gustav von Aschenbach de intelectual asceta para observador deslumbrado e apaixonado pela beleza, a ponto de desgastar o próprio corpo devido às perseguições por Tadzio e sucumbir à morte.

No prefácio da reedição das novelas *A morte em Veneza* e *Tonio Kröger* em um único volume, Luciano TRIGO (2000) chama a atenção para o fato de que Mann reclamava à modernidade uma transcendência perdida em prol de um “materialismo superficial e profano.” (Idem, p. viii) A própria postura de Mann diante de seu cenário era ambivalente: um burguês descendente de comerciantes profundamente ligado às artes e ao espírito; um escritor moderno, que dialogava de modo intenso com questões de sua época, e possuidor de uma escrita e forma literárias tradicionais.¹³⁸

E ainda:

É um escritor que, de certa forma, quer ser Deus, no sentido de tentar abranger todos os grandes problemas do mundo. Infelizmente Mann diagnostica a doença, mas não dá a cura; no lugar da divindade ele encontra o niilismo, a falta de sentido da existência, a descrença numa ordem superior, a consciência súbita e pesada da finitude da vida, a indiferença irônica. (Idem, p. x)

A ambivalência de Mann, traduzida sobretudo em sua última obra *Confissões do impostor Felix Krull* a partir da caracterização do artista mesmo como impostor, além de revelar seus posicionamentos contraditórios – como mencionado aqui a respeito da política – refletem o embate entre Apolo e Dionísio de seu universo ficcional, entre o burguês e o artista, entre a arte e a doença do artista. A arte, como “função destrutiva da vida” (TRIGO, 2000, p. xiv), revela um estranhamento entre o artista e o mundo, ou entre a dimensão individual do artista e o diálogo que mantém com seu tempo. No que concerne à convivência do artista e do burguês no mesmo indivíduo, Trigo explica:

O artista é, em todo caso e sempre, o portador do espírito crítico e transformador de uma época, é aquele que traz o elemento subversivo para o seio de uma comunidade fechada, e por isso é necessariamente perturbador para os burgueses, as pessoas “normais” – e paga seu preço. (Idem, p.xv)

¹³⁸ Sobre isso também discorre SOETHE (2000, p. 277): “A busca da inovação formal sem a perda dos canais de contato com o público leitor médio era a questão relevante para o autor de *Der Zauberberg* [*A montanha mágica*]. O próprio romance, afinal, revela a um só tempo inovações formais que o aproximam da poética auto-reflexiva do século XX, mas também uma dicção e um universo de referências que o mantêm ligado ao século XIX.”

A conduta burguesa de Thomas Mann garantia-lhe regramento e possibilidade material de viver a sua arte, um papel, no fundo, que garantia também a ela espaço na sociedade. Podemos entender o elo de sua obra com sua biografia também a partir desse viés, quando Mann se abstém de viver seus amores e sua eroticidade, por meio de um casamento regrado, mas os converte em matéria literária de consistência, beleza e verdade.

A doença do artista, provocada pelo vírus da decadência da sociedade e de seus valores, não é expressada por Mann por meio da nostalgia, mas por meio de um profundo pessimismo velado na construção minuciosa de personagens, cujo fim parece ser de uma maneira ou de outra o abismo. Ainda segundo TRIGO (2000, p. xviii): “Mann prefere observar a vida com lentes mais cruéis, como uma luta em que os mais fracos são esmagados – daí ele considerar a consciência de si e a confiança em si como sinais da força de um homem.”

Em seu texto “A doença na obra de Thomas Mann”, Anatol Rosenfeld cita os grandes influenciadores de Mann na sua dedicação ao tema da doença, como Goethe, Theodor Fontane, Nietzsche e Schopenhauer, e analisa esse aspecto que parte da concepção de personagens marcadas pela doença e o que isso representa. Citamos o exemplo de *A montanha mágica* e a estação de cura da tuberculose, cenário presente em praticamente todo o romance; *Doutor Fausto* e a sífilis de Adrian Leverkühn contraída pela prostituta Esmeralda; o cólera em *A morte em Veneza*; o câncer em *A enganada*. A doença representa “simbolicamente o espírito especulativo, marginal, afastado da vida e oposto a ela.” (ROSENFELD, 1994¹³⁹, p. 149) A doença simboliza uma atitude de “superação” da vida sem perspectivas, prenhe de banalidade. No entanto, o afastamento e oposição à vida marca o fim do indivíduo, o caminho líquido e certo para a decadência e a morte.

A ironia, ela capaz de intermediar a doença e seu afastamento da vida, é marca substancial da ficção manniana. SOETHE (2006c, p. 34) explica: “Ironia é, no plano existencial, uma atitude de aceitação da condição cindida do sujeito; e, no plano discursivo, uma forma de mediação entre esses pólos.” O autor conclui ainda que a ironia nesse aspecto cumpre sua função mediadora. A autoironia de Mann, enquanto papel de artista, é a existência ao mesmo tempo da vida física e “moral e

¹³⁹ O texto foi publicado pela primeira vez na década de 70.

cultural inscrita na linguagem (espírito)” (idem, p. 35). O espírito, que designa a produção da esfera reflexiva e artística, deseja a vida, no entanto é por meio da estética que ele a recria, que a figura, portanto.

Essas marcas mannianas revelam uma concepção do papel do artista que tem origens remotas. ROSENFELD (1996) escreve que o artista é, desse ponto de vista, um ator. A vida em “aparência” do artista aproxima-se da sociedade burguesa também com seus mecanismos de aparêcia a fim de manter sua estrutura econômica consolidada. Rosenfeld cita-nos, como exemplos contundentes da “mera representatividade” do indivíduo como alegoria do artista, as seguintes personagens: Thomas Buddenbrook, comerciante burguês que, a despeito de assistir à ruína econômica de sua família e à sua própria, ainda possui um filho inclinado para as artes; o príncipe de *Alteza Real* e sua função obsoleta nas decisões administrativas; a vida “irreal e ilusória” do sanatório de *A montanha mágica*; naturalmente o Felix Krull, personagem a quem Rosenfeld dedica a maior parte de seu ensaio. Neste romance, tanto mais claro é o estilo pomposo da escrita de Mann ao narrar aventuras de um mero “malandro e trapaceiro”. Rosenfeld desenvolve:

Neste estilo, que constantemente se ri de si mesmo, esconde-se um moralismo profundo: o intuito de demonstrar, através da linguagem levada a extremos de esmero cerimonioso, o esvaziamento, a decadência, a morte dos valores. (Idem, p. 205)

O artista-ator, que se utiliza do suberfúgio da máscara, leva-nos novamente ao conceito de ironia, conclusão levada a cabo por Rosenfeld. A relação do ser humano, não só do artista, é mediada também pela ironia. É por meio dela que ele ultrapassa a mera relação imediata e sensorial com o mundo. A opção estilística irônica de Mann também marca a contraposição da consciência racional e da consciência mítica.

Dediquemo-nos, conduzidos por Anatol Rosenfeld, a considerar sob esse aspecto a novela *A morte em Veneza*. Inicialmente temos o intelectual asceta e extremista Aschenbach, cuja ausência de ironia e mediação, levou-o ao outro extremo. A paixão pelo adolescente e a imersão na cidade decadente e “insólita” de Veneza, objeto constante do imaginário mítico da literatura de língua alemã, sobretudo da Alemanha,¹⁴⁰ leva-o à morte. Há também na própria linguagem do

¹⁴⁰ Citamos aqui algumas obras: *Die Rote* (1960), de Alfred Andersch; “Venetianische Epigramme” (1790) e *Italienische Reise* (1817), Johann W. Goethe; *Andreas* (1912/13), Hugo v. Hofmannsthal;

texto uma transformação: “surgem intermitentemente versos dactílicos e mesmo hexâmetros completos, adensando-se em certos momentos a tal ponto que o leitor se defronta com poemas, ainda que não impressos como tais.” (ROSENFELD, 1996, p. 212) A presença do arcaico e oriental – sobretudo pela presença do vento siroco que provém da Índia – representa, segundo Rosenfeld, a “irrupção onírica do deus estranho (Dionísio) que acaba por derrubar as últimas barreiras ‘ocidentais’ da razão ou da ‘prosa’ (logos)” (Idem, p. 213).

Fica patente o distanciamento da vida, a imersão no mítico, que por vezes, como modo de nostalgia romântica, leva unicamente à morte. Mann também traduz dessa forma a sua opinião sobre a decadência de seu tempo, da modernidade que já não prevê espaço para a arte, e a decadência do artista que não faz a ponte necessária entre vida e arte e que produz, portanto, uma arte abstrata incapaz de manter o diálogo com o grande público.¹⁴¹

Falamos sobre a escolha de Veneza como cenário da novela de Mann, a cidade da Arcádia, decadente, aquosa, de monumentos e construções que remontam a tempos muito antigos e fazem dela uma alegoria da própria morte. Não por acaso Mann escolheu para o fim de seu protagonista justamente essa cidade. João Silvério Trevisan, a partir de seu registro e de seu lugar e tempo de escrita, não só se utilizou da mesma metáfora da cidade italiana, como dialogou de maneira muito consciente com as características mannianas citadas acima, concordando com elas ou as sublimando-as.

Em seu artigo “Arte, loucura & morte: resposta ou incitação?” de 1997, João Silvério Trevisan aponta o elo indissolúvel entre essas três dimensões. Apesar da consciência da morte, o ser humano vive segundo a expectativa da eternidade. Essa seria a loucura implícita em cada comportamento ou manifestação humana, a

Gedichte [Poemas] (1882), Conrad Ferdinand Meyer. Essas são algumas obras que a autora leu para a disciplina *Von Goethezeit zur Gegenwart*, prof. Nies, em 2007, na Universidade de Passau, sul da Alemanha. Na disciplina houve menção a outras obras que compõem uma linha cronológica que segue até aos dias de hoje. Também em ROSENFELD (1994, p. 186) encontramos a seguinte citação: “Veneza, de resto, ocupa uma vetusta posição simbólica na tradição cultural alemã, pelo menos desde a segunda estada de Goethe naquela cidade e desde que escreveu seus *Epigramas Venezianos*.”

¹⁴¹ O ensaio de Anatol Rosenfeld que aqui citamos intitula-se “Thomas Mann: Apolo, Hermes e Dionísio” e foi escrito na década de 70, mas reeditado pela Editora Perspectiva em 1996. Seus escritos sobre Mann constituem, no entanto, reflexões centrais sobre a obra do escritor alemão, reflexões essas que ainda permeiam publicações posteriores, como a de Helmut KOOPMANN (1995). Nesta coletânea, encontramos temas como do mundo fictivo e o reconhecimento do leitor; o mítico; a decadência como herança de Nietzsche entre outros.

exemplo da procriação e das simbologias coletivas. Na criação poética, Trevisan entende a presença da morte como o desaparecimento do eu individual para o surgimento de novos eus ou mundos.

Por outro lado, há no ato artístico uma tentativa de fuga da morte a partir da obra. A criação poética para o escritor “aparece antes de tudo como um mergulho no desequilíbrio e no caos de si mesmo”. (TREVISAN, 1997b, p. 78) Esse mergulho no caos, na própria loucura interior, não significa um distanciamento da vida, ou da “vida cotidiana”, expressão utilizada pelo escritor. O “novo mundo criado” pela arte “reinaugura a vida”. (Idem, p. 80) Ora, não seria esse o mesmo posicionamento filosófico de Mann, em que o espírito desejoso da vida é o único capaz de recriá-la? A essa capacidade da arte de fazer conviver as contradições humanas Mann denomina “ironia apolínica”, a visão distanciada do deus na constituição artística. Trevisan aproximou-se, de alguma maneira, do que o próprio Mann compreendia como ironia: “emprego esta palavra aqui num sentido mais amplo e maior do que lhe confere o subjetivismo romântico. É um sentido quase monstruoso em sua serenidade: o sentido da própria arte” (MANN, 1988, p. 16)

Alberto Nepomuceno é a personagem que aparece do início ao fim do romance, um claro indício de que Trevisan, acima de tudo, quer colocar em pauta a arte e o artista. A trajetória da personagem é tortuosa e dolorida, cujo fim único é a obra acabada, ainda que o fim de cada obra em particular não signifique o fim da busca incessante do artista pela forma mais aperfeiçoada de sua obra como um todo. A personagem traduz as ideias contidas no artigo de Trevisan que analisamos há pouco. A morte é um ato de renúncia do artista: “esse personagem do artista que nada espera da vida e serve-se dela apenas como instrumento para a sua criação. Ele só tem o direito de viver para sua arte. Que imenso território de renúncias tornasse então a vida!...” (p. 41)

O pessimismo da personagem é contrabalanceado por uma trajetória pregressa que constitui uma intensa formação musical e humana. Nessa trajetória, há contraposições que marcam uma personalidade reflexiva de Nepomuceno e que mantêm um laivo de esperança ante as questões de cunho artístico e social que ocupam a personagem, e nas quais prevalecia justamente um caráter pessimista. São exemplos dessas contraposições: o cerne de vida pulsante que no fundo se destaca quando faz frente ao aniquilamento, no processo de separação da terra

natal, do desenraizamento, da aparente impossibilidade de superar a saudade e a dor; a pobreza do músico vindo do norte que se contrapõe à beleza do concerto de Beethoven, apesar da sociedade burguesa que o promove; a dor da despedida da terra natal, em oposição à fruição estética da paisagem; e em meio à desconfortável sociedade burguesa da praia do Lido, o vislumbre de Ana.

O pessimismo, que remete à atitude negativa de Thomas Mann diante da modernidade, também se encontra na voz do músico e de personagens sombrias como Mustafá – este inspirado em uma personagem sem nome do conto *Desilusão* do escritor alemão – , que lamenta:

- Amor, Beleza, Arte... Para que servem as grandes palavras? Apenas para nos confundir. No rumo que as coisas tomaram neste final de século, tão conturbado, a arte tornou-se um terreno desconhecido, perigoso e incômodo, uma espécie de... de romaria sobre ervilhas, como diriam os alemães. Fazer arte hoje é tão penoso quanto andar de joelhos sobre ervilhas (...) (p. 343)

A aproximação dessa crítica ao final do século XIX e do XX – quando Nepomuceno passa quase abruptamente para o ano de 1991 – , reflete uma postura pessimista diante dos rumos da arte. Por outro lado, não seria o próprio romance, com seu vínculo explícito às questões de grandes escritores e intelectuais do ocidente como Thomas Mann, uma resposta às questões de seu próprio contexto de produção? Não seria a sua própria forma diversificada, com seus narradores e gêneros múltiplos, suas personagens densas e díspares em alguns aspectos, uma resposta criativa à banalidade social à qual se dirige criticamente?

Ao final, o caos no qual Nepomuceno mergulha traz à tona uma gama de artistas e intelectuais que compuseram ou compõem a arte brasileira, como Villa-Lobos, Mario de Andrade, Carlos Gomes, Vicente Celestino, Glauber Rocha, Maísa, Noel Rosa, Chiquinha Gonzaga, Caetano Veloso etc. O Brasil e seus problemas sociais, como a substituição da escravatura pela discriminação e exclusão dos negros das oportunidades econômicas existentes, concorrem com a produção artística na pauta política brasileira. Sob esta perspectiva, Nepomuceno questiona a si mesmo, no navio à caminho da Itália:

Aí está a questão central, que obriga-te a fazer sempre a mesma pergunta: para quê? Num país de população miserável e tantos recém-libertos sem rumo, que esgotam o resto de suas vidas na dura tarefa de sustentar-se, após terem-na gasto sustentando os outros, tu (o Artista) sentes-te ridículo, um vagabundo, uma sanguessuga. (p. 211)

Na quarta e última parte, quando Nepomuceno se dirige ao demônio e quando percebemos que esse demônio é a composição multifacetada de personagens-chave que apareceram ao longo da narrativa, o músico se remete criticamente à modernidade, como vimos em Thomas Mann acima:

Você pergunta o que é a Arte, hoje em dia. Uma romaria sobre ervilhas, diz você. E acrescenta, sarcástico, que para dançar já não basta um par de sapatilhas vermelhas.¹⁴² (...) Você está me dizendo que a Arte, a partir do ponto em que a deixamos neste final de século, não tem futuro possível. Que não há salvação e nada nos espera, no próximo século, porque entramos num beco sem saída com a modernidade, o fim das vanguardas, a morte das utopias. (...) Claro, claro, Maligno! (p. 548)

Como já apresentamos em citação anterior, trata-se de uma remissão à fala do maestro Domenico Mustafá e uma alusão ao romance de Thomas Mann, *Doutor Fausto*. O Adrian Leverkühn de Mann, que vende a alma ao demônio para compor uma obra grandiosa, sucumbe à própria sede de imersão no caos artístico e na produção de uma obra cada vez mais hermética, distante de todo e qualquer apelo sensitivo e estético do público.

O fazer artístico de Alberto Nepomuceno também é um problema central ao longo do romance *Ana em Veneza*. Não encaramos seu diálogo com o demônio como um indício marcadamente fáustico tensionado pela narrativa, ele não vende a alma ao diabo explicitamente. Nepomuceno tem de conviver com a saudade, com as perdas intermitentes que se transformam numa sensação de morte: a perda da terra natal, da pátria, de um amor, de esperança. Ele também sofre de problemas cardíacos e quase morre durante dois momentos da narrativa: um antes de partir para a Europa e outra na subida do vulcão do Vesúvio, Itália. Na personagem brasileira, a relação com a morte e com o espírito revelam não apenas a fragilidade da vida por conta da doença e da dor, sobretudo a dor da saudade, mas uma dissolução das barreiras temporais, a consciência do perpetuamento em vida por meio do perpetuamento da cultura e da arte.

Em Roma, no jardim do Pincio, Nepomuceno olha para o relógio d'água do padre Embriacco, e o tempo é deslocado pela percepção sensorial do entorno:

Enquanto sorris para o disparatado relógio, naquele entardecer romano, teus sentidos rejuvenescidos pela primavera captam sinais que chegam em forma de piados ainda

¹⁴² Referência à seguinte passagem de *Doutor Fausto*, fala do demônio: “O que é a Arte, hoje em dia? Uma romaria sobre ervilhas. Para dançar, já não basta um par de sapatinhos vermelhos, e tu não és o único afligido pelo Diabo.” (MANN, p. 322)

perplexos, latidos ao longe, o toque da brisa no teu rosto, uma música vinda quem sabe de onde e as folhas novas que farfalham como se a natureza tocasse sinos. Basta esse naco de nada, do lado de fora, para de repente sofreres um abalo interior que parece virar-te do avesso. Teu eu torna-se indeterminado no tempo e no espaço; és tanto aquilo que vais um dia ser, quanto o eu que foste outrora ou este marionete das lembranças que estás sendo agora, assaltado por retalhos de lembranças ao mesmo tempo vagas e marcantes, que poderiam vir do Ceará, Recife, Rio de Janeiro ou mesmo Itália. (p. 307)

A mediação estética entre Nepomuceno e o entorno, feita sob a curiosa narração em segunda pessoa, como figuração do movimento auto-reflexivo, é característica constante na construção da trajetória do músico, ou seja, não só enquanto homem, mas também enquanto artista. O seu diálogo permanente com a vida afora na experiência da mobilidade despertam na personagem a ânsia pela perenidade:

Em vão tentas apalpar tais sinais que te interpretam, ao te assaltarem. Tu os sentes como luzes: chispas da tua perenidade, que te fazem viajar indistintamente pelo passado, presente e futuro, numa pátria só tua. A revelação mágica que acontece num piscar de olhos: pequena visão, antevisão e iluminação daquilo que constitui o mistério sem fundo de Alberto Nepomuceno. Um ensaio de perenidade, neste caminhar para a morte, acontece-te no meio dos jardins do Pincio. (p. 307)

Nepomuceno vive um exílio consciente que se faz na ânsia de buscar um lugar melhor para estudar a sua arte e isso o transformara em um ser estrangeiro. Ele interpreta essa condição como um estado latente de morte, pois não há raiz, não há seiva para manter a chama da vida. Ele, porém, encontra na composição de suas músicas um modo de recriar a vida e nesse processo ele mantém um pouco de si mesmo. Não se trata, portanto, do artista maldito e condenado em busca da autonegação. Nas palavras de Nepomuceno:

Acompanha-te insistentemente a sensação de que tua vida está no fim, caminha à beira do abismo. Sofres com a consciência de que vives em contagem regressiva – não apenas como todas as vidas, mas de maneira especial, graças ao teu estropeado coração. O que fizeste nesses teus vinte e seis anos parece-te tão pouco, um quase nada. Se não te apressares, nenhum sinal da tua passagem restará: desde aquele fatídico mergulho nos intestinos do vulcão, vives em permanente estado de urgência. Mais veloz do que este trem. (p. 297)

Os paralelos com Thomas Mann não se encerram aí. A personagem Alberto Nepomuceno ansiava pela boa apresentação e pela inserção nos meios refinados e aclamados da música, apesar da origem simples e de seu passado progressista, ligado ao movimento político republicanista, além do apoio à abolição da escravatura e participação em movimentos em prol disso, tendo como figura mentora Tobias Barreto. Isso porque ele vislumbra na erudição, no diálogo com as culturas mais

desenvolvidas, uma possibilidade de desenvolvimento do país. Vide seus contatos com a família burguesa Mann, com o conde, com grandes intelectuais, em que ele vive seus bons modos, sua boa apresentação e conhecimento de línguas estrangeiras. Queremos dizer com isso que a figura do burguês manniano em convivência com o artista também constitui a esfera de diálogo de Trevisan com Thomas Mann. Mais ainda, Trevisan parece ter sido bastante consciente na escolha de uma personalidade não-fictícia que pudesse se aproximar desse ideário literário e filosófico. Precisamos lembrar, no entanto, que o diálogo se dá muito mais para a compreensão do seu lugar de escrita, a literatura brasileira, do que uma mera remissão ao escritor alemão, pois, além de tudo que foi exposto aqui, Nepomuceno ocupa seu espírito com as questões de seu próprio país, o papel da arte em seu país, que é abarrotado de problemas sociais crônicas que muito relativizam sua importância.

Sem intenção de desenvolver com isso um estudo sociológico, apontamos nessa peculiaridade da personagem brasileira a importância de seu encontro com a ex-escrava Ana, o que isso representou para a sua caminhada enquanto artista. Usaremos a figura de Alberto Nepomuceno como fio condutor de nossa análise do romance *Ana em Veneza*. Nosso foco teórico é a figuração do espaço. Nela, é fundamental a presença das outras protagonistas, Ana e Julia, conseqüentemente o diálogo com Thomas Mann. Partiremos agora para a análise do romance.

3 O ESPAÇO EM ANA EM VENEZA

A figuração do espaço e da mobilidade em *Ana em Veneza* tem importância cabal para a compreensão do romance. As paisagens urbanas e naturais, assim como figurações de obras de arte ou menções a elas, são como prelúdios multicores que dão acesso às personagens, às manifestações culturais que as permeiam e aos acontecimentos da narrativa.

No que se refere a essa relação com as personagens, o espaço é ainda um forte elemento narrativo que figura, codifica ou destaca a exclusão, estrangeiridade e exílio. Dá-se importância, portanto, aos sujeitos e sua relação com o entorno que os caracteriza. A partir daí, quando o espaço passa a ser mais que um conjunto meramente estruturador de elementos narrativos, releva-se sua relação intrínseca com as personagens. Neste sentido, tomamos a passagem de SOETHE (1999, p. 19) também como nosso viés de análise:

entenderemos por espaço em literatura não a dimensão 'concreta' do texto, nem a representação imitativa e pretensamente neutra do espaço físico tal como percebido no mundo real, mas sim o discurso sobre a percepção do entorno na situação específica de sujeitos ficcionais, e sobre o sentido atribuído a essa percepção, no contexto das relações das personagens (...).

Começamos com um breve esboço dos lugares descritos no romance, em ordem cronológica, antes de adentrarmos a análise das personagens mesmas e sua relação com o espaço. Este também têm centralidade no título do romance (*Ana em Veneza*) e suas partes, que além disso recebem também nomes de movimentos musicais que refletem o estado de espírito na unidade correspondente (por exemplo o *larghetto lamentoso*, na despedida de Paraty). Por isso iremos destacar os lugares e acrescentar os títulos das partes correspondentes, quando for o caso. Os lugares são:

1) Confeitaria Colombo, no Rio de Janeiro, apinhada de intelectuais, artistas e burgueses, onde se dá a entrevista com Alberto Nepomuceno maduro, em 1919. Nela, o protagonista rememora sua trajetória profissional, ao mesmo tempo em que observa e critica as pessoas que o cercam no que concerne à mediocridade e à pseudoatuação artística delas. (*Prelúdio. Um dedo de prosa*)

2) Paraty, mais especificamente a paisagem natural da Fazenda Boa Vista. Trata-se do início da Primeira Parte, momento em que Julia está prestes a ir embora em definitivo do Brasil. A descrição inicia-se com grandes dimensões (céu, montanha, mar) para culminar em foco mais preciso: a cidade, depois a pequena Julia em uma árvore. É o momento de despedida. (*Lübeck, bem longe - Larghetto lamentoso*)

3) O mar como espaço de transição, via para o deslocamento de Ana, Julia, seu pai e seus irmãos até a Alemanha.

4) A cidade cinzenta de Lübeck, Alemanha. Aqui começam a mesclar-se narrador de terceira e primeira pessoa, num misto de narração e tom confessional a partir da inserção de elucubrações de Julia, em que ela se dirige a diferentes pessoas, e cartas trocadas com o pai. Mostra-se o processo de adaptação de Julia à cultura alemã.

5) Rio de Janeiro, onde Alberto Nepomuceno despede-se da cidade no porto e rememora sua trajetória até então, assim como suas perspectivas futuras. A narrativa sofre um salto temporal de alguns anos e inicia-se a Segunda Parte (*Rumo a Roma - Andante appassionato*). Também aqui se mesclam diferentes gêneros, como a narração mesma, carta e diário. Cidades do Ceará, entre elas Fortaleza, e também o Recife compõem a memória de Nepomuceno. Ainda em remissão ao título, destacamos a menção aos amores da personagem: a noiva brasileira Réria e a paixão por Suzy Nightingale, essa sim descrita intensa e longamente em seu diário ao longo de alguns capítulos dessa parte.

6) Novamente o mar como espaço de transição, com Alberto Nepomuceno a caminho da Itália.

7) Algumas cidades no trajeto de Alberto Nepomuceno até Veneza e à Praia do Lido, o que inaugura a Terceira Parte (*Encontro em Veneza - Adagietto con variazioni*). Em Veneza a personagem defronta-se com questões importantes do âmbito artístico e social e lá conhece Ana e Julia já adulta.

8) As várias estações da trajetória de Ana em sua “peregrinação” pela Europa com o circo e com seu amante e pintor Gustav Sternkopf. Aqui se destaca também o espaço pictórico do quadro de Ana pintado por ele.

9) Berlim; uma descrição breve da cidade inaugura a Quarta Parte (*Berlim, a passagem - Allegro barbaro*). Na estação ferroviária berlinense Alberto Nepomuceno

pretende começar sua viagem de trem a Viena. Aí se dá a passagem quase que abrupta para o século XX, a estação ferroviária dá lugar ao aeroporto de Tegel, onde ocorre nova entrevista com Alberto Nepomuceno. A seguir, revela-se para o leitor o fluxo de consciência da personagem, já dentro do avião, e assim o romance se encerra.

O dado espacial, assim como a escolha de figuras históricas como Julia Mann e Alberto Nepomuceno, são elementos que suscitaram em nós as seguintes questões, que nos servirão como elementos nucleadores da argumentação: 1) Por que o destaque ao *elemento espacial*? 2) Quais motivações teriam levado, para a construção das personagens, à *escolha das personalidades* acima citadas, pelo autor, como figuras de referência? 3) Como interpretar o questionamento constante com relação ao *papel da arte* no Brasil e na atualidade?

A centralidade do espaço

No romance, cidades ou paisagens naturais são descritas em longas passagens, em que aquele que percebe e se expressa tem uma relação de distanciamento ou de aproximação com esses espaços, que na maior parte das vezes enfatiza o exílio, o dilaceramento da despedida, o desenraizamento. Isso se percebe na despedida de Dodô e de Nepomuceno do Brasil, e em Ana, na sua condição de nômade, sobretudo na Europa, quando ela passa a trabalhar em um circo, e por causa da quase ausência de interlocução com outras pessoas por conta da dificuldade da língua e da falta de inserção social.

O romance dialoga com temas recorrentes da contemporaneidade – o trânsito internacional cada vez mais crescente, a imigração, a identidade construída não mais a partir de um lugar fixo, mas da mobilidade e vivência de diferenças culturais. De que forma isso se dá? Luís Alberto BRANDÃO (2007), em exposição das diversas tendências na abordagem do espaço literário, como mencionado no primeiro capítulo, apresenta o posicionamento do teórico Joseph Frank como dedicado à abordagem dessa categoria segundo a “estruturação espacial”. Esse tipo de consideração revela-se útil para a análise de *Ana em Veneza*, que figura os trânsitos culturais a partir de manifestações de suas personagens sobre esses processos, mas também com base em figurações espaciais muitas vezes

autônomas, ou seja, apresentadas em si mesmas e oferecidas à apreciação estética do leitor, como resultado puro e simples da percepção de um observador, personagem ou narrador.

Para entender o papel da forma espacial no romance ora analisado, recorreremos ao texto de Joseph FRANK (1991). Ele explica que as artes visuais e a literatura tiveram seu aparato simbólico arranjado segundo diferentes formas de concebê-lo, ou melhor, teriam usado de símbolos iguais em diferentes meios estéticos: as artes visuais, articuladas pela “forma e cor no espaço” (idem, p. 7), e a literatura, pelos “sons no tempo” (idem). A primeira só poderia organizar-se pela justaposição das partes e a segunda pela consecução destas. Um e outro meio, demarcados pela inflexibilidade dialógica entre tempo e espaço, seriam permeados ainda pela forte noção de imitação como norteadora de toda criação artística. Frank ressalta que essa visão artística está emoldurada em uma visão de mundo que supõe plena segurança do homem no domínio de seu entorno. A clareza quanto ao entorno denotava-se pela capacidade que o homem tinha de reproduzi-lo nos diversos meios. Naturalmente as relações se modificaram ao longo do tempo e a literatura não deixaria de ficar incólume ante o cenário de esfacelamento e heterogeneização midiática.

Para o escritor, a espacialidade no romance moderno, no momento da reedição de seu livro que ora abordamos, 1991, mas que fora publicado primeiramente em 1949, era ainda assunto de interesse, e entendemos que ainda é. Obras do século XX quebraram certa primazia da temporalidade na arte escrita, quando propunham sua apreensão pelo leitor espacialmente, ou seja, não sob uma leitura sequencial, mas na justaposição de momentos que não conhecem a graduação de mudanças que se operam entre acontecimento passado e presente. A partir de sua leitura de John Locke, Frank escreve que esse filósofo havia introduzido uma nova forma de mover a discussão em torno das especulações estéticas; ele teria tentado “(...) resolver o problema do conhecimento, reduzindo idéias complexas a simples elementos da sensação e, em seguida, examinando as operações da mente, para ver como as sensações seriam combinadas para formar

ideias.”¹⁴³ (FRANK, 1991, p. 6). Tal método iria de encontro às ideias dos esteticistas, que viam nas “prescrições externas de beleza” a única maneira de obras de arte serem concebidas. Sob a nova maneira de ver, o papel do leitor ou do espectador seria o de co-criadores.

Frank, remetendo a Ezra Pound,¹⁴⁴ destaca a ideia de um “impacto instantâneo” (idem, p. 11) na composição formal da poesia moderna e na sua apreensão pelo leitor, em que as imagens poéticas são definidas a partir da “unificação de ideias disparatadas e emoções” (idem), proporcionadas pelo texto poético, em um instante de tempo. Em T. S. Eliot,¹⁴⁵ ainda segundo Frank, há uma interpretação semelhante sobre a sensibilidade poética, que tem de peculiar “sua capacidade de formar novos conjuntos para fundir experiências aparentemente disparatadas em uma unidade orgânica”¹⁴⁶ (idem). Dentro da literatura moderna, essa característica do dado espacial também abarca os romances.

Em *Ana em Veneza*, há uma profusão de imagens, que, em alguns momentos, parecem estar desconexas uma das outras, mas também formam uma “unidade orgânica”. Mais adiante analisaremos a estrutura formal desse romance, em que tal característica está presente, como nas passagens extensas de figuração das paisagens natural e citadina, intercaladas pelas cenas da vida privada, como os jantares.

As personagens, seu papel e as artes

Sobre as outras duas questões, a motivação possível da escolha das personalidades reais para composição das personagens e a interpretação do questionamento constante com relação ao papel da arte no Brasil e na atualidade, procuraremos respondê-las concomitantemente.

A problemática da arte em conflito com a realidade social e a apropriação textual da biografia de Julia e de Nepomuceno estabelecem uma relação direta do

¹⁴³ [John Locke] tried to solve the problem of knowledge by breaking down complex ideas into simple elements of sensation and then examining the operations of the mind to see how these sensations were combined to form ideas.

¹⁴⁴ POUND, Ezra. *Make it new*. Londres, 1934.

¹⁴⁵ ELIOT, T. S. *Selected Essays*. Nova York, 1950.

¹⁴⁶ [the distinctive quality of a poetic sensibility] is its capacity to form new wholes, to fuse seemingly disparate experiences into an organic unity.

romance, de seu universo ficcional, com questões da realidade do Brasil. Alberto Nepomuceno teve sua importância não só na história da música brasileira mas também na dimensão institucional que a consolida no cenário artístico de um país. Como diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, ele instituiu novas formas de admissão para melhoria do padrão artístico; procurou trazer e incentivar novas correntes e métodos; na consolidação de uma biblioteca bem organizada, procurou enfatizar a formação intelectual global também como forma de melhoria do padrão; incentivou músicos de envergadura como Villa-Lobos, assim como o diálogo intenso de músicos brasileiros com músicos e instituições do exterior. E como diretor também sofreu acusações e dilemas que o transformaram em uma figura pessimista e melancólica diante das perspectivas de um lugar destacado da arte e do artista na política e na sociedade brasileiras.¹⁴⁷

Julia Mann, além de figura chave no diálogo com a vida e obra de Thomas Mann, é importante para a compreensão do exílio, da mobilidade e do desenraizamento. Assim como Nepomuceno, a personagem destaca a dimensão de interculturalidade, a partir do trânsito entre Brasil e Europa e da mobilidade cultural e social envolvida na relação entre esses dois espaços. Tal dimensão ganha importância como princípio de constituição da espacialidade no romance, por exemplo a partir da escolha dos lugares da ação. Cidades e locais percorridos e habitados pelas personagens encontram correspondentes no mundo empírico, e são em alguns casos localidades bastante significativas para a reflexão sobre o estatuto da arte na sociedade moderna, como Berlim, Roma, Florença e Veneza.

Vimos no primeiro capítulo desta dissertação que o papel da literatura dá-se para além da fruição estética. Ela confere lugar à discussão, à sua maneira, de questões sociais de caráter geral. Por isso, é a compreensão da literatura a partir do foco dos estudos culturais que procuramos enfatizar. Por essa via metodológica e teórica, acabamos por constatar a importância da categoria do espaço em diversas áreas do pensamento, o que calha com figurações espaciais bastante evidentes em *Ana em Veneza*.

A trajetória das personagens Julia, Alberto Nepomuceno e Ana desenha, enforma e dá sentido à mobilidade e ao espaço. Este se configura na obra em

¹⁴⁷ Cf. PEREIRA (2007).

questão não como mero cenário em que se dão os fatos ou ocorrem as tensões, mas como elemento cognitivo fundamental para a análise dessas mesmas tensões, desses mesmos fatos, que afinal, situados em um espaço significativo, redimensionam-se.

Fatores externos, como as diversas viagens e o trabalho de pesquisa documental intensivo do escritor João Silvério Trevisan; a compreensão da cultura como algo para além das demarcações regionais; o contexto de produção de *Ana em Veneza* marcado pela discussão sobre globalização, assim como seu diálogo com a obra de Thomas Mann como forma de diálogo com a tradição europeia, caracteriza o referido romance como uma “literatura em movimento” ou como “literatura sem domicílio fixo”.¹⁴⁸

Antes de partirmos finalmente para a análise do romance, é necessário observar que a primazia da categoria do espaço se dá também por causa da operacionalização consequente do tempo. Isso porque a concomitância de cenas e acontecimentos de diversas ordens cronológicas levam a uma certa desconsideração das ordens cronológicas lineares mesmas, o que favorece a construção de imagens. O salto temporal drástico do fim do romance expressa o congelamento de problemas sociais brasileiros, como se o correr do tempo não tivesse feito diferença alguma ou como se quase não tivesse existido.

Em conversa pessoal ocorrida em dezembro de 2010, João Silvério Trevisan esclareceu que os saltos temporais são para ele interpretação do exílio como “falso deslocamento”. O “espaço interior” preenchido pela saudade, pela relação inquebrantável entre o sujeito e sua terra de origem, leva a um adensamento, uma impossibilidade de se mover de fato: aqui, o movimento no sentido da relação desse sujeito com o espaço, e suas transformações a partir disso, seu diálogo positivo com os diversos meios nos quais se move. Para o autor, o momento da narrativa que explica de modo mais claro essa característica do romance é quando Nepomuceno está no navio despedindo-se do Rio de Janeiro. A impregnação das imagens na memória da personagem impede que ele “viaje” de fato, que se desprenda do lugar de origem.

¹⁴⁸ Cap. 1 da presente dissertação, com referência a ETTE (2001) e ETTE (2005) respectivamente.

De nossa parte, compreendemos que o romance deixa brechas para uma visão mais otimista, já que a personagem Alberto Nepomuceno não é construída sob uma perspectiva puramente subjetiva e intimista, mas como ser social importante para o Brasil como um todo. Isso fica evidente no último capítulo quando, em seu fluxo de consciência, a personagem constrói um mosaico da riqueza artística e cultural do Brasil e suas diversas possibilidades.

Retornaremos a Alberto Nepomuceno em breve. Levemos agora nosso olhar de “gavião”, o mesmo da Primeira Parte de *Ana em Veneza*, à terra firme do texto literário.

3.1 Julia Mann

O primeiro movimento do “poema sinfônico”¹⁴⁹ *Ana em Veneza*, “Larghetto lamentoso”, é onde nos deparamos com a personagem Julia da Silva-Bruhns, apelidada Dodô na infância e, após o casamento, denominada simplesmente Julia Mann. Ele começa com uma longa descrição da paisagem.

É como visão do paraíso que a paisagem do litoral fluminense se delineia, com suas tonalidades dominantes de verde e de azul, representadas e combinadas sempre sob o norteamento da luminosidade:

O que ali acontecia não era um espetáculo iluminado, mas a própria luminosidade enquanto espetáculo primevo e improvável (...) Mas lá embaixo, no fundo do abismo, o que se divisava não era um quadro onde dominasse soberano o azul ou, menos ainda, um único tom de azul, talvez safira. As montanhas que partiam do canto esquerdo e seguiam para a direita, rodeando tudo como uma moldura desproposital, pareciam verdes, e eram verdes, desde o verde-gaio das árvores mais próximas, passando pelo verde-esmeralda dos cafezais, o verde-garrafa dos canaviais e o verde-musgo da mata virgem, até esse verde-azul das montanhas mais altas e distantes (...) (p. 49)

Assim adentramos o universo da infância de Dodô: a floresta tropical. O quadro que se apresenta faz-se na temporalidade da leitura e no traçado apresentado pelo “olhar altaneiro” (p. 50) da ave de rapina, que rasga de “canto a canto a paisagem” (p.49), a paisagem edênica, cercada pelo mar majestoso “cujo sal fazia morrer as palavras” (p. 50). Mas é antes mesmo do Verbo que a explosão de cores e formas difusas, confundidas todas pelo peso da luz que quase cega o olhar,

¹⁴⁹ Alusão ao gênero musical cultivado no Romantismo que se baseia no uso de textos literários, muito utilizado pelo próprio Alberto Nepomuceno real. Sobre o referido gênero, ver MARON, 2003, p. 49.

apresenta-se como único ponto de contato entre o ser e o mundo. Não há pensamento, não há consciência. No entanto, a aparição do paraíso é fugaz e interrompida por “sons” e “imagens” díspares, pois o olhar do gavião é atraído pelos contornos tímidos da cidade ainda dominada por montanhas e pelo emaranhado da natureza:

O olhar altaneiro voltou-se para os lados de onde parecia originar-se o concerto de sons tão singular, naquela consubstanciação de serra, floresta e mar, polifônica, monumental e aparentemente erma. Apenas aparentemente. Na verdade, adejando à direita das ilhas menores, bem no fundo da baía, podiam ver-se lá do alto cores destoantes e quase provocadoras no tom ocre dos telhados e no branco ou azul das paredes que revelavam o casario colonial da antiga Freguezia de Nossa Senhora dos Remédios de Paraty, ou simplesmente Cidade de Paraty, como era mais conhecida tanto na corte do Rio de Janeiro quanto entre os ricos fazendeiros de São Paulo e os antigos garimpeiros de Minas Gerais. (p. 50)

O movimento é de descida e de aproximação, como se o paraíso ficasse para trás. O “cuidadoso traçado urbano” (p. 52) espana o “extraordinário, que a tudo mescla de modo irremediável, tornando tudo informe” (p. 50). Assim, o espaço urbano começa a invadir a narrativa, preparando a esfera civilizatória que irá imperar na vida de Dodô, quando ela se integra à burguesia alemã. Ao contrário de sua infância livre e mergulhada no universo natural, no outro país sua vida será ordenada pelos preceitos civilizados e burgueses – não os que se vislumbram na sociedade latifundiária ou da corte da capital carioca (ambas sob a presença constrangedora da beleza natural brasileira, ainda não totalmente explorada, povoada por índios e negros), mas os preceitos que bebem direto de sua fonte civilizatória: a Europa.

Antes, Dodô despede-se lentamente de sua terra. Procura aguçar todos os sentidos para que, de alguma maneira, os cheiros, as cores, as formas, tudo o que desenha o seu entorno, se arraiguem na memória e no ser. São páginas e páginas dedicadas a esse intento.

Os escravos, que, com a partida da família Bruhns seriam alforriados, não são desconsiderados. Em uma de suas visitas furtivas (a última, no caso) a alguns deles, Dodô ouve de um o comentário sobre sua partida. Isso em princípio não caberia nesse momento quase ritualístico, em que a menina preferiria criar a autoilusão de que ainda pudesse pertencer àquele lugar para sempre:

Não queria ser antecipadamente molestada pela saudade. Por isso, virou as costas para os pretos e seguiu adiante, disposta a continuar uma última viagem pelos seus territórios, sem saber que aquilo já fazia parte da indesejada, mas inevitável, despedida. (p. 64)

Mas Dodô “visitou” também sua paisagem, antes e depois dos escravos, ainda sob o intento de fixar o seu entorno na memória. Essas imagens a partir do olhar da menina enformam, juntamente com outras passagens e outros olhares, certa plasticidade na composição geral da narrativa e antecipam a figuração do quadro de Ana. Ele é descrito em uma passagem bastante longa (p. 413-416) que parece desprender-se do correr da narrativa e proporcionar uma pausa: é o auge da plasticidade, uma espécie de imobilidade cuja intenção é aproximar a estética literária da pictórica, não só enquanto conteúdo do que está sendo escrito, mas enquanto técnica. Falaremos sobre o quadro mais adiante.

O seguinte excerto é um exemplo da apreensão de Dodô de seu entorno. Ela sobe em uma goiabeira e, com o mesmo encantamento de outras vezes que ali estivera, corre os “olhos pela paisagem” (p. 55):

Aí estava o canavial, que crescia despencando pela encosta. Lá embaixo, a velha casa colonial, construída ainda no século XVIII, com suas grossas paredes caiadas, suas deliciosas varandas cercadas de treliças azuis – a principal, do lado, e a menor, na frente, onde batia muito sol –, suas inúmeras janelas que a circundavam enchendo tudo de luz e o jardim com o caramanchão de buganvílias em flor. Depois a prainha onde ela brincava tanto, às vezes sem perceber que o dia tinha se acabado. (...) Do meio da cadeia ondulante de montanhas que se superpunham em camadas até o horizonte, o Pico do Frade apontava para cima sem parar, o que levava a preta Tonha Cabinda, sempre brincalhona, a dizer que era o dedo com que Deus de vez em quando futucava o nariz. (idem)

A menção ao Pico do Frade se repetirá ao fim do capítulo, cujo cenário ainda é a cidade de Paraty, e também se repetirá em nossa análise, a partir da citação da despedida definitiva da família Bruhns já acomodada no barco que os levará à Europa. A repetição corrobora nosso argumento de que o recurso enfatiza o processo de memorização de Dodô em relação ao seu lugar de origem e infância.

Em seguida, a menina chega à frente da casa, que está em movimento e agitação por causa da partida:

Dodô olhava boquiaberta, sem entender muito bem. Sentia que aquela não era mais a sua casa, de repente tinha vindo parar num lugar estranho. Sem saber para onde ir, refugiava-se na trapeira, o sótão onde dormiam os criados da casa, que nunca tivera um contorno muito definido, por servir também como depósito de velharias. Agora, não podia mais fugir daquela dor feita de golfadas mais e mais fortes, dor de sentir-se parte de alguma coisa ficando para trás e que puxava-a em direção ao passado e impedia-a de respirar livremente. (p. 56)

É essa dor, ao longo do romance, que também sentem Ana e Alberto Nepomuceno. Ela se confunde com a morte e com a saudade. A separação do sujeito de seu meio é vista como morte em vida, e a saudade fica com o papel de luto perene. A imagem de Julia adulta, conforme explicitado em momento anterior deste trabalho,¹⁵⁰ é construída de modo a sugerir na personagem certa artificialidade, decorrente da inexistência de um componente vital que a fizesse um ser humano completo: a sua própria terra.

A mãe de Julia não figura menos importante na composição das diversas situações de desvinculação da menina, na infância. Em seu itinerário velado de despedida, Julia adentra o quarto dos pais. O que ela vê naquele momento presente mescla-se com a lembrança da mãe defunta. Pela memória da menina, o quarto enche-se de novo, com seus móveis e objetos, até que ela se depara com o leito dos pais. A mãe, no entanto, não sorri, não vive mais:

Pisando o tapete feito de sonhos, a menina sentiu no rosto o toque do tule, que alguma obscura brisa moveu, ali na penumbra. Disposta a decifrar com toda clareza, nessa ocasião que era única, ela fixou bem os olhos. E então, através do mosqueteiro de tule, Dodô viu: toda a dor. Talvez inexata nas cores e imprecisa nos contornos, mas claramente dor, em toda a sua dimensão. Ali na cama, mãe dormia para sempre, como dissera-lhe o pai. (p. 81)

Em *Da Infância de Dodô*, escrito pela Julia Mann referencial, narra-se de maneira sucinta o confronto da Dodô (não a de *Ana em Veneza*, mas a das memórias de Julia) com a imagem da mãe no leito de morte. A voz do narrador de terceira pessoa assim interpreta: “A dor cruel de ter perdido a mãe tão cedo a acompanharia pelo resto de seus dias. Não poderia mais contar com um coração materno para consolar-se das agruras da vida.” (MANN, 1993, p. 20) Além disso, a saudade da pátria brasileira também é expressada junto com a saudade que se sente da mãe:

Mas teria Dodo esquecido a sua pátria e de sua mãe, com todas essas diversões e distrações? [oferecidas na casa da vó paterna e no pensionato] As coisas iam acontecendo na sua vida; ela nunca voltou a ver sua terra natal, e a falta que sentia da mãe, que perdera tão cedo, continuou a ser cultivada, em silêncio, pela menina e depois pela *Senhora Dodo*. (Idem, p. 34)

A mãe relaciona-se, portanto, a um “lugar de conforto”, tanto no texto de Julia Mann quanto para a personagem do romance brasileiro, como se verá adiante.

¹⁵⁰ Subcapítulo 2.2, sobre as características destoantes de Julia, sua lembrança do pai e o gosto pela mudança e pela viagem, a sensação de inadequação de sua pessoa ao meio.

Esse lugar de conforto relaciona-se, por sua vez, com o Brasil, pois é esse o país de origem das duas Dodôs, onde viviam com a mãe, onde adquiriram sua língua materna. Desse modo, a perda da mãe simboliza nos dois livros a perda da terra pátria.¹⁵¹ A Alemanha é a pátria do pai, que lá abandona Julia e volta para o Brasil. O Brasil, portanto, mantém-se como principal referência de família e aconchego, lugar em que as duas personagens Dodô de fato sentiam-se plenas.

Voltando ao romance *Ana em Veneza*: em Lübeck, Julia viveu sua adolescência em um pensionato para moças, dirigido por Therese Bousset. Esta tinha tomado para si o papel de segunda mãe de Julia. A menina, no entanto, tem a seguinte opinião: “(...) eu não quero. Minha mãe morreu. Faz tempo, lá na Paraty. No país onde eu nasci. Que fica bem longe.” (p. 131)

Na passagem seguinte, a relação entre perda irreparável da mãe e da pátria e a própria morte fica evidente: “Apesar da imensa falta que fazia, a mãe nunca mais ia voltar, porque a menininha loira tinha ficado mesmo órfã. Foi então que Dodô aprendeu uma coisa nova, dura e nova: o sentido da palavra morte.” (p. 82) Identificamos, aí, também um dos temas mannianos prediletos: a morte. Em *Ana em Veneza* o tema tem bastante destaque, dialoga claramente com Thomas Mann e se evidencia de igual modo no enredado de Ana e Alberto Nepomuceno. Falaremos sobre isso em breve.

Conversas à mesa

Falamos do Brasil como a pátria perdida de Julia e de sua força figurativa, sobretudo no que tange à paisagem natural, na Primeira Parte do romance. O país, além desse aspecto, é figurado em conversas e digressões ao longo da obra, também sob o ponto de vista da construção de imagens totalizantes do país. Isso se dá, por exemplo, no episódio do jantar de despedida que Johann Bruhns promovera em sua última noite na fazenda.

¹⁵¹ *Vaterland*, em alemão, significa pátria. A palavra é formada pela contração de duas outras: *Vater*, pai, e *Land*, país, terra. *Mutterland*, em lugar de *Vater*, tem *Mutter*, que significa mãe. *Mutterland* também significa metrópole. Thomas Mann denominou o Brasil “*Mutterland*” por conta de dois sentidos: primeiro por ser a terra de origem da mãe e, segundo, por contrapor-se à *Vaterland* Alemanha que já não oferecia “um lar” possível por causa dos nazistas. Sobre isso, cf. MANN, Thomas. *Briefe 1889-1955*. Ed. p. Erika Mann. vol. I-III. Frankfurt/M.: Fischer, 1961ss. p. 306 *apud* PAULINO et al., 2009, p. 43.

Nas conversas que ali ocorrem, os enunciados partem de diferentes focos. Temas de comparação entre a vida da família Bruhns no Brasil e o que poderia vir a ser na Alemanha, assim como aspectos econômicos e sociais, com destaque à presença dos escravos, partem dos que gozam de um *status* social e político elevado. Por causa disso, o que se diz é relativizado pelo narrador de terceira pessoa, muitas vezes em tom de sátira e a partir do que o próprio Johann condena naqueles integrantes da elite privilegiada na sociedade brasileira. Observe-se na passagem a seguir, sobre uma “característica dos brasileiros que ainda espantava Luiz Bruhns”:

a eloqüência fácil. Ah, quanta vocação para bacharéis tinham esses brasileiros, e como tiravam proveito do seu talento declamatório, mesmo quando nada havia a dizer – repetia Bruhns para si mesmo, incessantemente surpreso nesses tantos anos de Brasil. (p. 87)

Para além de críticas declaradas textualmente, sob formulações diretas ou comentários satíricos, no entanto, é sintomático que essas personagens verborrágicas, supostamente mais preocupadas com a saciação de seus apetites¹⁵² (como se dá também em outro jantar na casa da mãe de Johann Bruhns, na Alemanha), sejam situadas em espaços diferentes dos que ocupam personagens marginalizadas, mais simpáticas ao narrador. Embora isso não seja declarado textualmente, a disposição das personagens à mesa (em um panorama das elites brasileiras) e sua distância das demais personagens, em torno da mesa, assume conotação valorativa e hierarquizante, além de conferir força figurativa às críticas do narrador. Para a construção do panorama, um olhar percorre e nomeia os ocupantes das doze cadeiras:

o anfitrião Luiz Bruhns na ponta mais próxima da cozinha; à sua direita, o coronel José Luiz Moraes do Amaral, ao lado de quem instalou-se a sra. Alice Moraes do Amaral, sua esposa, ladeada por dona Senhorinha Maria da Silva, sogra de Bruhns, a quem se seguia o marido, sr. Manoel Caetano da Silva; ao lado dele ficou sua filha, dona Maria Antônia da Silva, viúva e fazendeira de café em Angra dos Reis. Na ponta oposta à cozinha, sentou-se sua reverendíssima, o padre Joaquim Xavier, à direita de quem acomodou-se o dr. José Joaquim Pereira de Souza, médico e vacinador; vinha depois o jovem advogado e cunhado de Luiz Bruhns, João Caetano da Silva, a quem coube a honra de ladear a sra. Ida Jork, que avizinhava-se de seu marido, sr. Frederico Jork, que por sua vez ficou ao lado do fazendeiro sr. Teodoro Luís Gomes, sentado à esquerda do anfitrião. (p. 89)

¹⁵² Ver, por exemplo, comentário sobre a música erudita tocada pela pequena orquestra enquanto se dava o jantar: “ – Linda música! – comentou o calado dr. Pereira, sem dar-se conta de que na verdade aludia ao prazer provocado pelo pernil.” Assim, o outro convidado: “ – Deliciosa! – acrescentou o coadjuvante, ao seu lado, fazendo merecido coro à excelência do pernil.” (p. 93)

A música – que preenche todo o ambiente, como um dos recursos de espacialização caro à literatura – estava por conta do “tio Francisco”, escravo alforriado que também ensinara música aos filhos de Johann Bruhns.

Das personagens citadas acima, tem-se as diversas mas uníssonas opiniões e interpretações da situação do Brasil quanto a vários temas, em especial a presença dos negros, com sua suposta indisposição ao trabalho e incapacidade de levar adiante a economia. Esse tipo de juízo está presente, por exemplo, na fala do coronel Amaral, caracteristicamente sentado à direita do anfitrião: “Preto não tem tino para agricultura. (...) Todo mundo sabe que preto tem cabeça dura. E depois, não querem ficar na terra. Gostam de ir morar na cidade, porque lá podem viver esmolando, sem fazer nada.” (p. 94)

Aqui fica clara a disparidade entre o que se enuncia na fala das personagens de *status* social privilegiado e a realidade mesma, em que os convidados são servidos por negros, na comida e na música, assim como no trabalho pregresso de colheita, de criação e sacrifício animal em prol do jantar.

A própria riqueza de todos provinha do cultivo pelo trabalho “gratuito” de seus camponeses, os escravos.

O velho Francisco José da Luz ou o “tio” Francisco, como era chamado pelas crianças, era um escravo alforriado, como já dito, e fora trabalhar na fazenda de Johann Bruhns a princípio para ensinar música para seus filhos; além disso, acabou por alfabetizar Dodô e fazer serviços domésticos, como preparar o rapé para Johann e atuar como mordomo. Apesar de o alemão ser um apaixonado por música, “especialmente pela música de Haydn” (p. 75), e de Francisco vangloriar-se “de nunca ter andado descalço – ao contrário dos negros escravos” (idem) – e de fazer questão “de ostentar, através de cuidadíssimas botinas, sua condição de liberto” (idem), permanece o estigma de sua condição tanto na rotina da fazenda Boa Vista, como descrito acima, quanto no momento do jantar de despedida.

Tal como o tecido social, atravessado pela atuação econômica dos negros, que exercem o trabalho na sociedade da época, também a sala do jantar da despedida é perpassada pela música produzida pelo instrumentista negro, que mergulha todos em um ambiente comum, cindido, no entanto, pela autodestinação de lugares de honra à mesa para os brancos abastados, insensíveis ao que está à

sua volta, exceto pela perspectiva de seus juízos de valor preconceituosos e excludentes.

O jantar, então, antecede o papel que Alberto Nepomuceno virá a ter para a música brasileira. Pois, apesar da ambivalência social de Francisco, ele possuía uma condição melhor se comparado aos “negros escravos”. A música, portanto, exerce o papel de elemento integrador: essa arte, nos esforços do compositor Nepomuceno, também de origem humilde, será ícone das possibilidades de integração de elementos brasileiros, múltiplos e inclusivos, aos espaços antes reservados apenas à “boa cultura” europeia.

Há na estrutura formal do romance certa repetições que resultam num quadro amplo e simétrico. Assim, em outro momento da romance, ocorre outro jantar, desta vez oferecido por Marie Luise Bruhns, avó de Julia. O motivo da refeição é a visita do dr. Robert Avé-Lallemant, que após anos de permanência no Brasil voltava em definitivo para Lübeck.

Para o jantar na casa de Marie Luise Bruhns, João Silvério Trevisan apropria-se de personagens, ou de nomes similares, já existentes na obra de Thomas Mann. Abaixo, a composição da mesa:

Estavam presentes a viúva sra. Marie Luise Sievers Bruhns, anfitriã, que ocupava a cabeceira da mesa, seus filhos Theodor, ainda solteiro, e Eduard, com a esposa Emma,¹⁵³ além de outros convidados, amigos da família Bruhns, a saber: o sr. Karl Hansen, atacadista de madeira em Lübeck, sua esposa, sra. Inge Hansen, e o sr. François Knaak,¹⁵⁴ professor de dança e etiqueta que vivia em Hamburg e provavelmente usava o prenome – tanto quanto o idioma – francês para acentuar seu refinamento. (p. 179)

Dodô e sua irmã passavam a maior parte de sua infância e adolescência no pensionato. Restavam, na casa da avó paterna, a criadagem e Ana. A fartura gastronômica é a mesma do jantar brasileiro, comentários sarcásticos sobre os convidados também. Eis novamente o ponto de vista do alemão sobre o Brasil. O dr. Lallemant enaltece a paisagem natural do país dos trópicos:

– Ah, trata-se de um país de natureza encantadora – retrucou Lallemant, saudoso. – Lá a luz é mais luz. As cores parecem mais vistosas do que em qualquer outra parte do mundo que conheço. Até o branco fica mais intenso. E depois, as plantas são tantas! Tem essas árvores tão típicas do trópico, as palmeiras. E as flores são indescritíveis: vermelhas, roxas,

¹⁵³ Marie Luise Sievers Bruhns, Theodor, Eduard e Emma aparecem na árvore genealógica da família Mann, em KRÜLL (2007).

¹⁵⁴ François Knaak é personagem da novela autobiográfica de Thomas Mann, *Tonio Kröger*. Da mesma obra, João Silvério Trevisan criou a combinação Karl Hansen e Inge Hansen a partir das personagens pares Hans Hansen e Ingeborg Holm. Cf. MANN (2000).

amarelas, brancas, um verdadeiro festival. E os pássaros... Ah, os pássaros do Brasil! Como eles, o Criador parece ter se esmerado na arte da música... Como cantam! (p. 182)

Note-se que há um paralelo com a paisagem figurada de Paraty. Apesar do olhar crítico de Johann Bruhns sobre os brasileiros, nesse jantar ele é mencionado pelos convidados como alguém que já não se acostuma ao “clima de ambições e vaidades” da cidade de Lübeck, “que criam intrigas às escondidas.” (p. 181) Essas contraposições não eliminam, ainda assim, a imagem constante do Brasil e dos brasileiros, sobretudo do povo, como tema de conversas e críticas. Segundo o dr. Lallemand, “tudo é exagerado nos trópicos”, e como tudo é exagerado, “os defeitos são lá particularmente desenvolvidos.” (p. 185) Ao deparar-se com a figura de Ana, no entanto, ele se surpreende “positivamente”.

– Mas que coisa [Ana] fantástica é esta? Vocês não tinham me dito nada sobre ela. (...) Como tem passado, senhorita? – cumprimentou-a Lallemand, em português. (...)

Assustada, Ana gaguejou qualquer coisa e retirou-se com pressa, carregando os pratos sujos. Lallemand acompanhou-a com os olhos, até o vulto algo claudicante da negra desaparecer na virada do corredor.

– Que saudade! – murmurou ele, ainda em português, como uma incontida confissão a si mesmo. (p. 182)

Do mesmo modo, também nesse jantar o interesse pela conversa confunde-se com a saciação alimentar, o sr. Knaack, após ouvir o comentário de que o irmão do dr. Lallemand era cônsul de Lübeck no Rio de Janeiro, responde: “– *Ah, bon! Alors ça c’est merveilleux, absolument merveilleux* – retrucou o sr. Knaack, interrompendo, com um gesto de afetado refinamento, a desgustação do peixe.”¹⁵⁵ (p. 184)

Um cardápio de imagens do Brasil

A estrutura formal do romance possui idas e vindas no tempo, além das repetições, como modo de caracterizar o quadro amplo e simétrico, como dissemos anteriormente.

O início de *Ana em Veneza*, por exemplo, já se inicia com Alberto Nepomuceno no fim de sua vida. O que ocorre nos capítulos subsequentes não são

¹⁵⁵ João Silvério Trevisan toma como empréstimo parte do cardápio do jantar que se dá no romance *Os Buddenbrooks* (1902), de Thomas Mann. Cf. (MANN, [19–], p. 28, 34, 39, 42).

apenas reminiscências ou reconstruções da memória da personagem. Como vimos, há o entrecruzamento de histórias que, em maior ou menor grau, tangenciam o percurso de Alberto Nepomuceno, mas que mantêm a sua autonomia dentro do romance. Os acontecimentos muitas vezes se dissociam das histórias particulares das personagens centrais e constituem manifestações valorativas sobre o Brasil de caráter geral, vinculadas inclusive a posicionamentos ideológicos. Os jantares são exemplo disso.

VIECILI (2003, p. 97) assim os interpreta:

Esses encontros sociais concentram pontos culminantes, que revelam muitas das intenções do autor, distribuídas ideologicamente como centro organizador. Para um completo esclarecimento da imagem das particularidades de uma época, bem semelhantes aos gêneros retóricos, os personagens pronunciam longos discursos construídos com o objetivo de elucidar momentos importantes da história.

Segundo Viecili ainda, os fatos sociopolíticos ganham significado a partir desses momentos de caráter privado, lembrando que a autora constrói sua tese sobre o romance a partir do interesse pela reflexão teórica sobre o romance histórico. Para nós, além de fatos sociopolíticos – a exemplo da discussão sobre a emigração alemã e de outros países, além de problemas enfrentados pelos colonos no Brasil¹⁵⁶ – há nesses jantares a construção de imagens do Brasil, a partir de formulações muitas vezes estereotipadas como as opiniões de Johann Bruhns sobre os brasileiros.

Ada Maria HEMILEWSKI (2001, p. 81) interpreta o romance de Silvério Trevisan a partir do “amplo painel de imagens do Brasil” que ele apresenta. A inserção de diversas figuras históricas, como José de Alencar, Coelho Neto e Euclides da Cunha, além de outras que não escritores, como Tobias Barreto e o imperador Dom Pedro II, são também responsáveis pela construção dessas imagens que estão ligadas à discussão sobre a identidade brasileira, ainda muito vinculada aos modelos culturais e sociopolíticos do velho continente, isso no fim do século XIX, quando se passa a maior parte do romance. A partir de Antônio Candido,¹⁵⁷ ela

¹⁵⁶ Como a menção pela personagem Dr. Hansen de um ex-colono suíço Thomas Davatz (p. 187). As memórias desse colono foram traduzidas para o português por Sérgio Buarque de Holanda e publicadas no Brasil no início do século XX, sob o título *Memórias de um Colono no Brasil (1850)*, pela editora Martins Fontes (cf. DAVATZ ed. de 1951).

¹⁵⁷ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 140-162.

ressalta o papel importante da literatura em retratar imagens da nação brasileira, que se deu inicialmente por um nacionalismo ufanista.

Em *Ana em Veneza*, Hemilewski associa esse nacionalismo às descrições exaltadoras da paisagem natural do Brasil, que partindo de extensas figurações, como se dá no início da Primeira Parte, logo passam a integrar o discurso de personagens, como na fala aqui já mencionada de Robert Avé-Lallemant e na de Nepomuceno: “Pátria é esse mar batendo no cais do Recife. É a visão noturna da Guanabara. É a carnaúba drapejando suas folhas teimosas na sequidão do Ceará.” (p. 268), citada pela autora.

O sentimento nacionalista, presente no romance tanto pela identificação com o lugar quanto por vinculações político-ideológicas de matriz nacionalista, é apenas um aspecto que compõe o painel de imagens sobre o Brasil. Esse painel, além das exaltações positivas sobre o país, é entretecido de críticas e ponderações. Segundo HEMILEWSKI (2001, p. 93): “Ao retratar a nação, Trevisan realiza uma contundente crítica da situação do Brasil, desde o Segundo Império até o início da República. Essa crítica é dirigida principalmente à elite brasileira.” A nosso ver, o centramento da narrativa no percurso de três personagens desvinculadas da elite – para Julia em boa parte da sua história narrada no romance –, ou de olhar questionador ante o *statu quo*, é um indício desse posicionamento crítico dominante em *Ana em Veneza*.

Ao encontro de nossa argumentação, Hemilewski ainda comenta o salto temporal drástico ao fim do romance, que representa, segundo ela, uma permanência de problemas sociais e políticos no Brasil apesar de transcorridos quase cem anos. A pesquisadora escreve ainda que a elite é retratada ou mencionada como elemento mantenedor de uma lógica de vida pautada ainda na influência dos países do Velho Continente. E encerra seu artigo da seguinte forma: “O sentimento de exílio atinge o povo que, na própria pátria, sente-se exilado, à margem da nação, na qual é tratado não como filho, mas como bastardo.” (Idem, p. 95)

Essas características são mais evidentes em Alberto Nepomuceno, que, por força de certa precariedade em seu país, vê-se compelido a completar sua formação artística na Europa. A sua origem humilde, no entanto, leva a uma atitude reflexiva permanente em torno da identidade nacional, cuja característica parece ser esse eterno estado de mobilidade cultural. Isso não se caracteriza como mácula

propriamente, não fosse o que a impulsiona: a mola da exclusão de seu povo. Esta não é tão evidente no percurso de Ana e Julia, que tiveram motivos de ordem particular para sair do Brasil, mas é constantemente abordada por Nepomuceno em seus pensamentos, em conversa com outras personagens – como o conde, o que iremos mencionar mais tarde – e no fluxo de consciência no último capítulo.

Olhar de gavião

Voltemos à personagem Julia e seu entorno. A paisagem edênica que inaugura a Primeira Parte é também a que encerra o capítulo 5 de *Ana em Veneza*: a partida de Julia para a Alemanha. A família acomodara-se no vapor. A imagem da cidade, imiscuida na cadeia verde de montanhas e mar, passava como se fosse um filme. Veremos que o mesmo tipo de cena se repetirá quando Alberto Nepomuceno está dentro do navio prestes a partir do Rio de Janeiro. Após a despedida dos escravos e parentes, a fazenda sumira no horizonte. Restava ainda a mancha da cidade.

Do outro lado da baía, ao fundo, já quase massacrada pela paisagem, via-se Paraty com seus barcos ancorados, a mancha inacabada mas ainda assim soberana da matriz dos Remédios e a torre da capela das Dores com seu galo catavento, branquinha, branquinha, aparecendo no canto, já quase em meio à areia da praia. Depois, numa ponta de terra alta, viu-se o Forte da Tapera, com as ruínas de suas muralhas ainda visíveis por entre o arvoredado vadio. O barco desviava-se de ilhotas cheias de palmeiras e coqueiros, coqueiros e palmeiras em profusão, espoucando por todo lado, manchando a paisagem com seu recorte inconfundível e obsessivo, sempre elegante na altivez do tronco ao mergulhar para o alto até florescer na copa como um agigantado ramalhete de palmas, palmeiras nas ilhotas e prainhas ao longe, no meio da floresta também, e depois uma floresta inteira de coqueiros, coqueiros e palmeiras, entediante repetição que tornava tudo demais, demasiado em tudo, até provocar náuseas com suas folhas sempre verdes, o verde por toda parte, no mar e na terra, depois ficando mais e mais escuro até transformar-se, ao fundo, em azul nas montanhas, a formidável cadeia de montanhas da serra do Mar, tão grande que se tornava banal, e então os olhos viam-se obrigados a acostumar-se com suas curvas inesperadas, às vezes meras e delicadas curvas, às vezes linhas em fuga que despencavam arredondadas para a direção do mar e depois subiam outra vez como um foguete, assim por nada, sem outro motivo senão a delícia de compor rabiscos feito criança, e acostumavam-se os olhos até com o pico do Frade tornando-se mais visível, seu dedo agora recortando e apontando contra o esfumado fundo celeste, sonho de montanhas que se atropelavam por todos os lados, tropel de montanhas como mulas desembestadas, mas no final tudo bocejo, um sem fim bocejante de tanto exagero, porque os olhos acabavam não notando mais a grandeza, apesar da nuvenzinha solitária que pairava acima de tudo, inútil, propondo a exata medida da inutilidade dos olhos que olhavam com tédio o tédio do mar, mar sonolento que estava levando aqueles viajantes em direção a um país distante, onde ficava o futuro, desconhecido e medonho à sua espera, prestes a engolir tudo, e nada mais daquilo ia sobrar. (p. 115)

O parágrafo acima, composto apenas por dois períodos, remete à configuração poética que também esteve presente no início da primeira parte. Neste trecho, especificamente, observa-se a utilização de anáforas (“cheias de palmeiras e coqueiros, coqueiros e palmeiras/ ramalhete de palmas, palmeiras/ coqueiros, coqueiros e palmeiras, entediante repetição”) e de aliteração (“verdes, o verde por toda parte”).

São evidentes a intencionalidade da composição (visual e sonora) e a fixação de uma imagem por meio da repetição e da observação obstinada das formas visuais e cores. A figuração, que se encerra e amplia com a perspectiva do desconhecido, evidencia a perda iminente daquele universo, em sua grandeza. Isso se confirma na passagem seguinte: “Ali desamparada ante a grandeza da perda, Dodô começou a choramingar, deixando escapar um soluço solitário, vilão” (p. 116).

A imagem remete, além disso, à menção de um quadro de Debret pelo padre Joaquim no jantar de despedida dos Bruhns. Trata-se do pintor francês Jean Baptiste Debret que, por ocasião de uma visita a Paraty, pintara a cidade a partir da região da fazenda Boa Vista.¹⁵⁸ No romance, o padre argumenta sobre a possibilidade de que se desconfiasse da informação:

– E se disso *houvessem* dúvidas, bastaria consultar o referido quadro: Paraty está ali presente deste mesmo ângulo em que a contemplamos agora [da fazenda], do outro lado da baía, exceto que vista talvez um pouco mais de cima, do morro. (p. 88).

A utilização de referências e recursos pictóricos – tanto para composição poética de descrições de cenários e ambientações, quanto para a remissão direta a quadros ou para a descrição de quadros concebidos na ação ficcional, como o de Ana – está diretamente relacionada à consciência explícita da espacialidade. Em vários momentos do romance, a narrativa sofre como que suspensões pela atenção acurada às construções imagéticas, mas de modo a intensificar o sentido e intensidade da ação.

Voltando à última cena nos mares de Paraty. Johann Bruhns, pai de Julia, aquele que planejara toda aquela modificação na vida da família, toma consciência da dor. Sente-se claramente expulso do Paraíso. A personagem parece também ter fruído aquele entorno grandioso, conforme transcrevemos há pouco. Para ele, o Paraíso parecia não estar “muito longe dali”. (p. 117) Lembrando que o capítulo

¹⁵⁸ Sobre isso, ver STRAUSS et al. (1997, p. 27).

inicia-se com a visão de Paraty como paraíso edênico. O gavião, que inaugurara a visão desse lugar para o leitor do romance, também a encerra:

Quase roçando nos mastros, um gavião passou com um grasnido que fez toda a tripulação voltar-se em sua direção. Mas não houve sequer tempo de observar-lhe a cor. A ave subiu outra vez em direção ao céu azul, grasnando e grasnando, como se escalasse o infinito. Lá do alto, o sol ainda fazia a baía arder em absurda luz. O gavião adejou em sentido contrário e afastou-se, sem dar mais importância ao barco que navegava pela baía acima, levando aquela família em direção a Angra dos Reis, ao Rio de Janeiro e ao seu destino, que era tudo o que lhes restava. (p. 117)

Como citamos em outro momento da dissertação, João Silvério Trevisan relaciona a figura do gavião a uma câmera. A paisagem descrita acima, que em diversos momentos esteve sob o jugo do foco da ave, também é abandonada por ele. O filme encerra-se para dar lugar ao destino de Dodô nos capítulos subsequentes da primeira parte.

Julia, um ser de linguagem

Em capítulo anterior, mencionamos as memórias literárias da mãe do escritor Thomas Mann e de como isso foi aproveitado por João Silvério Trevisan, sobretudo no aspecto que concerne às dificuldades de Julia para adaptar-se a seu novo contexto. Citamos os escritos de Viktor Mann e o esforço de sua mãe para rememorar e reencontrar-se com sua língua de origem no momento da morte. Enfatizamos sobre isso, ainda, que parece haver textualmente uma visão poética da morte da mãe.

Agruras semelhantes às que relatou Julia Mann em suas memórias também se encontram na vida da personagem de *Ana em Veneza* depois que ela chega a Lübeck. O processo de mudança de ambiente físico, familiar e cultural é doloroso e entremeado por memórias da cidade brasileira. A descrição de sonhos de Dodô e suas possíveis conversas com Ana, com a irmã, com a tutora Therese e com o pai – sendo que não há interlocução efetiva com essas personagens, podendo tratar-se aqui de monólogos em situações imaginadas – são as formas textuais que evidenciam o processo descrito acima.

Exemplifiquemos primeiramente com a impressão pura e simples de Julia na chegada a Lübeck. A narrativa em primeira pessoa dá-se, no romance, em itálico:

Onde estou? Por que ninguém entende o que falo? Por que eles olham e olham e balançam a cabeça? Que lugar é este onde a gente veio parar? Que cidade mais esquisita é esta? Por que tem essas casas que eu nunca vi igual? Com a frente cheia de tijolinhos que vão subindo que nem recorte dentado? Por que tudo parece velho e tem cheiro de mofo? E meu pai, por que só fala comigo nessa língua do diabo? (p. 119)

Mais adiante: “Ana, Ana, onde estou? Tenho medo, Ana. Acordei com um barulho e acho que é o diabo. Você também ouviu?” (p. 120) Com a irmã: “Então Mana, a gente foi no tal Zahnarzt que você diz que quer dizer dentista lá na nossa língua, ele se chama Herr Brecht.” (p. 136) Para salientar novamente o uso da figuração pictórica, Julia conta a Ana sobre a mãe da dona da pensão, Madame Bousset e a menção a um quadro:

Ana Ana já estou fazendo tricô, Madame é mesmo muito boazinha apesar de ser muito velha e tossir muito. Ela fica detrás de mim e segura minhas mãos com a agulha e me ensina a dar pontos então ela me mostrou um quadro chamado “Grossmutter, die Enkelin stricken lehrend” onde tem justamente uma avó ensinando a netinha a tricotar e a gente parecia igualzinha o quadro (...) (p. 139)

A Julia elemento pertencente ao meio, como ocorre nos capítulos da cidade de Paraty, é substituída por uma Julia de subjetividade intensa, em que a personagem passa a ser constituída muito mais por sua linguagem e sua corporeidade isolada de um ambiente que outrora a agregava. A imagem do Brasil vai desaparecendo de sua memória. No momento inicial de sua vida na cidade hanseática há ainda a contraposição do entorno pela visão da menina ao outro de origem. O olhar permanentemente ativado é a ferramenta de adaptação mais forte na argumentação da narrativa. Veja-se na passagem a seguir:

Porque aqui não tem aquela largueza da Paraty e não sei por que mas quando a gente olha não vê as coisas do mesmo jeito porque lá na Paraty a gente via tudo com mais sol e aqui as casas são escuras a gente olha e olha mas mesmo com sol as coisas não parecem ser aquelas coisas que a gente vê quer dizer parece que tem uma coisa colocada entre os olhos da gente e as coisas que a gente vê. (p. 123)

Dodô tem consciência desse processo e o sentir-se em exílio ou desenraizada fica patente na expressão seguinte: “*porque aqui eu estou vendo que tudo é esquisito como se eu estivesse num outro mundo no mundo do estrangeiro. Saí da Paraty e acabei no estrangeiro e tudo ficou diferente.*” (idem)

No primeiro capítulo, ao referenciar o Ottmar Ette e sua análise de um texto do escritor André Aciman, dissertamos sobre o espaço tornar-se “quase como outro sujeito” e sobre o “ver duplamente” como recurso de expressão que traduz a

forma de ver o mundo no exílio. A nova relação de Julia com o entorno, agora com Lübeck, revela a mesma condição, em que parâmetros de sua terra natal ainda se mantêm como um véu diante do seu olhar para o presente.

A Julia adulta que encontra Alberto Nepomuceno em Veneza já não se recorda claramente do país. Ainda nos tempos de infância de Lübeck, os pensamentos da menina preenchem praticamente toda a narrativa, são transcritos em letra cursiva e aos poucos vão tomando a forma da língua que é imposta a ela – como acontece, por exemplo, com a sintaxe da língua alemã infiltrando-se no seu português: “*eu quero com a minha Nossa Senhora ficar*” (p. 154), em que, como no alemão, o verbo no infinitivo (“ficar”) vai para o final da frase, quando combinado com o verbo modal (“quero”). A infância das brincadeiras, do mergulho nas possibilidades que o espaço concreto da fazenda permitia, cede lugar à infância dos valores burgueses. Agora, a Dodô, que aos poucos seria apenas Julia, teria de se formar pelas medidas do conhecimento; aprenderia música, literatura, bons modos; e se tornaria uma dama da sociedade. Quando Julia está contando a Ana uma discussão que ocorrera no internato, a marca da estrangeiridade é expressada por sua rival do internato, Jenny: “ela não é nada, não sabe falar nem a língua dela.” (p. 175) Ao que Julia tenta retrucar:

Eu quase diz que sabe sim, mas na hora eu não lembro nada na língua do Brasil, não sabe por que, senão eu mostra para ela. Aí essa Jenny gorducha olha para mim, ri e diz com todo desprezo: Está vendo só? Ela é... internacional. E todas dão risada de eu! Fico tão... porque (idem)¹⁵⁹

A menina acaba por esquecer o português e, por conta disso, a própria relação de amizade com Ana, que, diante disso e por causa de seu amante Gustav Sternkopf, decide ir embora definitivamente da casa da família Bruhns.

A primeira parte do romance abandona a personagem já mocinha e distinta e deixa a dúvida do paradeiro de Ana, a mucama que acompanhara a menina do Brasil até a Alemanha, e lá permanecera. Porém, a negra não teve a sorte de Julia, que se mesclou à paisagem cultural germânica, ainda que de modo problemático e

¹⁵⁹ A frase é idêntica à do romance de Heinrich Mann, *Zwischen den Rassen* [Entre as raças]. Lola Gabriel, personagem baseada em Julia Mann, também se vê confrontada com colegas do pensionato. O argumento central de uma delas – o fato de Lola/Julia ser internacional – foi tomado de empréstimo por João Silvério Trevisan na íntegra: “Mas ela não é nada: ela é – e forçando-se a pronunciar a palavra, torcendo o nariz, disse entre os dentes – Internacional!” [Aber sie ist nichts: sie ist – Mit gekrümmten Lippen, die das Wort unter Selbstüberwindung hervorbrachten: International!] (MANN, 1987, p. 46 apud KUSCHEL et al., 2009, p. 49)

dolorido. Sua condição de estrangeira, tanto mais acentuada pela cor, permanece. Mais ainda, sua condição de estrangeira acompanha-a desde a vinda forçada da África até o Brasil, onde se tornara escrava.

3.2 Alberto Nepomuceno e Ana

A personagem Alberto Nepomuceno está presente em todo eixo temporal de *Ana em Veneza*, que vai do Brasil do século XIX até quase o fim do século XX, no ano de 1991. Nesse ínterim, as histórias da passagem da pequena Julia para uma nova cultura e do percurso de Ana pela Europa interpõem-se na trajetória da personagem.

A melancolia de Nepomuceno não o abandona até a velhice. Saudade e dor são presença constante na fala do protagonista. O espaço de contradições e imposições culturais, geograficamente situado na maior parte do romance nas metrópoles, abriga o artista-personagem desafortunado nos dois séculos que ambientam a obra.

Aqui, a figuração do protagonista dá-se, segundo análise de Denilson LOPES (1999, p. 80), dentro dos moldes da concepção bakhtiniana: “O herói se apresenta como homem em formação. As modificações por que passa levam o sujeito romanesco a ser constantemente repensado e reestruturado, compondo uma unidade dinâmica do romance.” Dessa forma, a figura do herói se estrutura segundo o tempo e espaço, formando um conjunto maior de visibilidade para o leitor, e imerge num universo “útil para identificar as tensões de uma geração, de uma época.” (Idem, 1999, p. 81) Ainda a viagem e a figura do viajante, exemplares nesse sentido, têm sua constituição redimensionada, como escreve Lopes, por uma identificação maior dos tempos “pós-modernos” com a espacialidade, em detrimento da consciência histórico-temporal.

A espacialidade repensada implica o sujeito igualmente repensado, pois “é o espaço que se evidencia como elemento articulador de nossas ansiedades”. (Idem, p. 80) O sujeito confrontado com experiências múltiplas tem de se movimentar agora na “lógica do estranhamento”. Para o indivíduo moderno, valoriza-se a posição da percepção como reconfiguradora da sua formação identitária. Há, aí, a “construção

de uma identidade pelo olhar” (idem, p. 87). O sujeito vive no constante moldar-se pela mobilidade e transformação do espaço que o cerca.

Assim interpretamos a constituição de Alberto Nepomuceno. Sua trajetória é marcada pelas viagens e por sua percepção acurada dos lugares e suas pessoas. Da saída de sua terra natal até a estada e viagens na Europa, percebe-se um constante ato reflexivo da personagem, que compara sua condição de artista e de brasileiro ao que vê nos lugares por onde passa. Por fim, o quadro de vivências que se apresenta ao leitor, sobre as bases da mobilidade cultural, leva-nos novamente à configuração da literatura sem domicílio fixo, em que:

Um sistema móvel de coordenadas é esboçado e nele surgem da experiência os lugares; do movimento, os espaços; da vivência, o passado; e do processo de formação do futuro, o presente. Nele ainda é possível formar-se uma rede móvel, em que os movimentos (no) do passado não são passíveis de se separar dos movimentos (no) do futuro.¹⁶⁰ (ETTE, 2005, p. 11)

No quadro ou “sistema” de Nepomuceno, as vivências também configuram “lugares” próprios, estes uma argamassa da memória e do percebido. Há no romance, a seguinte estrutura em que está presente a personagem: entrevista, Nepomuceno no fim da vida; memórias de sua trajetória profissional; viagem a caminho da Itália; memórias de Recife, Fortaleza e Rio de Janeiro; entrevista, em Berlim a caminho de Viena; instauração do caos, memória, tempo passado, presente e futuro.

A memória, como veículo permanente da imagem do Brasil na trajetória de Nepomuceno, configura importante elemento no que Ette denomina “vetorialização” na figuração do espaço literário. Assim como o vetor, reta que aponta para alguma direção ou elemento de um espaço vetorial, a figuração dos espaços da literatura sem domicílio fixo aponta para algum outro lugar, mobilizando os cenários e os seus significados. Nas palavras de Ette, a vetorialização é “armazenamento de modelos de movimento antigos ou até mesmo futuros (...)”¹⁶¹ (idem). Para esclarecer o conceito, lembramos da condição de viajante de Nepomuceno e sua partida do Rio de Janeiro. Como mostraremos à frente, no navio que já começa a se movimentar

¹⁶⁰ Ein mobiles Koordinatensystem wird entworfen, das die Orte aus der Erfahrung, die Räume aus der Bewegung, die Vergangenheit aus dem Erleben und die Gegenwart aus dem Prozeß sich herausbildender Zukunft entstehen und ein bewegliches Netzwerk sich bilden läßt, in welchem (...) die Bewegungen (in) der Vergangenheit nicht von den Bewegungen (in) der Zukunft zu trennen sind.

¹⁶¹ Speicherung alter (und selbst künftiger) Bewegungsmuster.

em direção à Europa, a personagem despede-se não só do Rio de Janeiro, mas do Brasil. Esse momento é figurado com extensas digressões sobre a paisagem da Baía de Guanabara que imiscuem-se com a memória que Nepomuceno guarda dessa paisagem, natural e urbana a um só tempo. Nesse movimento de partida, os tempos passado, presente e futuro se encontram. Já na Europa, haverá em Nepomuceno um processo constante de remissão em que os tempos voltarão a conviver. Como um vetor, o ponto de partida – a memória do Brasil – voltará à tona no momento presente ou na construção do futuro.

Paisagem marejada

Em paralelo com a Primeira Parte e a despedida de Julia de sua terra natal, a Segunda Parte do romance, *Andante appassionato*, inicia-se com a despedida de Nepomuceno do Rio de Janeiro. Alguns anos antes, o músico mudara-se do Recife para a então capital brasileira, a fim de desenvolver sua carreira. E, agora, partia para mais longe, para Roma, a fim de estudar na tradicional Academia de Música de Santa Cecília.

A figuração da paisagem imiscui-se na imagem da cidade. Ela se move, se descortina, um dado a priori simplesmente à espera de olhos atentos que a leiam. Isso é o que se constata na fala de Alberto Nepomuceno quando o navio apita e inicia sua partida à Europa: “*Tinha-se a impressão de que não era o vapor que se punha em movimento. Como por encanto, foi o panorama dali descortinado que pareceu entrar em ação.*” (p. 203)

As incertezas todas do que espera Alberto no estrangeiro intensificam-se com a sensação de desenraizamento, como se “*as raízes mesmas estivessem sendo arrancadas dos pulmões*”. (Idem) O descortinamento todo que se segue de morros, prédios, pessoas convida a um olhar espantado sobre que é familiar, como se a perda provisória da pátria fizesse tudo saltar aos olhos. Rastros de história ainda tornam ilusória a imagem da cidade fortificada, pois a visão privilegiada do viajante no navio vislumbra a fortificação da Ilha das Cobras, como se ela ainda desempenhasse tal função, pela imponência que apresenta. Mas a cidade também se deixa “*entrever*” na mescla de matas e morros virgens do Rio de Janeiro do século XIX, assim como na presença dos negros, recém-libertos, que batucam e

dançam em plena quarta-feira, e que iniciam um importante processo de mudança na teia social da cidade. Após essa “visão fugaz” e ao fundo do mercado da Candelária

(...) os derradeiros raios do sol dardejavam chispas sobre a cúpula da igreja da Candelária, em meio ao casario às vezes branco caiado, às vezes azul e rosa do centro da cidade que se espalhava teimosamente, com suas ruas, becos, praças e mercados, espremido entre a orla marítima e os quatro morros adjacentes, suas fronteiras naturais. (p. 204)

Na imponência da paisagem natural, um vislumbre do poder religioso quase a perseguir a pompa dos morros grandiosos, na sucessão de mosteiros, conventos, igrejas e seminários. Enquanto as instalações do arsenal da Marinha de Guerra começam a ser “tingidas pelos primeiros tons avermelhados do poente” (idem), surge, com sua “solidez incômoda”, a igreja de Santa Luzia. O olhar se familiariza com o morro de Santa Tereza, lugar em que Alberto Nepomuceno morou durante três anos, com seus bondinhos e mulas que eram “quase adivinhados na paisagem” (idem).

O entardecer continua “pintando” a cena. Bem se pode supor a influência embaralhante do ocaso. “Na mobilidade ilusória do cenário” (p. 205), segundo impressão do próprio narrador-personagem, dos morros os jardins despencam, as águas desabalam, e o vapor rasga as águas do mar. E a velocidade, não obstante se traduzir em tal léxico, afasta o viajante cada vez mais e lhe permite a visão panorâmica do “cenário móvel”. E tem-se a impressão de que sua alma é fixa no chão daquele lugar, ao corpo é que se apresentam os diversos espaços. Os olhos, que “pareciam pequenos demais para abarcar tanto de uma vez” (idem), não veem apenas o que apreendem concretamente, mas unem ao cenário que desaparece aos poucos recordações e vivências no lugar: “A esteira deixada pelo navio comprovava que tinham-se rompido as amarras: inextrincavelmente emaranhada à paisagem, a saudade começava a instaurar o seu domínio”. (idem) O sujeito é arrancado de sua morada, que se constitui da casa, língua, vivência cultural, amizades etc. Nesse estado de perda que o acomete, os olhos se ampliam dolorosamente para tentar apreender toda a paisagem, que primeiro se descortina, cresce, depois se unifica em visão panorâmica, para ir sumindo nas águas imponentes e invencíveis do mar:

Diante dos teus olhos [Nepomuceno para si mesmo] ampliados, o sol do crepúsculo ia agora matizando de púrpura irreal as águas do mar e, no fundo do quadro, o casario vago do Rio de Janeiro, que desdobrava-se lá longe na forma de crescente e lutava em vão com as montanhas à sua volta, quase afogado no mar. (Idem)

Mesmo assim, a cidade que outrora lhe parecera monstruosa, se mostrava agora como “*último ponto concreto desse mergulho que iniciavas [Nepomuceno para si mesmo] em direção ao nada.*” (p. 206) A cidade aqui é claramente percebida como um dado material concreto, lugar onde se possibilita a vivência física e cultural, que vai desaparecendo na medida do imperativo aquático, este como símbolo do horizonte difuso, do nada, de um lugar onde só resta esperar o imprevisível.

Essa passagem, que descreve longamente a partida do navio, encerra-se com os olhos de Nepomuceno marejados: “*Quando olhaste de novo, acenavam no horizonte os últimos lampejos do Rio de Janeiro, acentuados pela refração de tuas lágrimas.*” (p. 207)

A memória se conecta ao tempo presente, ao mesmo tempo em que a descrição dessa despedida da cidade torna-se de imediato memória viva a ser carregada para a Europa.

Músico errante

O registro poético, no entanto, é quebrado pela inserção imediata do diário de bordo, que se intercala à narração direta dos acontecimentos. Já bastante sóbrio, a personagem registra:

Eu devia me envergonhar de ter chorado tanto ontem, ao ver o Rio de Janeiro sumindo no horizonte. Chorei feito criança, como já havia chorado ao deixar Fortaleza e o Recife. Não tem jeito, sou mesmo um sentimentalista. (p. 208)

As impressões, as declarações sobre o meio, as sensações são passíveis de influência do estado de espírito da personagem. Há aí, portanto, um traço de subjetividade, que traduz muitas vezes uma subjetividade coletiva se pensarmos no destino comum que une Ana, Julia e Alberto, e que se caracteriza pelo desenraizamento, pelo exílio e pela dor.

Muito mais que a simples saudade do Brasil, reside no espírito da personagem Alberto Nepomuceno a autocrítica constante de sua condição de músico e compositor erudito. Isso porque a música erudita no Brasil tinha (!) uma

inserção ainda muito precária na sociedade, sobretudo em razão de certo conservadorismo de uma elite que copiava o gosto e os moldes da Europa, como o cultivo da ópera italiana, cuja primazia se derrubava com movimentos musicais nacionalistas como o de Richard Wagner, por exemplo. Também não se pode deixar de mencionar uma maioria analfabeta e em condições precárias de vida que Alberto mantinha sempre no horizonte de suas reflexões e perspectivas de futuro.

Para exemplificar esses momentos, tem-se a longa digressão a respeito dos negros, que ele vira ao longe batucando e dançando, e da abolição ocorrida meses antes de sua partida. Diante das perspectivas de uma vida sem eira nem beira para os recém-libertos e da crítica a uma elite ostensiva, ele diz:

Por isso tu te sentes tão combatido, enquanto Artista, e tens vontade de rir quando se menciona a Arte, no Brasil. Em nossas condições, o Artista, isolado e deslocado, é uma galinha velha; e a Arte, por excesso de intenções solenes, um ninho de ovos podres. (p. 213)

A ida à Europa, no entanto, não serviu de alívio e “recolocação” para o artista deslocado que era. A constante reflexão da personagem sobre seu fazer artístico apontava para uma tentativa de assunção das influências europeias, sem perder de vista o âmbito popular marcado, sobretudo, pela cultura indígena e africana. Tal intenção representa uma concepção do discurso da identidade nascente, o que é bastante sintomático no Brasil desse período. Assim, faz-se necessário analisar dados da biografia do Alberto Nepomuceno real, em que se vislumbra o que de fato se passava no contexto histórico e cultural do Brasil daquela época, elementos largamente utilizados por João Silvério Trevisan, cuja fonte principal foi o contato com o neto de Alberto Nepomuceno. Utilizaremos, por nossa vez, outras referências sobre isso que casam perfeitamente com as informações de Trevisan.

O maestro e compositor brasileiro Alberto Nepomuceno nasceu em 1864, em Fortaleza, e morreu em 1920, no Rio de Janeiro. Teve sua formação erudita iniciada pelo pai e, mesmo após a morte dele, sob a decorrente necessidade de sustentar a família, não prescindiu do aprendizado de filosofia e língua alemã, sobretudo com respaldo de Tobias Barreto, amigo seu. No caminho formativo que o levaria a aprimorar seus conhecimentos de música, não se absteve de atuar em prol do republicanismo e do abolicionismo.

O anseio de poder viver em um país mais justo entrevia-se nele também pela valorização da estética nacional, que, aliada aos modelos europeus, imprimia à música erudita brasileira hibridez e autonomia, características que eram também do povo. Em entrevista à revista *A época teatral*, o maestro diz: “a nota característica da musica popular brasileira são as indicativas de suas origens ethnicas – indígena, africana e peninsular (...)” (apud CORRÊA, 1996, p. 31).

Lutou ainda pela presença da língua portuguesa nas salas dos concertos; seu lema famoso era “Não tem pátria um povo que não canta em sua língua”.¹⁶² O que está implicado aqui é que não há como existir “pátria” sem que haja um chão, uma raiz, e isso é determinado também pela interlocução entre os sujeitos que a compõem.

A construção da personagem Alberto Nepomuceno no romance guarda fidelidade à personalidade brasileira. Entre outras características comuns, ela tem a mesma data de nascimento e morte do Nepomuceno referencial; Tobias Barreto aparece no romance como um de seus mentores; há também um interesse pela música popular e seu diálogo com a erudita, assim como o de inserir cada vez mais o português nos libretos.

A relação com a cultura germânica não é colocada também no romance de modo aleatório. O Alberto Nepomuceno real apreciava a vertente romântica nacionalista que dominava a cena da música erudita, sobretudo pela figura de Wagner e o nacionalismo vinculado a seu ideário. Inspirado nisso e também pelo enfraquecimento da monarquia, que levaria à proclamação da república e a um ideal de maior autonomia dos desígnios políticos do país, Nepomuceno apregoava a necessidade de elevar a cultura nacional a partir do diálogo da música erudita com canções folclóricas, além da inserção da língua portuguesa nos libretos e em demais formas musicais. No romance, entre várias outras, é mencionada a ópera *Abul*, composta em português.

¹⁶² É preciso fazer uma ponderação sobre essa imagem do compositor Alberto Nepomuceno. Não só porque textos acadêmicos atuais a refutam ou ponderam, mas porque João Silvério Trevisan mesmo constrói uma personagem reflexiva e lúcida diante das questões que a envolvem. Seu Alberto Nepomuceno sentia-se mais em dívida com seu país que um “salvador” de sua cultura e língua. Ver PEREIRA (2007, p. 114): “(...) **o canto no vernáculo** não se constituía novidade absoluta, pois, no tempo do Império, entre 1857 e 1865, houvera uma tentativa de o estabelecer através da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, que, no entanto, não resistiu à concorrência com a ópera italiana.”

O compositor, no entanto, não revolucionou as formas harmônicas de sua música. Em seu artigo “A Bar Form nas canções de Nepomuceno”, Rodolfo Coelho de SOUZA (2007) aponta para uma grande influência dessa forma poético-musical, a *Bar Form*,¹⁶³ na música de câmara brasileira. A forma é caracteristicamente alemã, anterior ao *Lied*. A formação musical de Nepomuceno foi transpassada por esse veio europeu, sobretudo ao musicar poemas alemães por meio dos *Lieder* (*Lied* no plural). Tal tendência do período final do Romantismo, cujo lema nacionalista fazia a música erudita ser invadida pelo folclore – o que se via também no “uso de escalas e harmonias diferenciadas” (MARON, 2003, p.27) – tinha sua mais alta expressão na figura de Wagner. Como já mencionado, a obra desse compositor alemão “não propõe um modelo a imitar, mas a superar” (CANDÉ, 2001, p.126). Isso porque a ideia de nacionalismo, marcada pelo usufruto das tradições (ainda que não as tradições musicais eruditas), teria em si uma existência efêmera num contexto em que um projeto de modernidade era vigente.

Ainda assim, Alberto Nepomuceno era um grande apoiador de jovens talentos de novos impulsos, como Villa-Lobos, por exemplo, e tencionou inclusive traduzir o *Tratado de Harmonia*, de Arnold Schönberg, criador do Dodecafonismo, técnica de composição que trazia em si uma total reformulação harmônica.¹⁶⁴ Esse modelo, a propósito, serviu de inspiração para a criação musical de Adrian Leverkühn, de *Doutor Fausto*.

Todos os elementos biográficos mencionados acima foram integrados à obra de criação por João Silvério Trevisan. Iremos, agora, aproximar-nos de alguns deles.

Alberto Nepomuceno havia sido diretor do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. Lá enfrentou problemas que o levaram à demissão, readmissão e, por fim, autodemissão. Eles consistiam em um eterno embate entre frentes progressistas e tradicionais da música, em que não entrava em questão apenas a relação com a música popular brasileira, mas a adoção de métodos e repertórios de compositores atuais àquela época. Outro problema era a mediação entre os

¹⁶³ Segundo SOUZA (2007, p. 1): “a origem [da Bar Form] remonta à poesia medieval alemã. Os *minnesingers*, trovadores pertencentes às classes nobres, que exerceram sua arte nos séculos XII ao XIV, escreveram poemas e canções de amor cortês utilizando a forma *Bar*. Os *Meistersinger*, que os sucederam nos séculos XIV a XVI, continuaram a usar essa forma. A *Bar Form* cristalizou-se na tradição do *Lied* pela utilização do padrão formal AAB.” Maiores explicações técnicas sobre essa forma musical, ver o artigo completo.

¹⁶⁴ Cf. SOUZA (2006).

interesses do Estado e sua atenção à cultura. Alberto Nepomuceno havia trabalhado intensamente nesse sentido, mudando o lugar do instituto (que tivera também diversos nomes) para melhoria de acústica, e organizando uma biblioteca, o que o fez sofrer sempre muitas críticas. Críticas ele também sofreu pelo apoio a músicos jovens e a iniciativas internacionais e nacionais, como o longo embate com Oscar Guanabara¹⁶⁵ (1851-1937), músico que atuou intensamente como jornalista e aproveitou a imprensa para dirigir ataques constantes a Nepomuceno.¹⁶⁶

Em *Ana em Veneza*, a personagem Nepomuceno desabafa contra a referida personalidade transformada também em personagem:

– Diabo de homem abusado da peste, esse Guanabara. Mete a boca em mim por falta de assunto. O senhor [o jornalista que o entrevista na confeitaria] sabe, não há muito o que fazer nesta entediante capital. Então é preciso dizer que minhas canções têm erros de prosódia, que componho sem inspiração e que destruo o *bel canto* usando a língua portuguesa no lugar da italiana. Ora, que o Guanabara vá para o raio que o parta! (p. 28)

Em seguida, ele menciona o Tratado de Schönberg:

– Veja só, há uns três anos, num dos meus últimos atos à frente do Instituto, decidi implantar no currículo um novo Tratado da Harmonia, escrito por um tal Schönberg, um atrevido compositor austríaco que vai mudar a face da música no Ocidente, uma coisa verdadeiramente revolucionária. Eu mesmo comecei a traduzir do alemão o tal *Tratado*, tão importante e urgente ele me pareceu. Pois bem, foi tão grande a oposição, por parte dos professores e alunos, que eu me vi obrigado a desistir, senão me linchavam! Ficou lá encostado, esse *Tratado*... E no entanto, seria tão bom se algum editor o fizesse traduzir e publicasse em português. Afinal, a música do Brasil precisa entrar no século XX! Claro, se depender dessa gente toda, isso nunca vai acontecer... (idem)

Os acontecimentos da vida da personagem no que se refere à sua carreira institucional não são escritos de modo linear. É na entrevista concedida ao jornalista no início do romance que a personagem Nepomuceno menciona alguns elementos que compõem sua característica melancólica, por vezes pessimista. O quinquagenário, cujo percurso intelectual, artístico e humano é esmiuçado sob o parâmetro de sua experiência no exterior, é, apesar de sua misantropia, celebrado pelo jovem e nervoso jornalista e pelos clientes da confeitaria onde a entrevista acontece.

¹⁶⁵ “Ligado à estética italiana, que defendia pela imprensa, e sendo professor de piano, Guanabara tivera sua pretensão de ingresso ao corpo docente do Instituto obstaculizada por Alfredo Bevilacqua, a crer em informação dada por seu filho, Otávio Bevilacqua (1887-1969). Unindo-se as diferenças estéticas à rivalidade na disputa por cargos, nascia assim a profunda antipatia de Guanabara em relação ao Instituto, seus professores, diretores, e tudo que ali se fazia.” (Ibidem, p. 73)

¹⁶⁶ Utilizamos a o livro de PEREIRA (2007) para os dados biográficos.

A atitude sob a qual se dá a apropriação dessa personalidade densa por João Silvério Trevisan caracteriza-se de modo peculiar na seguinte fala da personagem:

É assim, comigo: estou dividido entre dois mundos, sem pertencer a lugar nenhum. 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 madrasta? Acho que falei desse sentimento, na *Sinfonia em Sol Menor*. Ela é minha interpretação da tragédia brasileira. Eu podia tê-la chamado *Sinfonia da Saudade*, porque neste país tudo o que nos resta é sentir saudades. (p. 40)

É a partir desse mote do exílio, do constante questionamento sobre o estar no mundo, que procuraremos analisar a figuração do espaço a partir de Alberto Nepomuceno. Do mesmo modo que no capítulo sobre Julia houve um entrecruzamento de descrições intensas de imagens, o centramento em figurações paisagísticas de grandes dimensões pontualmente associadas a cenas interiores como as dos jantares, ocorre na Segunda Parte a atuação de Nepomuceno como um sujeito entremeado pelo olhar expandido (a paisagem natural e citadina) e pelo olhar pontual diante de sua realidade (o olhar sobre a paisagem social a partir de pequenos acontecimentos e cenas).

Encontro em Veneza

Nossa proposição de recorte de análise do romance leva a um salto para os Capítulos 2 e 3 da Terceira Parte, quando a personagem Alberto Nepomuceno se desloca para Veneza (Capítulo 2), onde se dará o encontro das três personagens principais (Capítulo 3).

Deixaremos de lado a digressão de Nepomuceno sobre sua estada em Roma; e grande parte do relato de sua viagem de férias pela Itália, em Napoli (Nápoles), Pompéia e Fiesole, onde se encontra com o amigo Henrique Oswald. É preciso observar, não obstante, que essa viagem marca a passagem da Itália para a Alemanha, pois Alberto Nepomuceno havia recebido a notícia de que tirara o terceiro lugar no concurso para escolha do Hino da Proclamação da República, o que lhe garantiu uma bolsa de estudos em Berlim.

Antes de nos atermos ao episódio em Veneza, iremos apontar, assim, alguns poucos acontecimentos que preparam a chegada a essa cidade. Eles se ligam ao tema da morte, em uma clara interlocução com a novela de Thomas Mann,

A morte em Veneza. O acercamento da morte, por uma série de sinais antecipatórios, remete não apenas ao tema central da narrativa de Mann, mas lança mão de um mesmo recurso usado pelo escritor alemão em sua narrativa.

Um desses acontecimentos é a viagem até o vulcão Vesúvio. Pelo esforço físico excessivo para subir até o topo, depois de haver se deslocado até próximo dali com um funicular, Nepomuceno sofre um ataque cardíaco que quase provoca sua morte (p. 288-293).

Ao retornar para Napoli e, de lá, seguir para Firenze (Florença), ele faz uma pausa em Eremo, localidade próxima ao vulcão. Aí, a propósito, depara com uma foto do imperador brasileiro e sua comitiva na cratera do Vesúvio, com a inscrição “L’Imperatore del Brasile, 16 Aprile 1888” (p. 294). Vendida como lembrança para turistas, a foto e a inscrição fazem “desabar diante dos olhos” de Nepomuceno “tão imprevisivelmente, o passado distante” (idem). As saudades, a memória do Brasil, a música e a morte mesclam-se em uma composição que soa contínua na orquestração dessa parte do romance que se estrutura sob o signo de Veneza:

Aquele encontro imprevisto te fez voltar às pressas para o vagão, onde choraste baixinho, sem saber direito por quê – talvez saudades represadas do Brasil, talvez uma forma de réquiem por um mundo que se acabara e do qual, quisesses ou não, fazias parte. Mas havia um outro motivo, que só mais tarde foste perceber: por caminhos intrincados, aquela foto trouxe à tona a consciência de que te havias defrontado com a morte. (p. 294)

Nepomuceno, em visita ao Jardim de Boboli, em Firenze, declara estar captando “os sinais da morte” (p. 306). Para alcançar o alto do Jardim, de onde observa a cidade, precisa fazer grande esforço físico “mesmo depois da crise cardíaca do Vesúvio” (p. 305). Lá, tem “ótimas idéias para [seu] quarteto em si menor”, por exemplo a criação de “uma sonoridade que dê saudade das bandinhas e dos seresteiros” (p. 306). O imbricamento de elementos brasileiros com a percepção de sinais de morte e a experiência da paisagem e entorno confirmam-se em diversas passagens como essa.

Como em outro acontecimento que se dá ainda em Firenze. Nepomuceno acabara de visitar o Jardim de Boboli e deparara-se com um loja de bonecas de porcelana, que apesar de bonitas, segundo ele, pareciam “cadáveres mumificados” (p. 308), dada a similaridade quase mórbida com seres humanos. De repente avista os Confratelli della Misericordia:

Mal virei a esquina, dei de encontro com um cortejo verdadeiramente macabro, aberto por um soldado todo de preto, com chapéu do tipo Napoleão. Atrás dele vinham uns doze homens encapuzados, vestindo uma espécie de capote também preto, alguns usando chapéus por cima dos capuzes. Carregavam um caixão de defunto aberto. (Idem)

Segundo a narrativa, tratava-se de doze homens encapuzados que cuidavam de doentes e mortos da cidade.

Ao fim de sua estada nessa cidade, acontece-lhe algo “muito emocionante” (p. 312), segundo as palavras de Nepomuceno. Seu amigo Henrique Oswald¹⁶⁷ o havia acompanhado até a estação de trem, de onde Nepomuceno partiria para Veneza. Na estação, ele escuta de um realejo a canção “Quem sabe”, de Carlos Gomes.¹⁶⁸ Assim ele interpreta o momento (lembrando que algumas passagens no romance são escritas em letra cursiva para caracterizar momentos de reflexões e monólogos):

De repente havia um homem chorando diante da estação de Santa Maria Novella, em Firenze. Eram lágrimas quietas, na compreensão daquele instante de cruzamentos inesperados. De um lado, a beleza da cidade a ser deixada. Do outro, a presença de um Brasil disforme, na lembrança. Esse homem não podia evitar que seus olhos ficassem marejados, ali em público. Ele sentia-se fulminado por uma grande solidão, ante a impossibilidade de compreender sequer um milímetro da beleza circundante e o enigma do seu distante país. (p. 312)

Esses momentos de encontro com algo brasileiro ativam em Nepomuceno uma saudade do seu país que se dá para além da distância: uma saudade, ou melancolia, diante da incompreensão do próprio ser: “Descobria-se um ser que mais uma vez tomava consciência de que nada sabia, nem do mais próximo, nem do longínquo. Compreendia-se um irremediável estrangeiro, estivesse onde estivesse.” (Idem)

Para nós, essa “incompreensão” de si ou a compreensão de si como “irremediável estrangeiro” caracteriza Nepomuceno como sujeito imerso no espaço móvel, sem domicílio fixo, já que o ato de imersão no estrangeiro compromete a

¹⁶⁷ Primeiro Nepomuceno o chama de “Henrique Oswald”, como é o nome do músico real que fora amigo de Nepomuceno também real. Em seguida, passa a chamá-lo de Oswald: “Já estou em casa do Henrique Oswald, o compositor amigo do Miguez. (...) O Oswald mora com a mulher (...)” (p. 303).

¹⁶⁸ No *Prelúdio*, após a entrevista de um jornalista a Alberto Nepomuceno e após esse jornalista mencionar a morte do compositor um tempo depois, tem a seguinte passagem: “Teria o brasileiro Nepomuceno morrido triste? Alegre? No instante final, conseguiu decifrar, com sua alma pura, o cosmos sangrento que alguns chamam de destino, urdido com tantas perguntas que em vida ele não logrou responder? Ainda que tarde, talvez tenha encontrado luz ao sul da tempestade, cujo segredo levou consigo. Quem sabe...” (p. 44)

relação de pertencimento pleno ao país de origem. Desse modo, esse sujeito acaba por caracterizar-se ainda como ser dotado de certa instabilidade existencial.

Ainda, a percepção do entorno ocasiona alterações não só na ativação da memória, mas também no estado físico de Nepomuceno. As “lágrimas”, os olhos “marejados”, parecem contribuir para “os cruzamentos inesperados”, “a presença de um Braisl disforme” e para a incompreensão da “beleza circundante”. Assim como se dá em passagem citada em outro momento, quando Nepomuceno partia de navio para a Europa, em que “*os últimos lampejos do Rio de Janeiro*” (p. 207) pareciam “*acentuados pela refração de tuas lágrimas [lágrimas de Nepomuceno]*” (idem).

A última sensação descrita pela personagem sobre sua estada em Firenze relaciona-se com o Brasil:

E então vieram-te à memória uns versos lidos alhures: “Por mais belo que seja um país estrangeiro, ele nunca se tornará uma pátria...” Onde, em que hemisfério envolto na espessa névoa da lembrança encontrarias a tua pátria? (p. 312)

Para Nepomuceno, a experiência do estrangeiro é marcada pelo medo da perda referencial do Brasil, por isso não por acaso o país surge na memória juntamente com acontecimentos ligados à morte, que entendemos como “perda”. Os encontros fortuitos com coisas brasileiras (o registro da visita de Pedro II e a canção de Carlos Gomes) apontam para o lastro de esperança, ao mesmo tempo que para uma reflexão constante do que é de fato essa pátria.

Conforme procuramos demonstrar com os exemplos acima, evidencia-se no romance a relação entre o tema da morte, a saudade da pátria, a criação artística e o não pertencimento como forma de morrer. Temas caros à poética manniana, o que se evidenciará tanto mais com a chegada de Nepomuceno a Veneza.

Apresentaremos agora a novela de Thomas Mann, para compreender o diálogo de João Silvério Trevisan com a poética do escritor alemão.

Venezas se encontram

A morte em Veneza (1912), de Thomas Mann, trata da vida do escritor Gustav (von) Aschenbach, que sai de Munique e viaja a Veneza – o “Sul” para o

imaginário dos europeus nórdicos.¹⁶⁹ No hotel, o escritor conhece o jovem polonês Tazio, pelo qual se encanta. Embora passe a acompanhar o menino com os olhos e se ocupe obstinadamente dos sentimentos que nutre por ele, não chega sequer a ocorrer um diálogo entre os dois. A inconstância no comportamento de Aschenbach (decorrente da mudança para um espaço peculiar e da paixão pelo menino) e o descuido ante a cólera, que se alastrava na cidade, levam-no à morte. Na novela, o espaço compreende a transposição de fronteira geográfica e simbólica de Aschenbach, que, unida à sua origem difusa (por parte de mãe), patenteia o conflito de identidade e de criação literária da personagem enquanto escritor.

Gustav von Aschenbach, intelectual absorto no espírito, ou seja na criação artística em seu mais alto grau de transcendência, está em crise quando resolve viajar para a Itália. Alguns fatores contribuem para esta decisão: o cansaço após uma manhã de trabalho; calor de verão em maio; o passeio no parque; no cemitério, a figura enigmática do estrangeiro ruivo e a estafa com a solidão de sua vida pelo exercício disciplinado da profissão.

Como vimos, o acercamento de João Silvério Trevisan a esse texto e Thomas Mann se dá desde a Segunda Parte, com a antecipação do tema da morte e a sugestão de recursos formais também presentes na narrativa alemã. Isso se intensifica na Segunda Parte.

Já de início nos deparamos aí com uma menção ambivalente a elementos centrais tanto para a narrativa de Thomas Mann quanto para o romance de Trevisan. A um só tempo, Nepomuceno recorda-se de paisagens marítimas e dos sinais de morte e exclama “de novo!” (p. 313), sem que o leitor possa decidir a qual dos dois elementos essa expressão se remete, ou se a ambos. As recordações marítimas são expressadas na seguinte passagem:

Depois da majestade de Roma, não podias supor que algo conseguiria impressionar-te mais. Então eis que surge Veneza. E está superada a tua imaginação, pois aqui a fantasia parece tornar-se realidade. Logo que deixaste a estação ferroviária, com o sol começando a nascer, envolveu-te um intenso cheiro de mar, o que te levou a percorrer, de repente, todo o teu diversificado espectro de lembranças marítimas. Em poucos segundos, passaste de

¹⁶⁹ Sobre isso ver o subcapítulo sobre Julia Mann da presente dissertação. Sobre a Itália propriamente e o que ela representava para os jovens nórdicos, leia-se a seguinte passagem de Erwin KOPPEN (1990, p. 228): “(...) lugar de refugio para personas nerviosas, estéticamente sensibles, por lo general jóvenes, provenientes del Norte de Europa. El escenario es en general neutral, la melancolía y la idea de la muerte surgen de los visitantes nórdicos mismos, no del país.”

Fortaleza para o Recife, daí para o Rio de Janeiro e tua longa viagem, até aportares de novo em Veneza, nesse 16 de agosto de 1890. (Idem)

Em seguida surge o sinal de morte na forma das gôndolas, balançando como “sarcófagos sinistros” (idem). A memória do Brasil associada à morte mantém-se ao longo da viagem de Nepomuceno.

A descrição do gondoleiro que conduz Nepomuceno à pensão no Campo de Santa Maria Formosa, em sua chegada a Veneza, é muito semelhante à do que conduz Aschenbach até o Lido:

Vestido com um traje azul à marinheira, de faixa amarela na cintura e chapéu de palha que já começava a desfazer-se nas bordas, o gondoleiro estava postado em pé, detrás de ti. Enquanto remava, ia murmurando sons inteligíveis, algo como uma prece entredentes ou talvez um monólogo de rotina, interrompido apenas pelo esforço físico dos seus braços propulsores. (p. 313)

Vejam os a passagem de *A morte em Veneza*: “vestindo roupa azul de marinheiro, com uma faixa amarela enrolada na cintura e um chapéu de palha já sem forma, cujo trançado começava a desfiar, atrevidamente caído de lado.” (MANN, 2000, p. 25) Logo depois: “E o monólogo resmungado recomeçou: o gondoleiro falava entre dentes consigo mesmo.” (Idem)

Na novela de Thomas Mann, a vinculação das gôndolas e dos gondoleiros à morte é evidente:

Quem não teria de combater um ligeiro arrepio, um secreto temor e aflição ao embarcar pela primeira vez, ou depois de muito tempo, numa gôndola veneziana? Esse estranho veículo, herança intacta de tempos medievais e tão singularmente negro como, dentre tudo que existe, só um ataúde pode ser (...) (Idem, p. 23)

Durante a travessia: “A travessia será breve, pensava ele [o protagonista Aschenbach], quem dera durasse para sempre!” (Idem, p. 24) A imagem fúnebre de seu deslocamento de Veneza ao Lido ainda é corroborada com a remissão à mitologia. O gondoleiro não faz o percurso exato exigido por Aschenbach. Para este só resta confiar e esperar, já que não pode fazer nada estando à mercê daquele gondoleiro assustador em pleno mar. Assim, pensava do veneziano que o conduzia: “Mesmo que só estejas interessado em meu dinheiro e, com um golpe de remo pelas costas, me envies para a mansão do Hades, terei feito uma boa viagem.” (Idem, p. 26) Aschenbach mesmo assume que o condutor navega bem. E só podemos relacionar o gondoleiro com o Caronte, barqueiro que conduz as pessoas ao Hades.

No caso de Aschenbach, é o que se concretiza ao fim da novela, pois o protagonista morre no Lido, de frente para o mar.

Os indícios fúnebres, que também estão presentes no romance *Ana em Veneza*, não abstiveram Nepomuceno de uma certa excitação pela cidade encantada: “A paisagem parecia não caber no teu olhar”, diz Nepomuceno para si mesmo, “ainda mais por estar duplicada no espelho líquido que a refletia, criando rascunhos narcísicos de uma Veneza fluida, prateada.” (p. 315) Chamam sua atenção “os vocábulos mágicos da toponímia local” (p. 316): “Calle, Campo, Campiello, Sotoportego, Salizzata, Corte, Fondamenta, Ruga, Sestiere e até Rio” (idem). Isso tudo como se de fato a estrutura sólida do lugar, com seu mapeamento e localização, não passasse de narrativa, mero jogo literário e nominativo diante do que, na verdade, se trata de uma cidade fluida, com seus canais que “dão a impressão de que Veneza vai afundar a qualquer momento” (idem). A isso soma-se a observação anterior da personagem de que a cidade que se lhe apresentava era uma “trama” (p. 315)

Ao iniciar seu périplo por Veneza, Nepomuceno é atraído por uma música. Trata-se da voz de um *castrato* que vinha da basílica da praça de São Marcos e entoava o “Stabat Mater”, de Vivaldi. Nepomuceno decide sentar-se, tomar um refresco para apreciar a música (p. 334). Logo depois é abordado pelo maestro Domenico Mustafá, justamente o cantor que ele acabara de ouvir.

A partir daqui, em consonância com o que já mencionamos sobre “os sinais da morte”, começam a surgir figuras mefistofélicas. É o que apontam Henrick STAHR e Angela PAWLIK (1999a), que fazem uma análise acurada dessas figuras no romance *Ana em Veneza*, em diálogo com personagens criadas por Thomas Mann. A propósito, a maioria das figuras mefistofélicas em *Ana em Veneza* é de italianos e aparece na cidade de Veneza.

Para os artistas, tais figuras constituem uma ameaça. Lembramos aqui, como um dos principais temas mannianos, a dicotomia entre vida e espírito: este último constitui a matéria dos artistas, mas, no caso deles, não pode prescindir do encantamento pela vida. E lembramos também o tema da decadência estetizante, tão presente em *A morte em Veneza*, como indício do risco de desaparecimento de qualquer papel para a arte dentro de um contexto social. Alberto Nepomuceno, nas

ruas de Veneza, vê-se abordado por tais figuras, que o confrontam com essas perguntas.

Domenico Mustafá, o *castrato*, a primeira personagem mefistofélica, é, segundo esses estudiosos:

(...) uma personagem demoníaca sem identidade – sem idade, sem lugar, sem sexo (...) uma personificação da negação, um representante do fastio pela vida e pela arte e do niilismo, um símbolo do sacrifício da vida pela arte: o que é sexual foi mortificado para alcançar uma voz de beleza sobrenatural, a perfeição da arte é obtida por meio de uma monstruosidade. (STÄHR et al, 1999a, p. 95)¹⁷⁰

De fato, Mustafá aborda Nepomuceno de maneira casual e de imediato o bombardeia com questionamentos sobre a arte e a cidade de Veneza. A caracterização fantasmagórica da personagem é emprestada de outra (sem nome, a propósito), do conto “Enttäuschung” [“Desilusão”], de Thomas Mann.¹⁷¹ A decepção (ou desilusão) a que alude a personagem do conto refere-se à grande distância entre a concepção do bem e o mal que impera na vida; entre a multiplicidade e beleza infinitas da poesia e a vida com suas possibilidades finitas. Até mesmo a finitude do mar decepcionara a personagem, no referido conto.¹⁷²

Domenico Mustafá também é um decepcionado, ou um enfasiado, como sugerem Stahr e Pawlik, no estudo a que nos referimos há pouco. Após digressões bastante similares à de seu modelo manniano em “Enttäuschung”, a personagem caminha para a despedida e lança uma fala que alia os poetas e o exílio:

– Os poetas não nos disseram que o problema todo está nas origens. Ao nascer, já fomos expulsos do paraíso, assim como nossos pais e seus avós e os bisavós dos nossos tataravós. A espécie humana jamais poderá recuperar-se da nostalgia de uma vez ter conhecido a perfeição. Perdemos a inocência para sempre, *caro signore*. E atravessamos a existência saudosos desse fato ancestral que está na origem do nosso exílio. (...) O senhor nunca teve a sensação de... de estar andando em sua cidade e um dia, de repente, perguntar-se: onde estou? que lugar é este? A mim aconteceram-me inúmeras vezes. O exílio... E em qualquer parte, lá está ele. O exílio marcou a cada um de nós, em maior ou menor grau, *caro signore*. E a expulsão do paraíso não tem cura. – Levantou os olhos, com uma melancolia altaneira, antes de retomar sua fala: – Somos borboletas tentando arrebanhar o casulo para voar. (p. 343)

¹⁷⁰ eine dämonische Figur ohne Identität – ohne Alter, ohne Ort, ohne Geschlecht (...), eine Verkörperung der Negation, ein Vertreter des Lebens- und Kunstüberdrusses, des Nihilismus, ein Sinnbild der Opferung des Lebens für die Kunst: Das Geschlechtliche wird abgetötet, um eine übermenschlich schöne Stimme zu erhalten, die Vollkommenheit der Kunst wird erlangt durch eine Monstruosität.

¹⁷¹ BORGES (1999, p. 105) já havia apontado para a leitura desse conto de Mann por Trevisan.

¹⁷² Cf. MANN, 2005.

A fala é, mais que tudo, emblemática. Pois congrega, sob referências indiretas, mas que se confirmarão em diversos outros momentos, o destino de Julia, a visão do paraíso, a Paraty perdida, e o constante autoquestionar-se do próprio Nepomuceno. A expulsão do paraíso aproxima-se aqui do tema fáustico no momento em que Mustafá justifica a beleza da arte relacionando-as à morbidez e ao diabólico: “Não é o Apocalipse o testamento do universo? Pois quero que este seja o meu testamento.” Mustafá informara pouco antes estar compondo uma peça intitulada *O apocalipse de João*: “Algo diabólico. E magnífico.” (p. 344)

A expulsão do paraíso é figurada como tentativa dos seres humanos de “arrebentar o casulo para voar” (p. 343). A referência repete-se em outros momentos do romance, como no final do penúltimo capítulo: “[C]omo se realiza a irrupção libertadora? Como arrebentamos o casulo e nos tornamos borboletas. Através da Graça, repito. Porque tudo é Graça, Adriano Leverkühn.” (p. 549) Trata-se, é evidente, de mais uma referência manniana, à borboleta *Hetaera esmeralda*, sobre a qual escrevemos no Capítulo 2 dessa dissertação.

Para Mustafá a comparação vale para o artista, que tenta se libertar por meio da arte. A borboleta tem, no romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, o nome diretamente relacionado à prostituta que transmite sífilis ao protagonista Adrian Leverkühn.

Essa malha de referências é evocada também na composição da segunda figura mefistofélica de *Ana em Veneza*: Gustav Sternkopf. A personagem, além de morrer de sífilis, renega a própria vida e, ao fim, também a própria arte, ao botar fogo no quadro em que pintara Ana. Segundo STAHR et PAWLIK (1999a, p. 97), a borboleta representa “o autosacrifício para a arte”¹⁷³, que procura a verdade absoluta e destrói-se nesse intento impossível.

O inseto aparece também no alfinete da gravata da terceira figura mefistofélica, o conde Agostino von Mölln Basucello, descendente de alemães e que havia morado algum tempo no Brasil. A história da construção da personagem é mencionada no capítulo introdutório, com base no relato de TREVISAN (2002). Com o conde evidencia-se o motivo das máscaras e das fantasias como questionamento sobre a originalidade das obras de arte.

¹⁷³ Selbstopferung für die Kunst.

A personagem, além de ela própria se fantasiar diante do casal Mann (Julia e Thomas Heinrich) na ocasião do jantar que oferecera a eles e a Nepomuceno, presenteia-os com uma cópia perfeita de um Canaletto. A partir desse mote, entra em questão a própria construção identitária do Brasil, que, segundo a concepção da personagem, é mesclada pelas manifestações populares e as “cópias” da Europa. O conde, no entanto, ao argumentar com Nepomuceno, defende essa característica brasileira, que, longe de ser negativa, reforça a multiplicidade cultural e artística presente no Brasil.

Conforme STAHR et al (1999a, p. 99), “a ambiguidade e a cultura carnavalesca de Veneza, o travestimento, o jogo de máscaras são elevadas por ele [o conde] a modelo para o Brasil.”¹⁷⁴ Para Nepomuceno, von Mölln Basucello representa a “tentação” (idem), algo sedutor, pois leva às últimas consequências “a identidade carnavalesca da não-identidade” (idem). Stahr e Pawlik ainda observam que esse jogo de máscaras que constitui a essência do papel do artista é “credo” de Thomas Mann.

As personagens de *Ana em Veneza* construídas sob a apropriação da matriz mefistofélica de viés manniano por João Silvério Trevisan espelham e evidenciam a condição de Alberto Nepomuceno, ora afastando-se ora aproximando-se dele. O jogo das máscaras intensifica-se a partir do momento em que ele se encontra no exterior, onde se encena seu caminho formativo.

Ainda sobre o conde von Mölln Basucello, é interessante mencionar ainda outra anedota que ele narra para seus convidados no jantar. Trata-se da existência de uma ilha mítica, em escritos da Idade Média, que se chamava Brasil. Ela se situaria entre um conjunto de ilhas que seriam como o próprio jardim do Éden. Mais uma vez surge a imagem do país como lugar paradisíaco. Maiores explicações lemos na fala da personagem:

– Pois uma dessas ilhas paradisíacas chamava-se Brasil. Também ela vivia mudando de rumo. Parece que sua primeira aparição deu-se na costa da Irlanda. Dizem que seu nome se origina do antigo termo céltico “bras” ou “bres” ou “breas-il”, que quer dizer “ilha grande”, “fértil”, “feliz”. Brasil seria a sonhada “Terra Repromissionis Sanctorum”, quer dizer, a Terra Prometida. O Paraíso Perdido que os ingleses tanto buscavam. (p. 466)

¹⁷⁴ Die Ambiguität und die karnevalische Kultur Venedigs, die Travestie, das Maskenspiel, wird von ihm zum Vorbild für Brasilien erhoben.

Charles PERRONE (2001, p. 78) alia à imagem de “ilha” do Brasil, em *Ana em Veneza*, o “lugar de utopia e ramificações potenciais para a construção da identidade”¹⁷⁵. É preciso lembrar que as imagens do Brasil, sobretudo como lugar paradisíaco, de possibilidades e de encontro de várias identidades, enfatizam, por um contraste negativo, a condição mesma das personagens principais. Estas são emblemáticas para a compreensão da imagem dos brasileiros, já que sofrem o exílio e padecem do mal-estar de ter perdido o elo com a terra de origem, muitas vezes por causa das más condições que esta oferece.

O próprio Nepomuceno retruca ao conde: “– Então o que um dia foi o Paraíso tornou-se depois o Exílio do Paraíso... – comentou Nepomuceno, um pouco perturbado ante o súbito pensamento que tivera em voz alta.” (p. 467) As ambivalências do ser brasileiro intensificam-se sob a ótica das personagens “diabólicas” (“diabolus” é o que divide) e aguçam-se na figuração de Ana.

A chama da Vênus negra

A personagem Ana é profundamente marcada pelo elemento de estrangeridade que a perfaz, a identidade da não-identidade, ambiguidade em si mesma. E como para o ser ambíguo há de se supor a existência de uma outra face escondida: Ana desempenha o papel de ensinar Nepomuceno a duvidar como forma de compreensão do mundo. Para sua formação enquanto músico, artista e pensador, isso corresponde a “duvidar” de qualquer componente unilateral que a imagem do Brasil venha a sugerir no processo criativo, seja na produção artística mesma, seja em seu contexto de criação.

Observemos a construção da relação de amizade entre Ana e Nepomuceno em que se vislumbram tais características, a partir do primeiro encontro entre ambos. O músico e viajante caminha pelo praia do Lido quando se depara com uma figura peculiar. De início, o ambiente praiano europeu causa estranhamento no rapaz:

Aquilo que via ao seu redor quase nada tinha em comum com as praias virgens do Ceará, onde as ondas chegavam roliças, atropelando a areia e trovejando saudosas da tormenta, debaixo do céu ardidamente azul. Ao invés, a praia do Lido carecia de coqueiros, de ondas e de uma cor definida em suas águas. Lembrava mais um parque de diversões ou uma

¹⁷⁵ utopian site and potential ramifications for the construction of identity.

insólita feira, com aquelas cabanas simetricamente dispostas, vozes risonhas, gritos e chamamentos dos veranistas, pregões dos vendedores e o som onipresente da orquestra, que chegava muito nitidamente até ali. Para ele tratava-se de uma festa deslocada e excessiva, uma aberração só possível na Europa. (p. 351)

Estamos novamente diante do sujeito exilado que vê duplamente,¹⁷⁶ incapaz de olhar e perceber seu entorno sem que se sobreponha a este a imagem do lugar de origem do próprio observador. À voz que soa idealizadora em relação às praias brasileiras interpõe-se certa força de consciência social. Pois como é que a praia italiana, frequentada pela sociedade burguesa, comportaria a presença de uma pessoa negra e pobre? Nepomuceno não se furta a tal reação. A imagem da senhora, que está de pés descalços e deitada em uma rede batida, não acomete Nepomuceno de um espanto imbuído de preconceito, ao qual a ex-escrava estava acostumada. O músico sente, sim, um espanto ante a possibilidade de interlocução em um lugar tão inusitado:

[H]avia no ar um outro murmúrio subterrâneo, como um dueto em andamento, do qual, talvez sem o saber, Alberto se sentisse parte quando, em nome da saudade, começou a vagar pela praia do Lido. A brisa lhe trazia de volta, do fundo de algum coração ali extraviado, a mesma dor de alma penada com saudade. Saudade do que? Vai se saber... O certo é que, deitada ali e quietinha para não doer demais, havia **uma velha**. E ela sabia que não existe posição melhor ou pior, pois a saudade dói em todas as posições. (p. 352)

A partir daí, o período de estadia de Nepomuceno em Veneza é marcado pelas longas conversas entre ambos. Assim é que temos acesso aos acontecimentos da vida de Ana. Na estrutura do romance, o destino da personagem negra ficara em suspenso desde o início da narração das viagens de Nepomuceno. Após a retomada do tempo linear da narrativa, considerado a partir do desenvolvimento das histórias de Julia Mann e Ana, a memória da ex-escrava adentra agora um passado intenso, que se vivifica aos olhos do leitor. Entre peripécias e dificuldades, chama a atenção, na história contada por Ana, a presença do amante Gustav Sternkopf e a conturbada relação com a arte.

Segundo STAHR et al (1999b, p. 104), para construir Sternkopf, João Silvério Trevisan baseou-se em outra personagem sua, o pintor soropositivo Bruno, do conto “Altar de Oferendas” (1986). Além disso, é evidente, há aqui uma referência clara a Gustav von Aschenbach, protagonista de *A morte em Veneza*, que por sua

¹⁷⁶ Sobre isso discorreremos no capítulo 1, a partir de ETTE (2005, p. 11) e sua análise de um texto de André Aciman.

vez constitui-se a partir da referência de Thomas Mann ao compositor Gustav Mahler, falecido durante a concepção dessa narrativa.¹⁷⁷

Sternkopf significa literalmente em alemão “cabeça de estrela”. Filho de militar, pertencente a uma família rica e tradicional de Lübeck, Gustav era um rebelde. Tornou-se pintor contra a vontade de seus pais.

Sua rebeldia e boemia levaram-no a perder as mesadas e apoio financeiro do pai, até mesmo seu direito de herança. A primeira referência a essa personagem aparece na fala de Dodô: “*Primeiro aquela história do namoro, que Ana andava com um homem daqui, um bêbado que grita com todo mundo na rua e é louco não trabalha e só fica na boa vida (...)*” (p. 166) Algumas páginas depois, ela o menciona mais uma vez: “*(...) ele se chama Gustav. Apesar de tudo o que ele fez de mal para ela Ana voltou com ele Mana, ele é um homem que faz essas pinturas (...)*” (p. 172) Gustav costumava agredir Ana, o que prosseguiu mesmo depois, quando eles passaram a conviver juntos já fora de Lübeck. Um dia, cansada de apanhar e de ceder ao pedido de perdão de Gustav a cada surra, Ana resolveu ela mesma bater na cabeça do amante com um pedaço de pau (p. 409), o que fez com que encerrasse de vez o “hábito” de Gustav.

Após saírem de Lübeck, ambos se tornam andarilhos. Apesar de continuar pintando, mas viver sob o respaldo financeiro de Ana, que trabalha no circo, em uma fábrica e outros lugares, às vezes o próprio Gustav trabalha em subempregos.

A paixão por Ana refletia uma preferência pela “noite” (p. 393), segundo suas próprias palavras. E as trevas de fato eram o que o atormentava, a obscuridade de quem não consegue ver na vida nada além de hipocrisia e feiúra. Nem mesmo sua própria arte o redimira.

No contexto do século XIX, o papel do artista na sociedade tornava-se um problema importante: a arte figurativa ia cedendo espaço para abstrações cada vez maiores. Ou seja, o diálogo direto entre o público médio e obras artísticas começava a se romper pela incompreensão de novas formas e conteúdos estéticos por parte do primeiro.

¹⁷⁷ Cf. MISKOLCI (2003a); VAGET (1995, p. 582). A referência a Mahler evidenciou-se tanto mais na leitura de *A morte em Veneza* desde a difusão do filme homônimo de Lucchino Visconti (de 1971), cuja trilha sonora é composta por peças de Mahler. Além disso, o cineasta adapta a figura de Aschenbach, fazendo dele, no filme, um compositor. Sobre o assunto v. RENNERT (1995, p. 801-808).

Além disso, sob o ponto de vista econômico e político, os interesses da burguesia sobrepujavam os da monarquia e da nobreza, que declinava e veio a se esfacelar ao fim da Primeira Guerra Mundial. O capitalismo e os interesses do mercado ganhavam mais força. Em *A morte em Veneza*, esse fenômeno exemplifica-se na construção da personagem Gustav von Aschenbach. A decadência artística, ou das coisas do espírito, viu-se corporificada em um sujeito: o escritor sisudo, condecorado com um título de nobreza (isso pela inserção tardia de “von” ao nome) já não via força em sua poética.

Por impulso, em meio a uma crise de sua força criativa, Aschenbach refugia-se na Itália, tradicional fonte de inspiração e revitalização de intelectuais e artistas alemães. Em Munique, sentira as forças da corporeidade darem lugar a um espírito distanciado da vida, já enfraquecido. A apropriação criativa da personagem manniana por Trevisan, para a concepção de seu Gustav “cabeça de estrela”, dá-se sobretudo pela composição de uma personagem igualmente oprimida pelas forças contrárias à vida e à criação artística, pelas forças que anulam a vitalidade física e estética resistentes à “boa moral” da sociedade burguesa, e oprimida pela arte vazia e incapaz de oferecer qualquer inserção e mobilidade sociais.

Nas páginas em que Ana descreve para Nepomuceno o quadro que Gustav fizera dela mesma (p. 411-416), essa dicotomia se evidencia pela subversão de uma tradição em que a pintura figurativa expunha modelos exuberantes, mas brancas.¹⁷⁸ A presença da afro-brasileira na cena europeia adentra, agora, o universo cultural e estético. O romance de Trevisan (sob um contexto situado em fins do século XIX, mas que extrapola esse tempo) aponta para o problema da arte um caminho a partir do diálogo frutífero com novas culturas e novos modos de conceber a sociedade. Tal diálogo, porém, não é suficiente, e a marginalidade e desprestígio do artista ainda se percebem, mesmo quando o tempo da narrativa salta para o fim do século XX.

Num dos últimos momentos de tormento e insanidade do alcoólatra Gustav Sternkopf, ele queima o quadro de Ana. Na memória dela, de qualquer modo, o quadro ainda está vivo. As páginas que seguem sobre a obra parecem, por seu turno, suspender não só o tempo da narrativa, como também o elo mesmo da descrição do quadro com o fluxo da narração (marcado pela conversa de Ana com

¹⁷⁸ Para citar apenas alguns exemplos: *La grande Odalisque*, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814); *Olympia*, Edouard Manet (1863), em que a figura da serva negra aparece de modo secundário.

Nepomuceno). A descrição, em terceira pessoa, abandona a fala rústica da negra que não domina bem nem o português nem o alemão.

A pintura da “Vênus negra” (p. 412) ressalta muito a cor negra, que remete à técnica claro-escuro da pintura, em que a luminosidade e o branco têm o foco central, enquanto as várias nuances do escuro subjagam o entorno em prol da figura de destaque. Como um negativo, a negra forma uma explosão de contraste “*oscuro-oscuro*”, que não seria “suposto pelo *chiaro-oscuro* de Rembrandt” (p. 415). Assim, na subversão da tradição pictórica, a obra se insere no universo estético modernista, em que o diálogo com o antigo quase se configura como tema. A paisagem de fundo, “um panorama singular e totalmente irreal”, é “(...) um bosque detrás de cujas árvores espiam criaturas estranhas. Anjos macabros misturam-se com unicórnios domésticos e heróis mitológicos efeminados” (p. 415).

O quadro causara não só frisson estético, mas também moral. A cor negra insinuava “o carvão prestes a se incendiar” (p. 416). A clara alusão ao prazer carnal, que não obstante tinha o apoio da alusão às culturas mais primitivas e sensualistas (outro traço da arte modernista de vanguarda), caracterizava-se pela “mistura inusitada de cores, tons e estilos” (idem). Leia-se como exemplo os seguintes excertos sobre a descrição do quadro:

Na testa, o negro reveste-se de um outro tipo de brilho, amplo e abrangente, talvez porque aí a luz encontre mais espaço. Mas há um negro resolutivo que retorna nos cantos, logo acima das têmporas, onde penungens enrodilham-se como flocos brincalhões, doces. (...) Na região entreolhos aprofunda-se o negro mas também um brilho intenso, talvez reflexo do clarão flamejante do olhar. Partindo dos olhos, há um quase caminho que corre em direção às faces, num tom mais esmaecido, onde o negro avizinha-se da cor de canela – talvez para indicar muito seguramente às lágrimas o seu leito natural. (...) O negro do lábio superior namora a surpreendente coloração encarnada do lábio inferior, que sobe majestática em direção ao interior da boca, cada vez mais escarlate à medida que penetra, plena de sensualidade no seu brilho salivar acentuado pelas pequenas fissuras de uma intumescência à beira da explosão. Ali, as tintas de Gustav criaram beijos de rubra porcelana trincada. (p. 413-414)

O modelo de beleza ali imposto contrapunha-se a um objeto estético privilegiado naquele momento: não se contempla nele a leveza dos traços e da alvura angélica, mas traços rústicos de um tipo físico cuja face é marcada pelo sofrimento.

O quadro carrega em si o estatuto programático da arte de Sternkopf, que se verifica em diversas outras passagens do romance. Aí se revelam a relação intensa que a personagem mantém com seu fazer artístico e sua centralidade no

estabelecimento de um diálogo com a poética de Thomas Mann. Começamos pela interpretação que Ana mesmo indica da sua relação com Sternkopf:

Então naquele dia ela contemplou, cheia de ternura, der [port.: o] Gustav que dormia bêbado, e pensou que apesar de tudo ali estava o seu norte, a sua luz. Um pouco turvada, a sua luz. Uma luz com dificuldade. Porque der Gustav nunca conseguiria ser pura luz. Era um homem que tinha parte de si nas trevas, como a sua pintura ao mesmo tempo iluminada e cheia de sombras. O contrário seria pedir demais, porque Gustav admirava as trevas. Dizia que não há noite sem dia, nem luz sem sombra. (p. 395)

Essa treva aponta, além disso, para um significado existencial dolorido, em que Gustav era:

Um artista machucado. Com a ferida aberta. Tudo feria Gustav e qualquer coisa o atingia como se não houvesse pele. Então batia diretamente na carne e doía. Era atraído por tudo o que fosse obscuridade, figuras tortuosas, pinturas diluídas, versos imateriais, música abstrata, citações que não mais se dirigiam aos sentidos mas que tomassem de assalto diretamente o espírito. Instalando o caos no mundo das emoções e do pensamento. (p. 396)

No Capítulo 2 da presente dissertação discorremos sobre o aparato filosófico e estético de Thomas Mann e sua constante atenção à relação entre artista e sociedade; arte e vida, a primeira como manifestação do “espírito” encantado pela segunda. Baseado em leituras da obra de Nietzsche,¹⁷⁹ Mann via na *mediação entre vida e espírito* o papel fundamental da arte, da obra artística e literária, sem que com isso o artista se aniquilasse. Vimos também que, para Trevisan, o mergulho no caos, na loucura interior, é a maneira de a arte reinaugurar a vida. Embora os dois elementos sejam divergentes – um deles voltado ao regramento e ordenação, o outro, à força incontrolável da vida e ao caos – a vida precisa do espírito para tomar forma, e o espírito precisa da vida para ganhar força.

Gustav Sternkopf diz:

O que eu faço não pode ser uma imitação idealizada da vida. Primeiro, porque a vida não é assim tão digna de ser imitada. Viver contém misérias demais. Depois, a arte não precisa ter nenhuma missão de redimir. A arte é insensata, porque é continuação da insensatez de viver. Mas o mais fascinante na arte é que ela supera a vida. Não apenas por sua capacidade de transfigurar o real, mas por sua vocação para meter o dedo na ferida: a arte ilumina a dor que precisa ser vista e compreendida, dentro da vida, Ana. (p. 397)

¹⁷⁹ Cf. NÜNDEL (1972, p. 8): “Quando Thomas Mann, em seus escritos iniciais, varia os temas ‘vida e arte’, ‘vida e espírito’, ‘verdade e beleza’ enquanto antíteses ou oposições excludentes, trata-se aí de uma decantação de sua intensa ocupação com a obra de Nietzsche.” [Wenn Thomas Mann in seinen frühen Schriften die Themen “Leben und Kunst”, “Leben und Geist”, “Wahrheit und Schönheit” als Antithesen, als sich ausschließende Gegensätze variiert, so ist das ein Niederschlag der Beschäftigung mit Nietzsche.]

A partir dessa fala, tem-se duas hipóteses. A primeira é a de que, para Sternkopf, só o mergulho na vida propicia a aproximação com o espírito e, assim, o fazer artístico tem o papel de trazer à tona o que não se depreende dela superficialmente. A segunda é a de que o mergulho profundo na vida e suas dinâmicas aniquila o artista, porque ele passa a conviver com o peso delas; assim, ao descobrir a verdade sufocada, ele não se adapta mais à vida corrente. Isso não está apenas na fala de Sternkopf como na conclusão que se tem com o fim de sua vida no romance. O fim do quadro de Ana, as cinzas, alude à impossibilidade de leitura dessa obra por parte dos outros indivíduos. Ou seja, a arte e o artista, desse modo, não têm mais lugar de existência na sociedade.

A visão niilista coaduna-se com a “besta loira”, “a exaltação dionísio-orgiástica”, a partir de Nietzsche, que mencionamos no Capítulo 2.

Aquele que quiser criar algo vivo, deve mergulhar nas profundezas primordiais, onde residem as forças da vida dizia citando o filósofo. *Sim, digo eu, deixar o ateliê. Ir para a vida. A plein air. Refletir o caos da vida.* Para isso, queria decompor a luz, mais e mais. Captar o instante fugaz. Fragmentar o real e a visão. Desordenar. (p. 411)

E “desordenar” também implica subverter o que já é comum aos olhos, como a própria pintura de Ana. Se resgatarmos o estatuto de Sternkopf como personagem mefistofélica e a associarmos ao caminho formativo de Alberto Nepomuceno, evidencia-se que Sternkopf representa o perigo do niilismo. Perigo que, no entanto, não se concretiza, já que a arte como “graça” leva à redenção, às pazes com a vida, capaz de ser vivida na linha que se interpõe entre o total descontrole da matéria em meio ao caos e a ordenação espírito.

A imagem de Ana é aniquilada pelo fogo, com a significativa queima do quadro pintado por Sternkopf. Resta-lhe a redenção por Alberto Nepomuceno, quando este se confronta com a questão sobre o real sentido da existência, e o atordoar-se cede lugar ao duvidar e aceitar o caos ou as contradições da vida – suas desigualdades, exclusões, decadência, em convivência com a beleza, a arte, o amor. Isso sem que ele mesmo, enquanto artista, se perca nesse caldeirão e possa figurar tal coisa de alguma maneira, como modo de expressão.

Mas a imagem de Ana é aniquilada também por causa de sua condição, motivo pelo qual aproximou-se de Gustav Sternkopf. É preciso frisar que a relação entre eles era caracterizada por um amor intenso e que a condição de ambos

traduzia-se por um exílio existencial, já que ambos não se fixavam socialmente, seja pela ligação com a arte, seja pela cor e pela língua. Assim, Gustav declamava para Ana:

O teu corpo é um território tão estrangeiro para mim. Essa carne vestida de preto que eu desconheço... Mas por incrível que pareça eu me sinto mais perto de mim quando encosto a cabeça no teu peito. Tu, território negro, és minha pátria e casa, minha adorada Ana! (p. 408)

Ao pintar o corpo de Ana, Gustav tentara buscar sua própria morada. No que concerne à repercussão disso no nível institucional, o problema da “morada” se aguça:

Os críticos também acusavam Gustav de fazer uma pintura desprovida de nacionalidade, uma pintura meramente internacional, sobretudo na última fase, com suas influências francesas. Gustav dava de ombros, desdenhando a recém-fundada Associação Nacional Alemã, que tentava unir politicamente todos os Estados em torno da Prússia. Dizia que o compromisso de seus quadros era outro, que não deviam parecer com nada fora de si mesmos, muito menos com uma suposta nacionalidade. (p. 417)

O espaço: identidade e morada

No Capítulo 2, no subcapítulo sobre Julia Mann, discorremos sobre o problema da nacionalidade da mãe de Thomas Mann a partir de MISKOLCI (2003b) e DÜRBECK (2007). A nacionalidade de Julia, também a personagem de Trevisan, constituía problema. Citamos a observação de uma colega de pensionato que, tanto no romance de Trevisan como no romance de Heinrich Mann, chamam de “internacional” cada uma das respectivas personagens fundadas na personalidade de Julia Mann. O problema aparece também na produção artística de Gustav Sternkopf que, a despeito de ignorar o papel de questões nacionais, incorre em outro extremo ligado ao niilismo da arte. Assim, lembramos o problema central das obras de Thomas Mann, que é o papel mediador do artista a partir de sua autoironia, que lhe garante a existência efetiva na sociedade.

Ainda sob o viés do problema da nacionalidade, STAHR et al (1999b) veem como um dos pontos principais da recepção de Thomas Mann por Trevisan a figura materna, Julia. Falamos em “figura” materna porque ela se constitui na obra do escritor alemão como imagem literária recorrente, para além de uma “representação” da própria mãe. O próprio Thomas Mann questiona seus críticos apressados:

Quem me dera a opinião pública fosse menos ligeira ao identificar certas figuras de minhas narrativas com a vida real. Mais de um crítico – convencido de minha vinculação estritamente autobiográfica enquanto poeta – permitiu-se, sem titubeio algum, citar palavras com que caracterizei a mãe de meu herói em “Tonio Kröger” como fossem palavras que eu tivesse escrito sobre minha própria mãe. Que as coisas não sejam tão simples já se evidencia pelo fato de que a figura feminina correspondente em *Os Buddenbrook*, a mãe de Hanno, Gerda Arnoldsen, não tem qualquer semelhança com a mãe de Tonio, exceto a música e o vir de longe. Qual das duas figuras seria então o retrato real de minha mãe? (MANN, 1983, p. 152)

O estudo de STAHR et al (1999a, p. 89) sobre *Ana em Veneza* já destacava esse aspecto. As imagens da mãe na obra do escritor, conforme destacamos no Capítulo 2, constituem-se pela construção de personagens estrangeiras e exóticas, geralmente eslavas. Além disso, em textos ensaísticos de Mann, representam a pátria materna como contraposição à paterna, à alemã, como já demonstramos. Elas se relacionam com o imaginário do sul, caro à tradição literária de língua alemã, e que se alia à construção dionisíaca de personagens, à sensualidade e lubricidade. O escritor ressalta a herança dionisíaca da mãe em contraposição à apolínea do pai. Essa dicotomia se verifica em diversos textos do escritor, mas está claramente colocada em *Tonio Kröger*¹⁸⁰. A novela se destaca, porque inicialmente foi concebida por Thomas Mann como texto ensaístico sobre a condição do artista; daí seu especial valor reflexivo, já que o texto manteve na versão final características próprias a esse gênero.¹⁸¹

Stahr et al. (idem, p. 101) interpretam a presença da mãe de Thomas Mann e todas as implicações acima colocadas como forma de figuração da “brasilidade”: “Deve-se tratar aqui da construção discursiva e do desenvolvimento narrativo dessa brasilidade, sendo que Trevisan vincula o tema da busca de identidade do sujeito individual com as noções identitárias coletivas e a situação da arte no Brasil.”¹⁸²

¹⁸⁰ Vide os trechos a seguir de “Tonio Kröger”: “(...) os boletins que trazia para casa eram deploráveis, o que fazia com que o pai, um senhor alto, de olhos azuis cismadores, que se trajava com esmero e sempre usava uma flor do campo na botoeira, se mostrasse muito zangado e preocupado. Mas para a mãe de Tonio – sua linda mãe de cabelos negros, que se chamava Consuelo e que sobretudo era tão diferente das outras damas da cidade, porque o pai de Tonio há tempos a trouxera de um lugar que ficava bem lá embaixo do mapa –, para ela os boletins eram totalmente indiferentes ...” (MANN, 2000, p.93) E ainda: “Talvez fosse a parte herdada do pai, aquele homem alto, ensimesmado, trajado com esmero e com uma flor do campo na botoeira, que o fazia sofrer dessa maneira, e às vezes despertava nele uma vaga lembrança nostálgica de um prazer espiritual que outrora possuía e que não reencontrava em nenhum desses prazeres [carnais].” (MANN, 2000, p.110)

¹⁸¹ Sobre isso ver KURZKE (1991, p. 99).

¹⁸² Um die diskursive Konstruktion und narrative Entfaltung dieser Brasilianität soll es hier gehen, wobei Trevisan das Thema der Identitätssuche des individuellen Subjekts mit den kollektiven Identitätsvorstellungen und der Situation der Kunst in Brasilien verknüpft.

Essa busca individual da identidade em *Ana em Veneza* não se restringe naturalmente à personagem Julia, mas também aos outros protagonistas. Para nós, não se trata apenas de uma busca de identidade, mas um buscar a si mesmo no mundo, que interpretamos aqui como a figuração do confronto do sujeito com o entorno. Tal confronto potencializa-se quando esse sujeito vive a experiência do estrangeiro e do desenraizamento. Essa situação fortemente presente no romance de Trevisan é figurada a partir de um aspecto formal peculiar. O “adensamento”, como interpretou o próprio Trevisan, o salto temporal como modo de congelamento e atenção às figurações da paisagem, é uma característica que nos leva a ler o romance sob o aparato reflexivo de teorias do Espaço Literário.

A própria personagem Alberto Nepomuceno problematiza a si mesmo dessa maneira. Ao narrar suas lembranças das viagens à Itália, ele menciona o jardim do Pincio, em Roma, no momento em que está olhando para o relógio d’água do padre Embriacco:

Enquanto sorris para o disparatado relógio, naquele entardecer romano, teus sentidos rejuvenescidos pela primavera captam sinais que chegam em forma de piados ainda perplexos, latidos ao longe, o toque da brisa no teu rosto, uma música vinda quem sabe de onde e as folhas novas que farfalham como se a natureza tocasse sinos. Basta esse naco de nada, do lado de fora, para de repente sofreres um abalo interior que parece virar-te do avesso. Teu eu torna-se indeterminado no tempo e no espaço; és tanto aquilo que vais um dia ser, quanto o eu que foste outrora ou este marionete das lembranças que estás sendo agora, assaltado por retalhos de lembranças ao mesmo tempo vagas e marcantes, que poderiam vir do Ceará, Recife, Rio de Janeiro ou mesmo Itália. Em vão tentas apalpar tais sinais que te interpretam, ao te assaltarem. Tu os sentes como luzes: chispas da tua perenidade, que te fazem viajar indistintamente pelo passado, presente e futuro, numa pátria só tua. A revelação mágica que acontece num piscar de olhos: pequena visão, antevisão e iluminação daquilo que constitui o mistério sem fundo de Alberto Nepomuceno. Um ensaio de perenidade, neste caminhar para a morte, acontece-te no meio dos jardins do Pincio. (p. 307)

“Retalhos de lembranças” vindos de diversos lugares são sinais palpáveis, sentidos como luzes que se movem no tempo, como imagens da memória evocadas e colhidas em meio aos estímulos sensoriais proporcionados pela caminhada em um local sugestivo. Estímulos estéticos, percepção do entorno e ativação da memória fundem-se no medium da linguagem poética, constituem-se matriz da identidade possível, entre a brevidade das sensações e a perenidade do que se firma como enunciado e forma fixa, na obra. A despeito do fim inevitável, a morte, que espera qualquer um, a personagem vislumbra um “ensaio de perenidade”. A memória, que torna vívido aquilo que passou, que “morreu” pela sujeição ao tempo, tem existência

a partir da enunciação do sujeito que em essência vive, também ele, sob o mesmo princípio da “mortalidade”.

Resta, então, como possibilidade plausível de perenidade a via estética. Relembramos nossas considerações sobre esse elemento da literatura, registradas no primeiro capítulo: A *estética* está aliada à dimensão material, tanto das sensações do leitor, quanto da sonoridade e/ou visualidade (até mesmo tato) do próprio texto. A dimensão estética dá vida ao discurso e ao seu caráter subjetivo, por assim dizer. É justamente na fruição do entorno – vivência consciente de fragmentos de sensações, lembranças, formas possíveis de expressão, todos enovelados – e no papel mesmo de músico e artista – daquele que desfia, opera e fixa essas formas na materialidade das obras – que se revela para Alberto Nepomuceno a via estética como espaço de perenidade ou eternidade.

De alguma maneira, a sucessão de imagens que configura o romance *Ana em Veneza* parece refletir também esse entendimento: a percepção do espaço como forma de fixação de imagens na consciência do leitor. Assim voltamos ao argumento proposto na Introdução de que nessa obra “o espaço se sobrepõe à simplicidade do enredo”. A descrição do quadro de Gustav Sternkopf é exemplo de uma série de imagens que ocasionam certa predominância espacial e, com isso, a constituição de “blocos narrativos”, como em um jogo de armar. Isso se dá também na figuração dos espaços de origem e do estrangeiro, na trajetória das personagens principais.

O romance termina com um “*Allegro barbaro*” ou “Berlim, a passagem”. O lapso temporal de uma passagem abrupta da ação para o ano de 1991, ainda que inusitado, torna-se possível justamente pela unidade que esses “blocos narrativos” proporcionam, quando tornados complementares pela orquestração narrativa. O fluxo etéreo das canções sobre saudade e ausência, de Carlos Gomes e de João Gilberto, ao fundo, no caso desse episódio do romance, viabiliza a suavidade da passagem de um tempo para outro e a construção de sentido da leitura do romance.

Alberto Nepomuceno argumentava diante do jornalista, no momento da passagem, sobre as contradições alemãs, como a que se estabelece entre a *Nona Sinfonia* de Beethoven enquanto forma de conclamação à “fraternidade universal” (p. 523) e a escrita de um hino altamente patriótico, que proclama uma “Alemanha acima de tudo” (idem).

Nesse preciso instante, um certo som atingiu-lhe os ouvidos como um petardo. Alberto imobilizou-se subitamente, enquanto ouvia. Ah, os seus ouvidos que nada deixavam passar!

– Acho que não é aí fora, seu Nepomuceno. É o *Piano-Automat*. Na primeira classe. Ou seria lá embaixo?... [responde o jornalista que entrevistava o músico nesse momento] (p. 524)

O som trata de uma canção de Carlos Gomes, que Nepomuceno começa a ouvir. Após sair em busca de um som que o incomodava e vivenciar certo estado de vertigem, Nepomuceno vê que se movem os ponteiros do relógio, e este assume repentinamente a feição de um relógio digital. Também a canção se atualiza: “Chega de saudade”, de João Gilberto, substitui “Tão longe, de mim distante”, de Carlos Gomes. A personagem ouve uma explosão, a decolagem de um avião da British Airways. Vários elementos de um entorno moderno passam a integrar o entorno da personagem.

A passagem para o ano de 1991 remete-nos ao encontro com Domenico Mustafá e a música que atraíra Nepomuceno até o cantor e maestro italiano. Remete-nos também à presença do gavião na Primeira Parte e à sua função de “câmera filmadora”. A entrevista agora dá-se também a partir de uma filmagem e do uso de mídias. Novamente uma remissão à novela *A morte em Veneza*, já que ela termina com a presença inusitada de uma máquina fotográfica postada na praia: “Uma máquina fotográfica, aparentemente sem dono, estava a postos em seu tripé à beira do mar, e o pano preto que a cobria esvoaçava estalando ao vento, que agora era mais fresco.” (MANN, 2000, p. 84) Em *A morte em Veneza* segue a visão do menino Tadzio no horizonte marítimo por Aschenbach, poucos minutos antes da morte deste último.

Em *Ana em Veneza*, o uso da câmera, que se lê inclusive em frases de alusão ao aperfeiçoamento técnico da entrevista, como “*Um close sobre o rosto de Nepomuceno*” (p. 527), é acompanhado pela mudança da forma de escrita própria da transcrição de uma entrevista ou de um roteiro:

JORNALISTA (*aparteando*): E muitos brasileiros também.

NEPOMUCENO (*assentindo*): Óbvio, porque hoje tem brasileiro em todo lugar. (Idem)

O aparato técnico (câmera e microfone), que alude à inovação midiática introduzida no século XX para onde a narrativa saltou, e a espécie de roteiro dos diálogos que seguem entre jornalista e o músico brasileiro apontam para uma

objetividade na descrição de cenas e zooms, que devem amoldar a cena que quer ser lida. Isso se exemplifica nos seguintes excertos:

Pelo lado esquerdo, vem entrando em campo um carrinho lotado de malas, empurrado por um senhor loiro de bermuda colorida e chapéu de pano na cabeça. Carrega na mão livre uma garrafa de cerveja e um copo. O fotógrafo Peter corrige com um ligeiro travelling para a direita, ao mesmo tempo que fecha mais o close, em zoom. Mas não adianta. O carrinho continua entrando em cena.

Corte. O jornalista vai até o homem, que já se prepara para se sentar ao lado de Alberto. Explica-lhe e pede licença. (p. 529)

Em outra cena anterior: “Zoom *fecha sobre mãos de Alberto mexendo nervosamente na xícara de café.*” (p. 528) Note-se que nesse momento da narrativa, a letra cursiva não se refere mais a monólogos e reflexões como antes, mas à transcrição das cenas captadas pela máquina ou a legendas.

Quase ao fim da entrevista, o jornalista, cujo nome é Adriano – remissão a Adrian Leverkühn, de *Doutor Fausto*, o que se confirmará posteriormente na narrativa (p. 549) –, insinua, após várias provocações, que o músico brasileiro não resistirá e ficará na Europa por ser este um lugar melhor, se comparado ao Brasil. A isso Nepomuceno responde:

– Mas eu não pretendo deixar o Brasil.

– Tem certeza de que nunca sentiu essa tentação? Nunca?... – pergunta o jornalista, com seu sorriso enigmático. (p. 546)

Pouco depois, o formato da entrevista sobre o qual discorreremos há pouco, sofre uma mudança e Nepomuceno passa a conversar com o jornalista como se ele fosse o próprio Mefisto. O que se lê é um amontoado de frases consecutivas, quase caóticas, que antecede o último capítulo, esse sim totalmente caracterizado pelo fluxo de consciência caótico de Nepomuceno.

Assim encerra-se a entrevista, com a transformação do jornalista em Mefisto. Há, no aeroporto, uma escultura denominada *Der Fall Daidalos und Ikaros* [A Queda de Dédalo e Ícaro], de Rolf Scholz, à qual Nepomuceno recorre para argumentar com o demônio:

Seria então esse o nosso destino de humanos: sonhar que atravessamos o orbe e o estratosfera, para em seguida, já tarde demais, descobrir que nem sequer chegamos a levantar vôo e que o nosso desafio à gravidade – ou à Divindade – nunca aconteceu, exceto em nossos sonhos mais infantis. (...) Você quer dizer que o vôo de Ícaro é impossível...

Essa é a sua palavra de adeus, não é? E você veio tentar me convencer, ó Tentador. (p. 547)

No penúltimo parágrafo dessa conversa, antecedido apenas pelo que descreve a voz do autofalante que chama os passageiros para o embarque, Nepomuceno se despede e lembra que deve embarcar logo e que a “realidade o chama” (p. 549):

Convém retirar de Ícaro as cordas que o prendem ao chão. Ícaro pode voar, pois no fundo só há um problema para o mundo, e é este: como se realiza a irrupção libertadora? Como arrebatamos o casulo e nos tornamos borboletas? Através da Graça, repito. Por que [sic] tudo é Graça, Adriano Leverkühn.” (Idem)¹⁸³

Enfim encerra-se o próprio romance com um destaque formal maior ao tempo. O fluxo de consciência que aí se constitui apresenta uma amálgama dos acontecimentos da própria narrativa e acontecimentos outros, da história do século XX. Deságuam as idéias aparentemente desconexas. A projeção rápida das cenas entorna, na verdade, a marcha mórbida de um país que ainda exclui os seus. A arte, cada vez mais ao alcance de poucos, não alcança, sobretudo, os “milhões de crianças na maioria negras de todos os matizes”, que “vivem abandonadas” (p. 563). Há aí uma referência à pintura de Sternkopf, que pintou no quadro de Ana vários “matizes” da cor negra. O Novo Mundo, que se apodera das “colunas clássicas e cria volutas inéditas nos seus capitéis” (p. 563), mantém-se como projeto apenas de uma cultura eurocêntrica e excludente.

Nesse jogo de exclusão, a arte, apesar de “ficar ao alcance de poucos” e ser “eurocêntrica”, tem um outro lado da moeda, que é a condição do próprio artista, ele mesmo excluído das dinâmicas sociais preponderantes. Isso se percebe em observações de Nepomuceno. Por exemplo, sobre a repercussão de sua obra: “(...) minhas partituras nunca impressas apodrecendo com fungos ou sendo devoradas por traças na Escola de Música do Rio de Janeiro (...)” (p. 554). O tempo a qual ele se refere já é o século XX, porque o Instituto tornou-se “Escola de Música do Rio de Janeiro” e porque Nepomuceno já transpôs esse século. E mesmo assim, quase um século depois, o descaso com sua obra.

¹⁸³ A “graça” aparece na fala de Adrian Leverkühn, de *Doutor Fausto*, em conversa com o demônio: “Uma pecaminosidade tão desgraçada que deixa o homem perder quaisquer esperanças na graça é o genuíno caminho teológico para levá-lo à salvação.” (MANN, 19[-], p. 334)

E ainda: “(...) não há doçura comparável àquela de um outro humano (cujo século desconheço e a quem sequer posso supor, pela infinita diversidade humana)” (idem). Ao que ele arremata: “(...) por isso pergunto nesta viagem-mergulho onde andarás tu, meu/ minha ouvinte?, que grande falta faz à minha alma a tua presença etérea (...)” (idem). Nepomuceno impõe aí um tom lamentoso, uma queixa diante da ausência de evolução e de melhoria em seu meio profissional artístico. Se ele não tem o seu ouvinte, ainda que “etéreo”, qual a razão de seu trabalho? Qual o sentido da arte em seu lugar, o Brasil?

O tom pessimista ainda assim pode ser relativizado. A trajetória individual de Nepomuceno reflete, em certa medida, uma preparação para o seu papel social. Um papel que se evidencia na história da arte no Brasil. Sua formação¹⁸⁴ transcende a condição individual para a problematização da arte em geral. No último capítulo, a personagem assim se compreende, ao final de um périplo não só no estrangeiro, como na linha do tempo:

pois é imensa e insuportável responsabilidade essa de um só homem decifrar o Brasil em nome de um povo inteiro, descobrir a definição daquilo que um povo inteiro em vários séculos vai construindo às cegas, claro, eu também já andei obcecadamente querendo decifrar mistérios, mas fui vendo que o jeito de viver de um povo é feito mais de perguntas do que de respostas, então me pergunto se faz sentido dar a um povo inteiro uma resposta que ele nem sequer está pedindo, quer dizer, se não seria mais honesto devolver-lhe suas perguntas (p. 560)

Esse questionamento da personagem em relação a si mesma associa a ela uma forte conotação de transformação social como norteadora de sua vida. As “perguntas” como respostas ao povo dão-se programaticamente, no romance, por meio do discurso estético. A abordagem artística revela, em *Ana em Veneza*, uma vinculação profunda com questões históricas e sociais. E mais: a literatura, nessa confluência de estética e engajamento, é meio de expressão capaz de reproduzir as dinâmicas sociais, como um espelho¹⁸⁵, com todos seus atores envolvidos. Como já foi aqui discutido, no Primeiro Capítulo: O texto literário se caracteriza por ser não só

¹⁸⁴ Alberto Nepomuceno lembra personagens centrais do assim chamado *Bildungsroman* [romance de formação], em que o indivíduo realiza uma trajetória ao longo da narrativa e, ao fim, seu desenvolvimento representa o estado de formação de um grupo social maior (cf. JACOBS; KRAUSE, 1989 apud BILDUNGSROMAN, 2006, p. 59 e NETO, 2005, p. 194).

¹⁸⁵ O espelho está presente em *Ana em Veneza* em vários momentos, como na Confeitaria Colombo; também quando Nepomuceno, ao apaixonar-se por Suzy, olha no espelho para tentar entender o seu rosto (p. 260); na Casa Alinari, em Florença, há vários deles (p. 308). Ver ainda pp. 295, 317, 376, 397 e 447.

um objeto de análise, mas também um sujeito dotado de voz e capaz de dizer algo por si mesmo em determinada discussão.

No processo “formativo” da personagem Alberto Nepomuceno, além disso, o papel de Ana foi fundamental. Em sua fala transcrita acima (cf. p. 560: “fui vendo que o jeito de viver de um povo é feito mais de perguntas do que de respostas”), percebemos uma referência ao ensinamento de Ana, enquanto esta se encontrava sob possessão da entidade Conchinha, em transe, durante um estado característico de rituais das religiões afrobrasileiras. Ana dirige-se a si mesma, mas manifesta a voz da entidade Conchinha, que fala a ela, também sobre Gustav Sternkopf:

– Pouca saúde e muita saudade os males da minha minina [Ana] são! (...) Pois o muleque Gustav gostava de bolebolir com a dúvida. Tinha corage o rapaiz. Mas brigava sem pará, praquê quiria descubrir tudo demais. Brigava contra esse num-tem-jeito que é ser gente e só receber minguada expricação. (...) Arre, minha minina, der Gustav-das-estrela não conseguiu ficá com a dúvida acendida, só isso. E Conchinha aposta que isso lhe troucha uma tristura talqualmente de morte. E pronto, acabou com ele. Praquê o mais duro da dúvida é deixá ela ali acendida. Ardendo. Minto! É deixá ela quiném uma dor que dói sem pará. (p. 490)

E conclui, pouco mais adiante, que duvidar também é um ato de fé, pois é uma forma de acreditar na existência mesmo com seus mistérios, seus desencadeamentos que estão para além da capacidade de intervenção humana: “num inziste dúvida sem fé, mia minina. Se não é a fé, a gente num consiguia vivê um só minutinho de nadinha não, de tanta incerteza que arrodeia nós, né? Então, cada minutinho que nós veve é um minutão de fé. Vivê é está sempre em dúvida.” (p. 492) O caso extremo dessa imponderabilidade é a morte, elemento constante do romance. A incorporação da entidade Conchinha alude às máscaras e cópias do conde Basucello: Ana assumindo um outro ser. A própria linguagem se altera, a transformação se torna visível.

O momento da possessão de Ana antecede o curto espaço de tempo antes de sua morte, que se dá pela tuberculose. Sobre o tema da doença na obra de Thomas Mann, concluímos no Capítulo 2 que “a doença simboliza uma atitude de ‘superação’ da vida sem perspectivas, prenhe de banalidade. No entanto, o afastamento e oposição à vida marca o fim do indivíduo, o caminho líquido e certo para a decadência e a morte.” Também no romance de João Silvério Trevisan, as personagens que são acometidas pela doença, Alberto Nepomuceno, Ana e Gustav Sternkopf, representam figuras densas e críticas, incapazes de aceitar a própria

condição sem um caminho penoso de reflexão e subversão, isso em maior ou menor grau, conforme a personagem e situação.

Para o compositor brasileiro, a doença tem uma conotação trágica, uma consequência desastrosa para quem procura anteceder-se ou trazer à tona questões inusitadas:

Sim, Nepo, tu choravas pela mesma razão que levou o Imperador a chorar pelo Brasil, um país que contamina com sua doença todos que tentam curá-lo, conforme aconteceu a tantos estrangeiros, por exemplo Louis Moreau Gottschalk, aquele desvairado compositor americano que caiu morto enquanto regia a sua “Marcha Solene Brasileira”, anos atrás, no Rio de Janeiro. Doença, doença mortal feita nação. Portanto, resta no ar uma pergunta: ao invés de algoz, não será esse velho Pedro II de barbas brancas e ombros curvos mais uma – talvez a grande – vítima da Esfinge brasileira? (p. 253)

A “esfinge” mantém a conotação da “dúvida” apregoada por Ana. E assim chega o fim do romance, com a mesma espécie de louvor à incerteza:

sim faço hoje vinte e sete anos brasileiros, um brinde a isso ou seriam cinqüenta estrangeiros ou então... morrer com quantos?, será com cinqüenta e seis, cin-qüen-ta-e-seis anos, idade boa pra morrer digo eu brasileiro confesso sempre estrangeiro mas não, repito que hoje faltam menos de nove anos pra que eu nasça no novo milênio só no-ve, dizem que em 2001 terei dez, isso é certo

tão certo

certíssimo e exato

como eu me chamo

Alberto

Beriot

Nepomuceno (p. 579, alteração do corpo da letra no original)

A idade de 27 anos é a idade com que Alberto Nepomuceno está em Berlim prestes a embarcar para Viena e 56 é a idade com que ele morre. Dá-se aqui, após o salto temporal, um embaralhamento cronológico.

O destaque do nome Beriot refere-se a uma suposição da origem francesa de Nepomuceno. O sobrenome era mencionado com recorrência pelo pai na adolescência de Alberto, porém a veracidade do fato nunca foi confirmada.

– E mencionou [o pai] que sua família parecia vir dos Beriot, nome francês de ascendência judia. “Mesmo porque” – dissera , com jeito de caçoadas – “ensinar violino é uma tradição entre os Beriot; além deste que vos fala, não se esqueça do conhecido e reputado método Charles Bériot...” Brincadeira ou não, levaste aquilo a sério. (p. 245)

Nepomuceno passara a usar o nome com Beriot após a morte do pai, até que a obrigatoriedade do uso do nome incluído no documento fizesse com que ele abandonasse a ideia: “Então o teu Beriot voltou a perder-se na fumaça das suposições, parte do mistério das tuas improváveis origens, tua identidade mais secreta”. (p. 246)

O final do romance transcrito há pouco é, portanto, uma remissão a esse fato que está aliado à identidade de Alberto Nepomuceno: mescla de indivíduo da sociedade civil e artista (pela alusão a Charles Bériot), de quem tem seu nome documentado e de outro, que traz nome vago, fruto de mera possibilidade sugestiva.

O papel do artista como alguém dotado de máscaras, conforme se discorreu aqui, compreende a capacidade de assumir as várias facetas da dúvida, do mistério da vida que se embrenha no cerne da arte.

CONCLUSÃO

Ana em Veneza é um romance peculiar no percurso da carreira literária de João Silvério Trevisan. Não só por seu caráter formal variegado, o que já se vê em *Vagas Notícias de Melinha Marchiotti* (1984) e *O livro do Averso* (1992) e se mantém no recente *Rei do Cheiro* (2009). O romance que analisamos na presente dissertação tem como pano de fundo uma extensa pesquisa bibliográfica e documental, um processo consciente e explicitado de diálogo com textos de outras épocas e tradições. Isso nos faz, como leitores, perceber um tempo domesticado e apreensível.

Esse tempo que se aninha na perpetuação propiciada por sua fixação em texto cede lugar, em *Ana em Veneza*, ao espaço. O romance é um mosaico de extensa dimensão, cujas partes se constituem de imagens, ora construtos de uma sociedade – como o lugar dos negros no espaço cultural e social, sob o ponto de vista dos brancos da elite –, ora descrições de paisagens naturais ou urbanas.

O romance deveu-se a pesquisa documental que se centrou na família Mann, sobretudo em Julia e Thomas. A primeira tem sua história reescrita por meio de uma personagem homônima. A reescrita não se restringiu, no entanto, a meros dados biográficos, às memórias de Julia ou ao romance de Heinrich Mann, *Entre as raças*. João Silvério integrou a seu texto informações de época (inclusive detalhes como indumentária, ambientação, costumes), eventos históricos, personagens baseadas em outras personalidades contemporâneas a seus protagonistas. Integrou ainda elementos de textos ficcionais diversos – predominantemente de Thomas Mann, mas também de outros como o brasileiro Mario de Andrade.

Esses elementos relevantes para a gênese do romance constituíram uma trilha para os passos iniciais que determinaram a estrutura da pesquisa. Textos mais representativos relacionados à família Mann foram lidos e cotejados com *Ana em Veneza*; o mesmo se deu com uma seleção de estudos da fortuna crítica de Julia e Thomas Mann, que foram relacionados ao romance de Trevisan; o aparato reflexivo teve como critério de seleção ater-se ao espaço literário.

As publicações e trabalhos acadêmicos específicos sobre *Ana em Veneza*, que procuramos elencar e comentar de maneira completa, pautam suas

interpretações preponderantemente em dois aspectos: sua representatividade como novo romance histórico e sua figuração da passagem da modernidade para a pós-modernidade. Considerações, às vezes mesmo secundárias, desses trabalhos sobre a leitura da obra manniana nos foram úteis e esclarecedoras, além de algumas intuições e comentários acerca da figuração do espaço no romance *Ana em Veneza*.

A partir dessa visão de conjunto da fortuna crítica do referido romance, que reunimos sob o item “Estado da questão” no Capítulo 1, ponderamos o seguinte: a) a passagem temporal brusca, do século XIX para o XX, aponta, no romance, muito mais para uma ausência de resposta a problemas trazidos pelo século anterior e para uma ausência de mudanças nas estruturas sociais, políticas, artísticas e culturais brasileiras que para uma figuração da passagem da modernidade para a pós-modernidade; b) a leitura das obras de Julia e de Thomas Mann por João Silvério Trevisan revela muito mais um diálogo, uma recepção produtiva, que uma mera apropriação de dados narrativos para composição de enredo e de personagens, como quis entender boa parte da fortuna crítica analisada.

A riqueza da estrutura formal de *Ana em Veneza*, com a predominância de figurações de lugares e de paisagens, em que são suspensas a linearidade do tempo da narrativa e a mera sequenciação de fatos, foi o ponto de partida e o centro de atenção de nossa análise. Além, é claro, do uso de diversas formas de expressão: cartas, monólogos, diários, narrações em terceira pessoa, transcrição de roteiro e descrições, que contribuíram para tal suspensão.

A categoria do espaço apresenta diversas subcategorias, contextos de aplicação e natureza diversa, além de ser um objeto de análise de diferentes áreas do saber. Como determinar o recorte de aproximação com nosso texto literário? Chegamos à conclusão que os Estudos Culturais apontariam uma direção, já que o romance de Trevisan, não obstante sua grande sofisticação formal, propõe questões sobre a cultura brasileira e seus problemas sociais, sem hermetismo ou falta de vínculo com o lugar de partida de sua escrita, seu lugar de enunciação: o Brasil.

Assim, o livro de Doris Bachmann-Medick, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (2009), foi nosso norteador, por causa de seu espectro amplo de considerações sobre os Estudos Culturais, os Estudos Literários dentro desse contexto e, por fim, sobre a reviravolta do espaço (*spatial turn*) também no escopo dessas duas áreas.

Como aparato teórico e reflexivo dos Estudos Literários, encontramos em Ottmar Ette, *Literatura em movimento [Literatur in Bewegung]* (2001) e *EscreverEntreMundos. Literaturas sem domicílio fixo. [ZwischenWeltSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz]* (2005) apontamentos adequados à caracterização de uma obra literária como *Ana em Veneza*. A literatura sem domicílio fixo relaciona-se com a temática da mobilidade a partir da figuração do espaço; com a condição do escritor; com o ato da leitura em si e com a maneira como o leitor que se defronta com essa literatura.

Em nosso romance, especificamente, evidenciaram-se nesse sentido: a) o papel das personagens principais na percepção do entorno e a conseqüente problematização do estatuto subjetivo da figuração do espaço; b) a “literatura em movimento” a partir das recorrências, leituras e diálogos do escritor João Silvério Trevisan com outros textos e culturas; c) a busca do escritor, em outros países, por referenciais para escrita do romance; d) a contextualização desse romance em um discurso predominante da categoria do espaço, sobretudo no âmbito estético, em que experimentos formais e uma outra relação do ser humano com o entorno apontam para uma dissolução da barreira entre tempo e espaço ficcionais.

Outro elemento constitutivo da mobilidade de *Ana em Veneza* é seu forte diálogo com Julia e Thomas Mann. Trata-se de uma característica que não se pode deixar de mencionar, não só pela pesquisa exaustiva da vida e obra da família Mann que antecedeu a escrita do romance, mas pelo diálogo efetivo e propositivo de Trevisan com questões de ordens literária e filosófica. A fortuna crítica do escritor alemão e de sua mãe apontou-nos pistas importantes para análise desse diálogo.

Em seus ensaios, com destaque para *O retrato da mãe [Das Bild der Mutter]*, Thomas Mann chama atenção para a sua origem brasileira por parte de mãe. A partir da pessoa de sua mãe o escritor tomou contato com as artes de maneira geral, e isso influenciou enormemente a sua escrita literária. Entendemos que a mera transposição biográfica como foco de análise de um texto literário não é produtiva, mas elementos biográficos podem subsidiar um momento reflexivo inicial. A própria obra de Thomas Mann demonstra que o escritor aproveitava sua circunstância biográfica peculiar, sobretudo associada à figura de sua mãe no contexto da cidade de Lübeck, como modo de construir o elemento estrangeiro e artístico.

Sobre isso encontramos em trabalhos críticos sobre o escritor alemão elementos metodológicos que subsidiaram a leitura de sua obra para além da mera especulação biográfica. Citamos dois como exemplo: a ideia de um recurso de “mnemonização da alteridade” na escrita de Mann, como forma de trazer à consciência do leitor o elemento estrangeiro (SOETHE, 2006b, p. 417), e a inclusão criativa do “fenômeno do estranhamento e da condição de estrangeiro, em termos poetológicos” (HONOLD, 2005, p. 97).

O romance *Ana em Veneza* também opera com tais recursos. Não são somente as similaridades que o aproximam da obra manniana, mas seu diálogo especular. O Brasil é o lugar de onde as problematizações sobre a estrangeiridade e a arte ganham formas próprias. Alberto Nepomuceno é a personagem que conduz essa discussão ao longo do romance, já que aparece em todas as grandes unidades da narrativa, exceto em „Lübeck ao longe“. Acima de tudo, é ele mesmo o artista.

Nosso panorama de análise procurou contemplar essas diversas conexões, com especial destaque ao diálogo do romance com a literatura alemã, dentro de uma proposição reflexiva e teórica da linha do espaço literário, que entendemos sublimar o viés formalista e integrar o debate da Literatura a uma comunidade maior de comunicação. Para tanto, após leituras e pesquisas de largo escopo, em que se integraram textos teóricos, biográficos, literários e de outras disciplinas, concluímos que *Ana em Veneza* proporciona de maneira efetiva, criativa e considerável essa integração.

REFERÊNCIAS

1.1 Obras literárias

MANN, Heinrich. *Zwischen den Rassen*. Frankfurt/M.: Fischer, 1987.

MANN, Thomas. *Os Buddenbrooks. Decadência de uma família*. vol 1 e 2. Rio de Janeiro: Bruguera, [19-].

_____. *Doutor Fausto*. v. I e II. São Paulo: Record, [19-].

_____. *Morte em Veneza/ Tonio Kröger – Novelas*. 2.ed. Trad. de: Eloísa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. Enttäuschung. In: _____. *Die Erzählungen* [contos]. Frankfurt/M.: Fischer, 2005.

TREVISAN, João Silvério. *Vagas notícias de Melinha Marchiotti*. São Paulo: Global, 1984.

_____. *Ana em Veneza*. Best Seller: São Paulo, 1994.

VERISSIMO, Erico. Thomas Mann. In: _____. *Gato Preto em Campo de Neve*. 2ed. Porto Alegre: Globo, 1961.

1.2 Sobre o romance *Ana em Veneza*

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

BRUNN, Albert von. *Moderne brasilianische Literatur (1960-1990)*. Essays zu neuen Werken brasilianischer Autoren. Mettingen: Brasilienkunde-Verlag, 1997.

ESTEVES, Antonio R. O novo romance histórico brasileiro: *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan. In: BESSA, P.P. (Org.) *Riqueza Cultural Ibero-Americana*. Belo Horizonte: FAPEMIG; Divinópolis: UEMG, 1998.

_____. O romance histórico brasileiro no final do século XX: quatro leituras. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 114-136, dez. 2007.

_____. Considerações sobre o romance histórico (no Brasil, no limiar do século XXI). *Revista de literatura, história e memória*. Cascavel, Unioeste, v. 4, n.4, p.53-66, 2008.

_____. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975 - 2000)*. São Paulo: UNESP, 2010.

HEMILEWSKI, Ada Maria. *Ana em Veneza: uma sinfonia intitulada Brasil*. Dissertação do mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999.

_____. Um paraíso perdido: o Brasil na visão de personagens exiladas. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 36, nº 1, p. 81-95, mar 2001.

LANDIM, Teoberto. Uma leitura da ficção contemporânea. In: FARIAS, José Nivaldo de. *Literatura, cultura e sociedade*. Maceió: EDUFAL/PPGLL, 2001. p. 291-302.

_____. Acabado, mas imperfeito: uma leitura da ficção contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, nº 22, p. 185-194, jul-dez 2003.

PELLEGRINI, Tania. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de crítica literária latinoamericana*, Hanover, v. 27, n. 53, p. 115-128, jan-jun. 2001.

PERRONE, Charles. Resource and resonance: a story of transamerican poetics and Brazilian song in global and cultural perspective. *Luso-brazilian review*, v.38, p. 75-85, 2001.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWEDER-SCHREINER, Karin von. En Brasil ¿se conoce la col de Bruselas? *Humboldt Inter Nationes*, Bonn (Alemanha), nº 124, ano 40, p. 4-7, 1998.

STAHR, Henrick; PAWLIK Angela. João Silvério Trevisans „Ana in Venedig”. *Tranvia - Revue der Iberischen Halbinsel*, Berlim, n. 49, p. 59-60, jun. 1998.

_____. Die produktive Rezeption von Thomas Mann im Roman 'Ana em Veneza' von João Silvério Trevisan (1994). *Pandaemonium Germanicum*, n. 3.1, p. 85-107, jan.-jun. 1999a.

_____. Konstruktionen brasilianischer (Künstler-)identität mittels der produktiven Rezeption von Thomas Mann im Roman Ana em Veneza von João Silvério Trevisan (1994). *ABP: Afrika, Asien, Brasilien, Portugal*. Frankfurt am Main, nº.2, p.101-109, 1999b.

_____. Die Rezeption von Thomas Mann im Kontext der Reflexionen von Identität und Fremdheit in João Silvério Trevisans Roman 'Ana em Veneza' (1994). In: MORNHINWEG, Günther; PANDOLFI, Ana María (Orgs.). *Actas del IX Congreso Latinoamericano de Estudios Germanísticos. IX Lateinamerikanischer Germanistenkongress*. ALEG, Concepción, Chile - Enero 1998. Concepción: Editorial Universidad de Concepción, 2000, p. 393-399.

VIECILI, Maria Cristina. *Travessias, festins, sinfonias: o lugar da cultura brasileira em Ana em Veneza de João Silvério Trevisan*. Tese de doutorado – Universidade Estadual Paulista de Assis, 2003.

1.2.1 Textos jornalísticos sobre *Ana em Veneza*

BURKE, P. A invenção da história. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, p. 6, 11 set. 1994.

CASTELO, J. Trevisan tira a identidade brasileira do exílio. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 25 jun. 1995, p. D 10.

CURY, João Vady. Três brasileiros no exílio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 jan.1995.

D'AMBRÓSIO, Oscar. Romance – sinfonia merece reverência. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17 dez 1994. Caderno de Sábado, p. [?].

FÉLIX, Jorgemar. Encontro de exilados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1994. Caderno B. p. [?].

FIGUEROA, Alexandre. Quando a ficção torna a história mais encantadora. *Jornal do Comércio*, Recife, p.[?], 11 mar. 1995.

GASPARI, Elio. Um grande livro: Ana em Veneza. *O Estado de São Paulo*, São Paulo. 25 dez. 1994.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Trevisan discute a questão da identidade cultural. *O Estado de São Paulo*. 05 fev. 1995, p. [?].

PIRES, Paulo Roberto. Lançamento de “Ana em Veneza”, na Alemanha, faz autor refletir sobre o exílio. *O Globo*, Rio de Janeiro. 20 out. 1997.

PIZA, Daniel. Romance mostra o sofrimento no exílio. *Folha de São Paulo*, p. 4-529, dez. 1994.

SEFFRIN, André. Um escritor no seu redemoinho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 11 mar. 1995.

TREVISAN, João Silvério Trevisan. *O escritor por ele mesmo*, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2000. Folheto.

VENTURELLI, Paulo. Ana de Trevisan. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 25 set. 1995, Caderno G. 2. p.

1.3 Obras sobre a família Mann (em especial Julia e Thomas Mann)

AZEVEDO, Carlos A. Brasiliens exotische Präsenz im Werk Thomas Manns. Presença exótica do Brasil na obra de Thomas Mann, *Deutsch-Brasilianische Hefte*, ano 15, n. 6, p. 380-397, 1976.

DORNBUSCH, Claudia Sibylle. Aspectos interculturais da recepção de Thomas Mann no Brasil. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo, 1992.

DÜRBECK, Gabrielle. Rassismus und Kosmopolitismus. In: MARTIN, Ariane; WISSKIRCHEN, Hans. *Heinrich-Mann-Jahrbuch*, v. 25, 2007.

CHACON, Vamireh. A presença de Thomas Mann na cultura brasileira. *Humboldt*, n. 28, ano 13, 1973.

_____. *Thomas Mann e o Brasil*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975a.

_____. A mãe brasileira de Thomas Mann. *Humboldt*, n. 32, ano 15, 1975b.

FREYRE, Gilberto. Thomas Mann filho de brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro. 26 out. 1947, p. 2.

_____. Thomas Mann e o Brasil. *Folha da Manhã*. Rio de Janeiro. 25 abr. 1948. Nota do 3º caderno.

HARPPRECHT, Klaus. *Thomas Mann. Eine Biographie*. 2 vols. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Thomas Mann e o Brasil. In: _____. *O espírito e a letra*. Organizado por Antonio Arnoni Prado. Estudos de Crítica Literária I. 1920-1947. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HONOLD, Alexander. Das Fremde als literarische Produktivkraft bei Thomas Mann und Heinrich Mann. In: BOLLE, Willi; GALLE, Helmut (Org.). *Blickwechsel: Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses*, São Paulo, Paraty, Petrópolis, 2003, Band I. São Paulo: Edusp, Monferrer Produções, 2005, p. 93-97.

JULIA MANN. Direção de Marcos Strecker. Local: Produtora: Grifa Mixer, 2005. 1 documentário (53 min), sonoro, color.

KOOPMANN, Helmut. (Org.). *Thomas Mann-Handbuch*. 2 ed. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1995.

KOPPEN, Erwin. *La belleza, la muerte y el diablo*. Escenarios italianos em la obra narrativa de Thomas Mann. Barcelona: Gedisa, 1990.

KRÜLL, Marianne. *Na rede dos magos*. Uma outra história da família Mann. Trad. de: Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

KURZKE, Hermann. *Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung*. München: C.H.Beck, 1991.

_____. *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*. Munique: C.H. Beck, 1999.

KUSCHEL, Karl-Josef; MANN, Frido; SOETHE, Paulo Astor. *Mutterland. Die Familie Mann und Brasilien*. Düsseldorf, Artemis&Winkler, 2009.

MANN, Frido. *Achterbahn*. Ein Lebensweg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008.

MANN, Julia. *Carta e esboços literários*. Trad. de Claudia Baumgart. São Paulo: Ars Poética, 1993.

MANN, Katia. *Meine ungeschriebene Memoiren*. Frankfurt/M: Fischer, 1988.

MANN, Thomas. Das Bild der Mutter. In: _____. *Über mich selbst. Autobiographische Schriften*. Frankfurt/M.: Fischer, 1983, p. 152-154.

_____. *Ensaio*. Sel. de Anator Rosenfeld. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MENDELSSOHN, Peter de. *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*. v.1. Frankfurt/M.: Fischer, 1975.

MISKOLCI, Richard. *Thomas Mann, o artista mestiço*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003a.

_____. Uma brasileira – uma outra história de Julia Mann. *Cadernos Pagu*, v. 20, p.157-176, 2003b.

NÜNDEL, Ernst. *Die Kunsttheorie Thomas Manns*. Bonn, 1972.

PAULINO, Sibeles; SOETHE, Paulo Astor. Thomas Mann e a cena intelectual no Brasil: encontros e desencontros. *Pandaemonium germanicum*, São Paulo, nº 14, p.28-53, 2009/ 2.

REICHEL, Norbert. Sudseeträume. In: _____. *Der erzählte Raum (zur Verflechtung von sozialen und poetischen Raum in erzählender Literatur)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

RENNER, Rolf. G. Produktive Transformation: Der Tod in Venedig. In: KOOPMANN, Helmut. (Org.). *Thomas Mann-Handbuch*. 2 ed. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1995. p. 801-808.

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

_____. *Texto/ Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SENE, Maria A. Johann Ludwig Hermann Bruhns. In: STRAUSS, Dieter; SENE, Maria A. (Org.) *Julia Mann: uma vida entre duas culturas*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997, p.101-111.

SCHERPE, Klaus R. Die Mobilmachung des Fremden. September 1914. „Gute Feldpost“, für Thomas Mann. In: _____. HONOLD, Alexander (Org.). *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*. Stuttgart/ Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004.

SOETHE, Paulo. *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em 'Der Zauberberg' e 'Grande sertão: veredas'*. Tese do doutoramento – Universidade de São Paulo, 1999.

_____. Deutsch, italienisch, brasilianisch: Heinrich Mann „Zwischen den Rassen“. *Estúdios Filológicos Alemanes*, Sevilla, v.12, p.413-428, 2006a.

_____. Erinnerung ans unbekanntes Land: die ambivalente Mnemonik der Alterität bei Thomas Mann. In: EHLICH, Konrad. (Org.) *Germanistik in/ und/ für Europa*. Faszination – Wissen. Bielefeld: Aisthesis, 2006b.

_____. Thomas Mann: ironia burguesa e romantismo anticapitalista. In: CODATO, Adriano (org.). *Tecendo o presente. Oito autores para pensar o século XX*. Curitiba: Sesc Paraná, 2006c, p. 31-49.

STRAUSS, Dieter. Julia Mann: uma vida dividida entre o Brasil e a Alemanha. In: _____; SENE, Maria A. (Org.) *Julia Mann: uma vida entre duas culturas*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997, p.18-98.

TÓIBÍN, Colm. Thomas Mann: confissão perseguida pelos biógrafos. In: _____. *Amor em tempos sombrios*. Trad.: Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

TREVISAN, João Silvério. Julia Mann: a borboleta que veio para confundir. In: STRAUSS, Dieter; SENE, Maria A. (Org.) *Julia Mann: uma vida entre duas culturas*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997a, p.141-144.

_____. *Pedaço de mim*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. A dor brasileira de Thomas Mann ou A dor manniana do Brasil. In: BOLLE, Willi; GALLE, Helmut (Org.). *Blickwechsel: Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses*, São Paulo, Paraty, Petrópolis, 2003, Band I. São Paulo: Edusp, Monferrer Produções, 2005, p.98-100.

_____. [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <sibelepaulino@yahoo.com.br>, em: 15/04/2011.

TRÍAS, Eugenio. *Conhecer Thomas Mann e a sua obra*. Tradução de: Manuel de Seabra. Lisboa: Ulisseia, 1980.

TRIGO, Luciano. Prefácio. In: MANN, Thomas. *Morte em Veneza/ Tonio Kröger*. Trad. de Eloísa Ferreira Araújo Silva. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

VAGET, Hans R. Der Tod in Venedig. In: KOOPMANN, Helmut. (Org.). *Thomas Mann-Handbuch*. 2 ed. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1995. p. 580-591.

VEJMEKKA, Marcel. *Kreuzwege: Querungen. João Guimarães Rosas 'Grande Sertão: Veredas' und Thomas Manns 'Doktor Faustus' im interkulturellen Vergleich*. Berlin: Tranvía, Walter Frey, 2005.

WEHRLI, Peter. "Meine Mutter stammte aus Rio de Janeiro...". Die brasilianischen Wurzeln der Familie Mann. In: BOLLE, Willi; GALLE, Helmut (Org.). *Blickwechsel: Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses*, São Paulo, Paraty, Petrópolis, 2003, Band I. São Paulo: Edusp, Monferrer Produções, 2005, p. 58-66.

WHITE, Andrew. Thomas Mann. Edinburgh; London: Oliver and Boyd, 1965.

WYSLING, Hans; SCHMIDLIN, Yvonne. *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*. Frankfurt/M.: Fischer, 1997.

1.4 Sobre Alberto Nepomuceno e música

CORREIA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno*. Catálogo Geral. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (FUNARTE, RJ), 1996.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. 2 ed. Trad. de: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v.2.

MARON, Paulo. *Afinando os ouvidos*. Um guia para quem quer saber mais e ouvir melhor música clássica. São Paulo: Annablume, 2003.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política*. Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Aspectos de modernidade na música de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do Harmonielehre de Schoenberg. *Em pauta*, v. 17, nº 29, p. 64-81, jul./ dez. 2006.

_____. *A Bar Form nas canções de Nepomuceno*. *Revista eletrônica de musicologia*, v.11, 2007. Disponível em: <http://> Acesso em: 29 de jul.2009.

1.5 Bibliografia Geral (teoria, crítica, literatura, espaço, estrangeiridade)

ABDALA JR., Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais. Um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

ANDERSEN, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AYALA, Francisco. La questionable literatura de exilio. In: _____. *El escritor en su siglo*. Madrid: Alianza, 1990.

BACHMANN-MEDICK, Doris. *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Questões de Literatura e de Estética*. A teoria do romance. São Paulo: Huitel/ Annablume, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. 4.ed. Curitiba: UFPR, 2007.

BEEBEE, Thomas O. *Nation and Region in Modern American and European Fiction*. Indiana: Purdue University Press; West Lafayette, 2008.

BERND, Zilá. Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária. In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo Assis (Orgs.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 21-38.

BILDUNGSROMAN. In: *Literaturwissenschaftliches LEXIKON*. Berlim: Erich Schmidt, 2006. p. 59-61.

BRAIT, Beth. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. 4.ed. Curitiba: UFPR, 2007, p. 61-80.

BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais. Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Espaços literários e suas expansões. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v.15, p.207-220, jan./jun. 2007.

BROSSEAU, Marc. *Des Romans-Geographes*. Essai. Paris: L'Harmattan, 1996.

BROSSEAU, Marc. Geografia e literatura. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro. EdUERJ, 2007. p. 17-77.

CABRAL, Luiz Otávio. Revisitando as noções de espaço, lugar, paisagem e território, sob uma perspectiva geográfica. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, v. 41, n. 1 e 2, p. 141-155, abr./out. 2007.

CACCIARI, Massimo. La paradoja del extranjero. *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*. Barcelona, n. 26-27, p.16-20, inverno 1996.

CLAVAL, Paul. O território na transição da pós-modernidade. *GEOgraphia*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 7-26, 1999.

CONCANNON, Kevin; LOMELI, Francisco A.; PRIEWE, Marc. (Orgs.) *Imagined Transnationalism. U.S. Latino/a Literature, Culture and Identity*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.

CUNHA, Maria Jandyra Cavalcanti et al. *Migração e identidade: olhares sobre o tema*. São Paulo: Centauro, 2007.

DAVATZ, Thomas. *Memórias de um Colono no Brasil (1850)*. São Paulo: Martins Fontes, 1951.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DOMINGUES, Ivan. Humanidade Inquieta. *Diversa UFMG*, Minas Gerais, n. 2, 2003. Entrevista. Disponível em: <http://www.ufmg.br/diversa/2/entrevista.htm>. Acesso em: 2 de ago. 2010.

DURÁN. Mercedes Fernández. *Novela y dictadores en América Latina. La identidad en ficción, pensamiento y forma*. Bogotá: Taller de Edición, 2008.

EBERT, Anne; LIDOLA, Maria. *Differenz und Herrschaft in den Amerikas. Repräsentationen des Anderen in Geschichte und Gegenwart*. Bielefeld: Transcript, 2009.

ETTE, Ottmar. *Literatur in Bewegung*. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika. Weilerswist: Velbrück, 2001.

_____. *ZwischenWeltSchreiben*. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II). Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005.

FIGUEIREDO, Eurídice. A diferença e a alteridade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 16, p. 45-56, jul./dez. 2007 .

FRANK, Joseph. *The Idea of spatial form*. London: Rutgers University Press, 1991.

GUILLÉN, Claudio. El sol de los desterrados: literatura y exilio. In: _____. *Múltiples Moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998.

HABERMAS, Jürgen. *A inclusão do outro. Estudos de teoria política*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

HOFMANN, Sabine. *Más allá de la nación: medios, espacios comunicativos y nuevas comunidades imaginadas*. Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, Bremen, 2005. Berlim: Frey, 2008.

HÖLZ, Karl. *Das Fremde, das Eigene, das Andere: die Inszenierung kultureller und geschlechtlicher Identität in Lateinamerika*. Berlim: Erich Schmidt, 1998.

IGLER, Susanne; STAUDER, Thomas (Orgs). *Negociando identidades, traspasando fronteras: tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

ISFAHANI-HAMMOND, Alexandra. *White Negritude. Race, Writing and Brazilian Cultural Identity*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2008.

JACOBS, J.; KRAUSE, M. *Der Deutsche Bildungsroman*. München: C.H.Beck, 1989.

JÁUREGUI, Carlos A.; DABOVE, Juan Pablo. *Heterotopías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003.

LAPLANTINE, François. *le Brésil comme société hypercomplexe. Violence des rapports sociaux et cordialité des relations humaines*. In: *Brésil, Rio de la Plata et autres Rivages. "Brasil 500 anos". Textures. Cahiers du Centre d'Études Méditerranées, Ibériques et Ibéro-Américaines*, n. 7, 2000.

LARRAZ, Emmanuel. *Exilios, desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad; escrituras y expresiones artísticas del exilio*. Dijon: Univ. de Bourgogne, Centre Interlangues Texte, Image, Langage, 2007.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.

LIROT, Julie. *En busca de la identidad postmoderna : "El mundo alucinante" de Reinaldo Arenas*. Miami, Fla: Ediciones Universal, 2006.

LOPES, Denilson. *Melancolias, viagens e aprendizados*. Lugar Comum Estudos de mídia, cultura e democracia, *Urca*, n. 7, p. 79-91, 1999.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAIZ SUAREZ, Ramón; CHAMBERS, Sarah C.. *Nación y literatura en América Latina*. Buenos Aires : Prometeo Libros, 2007.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. (Org.) *Espécie de espaço. Territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *O mapa e a trama. Ensaio sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.

NETO, Flavio Quintale. *Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman. Pandaemonium Germanicum. Revista de Estudos Germânicos*, São Paulo, v.9, p.185-205, 2005.

OLIVEIRA, Manfredo A. de. *Reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia contemporânea*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Caminhos da identidade. Ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Ed. UNESP; Brasília: Paralelo 15, 2006.

ORTIZ, Renato. Espaço e territorialidade. In: _____. *Um outro território: ensaios sobre a mundialização*. São Paulo: Olho d'água, 1996.

PATERSON, Janet M. Pensando a alteridade hoje. Entrevista concedida por Janet M. Paterson a Sandra Regina Goulart Almeida. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 16, p. 13-19, jul./dez. 2007.

PAULINO, Sibeles; SOETHE, Paulo Astor. Artes Visuais e Paisagem em Guimarães Rosa. *Revista Letras*, Curitiba, n. 67, p. 41-53, set./dez. 2005.

PFISTER, Manfred. Konzepte der Intertextualität. In: BROICH, Ulrich; PFISTER, Manfred. *Intertextualität. Formen, funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985.

PHAF-RHEINBERGER, Ineke. *The "air of liberty" : narratives of the South Atlantic past*. Amsterdam: Rodopi, 2008.

RICKEN, Friedo. (Org.) *Dicionário de Teoria do Conhecimento e Metafísica*. São Leopoldo do Sul: UNISINOS, 2002. Tradução de: *Lexikon der Erkenntnistheorie und Metaphysik* (1984).

QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência, ou a Literatura de Exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). *Geografia cultural: um século (2)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.

_____. *Matrizes da Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Sérgio Luiz Pereira da. *Sociedade da diferença. Formações identitárias, esfera pública e democracia na sociedade global*. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2009.

SOETHE, Paulo Astor. *Literatura Comparada*. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2009.

_____. Espaço Literário, percepção e perspectiva. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v.15, p.207-220, jan./jun. 2007.

SPERBER, Suzi Frankl. *Identidade e alteridade. Conceitos, relações e a prática literária*. Campinas: UNICAMP/ IEL/ Setor de Publicações, 2008.

SUBIRATS, Eduardo. *Paisagens da solidão. Ensaios sobre Filosofia e Cultura*. São Paulo: Duas Cidades, 1986, p. 47-67.

TEZZA, Cristóvão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin. Dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005, p. 209-217.

TORO, Alfonso de (Ed.). *Andersheit: von der Eroberung bis zu New World Borders*. Hildesheim; Zurique; Nova York: Georg Olms, 2008.

TREVISAN, João Silvério. Arte, loucura & morte: resposta ou incitação? *Cultura vozes*, Petrópolis, nº 1, p.72-83, jan./fev. 1997b.

VENTURELLI, Paulo César. *A carne embriagada*. Uma leitura em torno de João Silvério Trevisan. Dissertação do mestrado – Universidade Federal do Paraná, 1993.

WASSERMANN, Renata R. Mautner. *Exotic Nations. Literature and Cultural Identity in the United States and Brazil, 1830-1930*. Ithaca; Londres: Cornell University Press, 1994.

WELLY, Carina. *Literarische Begegnungen mit dem Fremden. Intranationale und internationale Vermittlung kultureller Alterität am Beispiel des Erzählwerks Miguel Ángel Asturias*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.