

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade De Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Luiz Henrique Ernesto Coelho

**“O tempo passa”. Uma análise sobre a ruptura estético-histórica do século XX,
compreendida nas relações intermediais presentes nos romances *Ao farol*, *Doutor Fausto*
e *Goya***

Belo Horizonte
2022

Luiz Henrique Ernesto Coelho

**“O tempo passa”. Uma análise sobre a ruptura estético-histórica do século XX,
compreendida nas relações intermediais presentes nos romances *Ao farol*, *Doutor Fausto*
e *Goya***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade
Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura
Comparada

Linha de pesquisa: Literatura outras Artes e Mídias

Orientador: Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel
Coorientadora: Dra. Denise Borille de Abreu

Belo Horizonte

2022

C672t

Coelho, Luiz Henrique Ernesto.

"O tempo passa" [manuscrito] : uma análise sobre a ruptura estético-histórica do século XX, compreendida nas relações intermediais presentes nos romances *Ao farol*, *Doutor Fausto* e *Goya* / Luiz Henrique Ernesto Coelho. – 2022.

1 recurso online (194 f.) : pdf.

Orientador: Volker Karl Lothar Jaeckel.

Coorientadora: Denise Borille de Abreu.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 187-194.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Woolf, Virginia, 1882-1941. – *Ao farol* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Mann, Thomas, 1875-1955. – *Doutor Fausto* – Crítica e interpretação – Teses. 3. Feuchtwanger, Lion, 1884-1958. – *Goya* – Crítica e interpretação – Teses. 4. Literatura comparada – Inglesa e alemã – Teses. 5. Literatura comparada – Alemã e inglesa – Teses. 6. Écfrase – Teses. 7. Arte na literatura – Teses. 8. Espaço e tempo na literatura – Teses. 9. Música na literatura – Teses. 10. Romance de artista – Teses. I. Jaeckel, Volker, 1963-. II. Abreu, Denise Borille de. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD: 809



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada "*O tempo passa*". *Uma análise sobre a ruptura estético-histórica do século XX, compreendida nas relações intermediais presentes nos romances Ao farol, Doutor Fausto e Goya*, de autoria do Doutorando LUIZ HENRIQUE ERNESTO COELHO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Denise Borille de Abreu - PUC-MINAS

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG

Profa. Dra. Valéria Sabrina Pereira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann - UFRGS

Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle - USP

Belo Horizonte, 26 de agosto de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Denise Borille de Abreu, Usuário Externo**, em 26/08/2022, às 19:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Helmut Paul Erich Galle, Usuário Externo**, em 27/08/2022, às 15:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Myriam Correa de Araujo Avila, Chefe**, em 28/08/2022, às 00:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Volker Karl Lothar Jaeckel, Professor do Magistério Superior**, em 28/08/2022, às 09:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gerson Roberto Neumann, Usuário Externo**, em 29/08/2022, às 09:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Valeria Sabrina Pereira, Professora do Magistério Superior**, em 29/08/2022, às 12:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 29/08/2022, às 13:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1708666** e o código CRC **C01A4C66**.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio em todos os momentos e por sempre colaborar, seja através do constante perfume de café da casa de vocês, ou ao celebrarem cada etapa deste percurso. Aos meus irmãos, pelo apoio incondicional.

À Maryanne, por ter transformado o momento do curso de doutorado em algo ainda mais especial.

Ao caro professor Volker, pela parceria que já dura alguns bons anos. Pelas correções, revisões, paciência e apoio.

À Dra. Denise Borille, pela dedicação como coorientadora e pelos conselhos referentes à produção e à vida acadêmicas.

À professora Miriam Vieira de Paiva, pela generosidade e pelos ensinamentos logo no começo desta pesquisa.

À professora Ivana Gund, pelos conselhos, motivação e ótimas trocas sobre o conteúdo desta tese.

Aos professores Valéria Pereira, Luciane Ferreira, Élcio Cornelsen e Georg Otte, pelas contribuições ao longo do curso de doutorado.

À minha querida sobrinha, Lara, e ao meu amigo Rafael Sodré, pela colaboração nas questões referentes à teoria musical.

À querida Joana, amiga para todas as horas, pelos desabafos e correções gramaticais.

À Michelle Campos, pelas conversas bem-humoradas e pela companhia no desbravar da vida acadêmica.

A todos os professores e funcionários da Faculdade de Letras da UFMG, pelas contribuições, muitas vezes, inesperadas.

Ao DAAD, que através do *Fachliteraturprogramm* viabilizou esta pesquisa. À CAPES pela bolsa concedida nos dois últimos anos do doutorado.

RESUMO

O conceito de *ekphrasis* constitui-se, em linhas gerais, pelas descrições literárias de outras artes e mídias, e é consolidado, ainda na Antiguidade Clássica, tendo como exemplo apriorístico a descrição do escudo de Aquiles, feita por Homero, no poema da *Iliada*. Desde as primeiras definições, o conceito passa por ampliações e redefinições ao longo da história. No século XX, passa a servir como bússola para o desenvolvimento de teorias sobre a interação entre duas ou mais formas de arte, algo que contribui para novas perspectivas de se entender o conceito e suas consequências, quando utilizado em uma narrativa.

Os romances *Ao farol*, de Virginia Woolf; *Doutor Fausto*, de Thomas Mann e *Goya*, de Lion Feuchtwanger, apresentam os percursos de desenvolvimento, tanto artístico quanto pessoal, das personagens centrais e, dentro desses percursos, os seus processos criativos, que se entrelaçam com o amadurecimento e as mudanças de perspectiva política dessas personagens. Por um lado, os romances de Woolf e Feuchtwanger narram esse desenvolvimento no sentido de desfechos claramente construtivos – em que pese um distanciamento das personagens centrais de seus passados. Em *Ao Farol*, é pautada a reflexão sobre as novas premissas estéticas das artes visuais e sobre a mulher como artista e questionadora de seu lugar na sociedade de sua época. Em *Goya*, é tratado o caráter formal radical das obras produzidas após o isolamento da personagem central, Goya, e a crítica social inserida nessas obras apontam para as teorias sobre o Romance Histórico produzidas pelo autor. Por outro lado, em Mann, o fim do percurso do compositor Adrian Leverkühn, a personagem central, serve como metáfora para as críticas do autor à escalada do autoritarismo na Alemanha e a participação da população alemã na Segunda Guerra Mundial. A hipótese desta pesquisa concentra-se em analisar como utilização de descrições efrásticas por Woolf, Feuchtwanger e Mann definem os seus posicionamentos ideológicos e políticos, bem como discute a aproximação ou distanciamento desses autores no contexto histórico-estético das primeiras décadas do século XX.

Palavras-chave: *Ekphrasis*, literatura, artes visuais, música, *Künstlerroman*.

ABSTRACT

The concept of *ekphrasis* comprises, in general lines, literary descriptions of other arts and media, and was consolidated back in Classical Greece, having as *a priori* example the description of Achilles' shield, written by Homer, in *The Iliad*. Since its early definitions, the concept has undergone expansions and revisions throughout history. In the twentieth century, it fostered the development of theories about the interaction between two or more art forms, which contributed to new perspectives in understanding the concept and its consequences when used in a narrative.

The novels *To the Lighthouse*, by Virginia Woolf, *Doctor Faust*, by Thomas Mann, and *Goya*, by Lion Feuchtwanger, present the developmental paths, both artistic and personal, of their central characters and, within these paths, their creative processes, which are interwoven with the maturing and changing political perspectives of such characters. On the one hand, Woolf's and Feuchtwanger's novels narrate this type of development in the sense of clearly constructive outcomes - despite the distancing of central characters from their pasts. In Woolf, there is a reflection on the new aesthetic premises of visual arts, as well as on the woman as an artist and questioner of her place in society. In Feuchtwanger, both the radical formal character of the works produced after Goya's isolation and the social criticism inserted in these works point to the theories on the historical novel produced by the author. On the other hand, in Mann, the end of the journey of composer Adrian Leverkühn, the central character, serves as a metaphor for the author's criticism of the escalation of authoritarianism in Germany and the participation of the German population in World War II. The hypothesis of this research focuses on analyzing how Woolf's, Feuchtwanger's, and Mann's use of ekphrastic descriptions defines their ideological and political stances, as well as discusses the convergences or divergences observed in these authors concerning the historical-aesthetic context of the first decades of the twentieth century.

Keywords: *Ekphrasis*, literature, visual arts, music, *Künstlerroman*.

SUMÁRIO

ESBOÇO – CONSIDERAÇÕES INICIAIS	7
1 AS ABORDAGENS HISTÓRICO-TEÓRICAS ACERCA DO CONCEITO DE <i>EKPHRASIS</i>	18
1.1 A compreensão do conceito de ekphrasis e das relações entre mídias ao longo da história.	18
1.2 A “cesura” histórica – o contexto de ruptura estético-literária do início do século XX	34
1.3 A estética do exílio.....	44
2 AO FAROL: VIRGINIA WOOLF E SEU KÜNSTLERROMAN	52
2.1 A noção de tempo no romance <i>Ao farol</i>	52
2.2 Lilly Briscoe e a execução da pintura como narração	68
2.3 O tema da guerra em Virginia Woolf	93
3 <i>DOKTOR FAUSTUS</i> : UM MOSAICO ECFRÁSTICO.....	102
3.1 A noção do tempo no romance <i>Doutor Fausto</i>	102
3.2 A música como definidor histórico-cultural da narrativa	120
3.3 A presença das artes visuais em <i>Doutor Fausto</i> : o Apocalipsis cum figuris, de Albrecht Dürer	145
4 O ROMANCE HISTÓRICO E A REPRESENTAÇÃO DA VERDADE, EM <i>GOYA</i>	152
4.1 A noção do tempo na obra de Lion Feuchtwanger e o deslocamento histórico	152
4.2 A “verdade” para Goya, no romance de Lion Feuchtwanger	158
4.3 A obra de Francisco de Goya y Lucientes como objeto intermidial	169
<i>FINE</i> - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	178
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	187

ESBOÇO – CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nas obras *Ao farol*, de Virginia Woolf, *Doutor Fausto*, de Thomas Mann e *Goya* de Lion Feuchtwanger, as narrativas são constituídas relacionando a escrita literária à pintura, nos textos de Woolf e Feuchtwanger, e à música, no romance de Thomas Mann. Tal encontro entre as mídias produz uma transformação nas possibilidades de fruição das obras e, certamente, da sua compreensão. Por um lado, observa-se dois personagens fictícios; a pintora Lilly Briscoe, em *Ao farol* e o compositor Adrian Leverkühn, em *Doutor Fausto*. Do outro lado, apresenta-se, como personagem ficcional, o pintor espanhol, Francisco Goya. Woolf descreve Lilly Briscoe como uma personagem que observa, à certa distância, a família Ramsay, transpondo a composição pictórica feita pela personagem para a sua escrita e para a representação dos demais personagens. Thomas Mann busca, ao apresentar uma evolução nas concepções histórico-teóricas da música, representar as composições de Adrian, sendo tutelado pelas diversas aparições do diabo, no romance. Feuchtwanger cria uma biografia ficcionalizada de Goya, representando, tanto suas pinturas quanto a sociedade espanhola, a partir da vivência de seu personagem central em meio à corte da época. Nos três romances, a interferência percebida entre as mídias expõe a intenção dos autores de explorar, em sua escrita, uma reflexão sobre a ruptura estética e histórica no século XX. O entendimento da fratura, e até mesmo da deterioração material, – deflagrada pelas guerras mundiais – e observada na passagem do tempo descrita, por exemplo, no segundo capítulo de *Ao farol*; no desenvolvimento de artifícios teóricos musicais, em *Doutor Fausto*, ou na oposição entre os preceitos classicistas da pintura de Jacques-Louis David e a busca pela “verdade” na pintura de Goya, ocorre, também, a partir da compreensão do uso, por parte dos autores, de representações que relacionam a literatura e as outras mídias citadas. A compreensão histórico-teórica surgida dessa relação estabelece, desse modo, uma premissa fundamental a esta pesquisa.

O pensador Longino (2005), no texto "Arte poética: epistula ad Pisones", busca encontrar o que denomina de "sublime" na escrita literária. Na parte XIV, ele lança três questionamentos acerca de tal escrita, a serem entendidos como estímulos, adequados à análise do conceito de *ekphrasis* pretendida nesta pesquisa. No primeiro questionamento, ele pergunta se, ao elaborar-se um trecho que possua um "estilo elevado e pensamento grandioso" (LONGINO, 2005, p. 86), o escritor não deveria perguntar-se: "como diria isso Homero, se lhe calhasse? Como Platão ou Demóstenes, o alçariam ao sublime? Ou Tucídides, na História?" (LONGINO, 2005, p. 86). Para Longino (2005), a "emulação" de tais autores seria o recurso necessário para se alçar a escrita ao sublime. No segundo, ele acrescenta a possibilidade de

recepção, por parte de Homero ou Demóstenes, ao presenciarem sua fala: "como ouviria Homero, ou Demóstenes, se presentes, alguma coisa que eu dissesse assim? Como reagiriam?" Longino (2005, p. 86) pensa esses autores como juízes de suas expressões, como se prestasse contas de seus escritos diante de tais "heróis, juízes e testemunhas". No terceiro estímulo, ainda mais forte, ele se indaga sobre como seu texto será entendido na posteridade: "Se alguém receasse proferir algo que ultrapassasse a sua vida e o seu tempo, fatalmente abortariam, quais fetos malogrados e cegos, as concepções de sua alma, de todo incapazes de atingir o tempo duma fama póstuma" (LONGINO, 2005, p. 86).

Como exemplo para todas essas prerrogativas, Longino (2005) apresenta os textos que considera bem-sucedidos nos seus respectivos intuitos descritivos. Nota-se seu apreço por Homero, sobretudo, no tocante às descrições contidas em *Iliada*. Com um exemplo da habilidade de Homero em compor suas descrições, Longino (2005, p. 79) cita a *Batalha dos Deuses*:

Soaram em redor as trombetas do vasto céu e do Olimpo; Aidoneu, rei dos mortos, tremeu nas profundezas, saltou de seu trono com um grito, temendo que Posidão, que abala o solo, rompesse a terra, seu palácio se devassasse aos mortais e imortais, com sua terrível umidade que aos deuses mesmos horroriza (HOMERO, *Iliada*, XXI, *apud* LONGINO, 2005, p. 79).¹

Ainda segundo Longino (2005), seria possível encontrar outro modo de alcançar o sublime. Na parte XX de seu texto, ele afirma que alguns autores podem atrair o ouvinte pela escolha de suas ideias; já outros, pela composição das ideias escolhidas. Para ele, a escolha das partes essenciais, reunidas em uma composição, formaria algo como um corpo único. A poetisa Safo, segundo o pensador, "colhe dos sintomas e da realidade mesma, os sentimentos que acompanham as paixões amorosas. Mas onde mostra a sua mestria? Na hábil escolha e combinação dos mais agudos e intensos deles":

Igual aos deuses se me afigura aquele homem,
que, sentado contigo face a face,
ouve de perto a tua doce fala,
o teu sorriso encantador,
e isso convulsa-me o coração dentro do peito.
Mal te vejo, não me resta um fio de voz,
a língua se me parte logo, sob a pele,

¹ Neste trecho, Longino (2005, p.79) volta-se ao seu interlocutor e indaga: "Não estás vendo, amigo, como se fendeu a terra, a terra desde as profundezas, como o Tártaro mesmo se desnudou, como tudo se subverteu e partiu o universo, como tudo junto, céu e inferno, mortais e imortais, então entrepelejam afrontando os perigos da batalha?"

percorre-me uma chama delicada,
os meus olhos não veem mais nada,
os meus ouvidos zumbem,
o meu suor escorre,
possui-me toda uma tremura,
fico mais verde que erva e pouco falta
para que eu me sinta morta!
(SAFO *apud* LONGINO, 2005, p. 82).²

Ao expor as três indagações citadas acima, bem como apresentar os exemplos de Homero e Safo, Longino (2005) propõe o seu modelo para o bom orador, baseado na descrição—seja esta elevada e grandiosa, como as citações do *Iliada*, ou primorosas em sua composição, como no poema de Safo.

Segundo Miriam de Paiva Vieira (2016, p. 23), no seu texto "*Intermedialidade e ekphrasis*", inscrito no corpus de sua tese, o conceito grego *ekphrasis* foi traduzido para o latim como *descriptio*, sendo importante retornar a Longino (2005), para que o recurso o qual ele evoca, seja apurado. Ao articular a ideia de se "emular" determinados autores e, também, fazer desses autores juízes (leitores) de um texto, Longino (2005) aproxima sua intenção ao conceito de *ekphrasis*, que se projeta para além de uma mera noção de descrição, podendo-se tanto reservar sua delimitação a uma menção descritiva de tais autores quanto observar seus usos nos estudos de intermedialidade, fundamentais à presente pesquisa. Para Vieira (2016), as acepções históricas do conceito se encontram nas definições de Hélio Teão, bem como na retomada do tema, no século XIX. De acordo com Teão, esse " 'discurso descritivo' é uma composição que expõe em detalhe e apresenta diante dos olhos de maneira evidente o objeto mostrado" (TEÃO *apud* VIEIRA, 2016, p. 23). No século XIX, em definição explicada do *Dicionário Clássico Oxford* (1996, p. 515 *apud* VIEIRA, 2016, p. 23), a *ekphrasis* seria "uma extensa e detalhada descrição literária de qualquer objeto, real ou imaginário". Assim, Miriam Vieira (2016, p. 23) determina que, para a Antiguidade, "a *ekphrasis* é um tipo de recurso retórico, mas de acordo com a definição proposta no século XIX, é um tipo de recurso literário.". Em ambos os casos, o recurso deve ser tratado como descrição, pertencendo o conceito da Antiguidade à tradição oral e, portanto, esperava-se sua fixação junto à memória do espectador. No século XIX, com os claros avanços da memória artificial e de sua reprodutibilidade técnica, a *ekphrasis* recebe seu cunho literário. Posteriormente, os limites da *ekphrasis* são expandidos pelos autores

² Aqui, Longino (2005, p. 82) pergunta ao interlocutor: "Não te admira como a poetisa busca juntamente a alma, o corpo, os ouvidos, a língua os olhos, as cores, tudo, como alheio e apartado dela e, contraditoriamente, ao mesmo tempo gela, arde, desatina, atina (pois ou se apavora, ou quase morre), para que apareça nela, não apenas uma emoção, todo um congresso de emoções? Todos os sintomas dessa natureza acontecem aos apaixonados, mas, como disse, a colheita dos mais agudos e a combinação deles num todo é que consuma o primor."

contemporâneos, Werner Wolf e Walter Bernhart (2015, p. 48 apud VIEIRA, 2016, p. 24), os quais estabelecem que o recurso deva ser utilizado nos textos em que obras de arte visuais são descritas em obras literárias, pois, segundo os autores, o objetivo de tal utilização é proporcionar a percepção imaginária das obras de arte visuais, ou outras mídias, em questão. Ainda segundo Vieira (2016, p. 24), mesmo com as ressalvas citadas acima, "os estudos contemporâneos propõem o resgate de elementos da tradição retórica clássica a fim de abranger outros tipos de manifestação artística, tais como escultura, instalação e arquitetura, nos estudos sobre outros gêneros literários, tais como romances e contos, e o cinema." Nesse sentido, Virginia Woolf (2015) em seu ensaio, *A pintura*, critica o uso das descrições que se remete a elementos pictóricos, por parte dos escritores. Tais escritores o fazem, "tão bem quanto as palavras poderiam pintá-los, o que quer dizer, é claro, que não muito bem" (WOOLF, 2015, p. 87-88). Para a autora, se existisse um livro sobre o assunto, este trataria "dos namoros entre a música, a literatura, a escultura e a arquitetura e dos efeitos que as artes tiveram umas sobre as outras ao longo do tempo" (WOOLF, 2015, p. 87). Woolf (2015, p. 87) afirma que a literatura aparenta ser a "mais sociável e porosa de todas as artes: a escultura influenciou a literatura grega; a música, a elisabetana; a arquitetura, a literatura inglesa do século XVIII; e, agora, sem dúvida, estamos sob o domínio da pintura".

Segundo Solange Ribeiro de Oliveira (1993, p. 130), o romance, *Ao farol* [*To The Lighthouse*], de Virginia Woolf, se insere na tradição do *Künstlerroman*, o Romance de artista, "entendido como o romance onde uma obra de arte, ou o efeito por ela produzido, desempenha papel essencial". Para Oliveira (1993, p. 130), a problematização da construção pictórica, e mesmo estética, tratada na pintura da personagem Lily Briscoe, são propostas por Woolf, também, no tocante à estrutura do enredo e "soluções artísticas conduzem a solução de problemas também no plano humano". Tal fenômeno, segundo Solange Oliveira (1993), é observado, não apenas em *Ao farol*, mas em outros romances de Woolf, onde a relação entre literatura e outras artes é tratada como temas centrais de suas narrativas. Algo em conformidade com a análise de Ulrich Weisstein (1981 apud OLIVEIRA, 1993, p. 130), que afirma que o *Ao farol* seria um "exemplo de romance onde o estudo da correlação entre a literatura e as artes parece um imperativo crítico", percebido também em *Doutor Fausto*, em que a música conduz às reflexões e críticas políticas de Thomas Mann.

Somadas à narrativa de *Doutor Fausto* (1947) está um grande panorama da cultura ocidental. As claras referências à música, não somente a música alemã, unem-se a um escopo de referências literárias e das artes visuais, citando obras de Dante Alighieri, Michelangelo

Buonarotti e outros. Nesta pesquisa, observaremos como essas outras formas artísticas interferem, ou contribuem, para o desenvolvimento da narrativa.

Claus Clüver (1999), no seu artigo intitulado *The Musik Gedicht: Notes on a ekphrastic genre*, [O poema-música: notas sobre um gênero ecfástico] propõe a expansão do conceito de *ekphrasis*, cuja delimitação encontra-se na relação entre o texto imagético e o texto verbal. Para tanto, ele se vale dos poemas de Jorge de Sena, os quais utilizam a noção de reapresentação do texto musical pelo texto verbal. Para Clüver, a tradição dos estudos sobre a *ekphrasis* concentra-se em defini-la como "representação verbal da representação visual" (CLÜVER, 1999, p. 187, tradução nossa). Para o autor, ao se basear em tal acepção, o conceito torna-se muito limitado, pois exclui as possíveis representações de pinturas e esculturas não-representacionais. Clüver (1999) assinala que, por outro lado, a questão primordial do elemento ecfástico apresenta-se na simples enunciação de determinadas descrições verbais, como, por exemplo o título *Pietà*, na escultura: a *enargeia*, (*Anschaulichkeit*, em alemão) na qual está referida a capacidade de proporcionar ao leitor a visualização, partindo-se do texto verbal para o imagético. O autor afirma que aquilo denominado de *ekphrasis* é "o fenômeno mais básico a ser considerado em qualquer área dos estudos interartes: a transcrição de textos não-verbais em alguma forma de linguagem verbal, sem a qual nenhum discurso artístico pode ser conduzido." (CLÜVER, 1999, p. 188, tradução nossa). Tal prática substitui a noção de citação por aquela de "re-escrita", bem como substitui a noção de verbalização por "representação verbal", preservando-se necessariamente, aqui, a *enargeia*. Do mesmo modo, isso expande as possibilidades de entendimento do conceito, ao evitar a definição do "objeto de verbalização não-verbal como uma mera 'representação', no intuito de abranger textos não-representacionais." (CLUVER, 1999, p. 188, tradução nossa). Posto isso, depreende-se que o uso do recurso ecfástico justifica-se por suas origens retóricas, como abordado acima, a partir de Longino (2005).

Lars Elleström (2014) propõe duas categorias para as transformações midiáticas que ocorrem, justamente, nas descrições feitas a partir de uma mídia em direção a outra. Segundo Elleström (2014, p. 19-20), a primeira categoria, a "representação intermidial"⁷, ocorre quando uma mídia é representada por outra, na mente do receptor, seguindo o princípio de *Enargeia* ou *Anschaulichkeit*, definido por Claus Clüver (1999), citado acima. A segunda categoria, "representação midial" se remete à representação entre mídias, observando, com mais cautela, suas transformações. Sua definição pode ser percebida no romance *Ao farol*, na relação produzida por Woolf entre o texto literário e o texto pictórico – entendida na concepção de Elleström (2014) –, que prevê a descrição de uma mídia por outra, preservando-se características e oferecendo uma nova leitura de ambas. Woolf constrói o enredo de seu

romance, não só através da narrativa verbal, mas, também, a partir do uso da *ekphrasis*, pontuando a escrita com esse recurso, possibilitando ao leitor observar, até mesmo, elementos composicionais de uma pintura, como a repetida disposição da cor marrom, como no exemplo da meia do filho caçula da senhora Ramsay.

Para Clüver (1999), um texto musical, mesmo não sendo representacional, como o pictórico, apresenta mais problemas. Existe uma grande diferença, segundo o autor, entre a transposição dos elementos inerentes à música, tais como os fenômenos relacionados ao tempo e à aura musical, do que aqueles apresentados pelo texto imagético, como sua composição e estrutura espacial. Conforme o autor:

there is usually no indication whether a painting is described from the original or a reproduction, whereas many ekphrastic representation of music, especially in 'literary' texts, are as much of the performance as of the piece itself. And verbalizations are also much affected by the dominant conventions of receiving different kinds of texts – on the governing discourses on visual art, music, dance, or film (CLÜVER, 1999, p. 190).³

Em agosto de 1951, Thomas Mann cumprimenta Lion Feuchtwanger pela publicação do romance *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis* [Goya], em 1950, alinhando-o ao gênero Romance de Artista e afirmando que “toda a Espanha estaria ali”. Para Mann, é possível perceber os fortes traços quase “extra-europeus” na “grande pintura”, que descreve as características intrínsecas àquele país, reforçadas pelo tom folclórico do texto: em diversos pontos da narrativa, Feuchtwanger descreve as “castanholas e gritos de olé, com fandango e bolero” (HERLINGSHAUS, apud HENNINGFELD, 2013, p. 215, tradução nossa).

A Feuchtwanger não interessava repetir a receita das obras que contemplam a vida do pintor espanhol, as quais normalmente abordam seu relacionamento com a duquesa Cayetana de Alba. Seu interesse estava em representar a vida política espanhola, no período, bem como a identidade de seu povo. Segundo o autor, o que lhe moveu para escrever o romance foi a observação da transformação ocorrida na vida de Goya, a qual é demonstrada através de sua essência e sua obra, para que ele se tornasse uma grande figura no país – algo que fica claro já no subtítulo do romance *Der arge Weg der Erkenntnis* [O sinuoso caminho do conhecimento]. Goya até os seus cinquenta anos foi, certamente, um pintor talentoso e de sucesso, que pintava personagens proeminentes da Espanha sob Carlos VI. Entretanto, fortes vivências impeliram a

³ “Normalmente, não há indicação se uma pintura é descrita a partir do original ou é uma reprodução, enquanto muitas representações efrásticas de música, especialmente em 'textos' literários, são tanto muito da performance quanto da peça em si. E verbalizações também são muito afetadas pelas convenções de recepção de diferentes tipos de textos – nos discursos mais influentes sobre artes visuais, música, dança ou cinema [...]” (Tradução nossa).

manifestação de sua força criativa e fizeram dele o grande artista que se tornou. Segundo Feuchtwanger (apud JARETSKY, 2009, p. 125-126):

Es war vor allem das Schicksal seines Landes, das ihn im Grunde gegen seinen Willen, in die Politik trieb, er hatte seine Augen schließen wollen vor der brutalen Willkür des absoluten Königtums und vor dem wüsten, machtgerigen fanatischen Walten der Inquisition, die sich auf Gott berief. Der Glaube an das Gottesgnadentum des Königs und an die Heiligkeit der Kirche stak tief in ihm, und es bedurfte gewaltiger Stöße, seine reiche und tiefe Intelligenz zu erwecken und sie zum Widerstand gegen diese Mächte zu stacheln. Diesen argen und schmerzhaften Weg der Erkenntnis will mein Buch zeigen.⁴

Reinhold Jaretsky (2009) ressalta que as ideias iluministas eram apoiadas por uma minoria na Espanha e conflitavam não apenas contra nobres absolutistas e a Igreja, mas, também, contra um povo de fortes e enraizadas tradições. O desenvolvimento de Goya ocorre permeando os conflitos da sociedade espanhola (JARETZKY, 2009, 127). Ele se defronta tanto com os preceitos medievais dessa sociedade, da Coroa e da Igreja, quanto com os ideais iluministas, os quais se expandem, vindos da França. Tais contrastes, percebidos no interior da sociedade espanhola e na relação do país ibérico com seu vizinho – representado muitas vezes pela relação de Goya com a pintura de Jacques-Louis David – é exposto por Feuchtwanger no retrato de Doña Lucia, pintada pela personagem central. A presença do racionalismo e a harmonização artificial das formas do retratado aplicadas à pintura é abandonado pela primeira vez nessa encomenda. Para atingir o rosto “verdadeiro” de sua modelo, encontrar sua ambiguidade, Goya teve de abandonar as regras da teoria classicista.

A ideia que a personagem de Feuchtwanger procura transmitir, em suas pinturas da Espanha à sua época, possui contato direto com o que Vittoria Borsò (2013)⁵ explica sobre a visibilidade [*Sichtbarkeit*]. Segundo Borsò (2013), a visibilidade surge a partir de sua submissão o “regime escópico” de fruição tanto da obra literária quanto para a obra nas artes visuais. Esse modo de fruição caracteriza-se por um distanciamento da obra em questão, nas palavras de Borsò (2013, p. 22), um “olhar de longe” [*ein Sehen aus der Ferne*]. Tal olhar reforça uma percepção, ou análise, moldadas pelo racional ou pela moral. Isso resulta em uma armadilha para ambas as mídias – literatura e artes visuais, pois define diretamente os

⁴“foi, antes de tudo, o destino do seu país que, contra sua vontade, o empurrou para a política. Ele queria ter fechado os olhos ante a arbitrariedade brutal da Monarquia Absolutista e ante o controle estéril, fanático e ambicioso da Inquisição, a qual se proclamava Deus. A crença no designio divino do rei e na sacralidade da Igreja o feriu profundamente. Foram necessários enormes impulsos, o despertar de sua rica e profunda inteligência para posicioná-la em oposição a tais forças. Meu livro quer mostrar este complicado e doloroso caminho para o reconhecimento.” (Tradução nossa)

⁵ BORSÒ, Vittoria. “Visualität der Moderne” [Visualidade dos modernos]. In: HENNINGFELD, Ursula. *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*. Freiburg: Rombach Verlag, 2013, p. 21 (Tradução nossa)

significantes das obras segundo essas duas virtudes. Segundo Borsò (2013), sob essa perspectiva, nas obras como a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, ou nas pinturas sobre o inferno, de Hieronymus Bosch, a visibilidade do mal configura uma correspondência com a moral de suas épocas. A transgressão dessa premissa ocorre através de sua materialidade; nelas, encontra-se um *topos* que se diferencia dos preceitos vigentes, pois desobedece as regras instituídas por Santo Agostinho na proibição da *concupiscentia oculorum* [desejo dos olhos] ou na submissão do olhar pelo ouvir, definida por São Tomás de Aquino. Em ambas as condições, fica predeterminado que tanto a moral quanto a razão devem ser algo alcançado através de um olhar “domesticado”. Exclui-se assim, do âmbito do visível, tudo o que colocasse o “eu” moral e racional em perigo, ao contrário do que propõem Dante e Bosch, que seria o “deleite” das imagens através da observação das cenas com um olhar aproximado⁶. A intenção de deleitar o olhar do leitor, ou espectador, é percebida, também, no momento anterior ao século XX e todos os fenômenos estéticos, culturais e políticos, – a ser entendido como uma continuidade dos modelos de Dante e Bosch – como na pintura “*Las meninas*”, de Velásquez. Em sua composição, o espectador é convidado a percorrer a totalidade da superfície pictórica para compreender o sentido proposto pelo pintor do século XVII.

O deleite para os olhos – entendido através conceito de “visualidade”, antagônico à visibilidade – percebido na obra de Goya, torna-se um fator determinante da arte do início do século XX, como algo que a autora chama de “cesura”, a qual alcança, não somente o romance de Lion Feuchtwanger, mas, também, aqueles de Virginia Woolf e Thomas Mann, mencionados anteriormente. O deleite, ou a mobilidade do olhar, transporta as possibilidades de conceitualização da obra de arte, para aquilo que ela denomina como “outro pensar”, a partir do que Gilles Deleuze (2008) aponta como “libertação do visível e do dizível”, proposta por Michel Foucault e tratada posteriormente, nesta pesquisa.

Para Andrea França (2005), na perspectiva histórica foucaultiana, a relação entre as épocas, o visível e o dizível, definem o saber, contudo, nada é imediatamente visível ou espontaneamente legível. O saber é o responsável constitutivo pelas fronteiras entre o que pode ser visto e o que pode ser dito em cada época. França (2005) afirma que essas duas formas nunca se confundem. O dito, dizível, nunca nos faz ver alguma coisa, assim como as visibilidades possíveis, conformadas em suas épocas, também não se fazem legíveis. Segundo a autora, Foucault

⁶ Borsò (2013, p. 23) cita a passagem do *Inferno*, de Dante, na qual este, próximo aos pecadores, é tomado por sua própria paixão e cai sem forças.

ilumina esse hiato, esse entre-lugar, essa fronteira onde, segundo o enunciado caro a Maurice Blanchot, falar *não é ver*. Nesse entre-lugar não há nenhuma garantia transcendente - seja Deus, o Homem, a Lei, a Natureza, a Comunicação - mas é nele que o pensamento se torna possível e pensável. (FRANÇA, 2005, p. 31)

O “afrouxamento” [*Lockerung*] que, segundo Borsò (2013, p. 23), apresenta-se na relação entre o visível e o dizível, visto no século XX, em sua análise sobre Foucault, é percebido na escrita de Virginia Woolf, através do modo como ela trata a apresentação subjetiva de si, como autora, na narrativa de “*Ao farol*”. Erich Auerbach (1946), observa a cisão diegética – definida, a princípio, pelo fluxo de consciência de Woolf, acarretando longos recortes descritivos que entremeiam a narração de dois eventos consecutivos –, que não seria exatamente original⁷, da temporalidade do romance, produzida por Woolf. Essa cisão é exposta, por exemplo, no trecho em que Mrs. Ramsay está medindo o comprimento da meia feita para seu filho caçula. O tempo decorrido nesse trecho, no âmbito das ações que o permeiam é, de fato, curto, mas Woolf utiliza dois momentos definidos - a medição, em si, da meia frente ao menino, e o instante em que Mrs. Ramsay se irrita com ele - para tratar de movimentos de sua consciência, os quais percorrem acontecimentos periféricos, exteriores, ou lugares e tempos completamente diversos daquele no qual ocorre a cena. Outros movimentos de consciência, pertencentes a terceiros, se unem a esses, expandindo o espaço temporal entre as ações curtas e modificando a representação da realidade. Sublinha-se, assim, a partir da participação dos diversos personagens nesses movimentos, a noção de fragmentação do sujeito, imposta por Woolf. A cena é entrecortada por interrupções de outros sujeitos e a presença da autora é esmaecida⁸, em meio a eles, o que denuncia o caráter essencial de sua escrita; não se tratando de apenas um sujeito, o qual agrega pontos de vista à narrativa. Trata-se muito mais – como o desejo de Goya, personagem de Feuchtwanger, ao se desvencilhar da tradição francesa com suas linhas puras e racionais – de representar a “verdadeira” doña Lucia.

Ao expor a relação entre o reflexo, ou fluxo de consciência, Auerbach (1946, p. 491) afirma que esse recurso não pode ser exatamente considerado um lugar-comum, na estética do século XX. Segundo o autor, a forma fraturada de representação das personagens, como no

⁷ Auerbach (1946) cita longamente o romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, entre outros, para denunciar outras origens do estilo empregado por Woolf, tratado aqui.

⁸ Auerbach (2013, p. 481-482) afirma: “O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance. Quando se trata por exemplo, da casa ou da criada suíça, não nos é transmitido o conhecimento objetivo que Virginia Woolf tem desses objetos da sua força de imaginação criadora, mas aquilo que Mrs. Ramsay pensa ou sente a respeito, num determinado instante.”

exemplo de *Ao farol*, pode ser percebido em outras tentativas de representação da realidade, as quais buscam o elemento instável do período, abandonando a posição da representação aparentemente objetiva ou da representação puramente subjetiva, em favor de uma perspectiva mais rica. Nos lembra das transformações provocadas pela Primeira Guerra Mundial, dos autores – “velhos mestres” –, com propostas estéticas sedimentadas, que foram arrebatados pelo conflito armado, e se viram obrigados a interpretar, a partir de uma nova relação poética, uma realidade exterior desfigurada. Como Thomas Mann, o qual mantém sua multiplicidade de vozes, narrando, comentando, objetivando-se e dirigindo-se ao leitor, mas “dedica-se, cada vez mais à perspectiva temporal e à sempiternidade simbólica do acontecer”. No *Ao farol*, não acontecem grandes transformações na vida exterior. Woolf se vale de acontecimentos insignificantes como disparadores de suas digressões. Mesmo que inseridos através de metáforas assertivas⁹, os grandes eventos são apresentados rapidamente e sem que sua aparição seja anunciada, contextualizada ou que aconteça de forma aproximada.

Feuchtwanger e Mann se inserem no grupo de autores exilados que participaram da produção literária definida pela resistência ao regime Nacional Socialista. Os textos pretendiam escritos por eles ser intraduzíveis para o regime e, mesmo assim, atingir o público-alvo, para que a intenção crítica fosse efetiva. Assim, a remissão aos temas contemporâneos era inscrita apenas indiretamente na narrativa, como no romance de Feuchtwanger, a qual se volta para a vida do pintor Goya, no século XIX, bem como na crítica velada pela ironia observada no *Doutor Fausto*.

No período da República de Weimar (1918-1933), Mann tentou se manter distante das tensões políticas, publicando, inclusive textos reacionários como o *Betrachtungen eines Unpolitischen* [Reflexões de um apolítico], em 1918. Em 1930, passa a um discurso mais liberal e racional, contrário ao regime nazista, como no *Ein Appell an die Vernunft* [um apelo à razão]. Exilando-se, por fim, nos Estados Unidos, em 1940, e produzindo, até 1945, os discursos radiofônicos pela BBC, fortemente contrários ao que acontecia em seu país de origem e

⁹ No capítulo o “O tempo passa” as metáforas sobre a guerra emergem na passagem das estações e, sobretudo, nos momentos das tempestades. Na terceira parte do capítulo, Woolf (2013, p. 17, E-book) se pergunta: “Mas o que é, afinal, uma noite? Um curto espaço, especialmente quando a escuridão diminui tão cedo, e tão cedo um pássaro chilreia, um galo canta ou um verde desmaiado se aviva, como uma folha revirada no oco de uma onda. 'A noite, entretanto, sucede à noite. O inverno guarda uma boa safra delas em estoque e distribui igualmente, imparcialmente, com dedos infatigáveis. Elas aumentam; elas escurecem. Algumas delas mantêm no alto planetas límpidos, placas de luminosidade. As árvores outonais, devastadas como estão, trajam o clarão de bandeiras esfarrapadas ardendo na escuridão dos frios porões de catedrais onde letras douradas e páginas de mármore descrevem a morte na batalha e contam como, muito longe, os ossos desbotam-se e queimam nas areias indianas. As árvores outonais cintilam à luz amarela do luar, à luz das luas de colheita, a luz que suaviza a energia do trabalho, e amacia o restolho, e traz a onda batendo toda azul na praia.”

consequentemente, distanciando-se de seu terreno ideológico, quando mais jovem (BEUTIN, 2001, p. 453, tradução nossa).

Feuchtwanger se exila na vila francesa de pescadores Sanary-sur-Meer, definida por Reinhold Jaretsky (2009, p. 68), como a “capital da literatura alemã” nos anos de 1930, pois havia se tornado o ponto de encontro de autores como Bertolt Brecht, Heinrich Mann, Arnold Zweig e Thomas Mann. Neste período, Feuchtwanger inicia seus primeiros romances políticos, mesmo que tal inclinação seja percebida já no texto *Erfolg*. Engajado com o Partido Comunista Soviético, bem como com a ideologia socialista, ele era um crítico contumaz do modo de vida ocidental-capitalista. Em 1937, publica uma reportagem de viagem intitulada “Moscou” [Moskau]. Segundo Jaretsky (2009, p. 71),

In einer Zeit, in der viele westeuropäische Intellektuelle die Sowjet-Union mit Stalin-Kult und Moskauer Prozessen indentifizieren, legt Feuchtwanger ein emphatisches Bekenntnis zum sowjetischen Experiment.¹⁰

A localização da escrita de Virginia Woolf, Lion Feuchtwanger e Thomas Mann no âmbito literário do século XX certamente se condiciona ao que foi exposto acima, entre tantos argumentos apoiados pelas inovações de cunho formal, ao se tratar da representação, no âmbito literário. A abertura, ou “cesura”, para essas inovações está no profundo engajamento desses autores com sua época, marcada por fortes transformações, crescentes nos séculos anteriores, mas observadas de modo preciso nos anos próximos ao início da Primeira Guerra Mundial e, sobretudo, depois dela. A gradativa ampliação das possibilidades de experiência humana, iniciada ainda no século XVI e violentamente acelerada no XX, dado o fator tecnológico, forma novos ideais e novas formas de pensar os campos político, religioso e filosófico, constituindo um ambiente instável e impossibilitando sua compreensão como um todo, fraturando-o. A presente análise busca compreender a frequente remissão, isto é, a inserção tanto de elementos advindos das artes visuais quanto da música como constituintes do texto, tornando-se indispensáveis para a formação de significantes das narrativas.

¹⁰ “em um período em que os intelectuais ocidentais se identificavam com a União Soviética, com o culto a Stalin e com os Processos de Moscou, Feuchtwanger expõe um reconhecimento enfático ao experimento soviético.” (Tradução nossa)

1 AS ABORDAGENS HISTÓRICO-TEÓRICAS ACERCA DO CONCEITO DE *EKPHRASIS*

1.1 A compreensão do conceito de ekphrasis e das relações entre mídias ao longo da história.

A leitura de autores que tratam da relação entre artes, ou entre mídias, permite observar algo que lhes é comum e torna-se fundamental. Para se compreender como uma mídia entra em contato com outra e suas propriedades propõem uma interferência é preciso que se atenha, em um primeiro momento, àquilo que seja essencialmente característico em cada mídia, para que, posteriormente, o ruído entre elas possa emergir. A presente análise será pautada pelo meio verbal, o texto literário, e uma revisão bibliográfica tanto de autores que – em consonância com o título homônimo do volume de Vera Casa Nova (2008) – buscaram o encontro com as “fricções” entre as mídias, bem como daqueles que determinaram a consolidação histórica do tema. Seria muito pretensioso, no entanto, que o panorama, apresentado a seguir, abrangesse toda a cronologia dos estudos intermidiais, buscando-se aqui, portanto, focalizar alguns conceitos trabalhados em diversos momentos históricos – com longos saltos temporais – para que possamos estabelecer um direcionamento que contemple posteriormente os romances que formam o nosso *corpus*.

O recurso reconhecido como fator de aproximação entre a literatura e os demais meios expressivos, sobretudo a pintura; em princípio, relacionava-se diretamente com a capacidade dos escritores – ou poetas – em formar imagens com palavras. João Adolfo Hansen (2006, p. 86), no texto *Categorias epidíticas da ekphrasis*, explica que o assim chamado “engenho” dos poetas, relacionado ao uso da *ekphrasis*, consistia na habilidade de narrar a “*falsa fictio*”, dada pela descrição de algo incrível, por meio de artifícios críveis, os quais se encontram no imaginário coletivo – “memória partilhada” – do público espectador.

A premissa do encontro da descrição com o imaginário do público que a ouve é entendida por Aristóteles como uma das duas causas para a origem da poesia. Para ele, existe um prazer em contemplar algo ou alguém reconhecível, pois isso se liga ao aprendizado ou a possibilidade de se identificar o original. Segundo o pensador,

se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original; por exemplo, “esse é Fulano”; aliás, se, por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma causa semelhante. (ARISTÓTELES, 2005, p. 22)

Portanto, a imitação possui variantes, conforme a intenção do poeta, o qual não se limita a representar simplesmente a ação – a ação também um dado tácito da imitação para Aristóteles –, mas, também, de tratá-la segundo oposições entre virtudes más ou ruins; de acordo com o objeto a ser “imitado” ou conforme suas virtudes ou vícios, ou seja, distinções do caráter. Para o pensador, a descrição verbal dos atores das ações, devia seguir o mesmo fundamento usado pelos pintores: “[...] Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dionísio pintava-os como eram. Evidentemente, cada uma das imitações admitirá essas distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes” (ARISTÓTELES, 2005 p. 20). A representação do objeto, sob este ponto de vista, não deveria ser apenas uma tentativa de repetição dos seus atributos físicos; o *ver*, na concepção de Aristóteles, deveria se concentrar, sobretudo, na especificidade do modelo, de tal modo que se tornasse *visível* ao espectador – este é o princípio da *enargeia*. Esta é ficcionalizada através do narrador, conforme explica Hansen (2006), quando ele informa aos espectadores ter visto as imagens de antemão. A partir do uso da *ekphrasis*, o autor, usando seu narrador como instrumento, enuncia um tema, ou objeto, retido na memória coletiva de seus espectadores como – por exemplo, uma imagem que tenha o elemento pictórico – relacionando, de fato, pintura e discurso. Com tal recurso, o narrador amplifica um tema, do qual seja compartilhada uma memória junto ao espectador, como “o elogio do engenho, da perícia técnica de um pintor, do caráter extraordinário, das utilidades e da beleza da obra de arte” (HANSEN, 2006, p. 86). No exemplo da *ekphrasis*, *Zêuxis ou Antíoco*, a descrição não aponta apenas para as figuras que formam uma família de centauros, mas, também, busca uma analogia entre a pintura e a linguagem verbal em si. O narrador, mesmo partindo de um dado fictício, compõe sua descrição com o pressuposto de atingir a memória coletiva dos espectadores e inicia a interpretar a pintura que Zêuxis havia feito da família de centauros. Ele cria imagens fictícias dos presentes, associando-as a características físicas ou que correspondiam às suas emoções, cuja representação havia sido executada anteriormente pelo pintor. O narrador, ao associar um temperamento a um elemento descritivo da pintura, como no exemplo em que o narrador afirma que a “crina do macho é ‘arrogante’”, enuncia as propriedades pictóricas do quadro e se reporta, através da memória de seu público, para o mito ou poema, ao *éthos* do monstro, que pode ser relacionado à ferocidade (HANSEN, 2006, p. 86).

A *ekphrasis*, a princípio, deve ser entendida como um recurso retórico, portanto relaciona-se à linguagem verbal, dentro de suas perspectivas acerca da representação, relacionada – não exclusivamente, destaca-se – à *mimesis*. Hansen (2006) divide os modos retóricos de imitação – termo oriundo justamente da *mimesis* – entre “oratórios” e “poéticos”. Segundo a definição

do autor, os modos estão presentes em diversos meios, ou artes, como a oratória, a poesia e a pintura. O seu uso deve ser reservado ao seu caráter descritivo-mimético, através do encontro entre as artes e, segundo Hansen (2006), à competição entre elas. Como consequência do seu caráter discursivo-elocutivo, objetos descritos não existem antes da “modelagem”, ou “invenção”, pelos discursos dos poetas, como no exemplo da família de centauros, de Luciano de Samósata. Segundo Hansen (2006, p.88),

Retoricamente, esse ato é orientado pela perspicácia do engenho do autor, caracterizado pela penetração da visão analítica do juízo que examina imitativamente a matéria particular a ser encenada, classificando-a na invenção segundo elencos de argumentos genéricos memorizados, *topoi* do gênero em que se exercita, e abstraindo emulativamente, de elencos de usos poéticos, oratórios e históricos desses argumentos consagrados como autoridades do gênero, os aspectos que caracterizam a matéria particular a ser tratada enquanto tal e não como outra.

Emulando a propriedade efrástica a ser encenada, o autor desvia o texto da simples imitação e, valendo-se de recursos próprios do discurso, possibilita uma nova visibilidade por meio da semelhança entre o objeto e o discurso. Assim, por ser apenas semelhante, a emulação se distancia desse objeto, buscando amplificar seus atributos, produzindo prazer ao espectador e, dada a distância, revelando a essência do objeto narrado e se distinguindo da mera imitação. O conceito de *ekphrasis*, portanto, é diferente do de *mimesis*, em um sentido estrito, pois confere *enargeia*, ou *evidentia* à narração, contendo, além das características físicas óbvias do objeto narrado, o seu caráter, como pureza, clareza, vigor, brilho ou graça. A *ekphrasis* não lança mão de efeitos ilusórios – mesmo que localizada na ficção, ou invenção –, seu uso concentra-se, muito mais, na interação entre a narração e o espectador; não contém elementos expressivos e, tampouco, realistas. Tem como objetivo transformar a recepção do espectador, colocando este no posto de juiz da perícia do autor. Para tanto, seu efeito deve ser constituído por abstrações da matéria do objeto, os quais, através de uma detalhada elocução, devem ser reconhecidos pelo espectador. Possui duas faces: a primeira, que faz referência à habilidade do pintor, oferecendo exemplos ou comparando os objetos narrados¹¹, nos quais diversas espécies elocutivas são apresentadas ao espectador; remetendo-o a premissas tópicas, que surgem simultaneamente na recepção, ou visualização da descrição. A segunda, que visa particularizar as espécies elocutivas e, ao fazê-lo, remete o discurso ao conjunto das premissas tópicas e miméticas latentes que surgem dessa particularização. A simultaneidade da apresentação de ambas as

¹¹ Hansen (2006, p. 88) cita o exemplo da alegoria de Helena, pintada por Zêuxis cuja imagem é feita a partir da junção de abstrações dos detalhes perfeitos das virgens de Crotona, para compô-la. Assim, fica claro a importância dos *topoi* para que o observador da pintura a compreenda, de fato, bela como Afrodite.

faces, inerente ao discurso, parece comprimir sua sequência, exigindo a repetição das duas possibilidades de elocução.

Ruth Webb (1999), no texto *Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre* [Ekphrasis antiga e moderna: a invenção de um gênero], trata das atuais possibilidades de definição do conceito da *ekphrasis*. Segundo a autora, inúmeros estudos, no passado, tentaram definir o conceito. A *ekphrasis*, desde suas menções mais remotas, como a da descrição do escudo de Aquiles, de Homero, passando por textos da Idade Média ou posteriores, foi entendida como a “representação da representação”, já que o seu uso no discurso remete, geralmente, a obras de arte. A partir desta característica, a noção de descrição – advinda da representação –, como um todo, é percebida como um fragmento apartado da narrativa, o que sugere uma simplificação das possibilidades do recurso. Existem duas frentes que buscam compreender o conceito de *ekphrasis*: por um lado, ele é tratado como um gênero da Antiguidade Clássica, e, do outro, está uma divergência sobre o que deve ser incluído nesse gênero. Tal delimitação reserva-se, a princípio, somente à relação entre as mídias verbais e pictóricas, questionando a possibilidade de assimilação de outros meios (ex. música ou arquitetura) pela premissa do gênero. Webb (1999, p.7) observa que os estudos redefinem o conceito para se adequarem a uma “instância crítica particular” e recaem no questionamento se determinados grupos de descrições deveriam mesmo ser considerados *ekphrasis*. Ao mesmo tempo, os novos estudos sobre o tema, perderam o interesse pela definição inicial do conceito, que se remonta à Antiguidade, por considerarem-na muito vaga, ou por tratá-lo como simplesmente como um conjunto de descrições. Com isso, ganha-se liberdade para tratá-lo conforme a conveniência ou necessidade das análises. Outro ponto destacado por Webb (1999), é a maior atenção dispensada pelos teóricos modernos, ou contemporâneos, que se propuseram ao estudo do tema. Conforme afirmação, por exemplo, de Roland Barthes (1972), o autor menciona a falta de cuidado dos retóricos da Antiguidade Clássica ao se referirem ao preceito da *ekphrasis*, que prevê a referência à obra pictórica; o que, neste caso específico, parece ter sido esquecida.

A noção da *ekphrasis* como um elemento distinto, ou menor, dentro de uma narrativa é percebida não somente na Antiguidade, como afirma Barthes (1972), mas percorre os estudos sobre o tema ao longo da história. Segundo Hansen (2006, p. 90),

[...] a narração envolve escolhas, ações, consequências e, podendo figurar processos causais e temporais complexos, já foi considerada superior à descrição, como naquele texto velho em que Lukács retoma Lessing para desqualificar Flaubert como descritivo. No entanto, sabemos que as diferenças de descrição e narração não têm existência semiológica, como Genette demonstrou, pois são apenas diferenças

semânticas, ou seja, dependentes do jogo de linguagem particular do discurso em que ocorrem. Linguística e gramaticalmente, não há nenhuma diferença entre a narração das ações de Heitor e a descrição do escudo de Aquiles ou de qualquer outra coisa real ou fantástica, como o cabo Sunion ou um centauro. A diferença, no caso, não é linguística ou gramatical, mas retórica e sempre relacionada ao gênero do discurso.

A narrativa é, de fato, composta pelas características às quais Hansen se refere; para além das escolhas, ações e consequências, cabe ao autor e, portanto, ao narrador, decidir também sobre a temporalidade da narração. Para Barthes (1972), é imprescindível que uma análise, no intuito de que esta seja abrangente, observe, em seu método, o objeto integralmente, percorrendo toda a “superfície do tecido narrativo”. Assim, busca-se os “detalhes notáveis”, “absolutos”, os quais não cumprem nenhuma função estrutural, parecendo inúteis, pois seu uso apenas eleva determinados pontos da narração. As “notações”, para o autor, como em sua menção a *Um coração simples*, de Flaubert, as quais ora parecem se unir minimamente à narrativa do romance, ora se distanciam dela, têm uma função estrutural incompreensível, mas possuem um valor simbólico único. Os detalhes “inúteis”, e possivelmente inevitáveis, habitam “todo discurso narrativo ocidental de tipo corrente” (BARTHES, 1972, p.36).

Webb e Barthes concordam sobre uma errônea abordagem da descrição, na qual esta seria um elemento inferior no discurso. No entanto, os primeiros autores modernos que tiveram contanto com referências da retórica clássica, como Barthes, não se importaram com as diferenças na delimitação do conceito, percebidas entre os autores da Antiguidade e os Modernos, fundindo ambas. Um dado importante sobre a forma como a *ekphrasis* era tratada, num primeiro momento, é que, mesmo para os estudos modernos, as definições antigas são relevantes. Sua terminologia torna-se importante, sobretudo, quando são inseridas imagens nas análises de textos. Para Webb (1999, p. 8-9.), compreender “como um gênero foi definido em um período particular é importante para se conseguir algum entendimento da produção e recepção textuais”. A autora esclarece que a *ekphrasis*, para os antigos, é um recurso muito diferente da mera “descrição de uma obra de arte”, contudo, os retóricos da Antiguidade não se preocupavam com a relação de interferência entre palavra e imagem.

Gotthold Ephraim Lessing, em *Laocoonte* (1766) analisa a descrição tanto na pintura quanto na poesia, comparando a produção de imagens em ambos os meios. Na pintura, as figuras são posicionadas no espaço, enquanto na poesia, as figuras são articuladas no tempo. A sequência de objetos expostos é chamada de ação. Assim, a ação, ou uma sequência de objetos descritos, são a matéria-prima da poesia. Na pintura, a ação ocorre apenas pela sua própria sugestão, pois a composição de figuras no espaço – ou suporte pictórico – as exhibe em “aparições momentâneas” induzindo o espectador a compreender que essa aparição pode estar

ligada a uma anterior ou a uma posterior. Em uma possível analogia com o registro fílmico, tal aparição seria análoga a um único fotograma, que faz parte de uma sequência, a qual possibilita o efeito de uma ação, ou narração. Para esse efeito, segundo o autor,

Die Mahlerey kann in ihren coexistierenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung mußen, und muß daher prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.
(LESSING, 1766, p. 154-155)

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachnahmen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.
(LESSING 2011, p. 195-196)¹²

A necessidade de uma “unidade dos adjetivos pictóricos” aparenta ser pouco plausível, contudo, ela é assertivamente exemplificada por ele mesmo a partir de trechos da *Iliada*, de Homero. Em referência a um primeiro trecho, ele menciona o modo como o poeta “pinta as ações progressivas”. Todas as figuras são representadas através de participação nessas ações, de modo simples, “com um único traço”. Aqui, Homero busca frisar a sequência das imagens no tempo, ou seja, em plena ação, e não lhe interessa a “história da figura ou dos corpos”. Quando está preocupado com a ação em si, a descrição do objeto é simples, prevalecendo a descrição dos momentos que compõem as ações. Assim, segundo o exemplo de Lessing (2011), a embarcação é descrita com apenas um traço, enquanto as ações que se desenvolvem em torno dela (a partida, o navegar e o aportamento da embarcação) são tão detalhadas que, para um pintor, seriam necessárias diversas ótimas pinturas para descrever tais ações. Sobre um segundo trecho, é tratado o detalhamento empregado por Homero para descrever um único objeto ou corpo. Como apontado por Lessing (2011), o objeto é descrito em cada parte, como no exemplo do carro de Juno:

Hebe ao seu carro adapta
Rodas de bronze curvo, eixo férreo, oito raios;
pinas de ouro maciço; lâminas de bronze,
justas, as órbitas externas – maravilha!
de fina prata os cubos das rodas girando,
de ambos os lados. Tiras feitas de ouro e prata
formam, tensas, o corpo do carro de dúplice
parapeito; dali sai o timão prateado,
à cuja ponta firma-se um jugo, belíssimo,
de ouro e peitorais aurilindos sob o jugo; [...]

¹² “a pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá [...]. Do mesmo modo, a poesia só pode utilizar uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva, e deve, portanto, eleger aquela que desperte a imagem mais sensível do corpo a partir do lado que ela precisa dele” (Tradução nossa).

(HOMERO apud LESSING, 2011, p. 197)

Nesse caso, o pintor deve esperar a descrição do poeta ser completada, para que o pincel toque a tela. Nos dois trechos, percebe-se uma relação quase intrínseca entre a descrição feita tanto pela poesia quanto pela pintura e como a visibilidade proposta por cada mídia está diretamente relacionada com a temporalidade própria de cada uma e, sobretudo, que o modo de se transpor uma para a outra, isto é, a interferência de uma sobre a outra também depende dessa temporalidade. Ainda em um terceiro trecho, Homero descreve o cetro de Agamenon. Para além da descrição, segundo Lessing (2011), está presente a “história do cetro”:

portando o cetro, exímia lavra
de Hefestos, dom de Hefestos ao satúrneo Zeus
que, por seu turno, o deu a Hermes, matador de Argos,
a Hermes o porta-voz, que o deu então à Pélops,
hábil ginete. Ao rei de Atreu, pastor-dos-povos,
que o repassa. Atreu já moribundo, a Tiestes
mil ovelhas, o lega. Agamenon de Tiestes
o ganha, e soberano reina sobre as ilhas,
sendo o primeiro em Argos.
(HOMERO apud LESSING, 2011, p. 198)

Nesse trecho, o cetro e sua visibilidade não estão em suas características físicas, mas, sim, na narração de sua história, mesmo que nessa narração esteja cingida a uma ideia de descrição, que empresta outro ritmo ao poema. Para Lessing (2011, p. 199), a visibilidade destinada ao cetro está, justamente em sua história: “[..] Nós o vemos verdejar nas montanhas, o ferro separa-o do tronco, desfolha-o e descasca-o e torna-o conveniente para servir como o signo da dignidade divina dos juízos do povo”. A querela sobre a hierarquia no discurso, a qual prevê a descrição como um elemento apartado da narração, e até mesmo hierarquicamente inferior no discurso literário, torna-se polarizada: por um lado, György Lukács (1945) afirma que Lessing priorizava, com o exemplo do cetro de Agamenon, a narração; pois a descrição do cetro é feita a partir da narração de sua história. Segundo Lukács (1965, p. 73),

As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas. Trata-se de um cânone fundamental da poesia, já claramente reconhecido por Lessing: “Considero que Homero nada pinta que não sejam ações em desenvolvimento, e todos os corpos, tôdas as coisas singulares que êle pinta só são fixadas pela participação que têm nessas ações”.

Por outro lado, Webb [1999], como mencionado acima, e Hansen discordam de Lukács sobre a descrição ser algo apartado da narrativa e ter uma importância menor enquanto

significante. Hansen (2006) afirma que, como a narração pressupõe a ação de uma narrativa, denunciando escolhas e consequências, ela foi considerada “superior” à descrição. No entanto, ele explica que linguística e gramaticalmente não existem diferença entre ambas, sendo tal diferença encontrada apenas no campo da retórica e presente apenas no gênero do discurso literário; o que implica uma relação entre a personagem que age e a situação dessa ação, identificando-se, então, a narração. A descrição dos personagens e do cenário está, do mesmo modo, sujeita a preceitos do discurso. Segundo Hansen (2006, p. 90. Grifo do autor),

Nas retóricas antigas, essa relação de pressuposição implica que não se faça a oposição *descrever/narrar*. Retoricamente, quando se trata de processos, a descrição integra a *narratio*; e, principalmente, quando se trata de pessoa, personagem ou coisa implicados em processos, ela se aplica na invenção dos tipos e seus caracteres (*éthe*) e paixões (*pathe*), segundo os quatro graus do encômio doutrinados por Aristóteles e reiterados pelo anônimo da *Retórica a Herênio*, por Quintiliano e Menandro.

Walter Moser (2006, p. 44), na sua leitura de Lessing, aponta a constituição de “fronteiras claras” para a relação poesia e artes visuais, proposta pelo autor alemão. O procedimento que delimita essas fronteiras abrange três possibilidades de divisão: a primeira evoca o limite no “nível do efeito que será produzido (estética do efeito), no nível dos objetos a serem representados (estética do conteúdo) ou ainda no nível da maneira de representar.”. Esta sistematização define os lugares para as artes visuais e para a poesia e sintetiza a teoria de Lessing sobre a relação entre as duas artes, viabilizando, também, o entendimento de ambas como mídias, tratando de outros atributos; além da representação baseada no reconhecimento dos objetos e corpos pelo espectador, como as relações espacial, temporal e material, narrativa e composicional, as quais podem ser recepcionadas separadamente ou reconhecidas a partir da interferência entre as artes (aqui, já torna-se cabível uma noção “entre as mídias”). Se a poesia contém o dado da narrativa sequencial voltada para ações ou descrições, necessitando do tempo para ser reconhecida como mídia; na pintura e escultura, aquilo que as difere da poesia é ter a recepção fundamentada na colocação de elementos – os quais possuem materialidade própria – em uma composição que ocupa um espaço. A questão representacional ainda é crucial, mas quando ele propõe um distanciamento, ou uma diferenciação, entre as artes, o fundamento está na diferença entre os elementos midiáticos possíveis e inerentes a cada arte e não no elemento estético-representacional.

Mesmo possuindo uma proposta transformadora, a qual aparentemente possibilitaria a expansão do conceito de *ekphrasis*, a proposta de Lessing, no intuito de “impor ordem” (MOSER, 2006, p.46) às artes, produz um enrijecimento devido ao seu caráter binário tocando

nas propriedades das artes visuais – pintura e escultura, mais especificamente – e da poesia. Esta cristalização dicotômica provoca a rejeição de possíveis nuances, uma certa resistência para a inclusão de determinadas análises, algo que, segundo faz com que o próprio Lessing revise, ainda em *Laocoonte* (2011), sua teoria, estabelecendo critérios para a relação já prevista entre pintura e poesia, bem como para as incursões de uma arte na outra. De acordo com o primeiro ponto, o pintor deve representar a ação a partir de um recorte dela, o “momento fértil” [*fruchtbar*], ou “conciso” e “denso” [*prägnant*], como mencionado acima. Esse momento evoca, na pintura – arte que se ocupa do espaço –, a temporalidade própria da poesia. Tal temporalidade força o espectador a imaginar tanto o passado quanto o futuro desse momento. (MOSER, 2006, p. 46). No entanto, aqui a pintura não representa objetivamente a relação da poesia com o tempo. Conforme o segundo ponto, Lessing cita o caso do pintor Rafael:

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden, der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß ich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses ein Freyheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung feiner Personen, die ihnen an dem mas vergeht, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubt. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche herr Mengs über die Drapperie des Raphaels macht: „Alle falten, sagt er, haben bey ihm ihre Urfachen, es sey durch ihr eigen Gewichte, oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal sieht man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gefucht. Man siehet an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung, vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Austreckung gegangen, oder gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen, und sich krümmete“¹³. Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwey verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammen bringt. Denn da dem Fusse, welcher hinten gestanden und sich vor bewegt, der Theil des Gewands, welches auf ihn liegt unmittelbar folget, das Gewand wäre denn sehr steiffem Zeuge, der aber eben darum zur Mahlerey ganz unbequem ist: so giebet es keinen Augenblick, in welchem das Gewand in geringsten eine andere Falte machte, als es der itzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es de vorige Augenblicke des Gewandes und der itzige des Gliedes. Dem ohngeachtet, wer wird es mir dem Artisten so genau nehmen, der feinen Vortheil haben findet uns tiefe beyden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das herz gehabt hat einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine grössere Vollkommenheit des Ausdrucks zu erreichen? (LESSING, 2011, p. 213-214).¹⁴

¹³ MENGS, Anton Raphael. *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Mahlerey*, ANO, p. 69 apud LESSING, 1766, p. 178)

¹⁴ “Eu não quero mencionar nesse sentido o fato de que nas grandes pinturas históricas o momento único quase sempre está um pouco ampliado e que talvez não se encontre nenhuma dentre as muito ricas em figuras na qual cada figura possua perfeitamente o movimento e a posição que ela deveria possuir no momento da ação principal; uma está um pouco adiantada, outra está um pouco atrasada. Essa é uma liberdade que o mestre deve justificar com base em certas sutilezas na disposição, com base no uso ou na distância dos seus personagens que permite com que elas participem de modo mais ou menos instantâneo na cena. Eu utilizarei meramente uma observação que o sr. Mengs fez com relação às pregas em Raffael. ‘Nele todas as dobras’, diz ele, ‘têm os seus motivos, seja

O gesto de Rafael propicia uma transformação, ainda de modo incipiente, no entanto, que retira a importância do objeto representado e eleva o ato criador do pintor. O objeto torna-se um meio para a expressão do pintor, transgredindo o conceito inicial da *ekphrasis*, alicerçado na representação da pintura pela poesia, baseada unicamente num caráter quase mimético entre ambas.

1.1.1 A expansão do conceito de *ekphrasis* e os estudos sobre intermedialidade

No século XIX, ocorre a conclusão dessa transformação, a partir de uma dupla jornada: de um lado surgem novas interações entre artes e ciência, possibilitando experimentações “ousadas e ilimitadas” como, por exemplo, a invenção da fotografia e, posteriormente, do cinema. Por outro lado, o entendimento da história, no contato transversal entre passado e presente, bem como a releitura das heranças grega e romanas pelos primeiros românticos alemães, a qual permitiu uma quase refundação do pensamento humanista, no Ocidente. Supera-se a premissa de Lessing (2011), que ainda prevê a imitação do mundo real, o denominador comum entre pintura e poesia, fazendo ressurgir o termo grego *poiesis* – em detrimento da *mimesis* – favorecendo a compreensão do artista como agente criador. O deslocamento do ato de criação para o centro da produção artística, assim como o reposicionamento do artista em relação à natureza, e a Deus, se dirige ao artista: passa da representação da “criação de Deus”, para a “criação de Deus como poder criador” e é acompanhado de uma mudança na relação entre as artes. O uso de descrições com características imagéticas cede espaço para uma aproximação da poesia com a música (MITCHEL, 1994 apud MOSER, 2006, p. 47). Segundo Moser (2006, p. 47), “o modelo artístico não é mais uma arte que imita e copia, mas uma arte não-representativa, da qual

devido ao seu próprio peso, ou devido ao puchamento dos membros. Algumas vezes se vê nelas como elas estavam antes; Raffael buscou também nisso um significado. Vê-se nas dobras se uma perna ou braço encontrava-se para a frente ou para trás antes desse movimento, se um membro antes contraído se distendeu ou se distende, ou se ele estava distendido e se contraiu.’ É indiscutível que o artista reuniu nesse caso dois momentos distintos em um único. Pois, uma vez que é o pé que estava atrás e se desloca para a frente é seguido imediatamente pela parte do vestido que o envolve, a menos que o vestido fosse de um material muito rijo e, justamente por isso, inconveniente para a pintura; portanto não existe nenhum momento no qual o vestido faça a menor dobra que não a exigida pelo atual estado atual do membro; antes, se se faz uma outra dobra então tem-se o momento anterior do vestido e o atual do membro. Não obstante isso, quem tomará o artista tão estritamente para encontrar a sua vantagem nesse mostrar esses dois momentos concomitantemente? Quem não iria antes louvá-lo pelo fato de ter tido entendimento e coração para cometer um erro tão pequeno para atingir uma maior perfeição da expressão?” LESSING, 2011, p. 214.)

prestamos conta não em termos de verdade e adequação a um objeto a ser representado, mas em termos de energética emotiva”.

No início do século XX, a relação das artes visuais com a tradição de representação passa por um processo de transformação, percebido ainda nas primeiras décadas do século XIX, desde o Romantismo. A representação deixa de lado o *trompe l’oeil* [Engano aos olhos], cujo objetivo era “enganar” o olhar, baseando-se numa ilusão idealizada e pertencente a regras pré-estabelecidas, para compor imagens, nas quais a expressão do artista se junta à figuração, estabelecendo um novo contato com a materialidade das obras. Essa materialidade incide, também, na noção de representação ou mesmo de *mimesis*. Com essa nova perspectiva, as discussões sobre o conceito de *ekphrasis* e sua delimitação formulada na Antiguidade Clássica, a qual simplifica seu uso à relação representacional, são levadas a um outro plano e outros meios expressivos, para além do jogo entre o texto verbal e a pintura. A ideia de visibilidade [*Anschaulichkeit*], passa da simples identificação das figuras e corpos, como no célebre exemplo do escudo de Aquiles, para a identificação de características de uma mídia representadas por outra.

Claus Clüver (2017) traduz essa transformação, tanto na perspectiva artística quanto nos estudos sobre a *ekphrasis*, a partir de dois conceitos, o “*gegenstandlos*”, referente a uma produção imagética “não-representacional” ou “não figurativa”; o outro, “*gegenständlich*”, que se refere mais diretamente à figuração, ou conforme a própria tradução de Clüver (2017), como algo mais próximo do objeto ou figura. A obra de arte, cujas características composicionais são eminentemente voltadas para a sua materialidade; como linhas, cores, texturas etc., possui uma enorme potência para a produção de significados, mas, no entanto, a dificuldade de se explicar esses significados em palavras logo foi percebida, pois o seu aspecto visual, tão preponderante, era apoiado por um código semiótico não-verbal. A imagem abstrata, tanto na pintura quanto na escultura, tem seu conteúdo extra-pictórico, ou extra-escultórico, reduzido, sendo sua representação na literatura pouco usual, mesmo em textos notoriamente efrásticos. (CLÜVER, 2017, p. 22). Clüver (2017) contraria a definição inicial para a *ekphrasis*, de James Heffernan (1993), no texto *Imaginary museum*¹⁵, no qual o conceito de *ekphrasis* é necessariamente

¹⁵ No seguinte trecho, Heffernan (1993. p. 7) define o que seria uma possibilidade de concepção para a relação entre texto e imagem, ou melhor, poesia e imagem: “[...] *By contrast, Auden’s ‘Musée’ is a self-contained poem about an actual painting that anyone can see on the walls of the Brussels museum or in a book of reproductions. In one sense, the availability of a painting represented by a poem should make no difference to our experience of the poem, which - like any specimen of notional ekphrasis - is made wholly of words.*” “Em contraste, o museu de Auden é um poema em si sobre uma pintura real, a qual qualquer um pode ver nas paredes do museu de Bruxelas ou em um livro de reproduções. Em um certo sentido, a disponibilidade de uma pintura representada por um poema

sustentado pela representação da representação, isto é, a *ekphrasis* estaria relacionada somente a obras de arte que contenham figuras; suas demais particularidades, aparentemente, são negligenciadas. De fato, retomando-se o recurso retórico da Antiguidade, a ideia de representação está intrinsecamente ligada a uma memória coletiva, para que o efeito de *enargeia* seja produzido. A proposta de Clüver (2017), visa expandir o conceito de *ekphrasis*, já que formas artísticas não-representacionais possuem o dado significativo, mesmo que não seja possível representá-lo objetivamente, como no caso da arquitetura. Boa parte das obras pictóricas e escultóricas do século XX – e certamente, a música, como o próprio Clüver (ANO) aborda no texto *The Musikgedicht. Notes on an ekphrastic genre* –, bem como os textos que abordam essas formas, não seriam contempladas, já que a relação que define tradicionalmente a *ekphrasis* é baseada na interação entre o texto e os outros meios expressivos. Do mesmo modo que o objeto artístico não necessita ser necessariamente representacional – fazendo referência a um objeto físico -, o texto verbal não precisa ser literário para que seja possível reconhecer a *ekphrasis*. Ambos devem apresentar composições midiáticas, mas não necessariamente a partir de objetos artísticos.

Com a consolidação do termo “intermídia” para definir-se a interrelação de meios expressivos, como literatura e pintura ou literatura e música, surgem novas formas de análise que visam definir alguns aspectos dessa interrelação com o intuito de mapear não só as relações, mas, também, de tentar delimitar o resultado proveniente dessa relação, ou do contato entre mídias diferentes. Para tanto, é necessário abster-se da noção da relação “entre artes” e privilegiar as análises de Walter Moser (2006 e Claus Clüver (1999), as quais criam uma ponte, a partir do longo percurso dedicado ao conceito de *ekphrasis*, expandindo-o na direção do conceito de mídia.

Lars Elleström (2014), no seu texto *Media transformation: the transfer of media characteristics among media*, busca ligar as características que formam uma mídia àquelas que produzem o que ele chama de “transferência” entre elas. Inicialmente, ele explica que toda mídia deve ser entendida como um instrumento de comunicação constituído por características comuns, ou relacionadas. Esses elementos só podem ser compreendidos na relação entre uma mídia e outra, isto é, onde percebe-se a diferença entre ambas, é que se torna possível constituir uma e outra. Para que o reconhecimento de uma mídia, segundo Elleström (2014), é necessário uma abordagem precisa, pois, por exemplo,

não deveria fazer diferença à nossa experiência do poema, a qual - como um espécime de *ekphrasis* ficcional - é feita completamente por palavras” (Tradução Nossa).

the term text may refer to media with fundamentally different material, spatial, and temporal properties that are perceived through different physiological senses. Similarly, terms such as image and picture may refer to very different types of media. Consequentially, efforts to understand the relationship between so-called texts and images are doomed to fail. One is referred to nebulous and inadequate ideas of ‘mixtures’ of text and image (ELLESTRÖM, 2014, p. 6).¹⁶

Elleström (2014) divide os estudos sobre intermedialidade em dois pontos: o primeiro, em uma perspectiva “sincrônica”, procura entender como diferentes mídias podem ser analisadas através das características que as diferem umas das outras, e como elas podem ser comparadas, integradas a partir de seus traços fundamentais. O segundo ponto, a partir de uma perspectiva diacrônica, trata das transformações e transferências que ocorrem entre as mídias, visando compreender com mais precisão suas características. Nele, o autor procura entender não somente as características essenciais de cada mídia, mas, também, “o intervalo temporal entre os produtos midiáticos, os tipos de mídia e seus traços principais.” (ELLESTRÖM, 2014, p. 6, tradução nossa). O entendimento das possíveis transformações e transferências entre literatura, pintura e música – a partir de uma leitura próxima a esses fenômenos – nos romances aqui apresentados, justifica a centralização desta pesquisa na perspectiva diacrônica.

O termo “transformação de mídia” [*media transformation*], cunhado por Elleström (2014), é o resultado de uma progressão acerca da perspectiva que atravessa os conceitos de Roman Jakobson – “tradução intersemiótica” [*intersemiotic translation*] ou “transmutação” [*transmutation*] –, em 1971, e Claus Clüver, com a noção de “transposição intersemiótica” [*intersemiotic transposition*], de 1989, na qual é aprimorada a concepção de Jakobson, mas sem, contudo, se afastar da dicotomia equivocada entre “texto imagético” e “texto verbal”, o que simplifica a interação entre mídias. Regina Schober, em 2010, desenvolve o termo “tradução intermedial” [*intermedial translation*], o qual é redefinido por Elleström como “processos de transformação intermedial” [*intermedial transformation processes*]. Em 1999, Werner Wolf analisa, a partir das relações entre música e ficção, algumas possibilidades sobre a interação entre mídias, obtendo, como resultado, a definição de “intermedialidade evidente” [*overt intermediality*] e “encoberta” [*covert intermediality*].¹⁷ Essa divisão é problemática, pois

¹⁶ “o termo *texto* pode referir-se a mídia com propriedades materiais, espaciais e temporais, que são percebidas através de sentidos psicológicos diferentes. Igualmente, termos como *imagem* e *quadro* podem referir-se a tipos muito diferentes de mídia. Consequentemente, esforços para entender a relação entre os assim chamados textos e imagens estão fadados ao fracasso. Isso é referido a ideias nebulosas e inadequadas de misturas de texto e imagem” (Tradução nossa. Frisos do autor).

¹⁷ No capítulo sobre *Doutor Fausto*, as relações entre literatura e música serão devidamente analisadas.

seria difícil definir quais mídias seriam aparentes e quais não seriam, no contato entre si. Segundo Elleström (2014, p. 13),

[...] what is the surface of a multimodal medium such as, for instance, film (which includes sound), and what does it mean to say that the signifiers of a medium are ‘apparent and distinct’? I argue that, on the surface, signifiers are very rarely distinct in relation to one another, even if one broadly understands the notion of surface. The distinction between overt and covert intermediality requires that the perceiver has a very clear perception of the exact end of the characteristics of one conventionally distinct media type and the start of the characteristics of another conventionally distinct media type.¹⁸

São identificados dois tipos de transformação midiática: “transmídiação” [*transmediation*] e “representação midiática” [*media representation*]. A diferença baseia-se na diferença entre “representação” e “mídiação”. Mídiação é um “fenômeno pré-semiótico” definido por características elementares de comunicação, como a audição. Essas características estão relacionadas com uma noção de materialidade própria de uma mídia.

A representação – o “fenômeno semiótico” – é o ponto central da significação, ou a criação de significado, a partir da recepção de signos verbais ou não, podendo ser associada à percepção humana e atos cognitivos. Por ser submetida à compreensão de signos, que a possibilita, e ao receptor, sua interpretação não existe sem este. A reação à representação também pode ocorrer sem a necessidade de uma sensibilização prévia do receptor – os estímulos podem, portanto, ser externos e independentes de uma mídia. Para a sua análise, Elleström (2014) elege apenas os fenômenos em que os estímulos ocorrem a partir de uma sensibilização prévia do receptor, ou seja, quando este objetifica a representação e quando existe a ação de um “produto de mídia”. Representação e mídiação devem ser tratados como elementos distintos de um meio expressivo, como por exemplo, a literatura: enquanto a mídiação informa ao leitor os aspectos que diferenciam, por exemplo, o aspecto literário de um musical, a representação reforça o aspecto semiótico, por exemplo apresentando uma ação dentro de uma narrativa. Embora existam diferenças no espectro teórico, que contribuem para determinadas análises, na prática, mídiação e representação possuem forte ligação. Segundo Elleström (2014, p.18),

¹⁸ “o que é a superfície de um meio técnico multimodal como, por exemplo, um filme (sobre o qual include som), e o que quer dizer que os significantes de um meio são ‘aparentes’ e ‘distintos’? Eu argumento que, nisso, na superfície, significantes são muito raramente distintos, uns em relação aos outros, mesmo entendendo-se superfície em um sentido amplo. A distinção entre intermedialidade evidente e encoberta requer que o espectador tenha uma percepção muito clara do fim exato das características de um tipo de mídia convencionalmente distinto e o começo de características de outro tipo de mídia convencionalmente distinto] (Tradução nossa).

Every representation is based on the distinctiveness of a specific mediation. Furthermore, some types of mediation facilitate certain types of representation and render other types of representation impossible. As an obvious case in point, vibrating air emerging from the vocal chords and lips that is perceived as sound but not as words is well suited for the iconic representation of bird song, whereas such sounds cannot possibly form a detailed three-dimensional iconic representation of a cathedral. However, distinctive differences among mediations are frequently subtler and less easily spotted without close and systematic examination.¹⁹

É esse escopo teórico, que, a princípio, divide a transformação midial entre mediação e representação, sustenta e possibilita a compreensão do próximo estágio proposto por Elleström (2014), no qual uma mídia “transmite” suas características, exclusivamente pré-semióticas, isto é, tais características passam pela mediação. Uma página de livro é capaz de transmitir informações visuais a partir do que nela é inscrito, como, por exemplo, a notação musical. Se houver uma correspondência na “configuração sensorial”, que consiga propor representações equivalentes quando essa notação for tocada, ou midiada por um instrumento, a relação estabelecida entre a notação e a midialidade produzida pelo instrumento é chamada de “transmediação”. As características essenciais da notação são representadas novamente por outra mídia, não através de signos visuais, mas, sim, auditivos. A transmediação implica a transformação, nesse caso, da mídia “notação musical”, em alguma medida. Mesmo quando as “mediações” de uma pela outra ou as “configurações sensoriais equivalentes” transmediadas não apresentam transformações significativas, ou quando sofrem transformações mais profundas. Por exemplo, a descrição verbal “mídia” [mediates] parcialmente a música. Do mesmo modo, a música mídia apenas parcialmente um texto escrito. A partir disso, ambas as mídias são transformadas através de um meio técnico diferente: a partitura (papel e notação) e o instrumento musical.

Na representação midial, existe também a noção de transformação de mídia, sofrendo um maior ou menor grau de alteração, assim como a transmediação, a partir da representação de uma mídia por outra. Uma mídia que representa – a pintura, por exemplo – torna-se representada por outra mídia, como o texto verbal, ou a literatura. Como a representação midial e a transmediação são fortemente interligadas, a primeira pode ser entendida também como a segunda. A característica que talvez melhor defina a transmediação, isto é, um meio técnico –

¹⁹ “Toda representação é baseada na distinção de uma mediação específica. Além disso, alguns tipos de mediação facilitam certos tipos de representação e tornam outros tipos de representação impossíveis. Pontuando um caso óbvio, o ar que vibra ao emergir das cordas vocais e lábios é percebido como som, mas, não, como palavras é bem exemplar para a representação icônica do canto dos pássaros, enquanto tais sons possivelmente não podem formar uma representação icônica tridimensional detalhada de uma catedral. Contudo, distinções entre mediações frequentemente são mais sutis e mais dificilmente encontradas sem um exame sistemático e mais aproximado” (Tradução nossa).

como a voz – mediar outro meio técnico, como o poema escrito, os quais possuem configurações sensoriais similares pode ocorrer na representação midiática, ou conforme Elleström (2014, p. 23),

whereas a photograph representing a drawing of two garden gnomes is obviously a medium representing another medium, it also clearly includes repeated mediation of equivalent and actually very similar (visual) sensory configurations by another technical medium. An auditory, verbal description of a drawing such as, ‘I bought a drawing of two ugly garden gnomes’, is also a case of media representation; however, because it includes repeated mediation of equivalent sensory configurations by another technical medium (the voice has the capacity to produce symbolic signs that represent substantial parts of the objects represented by the iconic signs on the paper: the notion of two garden gnomes), it also includes transmediation.²⁰

Definir os limites entre os dois modos de transformação de mídias é, portanto, uma tarefa complexa. Suas distinções são fundamentadas sobretudo no campo teórico, no qual a apresentação de ambas as possibilidades contribui para estudos com modelos complexos e que demandam tal precisão. No geral, segundo o autor, a transmídiação contém sempre a representação midiática, mesmo que indiretamente. Ambas se ligam, por um lado, a “produtos de mídia” [*media products*] e, por outro lado, a “mídias qualificadas” [*qualified media*]. O segundo grupo é definido por “categorias artísticas e não-artísticas”, cujas características se diferem conforme os contextos: cultural, temporal, estético etc. Música, pintura e fotografia estão inclusas nesse grupo. O produto de mídia pode transmediar tanto outro produto quanto a mídia qualificada. Do mesmo modo, a mídia qualificada pode transmediar outra mídia qualificada ou um produto de mídia: “do mesmo modo que um romance pode descrever uma peça musical específica, pode, também, discutir e, conseqüentemente, representar a mídia música, no geral” (ELLESTRÖM, 2014, p. 25, tradução nossa). Quando uma mídia qualificada – por exemplo, uma obra literária – transmídia algumas características midiáticas pertencentes originariamente a outra mídia qualificada – como a pintura – é possível afirmar que o “meio técnico-alvo” [*target medium*] também transmídia o “meio técnico-fonte” [*source medium*], definindo uma transformação com conseqüências bilaterais.

²⁰ “enquanto uma fotografia representando um desenho de dois anões de jardim é obviamente um meio técnico representando outro, é claramente incluída a mediação de configurações sensoriais (visuais) equivalentes e, de fato, muito similares por outro meio técnico. Um meio técnico auditivo - a descrição verbal de um desenho, tal como “eu comprei um desenho de dois anões de jardim feios”, é também um caso de representação midiática, contudo, como inclui uma mediação repetida de configurações sensoriais equivalentes por outro meio técnico (a voz tem a capacidade de produzir signos simbólicos que representam partes substanciais dos objetos representados pelos signos icônicos no papel: a noção de anões de jardim), também inclui transmídiação” (Tradução nossa).

1.2 A “cesura” histórica – o contexto de ruptura estético-literária do início do século XX

“A arte acontece, [...], mas a ideia de que nunca terminamos de decifrar o mistério estético não proíbe um exame dos fatos que o tornaram possível”
Jorge Luís Borges

Apresentado o escopo que guiará a presente pesquisa acerca do conceito de *ekphrasis* e suas derivações ao longo da história, torna-se fundamental compreender o recorte temporal correspondente ao nosso *corpus* primário, junto a tal escopo. Relacionar a utilização da relação entre pintura e literatura, em *Ao farol* (1927) e *Goya* (1950), e música e literatura, no caso de *Doutor Fausto* (1947), significa, também, observar o contexto da escrita, não somente a partir do ponto de vista formal, mas, também, conforme o seu momento histórico. Isso valida a ligação entre a presença determinante das outras mídias - bem como o modo no qual essa presença acontece – e como tais mídias contribuem para o entendimento da percepção dos autores para o momento histórico-literário.

Neste ponto, surge a seguinte indagação: é possível unir os dois autores alemães, Lion Feuchtwanger e Thomas Mann, à Virginia Woolf, protagonista nas primeiras décadas do século XX, da literatura inglesa? Por um lado, os romances *Ao farol* e *Doutor Fausto* guardam uma característica comum relevante a esta pesquisa: no primeiro, Woolf faz uma aproximação à teoria do crítico de arte inglês Roger Fry (2018) – como será exposto no segundo capítulo –, enquanto no segundo, Mann sugere uma teoria musical. Por outro lado, Woolf está no centro de transformações formais na escrita em prosa, ao lado de Marcel Proust e James Joyce, e os romances de Feuchtwanger e Mann, mesmo que distantes cronologicamente, fazem referências diretas a essas transformações, seja através do conflito ideológico da personagem Goya em relação à premissa estética classicista, que prenuncia as transformações vivenciadas por Woolf no âmbito literário, seja pela teoria musical culminante em *Doutor Fausto*, que, de fato, se confunde com a teoria do dodecafonismo, de Schönberg, consolidada no mesmo momento. As três perspectivas, portanto, posicionam os romances em um mesmo debate estético. Nos capítulos nos quais cada autor será tratado separadamente, a relação entre os três será tratada e poderemos verificar os distanciamentos e aproximações entre os três autores e, sobretudo, entre os romances, no tocante ao modo em que as transformações formais são entendidas consequências dos movimentos históricos. Nas próximas linhas, entretanto, encontraremos duas palavras essenciais à análise de tais movimentos: visibilidade e cesura. A visibilidade certamente propõe o contato entre o conceito *ekphrasis*, tratado na sessão anterior, e os estudos mais recentes sobre intermedialidade. Quando observada a partir da perspectiva de textos que se voltam para uma análise historicista dos fenômenos estéticos percebidos no início do século

XX, torna-se muito perceptível uma ligação praticamente intrínseca entre ela e o que aqui é denominado de cesura.

Anterior à análise sobre a relação entre a visibilidade e a cesura está o estudo de como a linguagem se transformou nas primeiras décadas do século XX. Jeanne Marie Gagnebin (2013) aponta para a relação de Walter Benjamin com a história da linguagem e, sobretudo, para a visão do autor sobre a narrativa histórica. Gagnebin (2013) alerta para o olhar acerca do fragmento histórico, algo que se opõe à narrativa histórica tradicional, que promove uma perspectiva não pautada pela união da história humana e sua salvação, mas, sim, pela sua essência oposta, que remete à sua morte ou, como define o autor, o seu “deperhecimento” [*Vergängnis*]. O deperhecimento concentra-se justamente no esforço profano da atividade política, entendida como busca da felicidade, em oposição a tentativas propostas por diversas ideologias - entre teológicas e políticas - visando o encontro com o Reino de Deus na Terra. A transformação de análise histórica, seguindo essa perspectiva dialética, encontraria seu reflexo, no trabalho posterior de Benjamin, a partir dos conceitos de “destruição” e “salvação”, onde o “*Schein*” e a “*Erscheinung*” são destituídos. Esse aspecto destrutivo, segundo Gagnebin (2013, p. 94),

testemunha a violência necessária do tempo e da morte em nossa história humana. História que só pode ser verdadeira narração e verdadeiro advir se nossos atos e nossas palavras forem penetrados pela finitude e pelo deperhecimento, portanto preciosamente únicos, insubstituíveis, atuais, sem o consolo da imortalidade.

A linguagem, que fornece o fundamento da nossa análise, se liga ao depercimento, ou ao perecer, resultado da passagem do tempo. Essa ligação elabora uma “fragmentação”, segundo Gagnebin (2013), atestada por sua dissolução, disseminação e dispersão, e propõe uma delimitação histórica “moderna” do início do século XX. Desse modo, essa fragmentação não é revelada somente pelo rearranjo social ou político visto nesse período, mas deve ser entendida como um reflexo de uma nova ordem instaurada na linguagem e na história. A linguagem só é efetiva quando aproxima o objeto ausente e a distância deste do interlocutor, ou receptor. Assim, ela funciona necessariamente como difusora da representação.

A perspectiva histórica que molda o moderno, conforme mencionado acima, possibilita a compreensão da oposição entre si e o dado factual que descreve o passado. Segundo Gagnebin (2013), a história é fugidia, nos escapa e desenraíza, mas nos permite interromper a linha contínua do previsível, a relação com o totalitarismo e possibilitar a inserção do outro em sua narração. Para a autora:

Esse movimento de evasão e de dispersão (*Zerstreuung*), Benjamin o pensa – de seus primeiros escritos consagrados à *origem* até os textos ditos materialistas sobre o fim do *original* – simultaneamente como o rastro de uma perda infinita e o turbilhão de um possível nascimento. O ensaio sobre “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”, notadamente, pode ser lido não só como a descrição do fim de uma idade estética, mas também como a tentativa de uma estética positiva da distração (*Zerstreuung*), portanto, de um outro tipo de percepção (*aisthêsis*) que o do recolhimento cultural e cultural, uma percepção ao mesmo tempo difusa e perspicaz que caracteriza o grande público de cinema, segundo Benjamin. (GAGNEBIN, 2013, p. 95)

Para Benjamin, a relação entre o contínuo do tempo, caracterizado por sua linearidade homogênea e ininterrupta, e uma historiografia que se baseie em concordância com tal linearidade, torna-se imediatamente equivocada, pois é definida pela causalidade de uma suposta homogeneidade estabelecida exclusivamente pelo dado cronológico. Mas o fato não se torna fato histórico por seu nexos causal inserido na linha do tempo. Como exemplo, em seu *Sobre o conceito da história* (1940), o autor menciona um dado, ocorrido no primeiro dia de luta da Revolução Francesa, no qual diversas pessoas, independentes umas das outras, começaram a disparar contra os relógios das torres. Neste ponto, uma testemunha da época escreveu:

Incrível! Irritados com a hora, dir-se-ia,
Os novos Josués, aos pés de cada torre,
Alvejam os relógios, para suspender o dia.
(BENJAMIN, 2012, p.19)²¹

Com isso, Benjamin (2012) explica que mesmo os calendários não marcam o tempo com tal homogeneidade, como o relógio. São muito, muito mais um registro – ou monumentos, nas palavras do autor - que apontam para uma consciência histórica que se despertou na Europa e cujos vestígios parecem ter desaparecido, no século que precedeu a escrita das *Teses*. Segundo Benjamin essa “[...] consciência de destruir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no momento de sua ação” (BENJAMIN, 2012, p. 18). O fato histórico está inserido no que o autor define como “tempo de agora” [*Jetztzeit*] (GAGNEBIN, 2013, p. 17)²², caracterizado no texto de Gagnebin (2013) pela percepção do passado no presente e pelo momento de seu surgimento, sem correlação cronológica ou local precedente. Benjamin (2012) determina a necessidade de escrita do passado para o presente, pois, para que a história não seja

²¹ No original: “Qui le croirait! on dit qu’irrités contre l’heure/De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,/Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour”.

²² Na tradução de João Barrento, traduzido como “Agora”.

simplesmente uma enumeração de eventos sobre a linha do tempo, mas, sim, que seja revisitada sempre que haja a necessidade de se incluir uma nova análise; possibilitando, inclusive, o reconhecimento do presente que escreve para si, o passado. Essa revisitação transforma não somente o passado, mas, também, o presente, pois implica sua transformação, ao, possivelmente, restaurar-se esse passado perdido. A intensidade desse movimento – de retomada e renovação – quebra a linha estável da simples narração cronológica da história, interrompe seu contínuo infinito e instaura o instante. Segundo Benjamin (2012, p. 19):

O historicismo propõe a imagem “eterna do passado; o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Deixa aos outros o papel de se entregarem, no bordel do historicismo, à prostituta chamada “era uma vez”. Ele permanece senhor de suas forças, suficientemente forte para destruir o contínuo da história.

Retomar o passado e modificar, a partir disso, o presente desestabiliza essa “imagem eterna” e, também, estabelece conexões entre os fatos, as quais não estão dispostas sequencialmente na narração dos fatos. O fato só se torna fato histórico, após sua análise posterior – postumamente, em circunstâncias que podem estar distantes dele na linha do tempo. Essa revisitação constitui a ideia de salvação tanto do passado quanto do presente. Com isso, funda-se o conceito do “tempo agora” (*Jetztzeit*) permeado pelos fragmentos dessa salvação, denominada por Benjamin como “messiânico” (BENJAMIN, 2012, p. 20). Essa fragmentação, portanto, só acontece a partir do resultado entre a oposição entre a salvação e a destruição do fato – propondo o ato de retomada do passado como um ato de violência.

A narração do descontínuo do tempo, ou seja, a tentativa de se evitar, segundo Gagnebin (2013), a imposição do “fluxo contínuo da *Erinnerung* [memória] e da *Universalgeschichte* [história universal] não pode se deixar levar pelo encadeamento das palavras e das frases, mas deve construir um falar abrupto que arrisca sua própria decomposição” (GAGNEBIN, 2013, p. 99). A resposta a essa necessidade provoca a interrupção no aspecto homogêneo do historicismo tradicional e propõe os problemas advindos da consciência histórica – exemplificada, aqui, pela ocasião do ataque aos relógios, em Paris –, permitindo um aprimoramento da linguagem. Segundo Gagnebin (2013, p. 102. Friso da autora), Benjamin:

[...] interrompe a narração, fixa a beleza em seu vivo estremecer, a mata ou a “mortifica”, dirá o texto sobre o drama barroco e, no mesmo lance, a eterniza nessa vibração imóvel, nesse Stillstand aniquilador e redentor que as “Teses” deverão definir como o verdadeiro *compreender* histórico. Benjamin ressalta em seguida a “violência crítica” deste gesto, violência que, se “não consegue... separar da aparência do verdadeiro na arte.”

Na exigência de Benjamin sobre o gesto de violência, a qual a historiografia tradicional encoberta, que é desfeita a noção ultrapassada sobre a verdade da arte e mesmo sobre a representação na obra de arte. Ao “separar a aparência do verdadeiro na arte” ele provoca o que entendemos por cesura. Gagnebin (2013) explica tal separação como destruição da ilusão da beleza como argumento supremo da obra de arte, mas, muito mais, a cesura exime a arte da necessidade de uma existência intrínseca entre o verdadeiro e a beleza, entendida também como um padrão do historicismo tradicional em sua percepção da beleza. É desfeita a análise obtida por uma única perspectiva que impõe uma verdade dada como absoluta.

A interrupção, violência crítica e verdade tornam-se conceitos indissociáveis na escrita de Benjamin, no início do século XX, sobretudo no tocante à escrita sobre a história. Para o autor, aquilo que é tratado na historiografia tradicional deve ser atestado pela violência revolucionária, compreendida por sua “totalidade falsa”. Deve-se expor o fato sempre a partir da “beleza goetheana”, ilusória, ou a narração submetida a essa verdade absoluta. O movimento de ruptura, observado no ensaio sobre o texto *Afinidades eletivas*, de Goethe (ANO), significa uma ruptura inerente, também, à linguagem. No *Afinidades*, o “sem-expressão” rompe com a “falsa totalidade estetizante” de Goethe, transformando a obra em cacos. Para Gagnebin (2013, p. 102-103. Friso nosso):

Esse gesto de ruptura salvadora, que também será o do intérprete alegórico, do tradutor e do historiador, e definido aqui como uma fratura inerente à linguagem mesma, particularmente à linguagem poética: é a paragem e o sopro marcados pela *cesura* que escande o verso ao interrompê-lo.

No Édipo, de Sófocles, encontra-se a definição do termo cesura, acolhida por Benjamin. Os comentários nesse texto são entendidos como uma extrapolação da teoria da tragédia, lançando-se para a teoria da arte, no geral. A cesura é marcada pelo que Benjamin denomina como *das Ausdrucklose* [o sem-expressão] (BENJAMIN, 2007, p.93) e age no fluxo das representações – na perspectiva do poema épico de Sófocles – sendo a “palavra pura”, uma “interrupção contra rítmica” [*gegenrhythmische Unterbrechung*] diminuindo a rápida sequência de representações em seu ápice, de modo que essa sequência torne-se imperceptível, expondo a representação em si. A cesura transforma a representação, retirando sua transparência e dando-lhe um teor de opacidade. Funda uma nova percepção da verdade, pois a interrupção do verso, no épico, distancia o receptor do discurso, oferecendo-lhe a forma desse discurso. A cesura é o que Gagnebin (2013, p. 103) acredita ser o elemento fundador da linguagem, pois não advém do arbítrio do historiador ou do crítico; sua verdade “[...] não reside

no infinito escoamento de nossas palavras, mas neste sopro 'sem-expressão' que as forma e as traz ou as dispersa e as perde”.

A opacidade proposta pela cesura é o lugar onde reside a visibilidade. Ela é tratada por Benjamin (2007), inicialmente, no montar e desmontar encontrados na experiência do mundo feita pela criança, seguindo a premissa de Charles Baudelaire. No modo em que ela age com o brinquedo revirando-o, observando-o e destruindo-o. Nesse sentido, tal experiência assemelha-se ao desejo pelo conhecimento, sendo possível através da determinante referência a Baudelaire, estabelecer uma nova perspectiva para o regime temporal da imagem, cuja visualidade instaure-se simultaneamente no “originário” [*ursprünglich*] e “intermitente” [*sprunghaft*], visando uma nova narrativa historiográfica, cujo dado central é a sua própria dissolução, e, ao mesmo tempo, constituindo uma compreensão mais complexa do tempo. Assim, surge a palavra telescopagem, dirigida à aproximação do passado pelo presente, contendo, por um lado, aquilo que resulta do esforço de Benjamin acerca da história – o choque, a violência e o embate de determinados acontecimentos – e, por outro, reconhecendo o valor da *visibilidade*, que se une ao conhecimento, ao distanciamento, beneficiados pelo telescópio, da visão de perto e de longe. O telescopar, aqui se remete justamente, ao objeto telescópio, onde a imagem é vista pelo choque, pelo embate entre as lunetas.

Ainda no âmbito das “lanternas mágicas”, também se detém na observação do caleidoscópio, atrelando a ele, o duplo regime da imagem, como mencionado acima, que se refere ao entrelaçamento do passado e presente. Os objetos inseridos no caleidoscópio – o seu “material visual – são apropriados ao duplo regime da imagem, à fragmentação do tempo e à “fecundidade dialética”. Encontram-se na realização do resto e da disseminação, por se tratar de detritos, resto de tecidos, pedras, vidros etc. definem, segundo Didi-Huberman (2017, p. 145, através da natureza intermitente da imagem, em seu movimento ao longo do tempo, a matéria como “dispersão, uma desmontagem errática da estrutura das coisas”.

Na concepção de Benjamin (2014), o caleidoscópio age como um modelo para o que é moderno. O brinquedo, dada a suas múltiplas variações de imagens que, ao serem compostas por fragmentos, servem como um reflexo para o curso da história, cujo fim deve ser entendido pela destruição, isto é, pelo seu destino de ser quebrado nas mãos da criança. Assim, o conceito da catástrofe está posto, já que a tradição historiográfica é fraturada fazendo surgir uma nova ordem. O caleidoscópio, ou mais precisamente, o movimento dos objetos refletidos em seu interior simboliza para Benjamin, o “desabamento interior”, explicado a partir do texto

“Montanha abaixo” [*Bergab*] (1932)²³, no qual é exposta a “montagem da experiência” – contida em Marcel Proust, na ocasião da morte de sua avó. O desabamento do sujeito é descrito pela descida da montanha, em que os movimentos do corpo e seu cansaço próximo do real desabamento serve como analogia ao brinquedo, sendo o brinquedo em si, e sua possível destruição. Desse desabamento surgem imagens “fulgurantes, renovadas a cada passo, como em um jogo psíquico com a própria queda”. O estado dialético proposto na junção entre a propagação das imagens no momento da queda e a queda em si configura um saber próprio que, segundo Benjamin, é articulado pela língua. Segundo Didi-Huberman (2017, p. 163),

Ora, tudo isso acaba por se articular na língua: o conhecimento pela montagem sempre apela para uma “legibilidade” do tempo, e somente a língua, diz Benjamin, é o lugar onde é possível aproximar-se” das imagens dialéticas. O que isso significa senão que a própria língua deve se ocupar da estrutura enigmática, da estrutura caleidoscópica das imagens e do tempo? “Encontrar as palavras para aquilo que temos diante dos olhos – como isso pode ser difícil. Mas, quando elas chegam, batem no real a pequenos golpes de martelo até que tenham gravado sua imagem sobre ele, como sobre uma bandeja de cobre”. A multiplicidade de histórias possíveis, segundo Benjamin, caminha lado a lado com a multiplicidade de línguas.

Junta-se a essa forma de entender, não somente a narração histórica, mas, também, o lugar da imagem diante dessa nova forma de abordá-la – a partir de sua “desmontagem”, do seu “deperhecimento” e, sobretudo, do visível – o historiador da arte Carl Einstein. Ele inaugura um caminho diferente para a análise da produção artística do começo do século XX, o qual corresponde ao conceito de imagem dialética, pois ele era tanto um ‘pensador moderno’ quanto um “pensador crítico da modernidade”. Esse tratamento da imagem da imagem, ou as obras que povoaram aquele momento, faz da narração da história da arte uma acusação da crise e elevação da eminente transformação da experiência visual de então. Essa transformação passa por um

²³ “*Nie hat sie einer deutlicher gespürt als Marcel Proust beim Tode der Großmutter, der ihm erschütternd, aber gar nicht wirklich schien, bis ihm am Abend, da er sich die Schuhe auszieht, Tränen kommen. Warum? Weil er sich bückte. So ist der Körper gerad dem tiefen Schmerz Erwecker und kann es dem tiefen Denken nicht minder werden. Beides braucht Einsamkeit. Wer einmal einsam einen Berg erstieg, erschöpft da oben ankam, um sodann mit Schritten, welche seinen ganzen Körperbau erschüttern, sich bergab zu wenden, dem lockert sich die Zeit, die Scheidewände in seinem Innern stürzen ein und durch den Schotter der Augenblicke trollt er wie im Traum. Manchmal versucht er stehen zu bleiben und kann es nicht. Wer weiß, ob es Gedanken sind, was ihn erschüttert, oder der rauhe Weg? Sein Körper ist ein Kaleidoskop geworden, das ihm bei jedem Schritte wechselnde Figuren der Wahrheit vorführt.*“ (BENJAMIN, 2014, E-book). “Nunca ninguém a sentiu mais claramente do que Marcel Proust na morte da avó, que lhe provocou um grande abalo, mas não lhe pareceu real, até que à noite, ao descalçar os sapatos, lhe vêm as lágrimas. E por quê? Porque se curvou. Assim, o corpo é justamente o que desperta a dor profunda, e pode igualmente despertar o pensamento profundo. Ambas as coisas precisam do isolamento. Quem alguma vez subiu sozinho a uma montanha, chegou ao topo esgotado e depois iniciou a descida com passos que abalam todo o seu corpo, sentiu que o tempo se desagrega, as paredes divisórias no seu interior desabam e ele caminha por entre o cascalho dos instantes como num sonho. Por vezes, tenta parar e não consegue. Quem sabe que coisa o abala, se os pensamentos ou o caminho difícil? O seu corpo transformou-se num caleidoscópio que a cada passo lhe mostra figuras mutantes da verdade.” (BENJAMIN, 2013, E-book).

novo olhar para a obra, que em Einstein, ganha contornos de uma “pré-historicidade” que evocará a premissa benjaminiana sobre a ligação entre o passado e o presente. A imagem, constituída a partir desses elementos e pensada através de tal olhar, distancia-se fortemente da tradição da crítica ocidental. Essa nova perspectiva, relaciona o interesse dos artistas modernos – sobretudo os cubistas – por esse primitivismo e atenção dada a formas de arte até então consideradas arcaicas. Tal interesse, que para Einstein carrega uma relação com uma “força mortífera da obra de arte ao destruir a realidade”, a qual lança um novo questionamento sobre a história da pintura, no sentido de provar que ela é anacrônica e não, única.

Segundo Didi-Huberman (2017, p. 230-231), “a dissociação do olhar e o da causalidade não podem acontecer sem uma *cisão do tempo*. A imagem, em sua definição mais radical, tornava-se o cruzamento sensível da própria *cisão*: um sintoma, uma crise do tempo”. Einstein opõe a relação entre o “ver” e o “perceber”, os quais, segundo ele, formavam o erro do realismo clássico. Nessa vertente, a visão era identificada como percepção. A fruição da obra se limitava a uma observação passiva, e é entendida por Einstein como um “tabu pré-estabelecido”. Para a sua concepção visionária, condizente com novas formas de arte, o interesse pela arte não deveria se limitar à observação da *mimesis* – entendida como o real – mas, sim, se valer de uma realidade afastada do ilusório e dada pela criação de objetos.

O *ver* deve “assassinar” o *perceber* para que ele deixe de ser entendido como uma “observação passiva” da obra de arte. O *ver* deve ampliar o *perceber*. Assim, é retomada novamente a problematização de Benjamin acerca da história, pois essa ampliação requer o esforço contínuo de renovação dos pensamentos, problematizações e colocações, no intuito de se antecipar a imagem, sempre transformando a relação entre passado e presente. A visão, para Einstein, repele a noção trivial do visível – não o visível proposto, por exemplo, por Foucault, mas o regime trivial associado à representação –, devendo operar sob as alternâncias do visual. Ela deve retirar-se do seu aspecto cristalizado e se colocar permanentemente em transformação, rejeitando o ato do *voyeur* e reivindicando o do *voyant*, o qual denota a característica mutável não somente do visível, mas, também, da imagem. Esta se torna, no momento ao qual se refere Einstein, aquilo que Didi-Huberman (2017) chama de “imagem-sintoma”, pelo seu dado inesperado – a palavra sintoma é condizente com seu significado clínico –, estranho e que desperta o espectador/leitor visualmente para algo que ele não conhece. Ela é, na novidade proposta por Einstein, um “mal-estar” na representação, pois remete ao futuro desta, algo que não se sabe ler ou descrever. Einstein, a partir desta compreensão da novidade da imagem, refuta seu caráter ideológico ou religioso; não a define como messiânica. Ele simplesmente

determina a implicação do presente no passado. Segundo Didi-Huberman (2017, p. 240. Friso do autor),

Sem dúvida, a imagística – a iconografia – emite mensagens, “signos de época”, como se diz. Mas a imagem, por sua vez, turva as mensagens, emite sintomas, nos entrega ao que ainda se esquia. Porque ela é dialética e inventiva, porque ela *abre o tempo*.

A *visibilidade* tratada por Deleuze (2008, p. 121) coincide com a premissa benjaminiana, quando vai ao encontro da ideia de arqueologia, não se limitando necessariamente ao passado, mas, também, voltando-se para o presente ao buscar o “presente das coisas” e das palavras – em referência a Foucault –, e ao entender essa busca como um arquivo onde estão depositadas as visibilidades possíveis. Como mencionado na nossa introdução, ela atém-se à representação, relacionando as características provenientes da imagem a uma determinada época. Do mesmo modo, para Deleuze (2008), a linguagem, a partir de uma fratura das palavras e das frases, deve representar a época na qual está inserida. Se, para representar um momento na história, deve-se buscar a sua “luz”, sua “sombra” e “cintilações”, tal rachadura da linguagem faz-se necessária para que os enunciados reflitam o dado momento histórico. O regime da linguagem, assim como prevê a narração histórica, não deve se abastecer da previsibilidade de uma narração histórica linear. Deve buscar os fragmentos, os restos, e ser sensível à fluidez do tempo, a qual lhe impõe variações e impossibilitam o caráter homogêneo do seu enunciado, e o resultado disso é a possibilidade de se perceber o trânsito do passado no presente. Se colocados lado a lado, *ver* e *dizer* devem manter uma “distância irreduzível”, pois sua junção não alimenta o conhecimento – ou o saber. O tecido entre as mídias faz-se necessário, para que surja algo novo, diverso. Segundo Deleuze (2008, p. 121): “é como se o arquivo fosse atravessado por uma grande falha, que põe, de um lado, a forma do visível, de outro, a forma do enunciável, ambas irreduzíveis. E é fora das formas, numa outra dimensão, que passa o fio que costura uma à outra e ocupa o entre-dois.”

Nas obras aqui analisadas – *Ao farol*, *Doutor Fausto* e *Goya* – a visibilidade – ou a “*Anschaulichkeit*” – deve ser observada tanto na relação entre o visível e o enunciável quanto na particularidade de cada mídia. A forma da narrativa, quando observada apenas sob a perspectiva da escrita, traz elementos – os quais trataremos separadamente, nos próximos capítulos – que corroboram a premissa benjaminiana, sendo talvez não um testemunho historiográfico em si, mas podendo-se detectar, na escrita de Virginia Woolf, Lion Feuchtwanger e Thomas Mann, um cuidado em inserir elementos que correspondem aos fragmentos do caleidoscópio, o qual aponta pra a transformação artística e literária em curso

nas primeiras décadas do século XX. Mesmo que Mann e Feuchtwanger estejam cronologicamente mais próximos – e que sua escrita seja afetada pela ocasião do exílio de ambos –, parecendo se afastarem do contexto de Woolf, os “vestígios, rastros etc.” dos quais ambos tratam nos romances aqui analisados, estão em conformidade com o intento da autora inglesa de representar a passagem do tempo, algo essencial aos três romances.

Por um lado, entender a visibilidade, significa percorrer o seu sentido, o qual vai diretamente ao encontro de uma cesura, onde os autores, através do assim chamado “rachar do enunciável”, confrontam a própria escrita com novas possibilidades estéticas. Por outro lado, esse movimento acontece, também, a partir da utilização de recursos que se projetam para além da linguagem verbal e se ligam – na presente pesquisa – à pintura e à música. Nos três romances, a relação com o tempo, seja através do tempo da narrativa ou pela descrição da passagem do tempo, o enunciável é trabalhado junto a uma percepção acerca de outro meio, outra “mídia”.

Em *Ao farol*, Lily Briscoe, uma pintora, faz o enlace entre os três capítulos, definidos por três momentos diferentes e subsequentes. Em todos esses momentos, o olhar da pintora se faz presente e o enredo é exposto simultaneamente pelo dado da escrita de Woolf, por elementos como a expansão do instante – que ocorre, não somente no jogo entre o passado e o presente, através do fluxo de consciência, mas, também, na intrínseca analogia com a feitura de uma obra pictórica. Mais do que isso, o tempo da narrativa parece estar ligado à pintura produzida por Briscoe. Em *Doutor Fausto*, uma das encarnações do diabo, Wendell Kretzschmar estabelece um panorama da história da música, dividido, a princípio, entre as obras que serviam ao “culto” – em seu sentido estritamente religioso – e aquelas que serviam à “cultura”. Tal digressão sobre as transformações da composição musical serve como subsídio para se entender como Thomas Mann relaciona-se com o tempo narrativo do romance – o qual, dado esse panorama musical, se estende e se funde a diversos aspectos da cultura alemã – e como a passagem do tempo, no sentido histórico, é exposta. Em *Goya*, a Espanha do século XIX é retomada por Lion Feuchtwanger na representação da corte imperial e da guerra contra Napoleão Bonaparte, pela presença do pintor, Francisco Goya, e sua influência na corte. A esse cenário, soma-se a relação de Goya com sua própria obra, no que se refere à sua busca pela “verdade” na representação pictórica e o conflito do pintor com a proposta estética classicista francesa.

1.3 A estética do exílio

"Quando Dante atravessava Verona, o povo apontava-o com o dedo e segredava: 'Ele está no inferno'. E como poderia ele, de fato, sem aí viver, descrever-lhe todos os tormentos? Ele não tirara da sua imaginação, ele os vivera, experimentara, vira e sentira. Ele estava de verdade no inferno, na cidade dos condenados: Ele estava no exílio."

Heinrich Heine, *Über Ludwig Börne*

Os romances *Goya* e *Doutor Fausto* refletem diretamente o momento específico vivido por seus respectivos autores, definido pelo exílio de ambos. Lion Feuchtwanger e Thomas Mann escrevem seus textos explorando as fronteiras estéticas e formais apresentadas anteriormente aqui, submetendo tal exploração a uma crítica ao regime político que vigorava, na Alemanha, poucos anos antes da publicação desses textos. A compreensão do período de exílio de ambos os autores, que contribuiu decisivamente para a construção da narrativa, permitirá uma melhor aproximação do debate estético proposto através, sobretudo, da relação dos personagens centrais, o pintor espanhol, Goya, e o compositor, Adrian Leverkühn, com as teorias pictóricas e musicais, respectivamente.

A literatura de exílio não é depreendida por um desejo de um autor em viajar. Ela é o produto de uma violência contra esse autor e contra a sua obra. Cabe exclusivamente a ele organizar sua escrita em torno de sua experiência e narrá-la, definindo tal escrita como um gênero literário. Tangente a tal perspectiva, encontra-se, também, a relação com uma nova língua, que simboliza uma ruptura com o passado. Com a vivência do infortúnio da partida, mas, também, com o vislumbre de um recomeço. Maria José de Queiróz (1998) entende que esse passado, impregnado na língua, corresponde ao mal. Nele, está a língua, por exemplo, do conquistador, do opressor, que impõe ao colonizado uma nova regra. Para a autora, um novo idioma

traz na sintaxe e no léxico, os vergalhões da soberba, da ignomínia e do nojo. Mas só os profissionais da palavra estão aptos a senti-los com absoluta firmeza. Quando podem, alijam, de vez, a língua e o mal. O que é difícil. O mundo é pequeno e as línguas de cultura se não estão, já estiveram a serviço da opressão, da tortura e da morte. (QUEIROZ, 1998, p. 17)

Queiroz (2009), no seu ensaio *Leitor, introdução, imigração e emigração: as viagens, o exílio* delimita o conceito de literatura de exílio a partir de sua perspectiva histórica. Em seu texto, são analisados, também, terminologias que constituem o conceito, visando a relação íntima do exilado com o desterro. Ao mencionar Usbek, o persa criado por Montesquieu (1969, p. 192-193 apud QUEIROZ, 1998, p. 19), traz o sentimento deste no que se refere à sua terra natal. Segundo o comentário do persa, o local que o homem habita se associa a uma ideia de

estabilidade, de fixação e, certamente, de pertencimento. Quando o exílio ganha a forma do banimento, da punição; quando a estada do estrangeiro é definitiva, nas palavras de Usbek, o sofrimento alinha-se em vários níveis, revelando um mal maior: o "mal do exílio". Esse mal, caracteriza-se pelas definições de um sentimento de distanciamento da terra natal, contidas em palavras como *Heimweh*, *Homesick*, vinculadas à ideia de perda. Para a autora, essas palavras "podem traduzir, se não uma, todas as infinitas acepções da *saudade* portuguesa, da *morriña* galega, da *soledad* castelhana, da *Sehnsucht* germânica" (QUEIROZ, 1998, p. 19-20). Nesse sentido, Jean-Jacques Rousseau menciona a "dor nostálgica", a qual se refere à uma ligação romantizada do exílio, naquilo que é caro ao fim do século XVIII e início do XIX, como a relação do exilado com a distância de cultura, exemplificada por Rousseau (apud QUEIROZ, 1998, p. 36) como "[...] a música, o boleio da frase, o vocabulário, a entonação da voz, o sotaque, a mímica e a dicção seriam símbolos dolorosos do país perdido". De qualquer modo, o léxico empregado ao exílio não o representa. Os vocábulos apenas reforçam os estereótipos, sem atender a exigências relacionadas, muitas vezes, à instabilidade da condição do exilado, nos espectros políticos, sociais e mesmo jurídicos.

Jean Améry (1977) associa o exílio ao significado original da palavra alemã *Elend*, ou seja, "banimento". Essa associação é inferida pela dupla relação que o exilado estabelece com a partida compulsória da terra natal. Por um lado, está a possibilidade, por parte do exilado, de se solucionar problemas surgidos antes da partida, normalmente ocasionados por divergências ideológicas extremas com o lugar de origem, e, por outro lado, tais soluções são sobrepostas por outras tantas questões, advindas do natural embate com uma nova realidade. A primeira resposta a uma dessas questões está na impossibilidade de retorno, pois seria impossível retomar o tempo perdido. A respeito disso, sobre o autor espanhol Rafael Alberti, cuja ruptura com o passado foi definitiva, Queiroz (1998, p. 339) afirma:

Esse é o drama do desterrado: só se recupera, com a memória, o que está morto. Por isso, ao defrontar-se com o presente, que já não é nem pode ser o passado preservado na lembrança, não mais encontra o que tinha como propriedade sua, inalienável. E sente-se roubado. Porque lhe roubaram o tempo. E, com ele, a juventude, a vida dos amigos e parentes, as músicas e as anedotas, o vocabulário e a gíria, a moda, os usos e costumes, os bares, a paisagem, os cheiros e os ruídos, as luzes da cidade... Quem aceitará, sem surpresa nem espanto, a velhice estampada no rosto da antiga namorada de quem não acompanhou o natural envelhecimento? E que dizer dos livros? Se não são lidos a tempo e hora, perdem o sabor da novidade. Apenas alguns, raros, logram vencer os anos como os melhores *Bordeaux*. A beleza, as coisas da vida, tudo escapa aos que se exilam ou são exilados.

Para o exilado existe a oposição entre uma noção do "eu", a qual se relaciona mais objetivamente, com a necessidade de sair do país de origem – e uma ideia precária de

pertencimento ao país de acolhida, sua língua e sua cultura. Uma pretensa noção de “nós”, a qual é tratada por Améry (2013) como algo ilusório, pois, ao mesmo tempo que não existe o pertencimento na terra natal, o possível “nós” é vedado no exílio.

No caso específico do exílio vivido pelos alemães durante a Segunda Guerra Mundial, é possível perceber a composição de dois grupos: aqueles que não gozavam de reconhecimento, desabrigados, e esperavam, nas filas de refugiados, por auxílio, por exemplo, do comitê judaico. No outro grupo, estavam os autores que tinham alguma fama, que em alguns casos, fora obtida em terras estrangeiras, como o exemplo de Lion Feuchtwanger. Segundo Améry (2013, p. 85),

[esses autores] Tinham seus problemas: conversavam sobre vistos de entrada e saída, vistos de residência, preço de aluguéis. Mas suas conversas também versavam sobre a crítica de um livro recentemente publicado, uma reunião na associação de escritores, um congresso internacional antifascista. Viviam na ilusão de que eram as vozes da “verdadeira Alemanha”, que deveriam falar alto em nome da pátria subjugada e amordaçada pelo nazismo. Para nós, anônimos, a situação era outra. Nada de brincar com a ideia de uma imaginária Alemanha “verdadeira” que tivéssemos carregado conosco, ou participar de rituais responsáveis por preservar a cultura alemã no exílio para dias melhores.

No primeiro grupo detecta-se o sentimento de não pertencimento à terra natal, enquanto, no segundo, palavras como “dor” e “saudades” podem ganhar espaço. A reflexão de Queiroz (1998) sobre o tempo perdido e a relação do exilado com a memória encontra ressonância no texto de Améry (2013), em linhas mais amargas; a dificuldade, ou mesmo impossibilidade de se rememorar o passado passa pela destruição deste, bem como é acrescido o “ódio contra o Eu perdido”. Para o grupo de anônimos, mencionado acima, o retorno não era desejado como para os escritores, a exemplo Mann ou Feuchtwanger. Deparava-se com o ódio à pátria, ódio que deveria ser “um dever social”, mas, ao mesmo tempo, a saudade “tradicional” sobrepunha-se a tal ódio, elevando a expectativa por uma revolução, que não acontece. Somente a sequência da história – a derrota dos nazistas pelos aliados – resolveria o conflito entre os dois sentimentos, proporcionando, também, o retorno.

O exílio da língua

A relação com o país de partida era ambígua, e, se a rejeição a ela se convertia em um sentimento de perda inalienável, acontece algo semelhante no que toca a língua. O que diferencia ambas as relações é que a transformação da língua é algo que não se pode restituir. É possível reivindicar o país de outros tempos, um país anterior ao subjugo de regimes

extremistas, ou que impõem o exílio aos seus cidadãos. A língua não permite tal restituição. Segundo Gunther Anders (apud AMÉRY, 2013, p. 94),

Ninguém pode se movimentar durante anos em línguas que não domina, ou que no máximo imita sem empobrecer a própria língua [...]. Não havíamos ainda aprendido razoavelmente bem o inglês, o francês ou o espanhol e já o nosso alemão se fraturava em pedacinhos, quase sempre de modo tão furtivo e paulatino que nem sequer nos dávamos conta da perda.

O exílio trouxera a limitação e o desenvolvimento do discurso. A transformação da língua ocorria na insistência dos assuntos que eram comuns ao grupo de exilados. Estes versavam continuamente sobre temas como o próprio sustento no país estrangeiro; sobre as possibilidades de trânsitos, traduzidas nos vistos de permanência ou de viagem. Aqueles que frequentavam os grupos de exilados tinham sua existência apenas refletida no contêrrâneo, também exilado. Assim, a articulação da linguagem se “atrofiava” e, aos poucos, a língua do país de acolhida se infiltrava no vocabulário. Enquanto isso, na terra natal, a língua se desenvolvia se moldando ao momento, conforme a “realidade”. Surgiam novas palavras provenientes dos jargões de guerra, tais como “ ‘*Feindbomber*’ [bombardeio inimigo], ‘*Kriegswirkungen*’ [efeitos da guerra] e ‘comando da frente de guerra’ [*Frontleitstelle*] e as demais expressões tipicamente nazistas [...]” (AMÉRY, 2013, p. 94). Os exilados recebiam, e podiam perceber, à distância, a transformação corrompida da língua materna. Se aqueles autores, como Mann e Feuchtwanger se posicionavam como representantes de uma Alemanha que antecedeu o regime nazista, a reflexão sobre a resistência encontrava-se também na manutenção de uma língua não contaminada pelo novo léxico, advindo da corrupção linguística. Existia, também, uma preocupação de como a “língua corrompida” invadiria o discurso literário após o regime de Hitler. Em se manter ligados à língua alemã, a qual, “não se deteriorou por isso, tampouco se aprimorou, pois eu estava excluído do destino da comunidade alemã e, com isso, também da sua língua.” Para Améry (2013, p. 95-96),

“bombardeios inimigos” eram os bombardeios alemães que reduziam a ruínas as cidades inglesas, e não as fortalezas voadoras dos norte-americanos que faziam o mesmo com as cidades alemãs. O conteúdo semântico de todas as palavras se alterava para nós e, por fim, quiséssemos ou não, a língua materna se tornava tão hostil quanto aquela que falavam à nossa volta. [...] A língua materna se revelava inimiga, mas nem por isso a língua estrangeira se tornava amiga. Ela se comportava e se comporta de forma reservada, só permitindo breves visitas de cortesia. Passamos por ela “*comme on visite des amis*”, mas isso não é o mesmo que voltar a visitar os amigos. “*La table*” não será nunca a mesma coisa que “*der Tisch*”, e no máximo ela poderá nos encher a barriga.

A língua estrangeira não era percebida como amiga e, tampouco, o ambiente do exílio. As diferenças alçavam-se para além das definições linguísticas mais sistematizadas. As feições dos falantes não eram equivalentes àquelas dos conterrâneos, ao falar; o local, como por exemplo, a porta diante de seu interlocutor não era como as portas no país de origem. O céu era estrangeiro. A terra natal configura-se, ou configurava-se, em todo um recorte do real desvelado pela língua materna. Com esse pressuposto, Améry se questiona sobre o verdadeiro significado das palavras *Heimat* [terra natal] e *Vaterland* [pátria]. Para os exilados, a perseguição sofrida durante o regime nazista significou a perda de ambas. Por um lado, *Heimat* não significava mais um conjunto de elementos que formam uma identidade comum a um povo, mas, sim, a partir do exílio, os destinos individuais de cada um. Por outro lado, o *Zeigeist* do período dificultava o uso do termo pátria. Enquanto a terra natal guarda uma visão regional e folclórica – quase sinestésica – e até mesmo pitoresca, a pátria, para Améry (2013, p. 97) “[...] continuaria profundamente suspeita de expressar uma obstinação reacionária”.

A estética do exílio

Bertolt Brecht acreditava que a guerra fosse um elemento que compunha as “desordens do mundo” e estas seriam o assunto da arte. Para ele, a desordem é algo inerente à arte. Mesmo que o mundo relatado na literatura por autores como Homero, Dante, Cervantes ou Goethe, seja reverenciado como um lugar harmônico pelas universidades, segundo Brecht, “[...] Por mais pacífico que pareça o relatório que dele se fazia, ele fala de guerras, e quando a arte faz as pazes com o mundo, ela sempre assinala essa paz num mundo em guerra” (BERTOLT BRECHT, apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27)

Georges Didi-Huberman (2007), no volume *Quando as imagens tomam posição*, analisa a produção literária-dramatúrgica de Bertolt Brecht, focalizando dois temas centrais: a Segunda Guerra Mundial e, em decorrência desta, o exílio de Brecht. A perspectiva de Didi-Huberman (2007) contempla a relação com a escrita e a produção artística do autor alemão, a partir da qual se pode depreender uma formulação estética própria do exílio.

Para Didi-Huberman (2007), o ato inicial de resistência do exilado está em *tomar posição*, sobretudo no que toca à saída dos autores alemães do seu país de origem, durante a Segunda Guerra Mundial. Esse posicionamento deve obedecer a uma relação com o tempo, reconhecendo o próprio lugar no presente e visando o futuro. O exílio como forma de resistência pertence a uma temporalidade do exilado, a partir da sua memória e das consequências advindas do desterro; entre elas, a tentativa de esquecimento, de ruptura, de novidade. O significado da

resistência, assim, possui dois pontos: o primeiro diz respeito à necessidade política e filosóficas, busca entender e “saber” das motivações que implicam perseguição, possibilitando rejeitá-la. O outro ponto consiste no perigoso sentido da própria procura pelo entendimento, que, diante das “barreiras psíquicas”, podem dissolver a busca inicial, confundindo o exilado sobre suas concessões e renúncias. A partir de ambos os pontos, a exigência da partida tem causas e consequências semelhantes para Brecht, Feuchtwanger e Mann, determinando a presente comparação. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 16),

Para saber é preciso, pois, manter-se em dois espaços e em duas temporalidades ao mesmo tempo. É preciso “implicar-se”, aceitar entrar, afrontar, ir ao coração, não bordejar, decidir. É preciso também – porque o ato de decidir acarreta isso – “afastar-se” violentamente do conflito, ou então ligeiramente, como um pintor quando se afasta de sua tela para saber em que ponto está seu trabalho. Não se sabe nada na imersão pura, no “em si”, no terreno do “perto demais”. Não se saberá nada, tampouco, na abstração pura, na transcendência ativa, no céu do “longe demais”. Para saber é preciso tomar posição, o que supõe mover-se e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento. Esse movimento tanto é “aproximação” quanto “afastamento”: aproximação com reserva, afastamento com desejo. Ele supõe um contato, mas o supõe interrompido, se não for quebrado, perdido, impossível ao extremo.

Para Brecht, Mann e Feuchtwanger tomar posição significou investigar o momento histórico: a Segunda Guerra Mundial e as incertezas sobre o futuro inerentes a ele. Não participaram do conflito nos campos de batalha, mas se expuseram nem “perto demais”, nem “longe demais”, pois arcaram com as consequências do exílio. Aproximaram-se da guerra, que representou um saber, um posicionamento em relação ao regime nazista e aos fatos decorridos da guerra, que significou opções estéticas determinantes em suas obras.

Para tomar posição é necessário o “distanciamento” e o gesto de se distanciar não o determina como algo simples. Não significa perder de vista ou se apaziguar diante dos fatos. Muito pelo contrário, o distanciamento define e aguça o olhar. Para Didi-Huberman, “ela [a distância] não se impõe senão para nos dar acesso à *alteridade*, ao jogo das diferenças” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 62). Disso, Brecht (2013) extrai o seu conceito do “efeito de distanciamento” [*Verfremdungseffekt*], no qual o ator deve demonstrar que, para além da personagem a ser representada, encontra-se também, na cena, alguém que trabalha nessa representação. Desse modo, distanciar seria representar, ou descrever, representando o que se representa, aprimorando-se, assim, a natureza complexa e dialética do que é representado. Neste sentido, o distanciar auxilia a representação na medida em que desune “as evidências para melhor unir, visual e temporalmente, as diferenças. No distanciamento é a simplicidade e a unidade das coisas que se tornam longínquas, ao passo que sua complexidade e sua natureza

dissociada passam ao primeiro plano” (BRECHT, 2013, p. 63). Nesse intento, une-se a Brecht, Feuchtwanger e Mann, Virginia Woolf, pois todos eles buscam o que Brecht (2013) chama de uma “arte de historização”: uma arte que rompa a linearidade das narrações, exponha as diferenças e reorganizando essas diferenças entre si, reabilite o valor crítico da historicidade. O distanciamento está na manipulação do seu material visual ou narrativo revelando uma montagem de citações que se remetem à história real.

Alinhada à definição de distanciamento está a palavra “estranho”, ou estranheza. Ambas estão abrigadas semanticamente, no idioma alemão pela raiz *fremd*. Brecht (2013) separa enfaticamente o significado de *fremd*, “estranho”, do de *seltsam*, “bizarro” – que, no senso comum, pode ser associada a “estranho”. Esta diferença define o estatuto da arte para o autor, ao considerar que a arte não deve se expressar nas evidências, isto é, refletida diretamente nos sentimentos do receptor, espectador, leitor. Também não deve ser incompreensível, mas, sim, compreensível, mesmo que inicialmente cause o estranhamento.

Didi-Huberman (2013) associa o recurso brechtiano do estranhamento com aquilo que Georg Simmel (apud Didi-Hubermann, 2013, p. 68) trata por “estraneidade” ou “estranheza” [*Fremdsein*] como a “síntese do próximo e do longínquo”, que pode ser entendida nas relações interpessoais e recíprocas de uma sociedade. Desse modo, o estrangeiro é o estranho dentro de uma sociedade – *der Fremde*, termo para “o estrangeiro”, em alemão, se liga a “estranho” – e define um paradigma tanto político quanto estético dentro dessa sociedade, observado nas narrativas de Kafka, em um sentido existencial, e no efeito de “inquietante estranheza” analisada por Freud, ambos contemporâneos entre si. É notório que Brecht, Feuchtwanger e Mann tenham importantes obras escritas durante o período do exílio, como se tais obras revelassem as suas opções e recursos estéticos diante da estranheza a partir da condição de exilado. Segundo Didi-Huberman (2013, p.68. Friso do autor),

O estrangeiro, assim como a estranheza, tem como efeito lançar uma dúvida sobre toda realidade familiar. Trata-se, a partir desse questionamento, de *recompor a imaginação de outras relações possíveis* na própria imanência dessa realidade. É ainda isto, distanciar: fazer aparecer toda coisa como estranha, como estrangeira, depois tirar disso um campo de possibilidades inauditas. Pode-se facilmente compreender que, para Bertolt Brecht, a *Verfremdung* [o estranhamento] tenha podido caracterizar, pouco ou muito, tudo o que a arte moderna produziu de interessante; que seja popular (Chaplin) ou árduo (Joyce); que seja formalmente elaborado (Cézanne) ou apresentado de forma documentária; que seja geométrico (o suprematismo russo) ou erótico (o surrealismo francês) [...].

A arte moderna, a partir do distanciamento e da estranheza, percebidos na obra de Brecht, inaugura uma nova forma de representação, ou de observação dos objetos. O objetivo

da arte deixa de ser o reconhecimento visual na representação, mas, sim, a sensação do objeto pela visão. Supera-se a tradição de representação que previa uma “imagem eterna do mundo”, em favor de uma “posição histórica diante das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2013. p. 69). O autor relacionado a esse período busca em seu trabalho verbal mais um reposicionamento das imagens do que criá-las. Esse reposicionamento é um ato de montagem: a redistribuição dos objetos faz o espectador, ou o leitor, vê-lo como se o visse pela primeira vez. Este efeito remete-se à leitura benjaminiana da história, na qual o presente está sempre ressignificando o passado e vice-versa, a partir de suas possíveis releituras. Outro diagnóstico desse procedimento implica o estranhamento do objeto por parte do leitor-espectador. O objeto, ao habitar uma dimensão íntima do sujeito que o representa, oferece uma nova forma de observá-lo e proporciona uma maior acuidade na percepção do real, mas o resultado será de estranheza. Para Didi-Huberman (2013, p. 80),

É um pouco como se, historicamente falando, as trincheiras abertas na Europa da Grande Guerra tivessem suscitado, no domínio estético, bem como no das ciências humanas – pensemos em Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch -, a decisão de *mostrar por montagem*, isto é, por deslocamentos e recomposição de toda coisa. A montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascidos da guerra, fazendo-se ato da “desordem do mundo”. Ela assinalaria nossa percepção do tempo desde os primeiros conflitos do século XX: ela se tornaria o *método moderno* por excelência. E ela se apresenta como tal na época, justamente em que Bertolt Brecht, entre outros escritores, artistas e pensadores, toma posição no debate estético e político do entreguerras.

A partir do recurso da montagem, entre outros, a arte moderna decompõe a previsibilidade dos gêneros, aproximando, no ponto de vista estético, obras muito diversas como as de James Joyce e Franz Kafka, de André Breton e Alfred Döblin. Essa transformação acontece no acúmulo de perspectivas narrativas e na variedade de formas novas. A montagem é responsável pelo surgimento e por essa aproximação tão heterogênea, posicionando essas novas formas em um mesmo plano hierárquico.

Para Wilhelm von Sternburg (2016), na obra de Lion Feuchtwanger, o distanciamento, ou a tomada de posição, acontece nas críticas insinuadas tanto no descolamento histórico, presente em sua obra, quanto nos relatos, evidenciando claramente as respectivas rupturas de paradigmas sociais, políticos e culturais. Nos romances *Die Füchse im Weinberg*, *Goya*, *Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseaus*, [As raposas em Weinberg, Goya, Sabedoria dos tolos ou morte e transfiguração de Jean-Jacques Rousseau] personagens e, sobretudo, fatos do momento da Revolução Francesa, quanto os quais Feuchtwanger se depara na década de 1940; o ocaso da sociedade trazido por uma ordem

político-social semelhante àquele dos anos entre 1760 e 1830. A grande utopia do Iluminismo não somente é fortalecida por Feuchtwanger após 1945. Em seus volumes da juventude, como *Erfolg*, *Die Geschwister Oppermann*, *Exil*, *Die Brüder Lautensack* e *Simone*, nos quais está presente a crítica da subida ao poder e as consequências do fascismo, bem como a Trilogia *Josephus* junto à *Der Falsche Nero*, que tratam dos primeiros anos do Império Romano no período cristão. Na Trilogia, é apresentada a contrariedade ideológica do autor à onda nacionalista na Europa dos anos de 1920 e 1930. No *Der falsche Nero* é feita uma parábola relacionada ao regime nazista.

Nos romances do jovem Feuchtwanger já se encontram elementos que apresentam a preocupação do autor com o avanço do autoritarismo na Europa, com a perseguição étnica e a escalada nacionalista sobretudo na Alemanha, ainda à época da República de Weimar. O deslocamento histórico em *Goya* é usado como artifício seguro para imprimir o conteúdo crítico-ideológico contrário ao Terceiro Reich. O cenário da Espanha do início do século XIX serve como um reflexo para que a personagem central do romance, o pintor Goya, exponha a crítica de Feuchtwanger. Em sua busca por reconhecimento, a personagem, entre uma participação política ativa na corte imperial espanhola e sua produção artística, exhibe suas convicções políticas, tanto nas constelações, com as quais ele convive, quanto no forte debate com cânone artístico da época. Para se compreender a utopia almejada por Feuchtwanger, mencionada acima, é necessário compreender o momento de seu exílio e como tal utopia surge na obra do pintor, descrita em seu romance.

2 AO FAROL: VIRGINIA WOOLF E SEU KÜNSTLERROMAN

2.1 A noção de tempo no romance *Ao farol*

A reflexão sobre a utilização da descrição de outras formas artísticas e, em alguma medida, a consideração sobre essas formas para compor os romances analisados nesta pesquisa encontra espaço também nas transformações percebidas, sobretudo, nos primeiros anos do século XX, que têm os autores Marcel Proust, James Joyce e Virginia Woolf como alguns de seus maiores expoentes. É possível observar, igualmente, a investigação sobre tais transformações nas obras de Lion Feuchtwanger e, principalmente, Thomas Mann, sendo visadas em seus escritos no período posterior à Segunda Guerra Mundial. Essas transformações tiveram terreno fértil em novas formulações acerca do uso do tempo, ou temporalidade, nas narrativas romanescas. Compreender esse uso propõe uma contribuição para se entender a interferência entre mídias nos romances aqui estudados.

Em cada um dos próximos capítulos será dedicado um espaço para apontarmos como cada um dos três romances apresentam suas perspectivas temporais. Iniciar tal intento com a obra de Woolf é aparentemente coerente, pois sua obra está no cerne, ao menos do ponto de vista cronológico, de tais transformações e, portanto, serve como referência para outras. A busca pelos recursos de temporalidade utilizados por Woolf em *Ao farol* tangencia a relação entre tudo aquilo que é apresentado sob a forma narrativa e como dessa forma depreende-se a representação da ação de pintar da personagem Lily Briscoe. Como instrumento dessa busca, é fundamental compor um repertório teórico sobre as transformações teóricas que sustentam as ideias encampadas por Woolf para a temporalidade narrativa.

No volume *Morphologische Poetik*, Günther Müller (1968) desenvolve uma distinção temporal baseada no *Erzählzeit* [tempo do narrar] e *Erzählte Zeit* [tempo narrado]. Conforme explica Paul Ricoeur (1983), essa distinção oscila “entre uma oposição global da narrativa à vida e uma distinção interna à própria narrativa” (RICOEUR, 2019, p. 131). A partir de tal distinção, o ato de narrar define-se pela presentificação [*Vergegenwärtigung*] de acontecimentos não percebidos pelo leitor, fazendo com que o narrar torne-se narrar alguma coisa, que não é em si narrativa. Aquilo que define este elemento não-narrativo – mas também incluso no que é narrado –, de acordo com Ricoeur (2019), pode ser explicado conforme o seguinte trecho:

Por um lado, o que é narrado, e não é narrativa, não é dado em carne e osso na narrativa, é simplesmente “representado, restituído” (*Wiedergabe*); por outro, o que é narrado é fundamentalmente a “temporalidade da vida; ora, “não se narra a vida [propriamente dita], vive-se a vida”. As duas interpretações são incorporadas pela seguinte declaração: “Todo narrar é um narrar [de] algo que não é narrativa, mas processo de vida”. Toda narrativa, desde a *Iliada*, conta o próprio fluir (*Fliessen*): “Quanto mais a vida é rica em temporalidade, mais a epopeia é pura” (RICOEUR, 2019, p. 132).

Narrar implica seleção e exclusão, ou, conforme o termo usado por Thomas Mann, *aussparen* [separar]²⁴. Define-se, também, pela distensão e contração do tempo, em que o tempo de narrar não é equivalente ao tempo narrado. Assim, com o tempo de narrar, *Erzählzeit*, mede-se a relação entre o número de páginas e o tempo passado no relógio, enquanto o *Erzählte Zeit*, é definido pelas variantes temporais da narrativa, escolhidas pelo autor. A partir desses dados,

²⁴ Ricoeur (2019, p. 132) compara semanticamente a palavra em alemão com a francesa *épargne*: “[...] *Aussparung* destaca tanto o que foi omitido – a própria vida, como veremos – quanto o que foi retido, escolhido, eleito. A palavra francesa “*épargne*” (poupança) tem por vezes esses dois sentidos o que poupamos é aquilo que dispomos; é também, aquilo em que não se toca, como se diz de uma cidade que foi poupada pelos bombardeios. A poupança, precisamente, discerne o que separamos para utilizar e o que isolamos para proteger.

dessas formas de medição – das opções temporais, nas quais se encontram a contração ou distensão – é elaborada uma *Gestalt*²⁵ da narrativa. Nessa elaboração reside a possibilidade de expansão dos recursos temporais utilizados por autores, como Virginia Woolf, a qual extrapola a linearidade, a consecução e a cronologia em sua escrita. As análises sobre o tempo na narrativa, propostas por Ricoeur, deixam de lado a binaridade entre o tempo longo ou tempo curto, mais rápido ou mais lento, passando a observar, também, a distinção entre cenas, transições e outros elementos, que estão no limite entre análises quantitativa e qualitativa. Cenas longamente narradas, entrecortadas por situações breves, recebem a denominação de “cenas monumentais”, de acordo com Günther Müller (1968), podendo servir como a estrutura do processo narrativo, que se somam aos “acontecimentos extraordinários”. Os dois casos apresentam relações não quantificáveis dentro da narrativa em si, tornando o conjunto estabelecido entre ambos os casos mais complexo. Elementos como a disposição das cenas, episódios intermediários e acontecimentos principais, não param de modular as variações temporais em quantidade e extensão. A esses elementos unem-se as prospecções e retrospectos, as inserções de longas extensões de tempo narradas em breves sequências narrativas, criando “um efeito de profundidade perspectiva ao mesmo tempo que se rompe a cronologia” (RICOEUR, 2019, p. 135). A escrita de Woolf entra em outra categorização possível, em que se localiza o tempo da memória, do sonho, do diálogo relatado; os quais são da ordem qualitativa das medidas temporais, que se unem às medidas quantitativas.

A relação entre personagem e narração

Junto às relações temporais estabelecidas está presente a figura do narrador, responsável por direcioná-las e, muitas vezes, por modulá-las. O narrador narra o mundo da personagem, e esta, por sua vez, é diretamente afetada pelas variações de tempo na narrativa. Pensar a narrativa como representação, sobretudo de uma ação – como *mimesis* da ação – significa pensar necessariamente nos seres que agem. Ampliando o sentido da palavra ação, esses seres agentes são capazes de pensar e de sentir, ou seja, são capazes de dizer o que pensam e sentem, formando, assim, a narração. Dessa forma, é possível transferir a representação para a personagem e desta para o seu discurso. Quando incluído o discurso da personagem na narrativa – mais especificamente na diegese –, os conceitos de enunciado e enunciação são transformados

²⁵ A palavra *Gestalt*, aqui, é definida por seu uso nas artes visuais, que, diante da posição dos elementos e objetos em uma imagem, isto é, diante da composição da imagem, direciona o olhar do espectador ou observador. A partir do ensaio de Roger Fry (2018), tratado nas próximas páginas, tais elementos serão analisados.

por um vocabulário que define o primeiro pelo discurso da personagem e o segundo pelo discurso do narrador, designados pela perspectiva própria de cada um, bem como pela voz narrativa. Existe, também, a possibilidade de o discurso da personagem ser identificável na voz do narrador. Segundo Ricoeur (2019, p. 153),

Com efeito, nenhuma arte mimética foi tão longe na representação do pensamento, dos sentimentos e do discurso quanto o romance. Foi mesmo a imensa diversidade e indefinida flexibilidade de seus procedimentos que transformaram o romance no instrumento privilegiado da investigação da *psique* humana, ao ponto de Kate Hamburger poder fazer da invenção de centros de consciência fictícios, distintos dos sujeitos reais de asserções sobre a realidade, o próprio critério de corte entre ficção e asserção.

O fluxo de consciência é um recurso utilizado por autores como Franz Kafka e Marcel Proust, além de Virginia Woolf, sendo caracterizado pela impessoalidade da voz narrativa, possibilitando a mudança da primeira pessoa fictícia para a terceira sem prejuízo, pois o foco da representação está na consciência. Ela acontece na narração direta dos pensamentos e sentimentos, os quais independem da voz narrativa, podendo esta ser um narrador em terceira pessoa ou a personagem, em primeira. Ricoeur (2019) comenta ainda que, muitas vezes, a representação da consciência no romance é confundida com a primeira pessoa, a partir de uma noção errônea associada à simulação de um sonho ou de uma memória. O mesmo não acontece na narração em terceira pessoa, que se aplica a *psiques* alheias, pois o leitor sempre as entende através da imaginação. O autor do romance assim o faz pois “é próprio do seu ofício conferir expressões apropriadas aos pensamentos, os quais pode ler diretamente, porque os inventa, em vez de decifrar os pensamentos nas expressões, como fazemos na vida cotidiana” (RICOEUR, 2019, p. 155). Outro aspecto importante para uma investigação sobre os diversos pontos de vista dentro da narrativa é o que prevê o plano espacial junto ao plano temporal. O plano espacial, entendido no seu sentido restrito e a partir de um vocabulário cinematográfico, é dado pela necessidade de se combinar vários pontos de vista, essencialmente perceptivos, definindo – ou definido por – posição, ângulo de abertura e profundidade de campo. No plano temporal, os pontos de vista podem ser divididos pela relação entre narrador e seus personagens, bem como apenas entre os personagens. O narrador pode se movimentar no tempo da narrativa: em sincronia com os personagens, negando, assim, sua onisciência e aceitando os limites temporais dos personagens, ou, ainda, mover-se para frente ou para trás, inserindo diversas perspectivas temporais. Adiante, na discussão sobre essas duas possibilidades, estão, justamente, aquelas inseridas no campo psíquico.

Woolf, já em seus primeiros textos, mais especificamente nos contos *The Mark on the Wall* (1917) e *Kew Gardens* (1919), faz uso de tal recurso de maneira pioneira em relação a outros escritores modernistas. A técnica de *stream-of-consciousness* da autora acontece, por exemplo, em longas sequências diegéticas formadas por pensamentos – os discursos interiores. Esses aprofundam o instante do pensamento, amplificando os momentos do tempo narrado e, mesmo que signifiquem um instante para o todo da narrativa, surgem como uma pluralidade imensa de pontos de vista. Tal recurso, polifônico por natureza, é denominado posteriormente pela autora como *tunneling process*²⁶. Os acontecimentos na narrativa levam os personagens a criarem conjecturas, pensamentos e segredos, que expandem o tempo narrado. Segundo Ricoeur, “a arte da ficção consiste assim em tecer juntos o mundo da ação e o da introspecção, em mesclar o sentido do cotidiano e o da interioridade” (RICOEUR, 2019, p. 179-180). A exploração do tempo narrado combinado ao tempo vivido pelas personagens, marcada pela incessante mudança de vozes narrativas, fornecidas pelos pensamentos, produz uma profundidade temporal, ao mesmo tempo em que esta, pela estreita relação entre presente e passado, define a profundidade psicológica das personagens; o que, por sua vez, acarreta uma identidade instável a elas. Essa instabilidade, de fato, dificulta a identificação das personagens pelo leitor, cabendo tal tarefa às informações transmitidas pelo narrador. Toda a enunciação passa pelo fluxo de consciência das personagens, que, muitas vezes, habitam o mesmo ambiente, sendo este um sinal de unidade entre elas e o meio. No texto “Ficção moderna” [*Modern Fiction*] (ANO), a autora inglesa compara essa dispersão, produzida pela combinação das consciências das personagens e os efeitos narrativos acumulados por ela, a “jorros de átomos”. Em suas considerações ao “romancista moderno”, Woolf aconselha:

Look within and life, it seems, is very far from being “like this”. Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad of impressions - trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls

²⁶ Em *A writer's diary*, Woolf (2014, E-book) se regozija do uso do recurso, tido pela autora, de fato, como uma descoberta, no período de escrita de *Mrs. Dalloway*: “It took me a year's groping to discover what I call my tunnelling process, by which I tell the past by installments, as I have need of it. This is my prime discovery so far [...]” “processo de abertura de túneis: custou-me um ano tateando para descobrir o que eu chamo de meu processo de abertura de túneis, pelo qual eu conto o passado em prestações conforme eu tenho necessidade” e, ainda quando o rascunho do livro era intitulado de *As horas*: “I should say a good deal about *The Hours* and my discovery: how I dig out beautiful caves behind my characters: I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment.” “Eu deveria falar bastante sobre *As horas* e minha descoberta: como escavei belas cavernas por trás de meus personagens: acho que isso proporciona exatamente o que eu quero; humanidade, humor, profundidade. A ideia é que as cavernas estejam conectadas e venham todas à luz no momento presente.”

differently from of old; the moment of importance came not here but there; so that, if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it. [...] life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? [...] Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness (WOOLF, 2014, E-book).²⁷

As diversas divisões temporais propagadas pelo fluxo de consciência das personagens implicam um recurso mais complexo do que a simples oposição entre o tempo “dos relógios” e o tempo interior dessas personagens, mas, sobremaneira, nas relações em que as personagens apresentam ao leitor como “experiência temporal concreta” e o “tempo monumental” (RICOEUR, 2019, p. 187). Com isso, o texto de ficção transforma as relações temporais, compartilhando com o leitor as “maneiras infinitamente variadas de compor entre si perspectivas sobre o tempo, que apenas a especulação não consegue mediar.” (RICOEUR, 2019, p. 187). Benedito Nunes (1988), em seu texto *Tempo na narrativa*, afirma que o texto ficcional se distancia de uma noção objetiva do real, pois combina o imaginário, pelo distanciamento da noção objetiva do real, com o caráter poético da linguagem, que “modifica, reorganiza, sob nova perspectiva, as representações da realidade. [...] Em vez de demitir o mundo, a ficção o reconfigura.” (NUNES, 1988, p. 74). No tocante à relação entre o leitor e o texto ficcional, imbricada na escrita de Woolf, como mencionado acima, pode-se afirmar que ela fica entendida pelo contato do leitor com as ações desenvolvidas na narrativa, compreendidas através de personagens agentes ou pacientes. Percebe-se a forte presença da representação *mimética*, evocada aqui nos termos aristotélicos, isto é, da *praxeos* – que se

²⁷ “Examine a mente comum num dia comum por um momento. Miríades de impressões recebe a mente – triviais, fantásticas, evanescentes, ou gravadas com a agudeza do aço. E é de todos os lados que elas chegam, num jorro incessante de átomos inumeráveis; ao cair, ao transmutar-se na vida de segunda ou terça-feira, o acento cai de um modo que difere do antigo; não é aqui, mas lá, que o momento de importância chega; assim, pois, se o escritor fosse um homem livre, e não um escravo, se ele pudesse escrever o que bem quisesse, não o que deve, se pudesse basear sua obra em sua própria emoção, e não na convenção, não haveria enredo, nem comédia, nem tragédia, nem catástrofe ou intriga de amor no estilo aceito e, talvez, nem um só botão pregado como o que os alfaiates da Bond Street estipulam.[...] A vida é um halo luminoso, um envoltório semitransparente que do começo ao fim da consciência nos cerca. Não é missão do romancista transmitir esse espírito variável, desconhecido e incircunscrito, seja qual for a aberração ou a complexidade que ele possa apresentar, com o mínimo de mistura possível do que lhe é alheio e externo? [...] Registremos os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente, e tracemos o padrão, por mais desconexo e incoerente na aparência, que cada incidente ou visão talha na consciência”.

relaciona com a ação. A *mimesis*, portanto, torna-se algo como um mediador do enredo, pois pode ser entendida, também, como uma forma compreensiva da ação humana. Para Nunes,

[...] a narrativa, como forma de linguagem, é o equivalente simbólico da ação e do tempo humano correlato. Essa função simbólica alcançaria o seu maior grau de complexidade nos romances que tematizam o tempo, que narram “coisas do tempo”. Neles, as variações da ação, interiorizadas nuns, mítica e historicamente ampliadas noutros, corresponderiam a *variações imaginárias* das relações temporais. Essas *variações imaginárias*, no mundo da obra, que reconfigura o mundo real, implicam um desvendamento das modalidades do tempo humano, como as que devemos ao romance moderno, de Proust a Guimarães Rosa, de Thomas Mann a Alejo Carpentier. (NUNES, 1988, p. 77-78)

A relação entre o tempo e a memória

As variações imaginárias apontada revelam a relação entre a representação e o tempo, que ampliam as formulações sobre a primeira no sentido, não somente das descrições, mas, também, no sentido das ações, que na obra de Woolf se dá pela representação da consciência. Outro fator que deve ser tratado tendo em vista a escrita da autora é o seu uso da memória e como ele se alinha na problematização sobre o tempo, aqui proposta, além de superar a percepção linear do tempo na narrativa e transformar a relação entre presente e passado, ao sugerir uma presença simultânea de ambos na narrativa. O instante de rememoração do passado sobrepõe os dois tempos narrativos e é expandido. Ainda que o passado seja representado linearmente na narrativa com suas possíveis variações, pode-se pensar que ele é capaz, também, de se integrar ao presente, intensificando, assim, a percepção subjetiva de todos os elementos, tais como dimensões, cores e objetos, os quais definem a experiência das personagens.

A relação entre a memória e o tempo na narrativa é explicada por Woolf em dois textos: *A sketch of the past* [Um esboço do passado], em que ela reflete sobre suas memórias pessoais, e no romance *To the lighthouse* [Ao farol]. No primeiro, Woolf se questiona sobre suas memórias, sobre quando deveria começar a escrevê-las, e o problema advindo da grande quantidade de coisas das quais ela se recorda. Esse problema é o ponto de partida para se entender a profundidade da dimensão do tempo em sua escrita. Outro elemento importante é o valor dado às imagens. O vocabulário utilizado, a presença constante de descrições, que também se encontram em seus romances, é transportada para a escrita de suas memórias, como no seguinte trecho de *Sketch of the past*:

The next memory - all these colour-and-sound memories hang together at St Ives - was much more robust; it was highly sensual. It was later. It still makes me feel warm; as if everything were ripe; humming; sunny; smelling so many smells at once; and all

making a whole that even now makes me stop - as I stopped then going down to the beach; I stopped at the top to look down at the gardens. They were sunk beneath the road. The apples were on a level with one's head. The gardens gave off a murmur of bees; the apples were red and gold; there were also pink flowers; and grey and silver leaves (WOOLF, 2014, E-book).²⁸

Nesse trecho a descrição da memória continua por várias linhas, e nele pode-se perceber a forte presença do recurso de sinestesia e o propósito de expandir o instante de observação dos jardins a partir não somente do que fora observado, mas, também, através da percepção sensorial da autora, que, por outro lado, revelam claramente o elemento pictórico presente em sua escrita. Para Teresa Prudente (2008), Woolf insiste na ideia de continuidade do presente, para permitir que o ato de rememoração aconteça ininterruptamente, sendo possível o tratamento do imaginário através das transformações de percepção produzidas pela “*re-emergence*” [re-emersão] do passado. (PRUDENTE, 2009, p. 25). O conceito estabelecido por Woolf é definido por Prudente como “*the present backed by the past*” [o presente retomado pelo passado] (Woolf, 2014. E-book, tradução nossa), que gera um aprofundamento da dimensão temporal na experiência das personagens, determinando um novo ponto de vista a partir de uma posição temporalmente distanciada. O instante no qual determinada personagem se detém em meio às próprias reflexões paralisa suas ações na diegese, afastando-as do momento presente. Esse instante, que a remete ao passado, transforma completamente sua percepção do presente, resultando na passagem de uma percepção visual superficial para outra, que inclui outros sentidos, algo que, por sua vez, amplifica a vivência do presente. Esse processo de retomada do passado não significa, contudo, uma forma linear de pensamento, mas, sim, possibilita a existência simultânea dos dois tempos na narrativa, na qual os sentidos são privilegiados em detrimento do elemento racional, compreendido na premissa de uma narrativa linear.

Segundo Mark Hussey (2005), em seu prefácio para a edição comentada de *To the Lighthouse*, é nessa obra, de maneira mais enfática, que Virginia Woolf lida com a experiência do tempo e da função da memória, valendo-se da própria história da família Woolf para modelar

²⁸ “A lembrança seguinte – todas essas lembranças feitas de cor e som se aglutinam em St. Ives – era bem mais robusta; era extremamente sensual. Foi mais tarde. Ainda me faz sentir calor; como se todas as coisas estivessem maduras; murmurando; ensolaradas; exalando muitos cheiros ao mesmo tempo; e formando um todo que ainda hoje me detém – como eu me detinha então, descendo até a praia; me detinha no alto para olhar os jardins lá embaixo, num nível inferior ao da estrada. As maçãs ficavam na altura da cabeça das pessoas. Os jardins emitiam um murmúrio de abelhas; as maçãs eram vermelhas e douradas; havia também flores cor-de-rosa; e folhas cinzentas e prateadas. O zumbido, a melodia, o cheiro, tudo parecia pressionar alguma membrana violentamente, não para rompê-la; mas para murmurar em torno um enlevo de prazer tão pleno que eu me detinha, cheirava; olhava.” (WOOLF, 2020, p. 14).

a história recente de sua cultura. (HUSSEY, 2005, p.xxxv). O romance *Ao farol* é dividido em três capítulos, nos quais as relações temporais apresentadas aqui são aplicadas, definidas, em linhas gerais, através da execução de uma pintura, pela personagem Lily Briscoe. Sobre a escrita do romance, e a semelhança deste com suas memórias, Woolf escreve, com certa excitação:

[...] I made up, as I sometimes make up my books, *To the Lighthouse*; in a great, apparently involuntary, rush. One thing burst into another. Blowing bubbles out of a pipe gives the feeling of the rapid crowd of ideas and scenes which blew out of my mind, so that my lips seemed syllabbling of their own accord as I walked (WOOLF, 2014, E-book).²⁹

Tanto em *Sketch of the past* quanto em *Ao farol*, o passado não é percebido como uma memória distante, mas, sim, uma forte experiência no presente. No primeiro capítulo do romance, “A janela”, é apresentada a família Ramsay e Lily dá início à pintura. É narrada a passagem de um dia, em que a família, sobretudo Mrs. Ramsay e Mr. Ramsay, debatem sobre um possível passeio no farol, localizado próximo à casa em que habitam. A narrativa, neste ponto, é entrecortada pelos diálogos, para os quais se emprega o recurso do fluxo de consciência, o que dilui os pontos de vista dos personagens, implicando, como mencionado acima, o exercício de construção da narrativa por parte do leitor. À personagem Lily Briscoe cabe o papel de observadora das ações, em meio às distensões e recuos temporais impostos pela autora.

O segundo capítulo, “O tempo passa”, tradução da expressão latina *tempus fugit*, empregada pelo poeta romano Vigílio, apresenta outra – e única – voz narrativa. Trata-se do capítulo mais curto do romance, contendo apenas 22 páginas, sendo que todo ele é dividido em 10 fragmentos curtos e episódicos, enumerados em romanos como um relógio antigo. A narração é feita aparentemente pela própria autora, e deixa de ser propriamente uma narração, mas, sim, uma infundável descrição da casa, acometida pela passagem do tempo, como no seguinte trecho:

The nights now are full of wind and destruction; the trees plunge and bend and their leaves fly helter skelter until the lawn is plastered with them and they lie packed in gutters and choke rain pipes and scatter damp paths. Also the sea tosses itself and breaks itself, and should any sleeper fancying that he might find on the beach an answer to his doubts, a sharer of his solitude, throw off his bedclothes and go down by himself to walk on the sand, no image with semblance of serving and divine promptitude comes readily to hand bringing the night to order and making the world

²⁹ “[...] eu concebi, tal como às vezes concebo meus livros, *Ao farol*; numa urgência torrencial e aparentemente involuntária. Uma coisa detonava outra. Soprar bolhas de um canudo dá a noção da massa veloz de ideias e cenas que foram sopradas de meu espírito, de tal modo que meus lábios pareciam estar soletrando por iniciativa própria à medida que eu caminhava.” (WOOLF, 2020, p. 33. E-book).

reflect the compass of the soul. The hand dwindles in his hand; the voice bellows in his ear. Almost it would appear that it is useless in such confusion to ask the night those questions as to what, and why, and wherefore, which tempt the sleeper from his bed to seek an answer.[...] So with the house empty and the doors locked and the mattresses rolled round, those stray airs, advance guards of great armies, blustered in, brushed bare boards, nibbled and fanned, met nothing in bedroom or drawing room that wholly resisted them but only hangings that flapped, wood that creaked, the bare legs of tables, saucepans and china already furred, tarnished, cracked. What people had shed and left—a pair of shoes, a shooting cap, some faded skirts and coats in wardrobes—those alone kept the human shape and in the emptiness indicated how once they were filled and animated; how once hands were busy with hooks and buttons; how once the looking-glass had held a face; had held a world hollowed out in which a figure turned, a hand flashed, the door opened, in came children rushing and tumbling; and went out again. Now, day after day, light turned, like a flower reflected in water, its sharp image on the wall opposite. Only the shadows of the trees, flourishing in the wind, made obeisance on the wall, and for a moment darkened the pool in which light reflected itself; or birds, flying, made a soft spot flutter slowly across the bedroom floor (WOOLF, 2014, E-book).³⁰

Aqui, a descrição da destruição se inicia com a noite funcionando como uma metáfora para a escuridão, assim como os elementos naturais, como as folhas das árvores e a agitação do mar, ou seja, elementos associados à passagem do tempo, no romance. Como exposto logo em seguida, a noite denuncia a causa desse temperamento sombrio: em referência à Primeira Grande Guerra, a casa também serve como alusão ao cenário de uma guerra já terminada, cujos rastros e o vazio são o indício da memória de tal guerra. Ao fim, em um terceiro fragmento, a luz retorna, não como algo totalmente tangível, mas apenas latente, como a flor, que tem sua imagem refletida na “na parede oposta”. A descrição isenta de um agente que interfira no enredo toma o seu lugar através da consciência da autora. O agente é justamente a memória atuando como narrador. A narração retorna à primeira pessoa, fazendo recuar a fragmentação narrativa percebida no primeiro capítulo, a partir do acúmulo de pontos de vistas das personagens,

³⁰ “As noites estão agora cheias de ventania e destruição; as árvores cedem e se curvam, e suas defloradas folhas voam a torto e a direito até cobrirem todo o gramado e acabarem aos montes nas bocas de lobo, e entupirem os bueiros e inundarem as úmidas trilhas. O mar também se agita e rebenta, e caso algum adormecido, imaginando que possa encontrar na praia uma resposta para as suas dúvidas, um comparsa para sua solidão, se desfaça de suas roupas de cama e desça sozinho para caminhar na areia, nenhuma imagem, com atitude de ajuda e divina presteza, acorre prontamente para trazer, a noite à ordem e fazer o mar refletir a bússola da alma. A mão encolhe-se em sua mão; a voz grita em seu ouvido. Parece quase inútil fazer à noite, nessa confusão, estas perguntas referentes ao quê, e ao porquê, e ao para quê, que tiravam o adormecido de seu leito para buscar uma resposta.[...] Assim, com a casa vazia e as portas trancadas e os colchões dobrados, aqueles ares extraviados, guarda-avançada de grandes exércitos, sopravam furiosamente, varriam mesas nuas, mordiscavam e abanavam, nada encontrado nos quartos ou na sala de estar que lhes resistisse inteiramente, mas apenas as pernas nuas das mesas, as caçarolas e as louças já encrostadas, embaçadas, rachadas. O que as pessoas tinham tirado e deixado – um par de sapatos, um boné de caça, algumas camisas desbotadas e casacos em guarda-roupas -, apenas essas conversavam a forma humana e no vazio indicavam como outrora estiram recheadas e animadas; como outrora as mãos estiveram ocupadas com ganchos e botões; como outrora o espelho estampara um rosto; estampara um mundo cavado no qual uma figura se virava, uma mão gesticulava, a porta se abria, crianças entravam correndo e caindo; e saíam de novo. Agora, dia após dia, a luz voltava, como uma flor refletida na água, sua imagem nítida sobre a parede oposta. Apenas as sombras das árvores, florescendo ao vento, faziam reverência sobre a parede, e, por um instante, ensombrecia a poça em que a luz se refletia; ou os pássaros, voando, faziam uma suave mancha adejar ao longo do assoalho do quarto” (WOOLF, 2013, p. 111-112).

incrementando fortemente o imaginário, que também não se abstém de planos fragmentados, tornando o segundo capítulo – apesar de sua presumível autonomia, como mencionado anteriormente – um preâmbulo ao terceiro, em que Lily Briscoe retoma a execução de sua pintura.

O terceiro capítulo, “O farol”, é dedicado ao retorno de Lily à casa e à retomada da pintura, tendo como foco central narrativo a memória da personagem. A rememoração dos fatos ocorridos no dia descrito no primeiro capítulo torna-se um doloroso processo, que presentifica os momentos vividos com a família que habitava a casa, sobretudo junto à Mrs. Ramsay e seu filho, James. Enquanto pinta, o passado emerge e a pintora entra em um estado sensorial desse processo, que sinaliza a forma como Woolf trata a memória em todo o romance: trata-se da representação da realidade presente fixada em um instante expandido, que percorre o passado, ao mesmo tempo em que escava uma prospecção do futuro, reproduzindo, assim, um fluxo de imagens na consciência da personagem.

A estratégia de Woolf ao cristalizar o momento presente, logo na cena inicial do romance, e ao final, na rememoração do passado por parte de Lily, revela a estrutura circular do romance. A figura de James, que apresenta o modo como a autora explora a percepção temporal específica da infância, coincide com suas análises contidas em *A sketch of the past* (ANO), através do ponto de vista da voz narrativa em seus primeiros anos de vida. A imagem de uma catedral surge como metáfora para a relação com sua mãe na primeira infância e, também, para a de James com Mrs. Ramsay. No volume autobiográfico, Woolf (2014, E-book) se recorda de sua mãe, como na passagem: “Certainly there she was, in the very centre of that great Cathedral space which was childhood; there she was from the very first.”³¹. Segundo Teresa Prudente (2009), a recorrente imagem da catedral – apresentada também no romance *Orlando* em outro contexto – sugere a complexidade e a solenidade estruturais da mente humana. Para Prudente (2009, p. 28),

The same image of the cathedral is significantly present also in *To the Lighthouse* [...] which describes how Lily Briscoe, when facing her canvas, experiences a re-immersion in the past. In this passage it is the space of memory, which is identified with the majesty of a cathedral, also described as “dark” and “solemn”. The cathedral suggests not only the idea of a wide and high space, but also expresses the co-existence of harmony of proportions and complexity of architecture. In Woolf this complex and multilayered space reflecting a silent and obscure sacredness thus becomes a

³¹ [Certamente, lá estava ela, exatamente no centro daquele grande espaço da catedral, que era a infância; lá estava ela desde o princípio]. (Tradução nossa.)

metaphorical space, where, as in the passage in *Orlando*, thoughts can expand and reverberate.³²

O uso da palavra “solene”, assim como a metáfora da catedral, reforça os laços entre a pintora e Mrs. Ramsay. Quando Lily, em seu processo de lembrança, sente novamente a presença da amiga, é descrito um sentimento de solenidade por ela, que coincide com a passagem do tempo e com a sensação de retorno a um mundo que não existe mais. No primeiro capítulo, Mrs. Ramsay também vive o sentimento de solenidade, quando presente que determinado momento, efêmero, permaneceria, conforme o trecho:

They would, she thought, going on again, however long they lived, come back to this night; this moon; this wind; this house: and to her too. It flattered her, where she was most susceptible of flattery, to think how, wound about in their hearts, however long they lived she would be woven; and this, and this, and this, she thought, going upstairs, laughing, but affectionately, at the sofa on the landing (her mother’s); at the rocking-chair (her father’s); at the map of the Hebrides. All that would be revived again in the lives of Paul and Minta [...] (WOOLF, 2014, E-book)³³

Esse trecho demonstra que as sensações, como a de solenidade, cumprem uma função especial ao permitir às personagens recompor a imagem do passado e retomá-las no presente. A intensidade provocada pelos instantes expandidos por Woolf levam à cristalização, na qual o sentimento de comunidade, percebido pelas personagens, faz surgir um fluxo capaz de trazer de volta ao passado. As personagens vivenciam o surgimento de inúmeros pensamentos³⁴, o que Woolf trata como uma “avalanche de pensamentos”, tanto em *Sketch of the past* quanto em *Ao farol*, refletindo a importância dos traços textuais autobiográficos para a autora e a forte presença desses em sua obra.

³² A mesma imagem da catedral é significativamente presente também em *Ao farol* [...] a qual descreve como Lily Briscoe, enquanto encarava sua tela, experiencia uma re-imersão no passado. Nessa passagem é o espaço de memória que é identificado com a majestade de uma catedral, também descrita como “escura” e “solene”. A catedral sugere não apenas a ideia de um espaço amplo e elevado, mas, também, expressa a coexistência de harmonia de proporções e complexidade arquitetônica. Em Woolf, este espaço multifacetado e complexo, refletindo uma sacralidade silenciosa e obscura, conseqüentemente transforma-se em um espaço metafórico, onde, como na passagem em *Orlando*, os pensamentos podem se expandir e reverberar” (Tradução nossa).

³³ “Eles voltariam, pensou, movendo-se novamente, não importando quanto vivessem, a esta noite; esta lua; este vento, esta casa: e a ela também. Lisonjeava-a, no ponto em que era mais suscetível à lisonja, pensar como, enredada como estava a seus corações, assim continuaria enquanto vivessem; e isto, e isto, e isto, pensou, subindo as escadas, rindo, mas afetuosamente, do sofá (da mãe) no patamar da escada; da cadeira de balanço (do pai); do mapa das Hébridas. Tudo isso seria revivido nas vidas de Paul e Minta [...]” (WOOLF, 2013, p. 99-100).

³⁴ “Suddenly, as if the movement of his hand had released it, the load of her accumulated impressions of him tilted up, and down poured in a ponderous avalanche all she felt about him. [...] another. She felt herself transfixed by the intensity of her perception; [...]” (WOOLF, 2014, E-book). “De repente, como se o movimento de mãos a tivesse liberado, a carga das impressões acumuladas que tinha dele veio à tona. [...] Ela se sentiu transfixada pela intensidade de sua percepção; [...]” (WOOLF, 2013, p. 23).

A fixação dos instantes referentes ao passado, por parte de Lily Briscoe, indica outro fator importante para a compreensão da relação entre a memória e suas implicações temporais na narrativa: a relação entre memória e imagem. Tanto para Lily, quanto para James, o elemento visual tem um papel fundamental, pois é responsável pela reconstrução da imagem mental fixada na memória, revelando a concepção de memória percebida na escrita de Woolf. Tal concepção pode ser entendida na reflexão do pensador Aristóteles, no seu texto *Da memória e da reminiscência* (2018). O comportamento da memória se dá a partir de seus aspectos psicológicos – a saber, a trama complexa de deslocamentos e condensações dos traços mnêmicos, – justapostos à relação entre imagem e imaginação. Para o pensador, a memória implica intervalos de tempo, já que é proveniente necessariamente da consciência desses intervalos, sendo definida pelo passado e impossível de se relacionar com o futuro. O objeto produto da memória é conhecido por suas dimensões e movimento, sendo a imagem deste objeto a afeição [o *páthos*] da faculdade sensitiva comum a ambos, e pertencente à “faculdade sensorial primária”. Segundo Aristóteles, “[...] a memória, mesmo a dos objetos do pensamento, implica uma imagem mental. Por essa razão, parece pertencer acidentalmente à faculdade do pensamento, mas essencialmente pertence à faculdade sensorial primária” (ARISTÓTELES, 2018, E-book). Ao mesmo tempo, a memória corresponde à imaginação, pois aquilo que é imaginável é essencialmente objeto da memória, enquanto aquilo que envolve *unicamente* a imaginação é objeto da memória apenas acidentalmente. Assim, surge a questão acerca da presentificação da memória, ou do objeto dela, quando este não está presente, mas, apenas a sua *impressão*, e não o fato que o contém. Para Aristóteles (2018, E-book),

Porque é claro que devemos considerar a afeição causada na alma pela sensação, igual que a causada na parte do corpo que contém a alma, como uma espécie de gravura ou pintura (a afeição, cujo último estado chamamos de memória) o estímulo, com efeito, produz a impressão de uma espécie de semelhança com o percebido, assim como quando os homens selam algo com os seus anéis de selar.

O resultado da rememoração, portanto, é a retomada do objeto através da intensidade do estímulo presente provocado por essa percepção. Tal estímulo, a afeição, possibilita ao sujeito estimulado, *ver* e *ouvir* o que não está presente. Em alguma medida, a definição de Aristóteles para o exercício da memória é bastante semelhante ao conceito, também proposto por ele, da *enargeia*, advindo do recurso da *ekphrasis*, descrito no primeiro capítulo desta pesquisa. Na reflexão de Aristóteles, há ainda uma distinção entre a memória e a lembrança, ou recordação. Enquanto a memória é definida por um fenômeno passivo, a lembrança remete-se

a um tipo de silogismo ou inferência, pois quando um sujeito se recorda de alguma coisa, está deduzindo já ter visto ou experimentado tal coisa, implicando uma busca por essa memória.

A distinção aristotélica entre memória e imaginação, bem como a posição ativa dada pela lembrança, alinham-se à representação de Woolf para o processo da memória, sobretudo, no terceiro capítulo de *Ao farol*. O ato de rememorar está fortemente ligado ao processo criativo de Lily Briscoe, expostos logo no início do estudo composicional para a pintura, descrito conforme o seguinte trecho:

There was something (she stood screwing up her little Chinese eyes in her small puckered face), something she remembered in the relations of those lines cutting across, slicing down, and in the mass of the hedge with its green cave of blues and browns, which had stayed in her mind; which had tied a knot in her mind so that at odds and ends of time, involuntarily, as she walked along the Brompton Road, as she brushed her hair, she found herself painting that picture, passing her eye over it, and untying the knot in imagination. mass of the hedge with its green cave of blues and browns, which had stayed in her mind; which had tied a knot in her mind so that at odds and ends of time, involuntarily, as she walked along the Brompton Road, as she brushed her hair, she found herself painting that picture, passing her eye over it, and untying the knot in imagination. But there was all the difference in the world between this planning airily away from the canvas and actually taking her brush and making the first mark (WOOLF, 2014, E-book).³⁵

O retorno temporal através da memória transforma-se em um elemento central na tentativa da personagem em pintar a imagem, a qual não incorpora simplesmente o presente da imagem, mas, também, o passado e a passagem do tempo. A imagem “real” do farol, que Lily está observando, mistura-se à imagem preservada em sua memória, que, por sua vez, é submetida pelo tempo a um processo contínuo de desconstrução e reconstrução. A imagem do farol, formada pela imagem “real” e a imagem do passado, contém aparentemente um elemento atemporal, que a personagem pretende pintar. A passagem do tempo opera de modo seletivo na cena, preservando a memória e trazendo para o primeiro plano aqueles elementos fortemente impressos no consciente da pintora.

Compreender a relação entre o passado e o presente definida pela distância entre ambos, vivenciada por Lily Briscoe, significa, também, compreender a ideia de *distância* para a representação da memória, como mencionado acima. Bertand Russell (2018 [1921]), nas palestras *Sensações e imagens* e *Memória*, esclarece alguns pontos sobre os três conceitos, que

³⁵ “Havia alguma coisa (ficou parada franzindo seus olhinhos chineses em seu pequeno e enrugado rosto), alguma coisa da qual se lembrava, nas relações entre aquelas linhas correndo de um lado a outro da tela, atravessando-a de cima a baixo, e na massa de sebe com sua verde cavidade feita de azuis e marrons, que tinha permanecido em sua mente; que involuntariamente, em momentos ociosos, enquanto caminhava pela Brompton Road, enquanto penteava o cabelo se via pintando aquele quadro, passando os olhos por ele, e desatando o nó na imaginação. Mas havia toda a diferença do mundo entre fazer planos no ar, longe da tela, e realmente pegar o pincel e fazer o primeiro traço” (WOOLF, 2013 p. 134).

se ligam à noção de distância temporal em Woolf. A distância temporal, segundo Russell (2018), está relacionada a dois tipos de memória: a “memória imediata” [*immediate memory*] e “memória verdadeira” [*true memory*]. Na primeira, prevalece a articulação entre sensação e imagem. Para o filósofo, a essência das sensações – sejam elas disparadas física ou mentalmente – está na sua independência da experiência passada, concentrando-se nas experiências relacionadas a fatos, e nunca existindo isoladamente. As imagens, por sua vez, são percebidas através de duas vias distintas: por um lado, são entendidas como irrealis, pois não causam sensações físicas. Em uma possível paráfrase a René Magritte, podemos afirmar que não tentamos fumar a imagem do cachimbo, pois estamos diante apenas de sua imagem. Recorrendo à possibilidade de uma sensação visual ser causada por uma imagem, obviamente essa imagem seria correlata à identificação das sensações, dificultado, assim, a distinção entre ambos os conceitos. Imagens se diferem das sensações no tocante aos seus efeitos. Sensações têm tanto efeitos físicos quanto mentais. Segundo Russell (2018, E-book),

Images also differ from sensations as regards their effects. Sensations, as a rule, have both physical and mental effects. As you watch the train you meant to catch leaving the station, there are both the successive positions of the train (physical effects) and the successive waves of fury and disappointment (mental effects). Images, on the contrary, though they MAY produce bodily movements, do so according to mnemonic laws, not according to the laws of physics. All their effects, of whatever nature, follow mnemonic laws. But this difference is less suitable for definition than the difference as to causes.³⁶

Mesmo que imagem e sensação sejam percebidas de formas diferentes, o ato de rememoração – ou o processo da memória, nas palavras de Woolf – estabelece a aproximação entre ambas. Como mencionado acima, Russell (2018) divide esse ato entre a “memória imediata” e “memória verdadeira”. A primeira se dá pelo esmaecimento gradual da sensação até se aproximar do “status” de imagem, ainda que não possa ser definida como tal. À retenção de elementos nas diversas gradações, no percurso de esmaecimento, Russel (2018) propõe o termo “*specious present*” [presente ilusório], o qual faz com que o sujeito perceba a passagem do tempo. A gradação e a apreensão desses elementos produzem uma sucessão de sensações, similar àquela que determina a representação da memória na narrativa de Woolf. A memória verdadeira, em oposição, se aplica apenas aos eventos suficientemente distantes de já terem

³⁶ “As imagens também diferem das sensações quanto aos seus efeitos. As sensações, via de regra, têm efeitos físicos e mentais. Enquanto você observa o trem que pretendia pegar saindo da estação, há as posições sucessivas do trem (efeitos físicos) e as ondas sucessivas de fúria e decepção (efeitos mentais). As imagens, ao contrário, embora POSSAM produzir movimentos corporais, o fazem de acordo com as leis mnemônicas, não de acordo com as leis da física. Todos os seus efeitos, de qualquer natureza, seguem leis mnemônicas. Mas essa diferença é menos adequada para definição do que a diferença quanto às causas” (Tradução nossa).

finalizado o processo de esmaecimento. Os elementos, neste caso, só podem ser identificados como imagens e não pelos estágios intermediários entre sensação e imagem, que surgem durante o período de esmaecimento, podendo ser entendido também como esquecimento. O esquecimento, parte localizada entre o sujeito e o evento, torna-se essencial para o processo de rememoração. Na proposição de Ricoeur (2000), o esquecimento não significa a negação da memória, mas, sim, o momento fundador do processo de rememoração.

A distância temporal entre a imagem presente e a que emerge do passado também produz uma sensação de distância espacial ampliada, em Lily Briscoe. O farol, elemento composicional determinante da pintura, ganha duas dimensões: a primeira, distante, em sua aparência real, e a segunda, aproximada, através de sua representação na tela, conforme o seguinte trecho aponta: “She felt curiously divided, as if one part of her were drawn out there—it was a still day, hazy; the Lighthouse looked this morning at an immense distance; the other had fixed itself doggedly, solidly, here on the lawn” (WOOLF, 2014, E-book).³⁷

O elemento espacial é fundamental para o processo de rememoração de Lily, pois a composição espacial na tela funciona em paralelo com a retomada dos fatos passados. Quando ela se deixa levar por um ritmo espontâneo, quase hipnótico, ao traçar as linhas estruturantes da composição pictórica, o passado ressurge, invadindo novamente sua percepção. O fluxo de sensações, imagens e ideias é representado como instantâneo e contínuo, e a estrutura textual faz emergir passagens prévias do romance, nas quais os instantes fixados e expandidos são descritos. A sucessão de sensações, descrita por Woolf em um ritmo contínuo, dado pelas conjunções, que o aceleram atingindo seu ponto mais alto com uma repentina e forte re-emersão de fatos passados, pode ser vista no seguinte trecho:

She had taken the wrong brush in her agitation at Mr Ramsay’s presence, and her easel, rammed into the earth so nervously, was at the wrong angle. And now that she had put that right, and in so doing had subdued the impertinences and irrelevances that plucked her attention and made her remember how she was such and such a person, had such and such relations to people, she took her hand and raised her brush. For a moment it stayed trembling in a painful but exciting ecstasy in the air (WOOLF, 2014, E-book).³⁸

³⁷“Sentia-se curiosamente dividida, como se uma parte dela tivesse se deslocado lá para longe – fazia um dia calmo, nublado; o Farol parecia, esta manhã, estar situado a uma enorme distância; a outra fixara-se obstinadamente solidamente, aqui, sobre o gramado” (WOOLF, 2013, p. 135).

³⁸ “Na sua perturbação pela presença do sr. Ramsay, pegara o pincel errado, e o seu cavalete, fincado na terra tão nervosamente, estava no ângulo errado. E agora, que arrumara isso, e ao fazê-lo, controlara as distrações e irrelevâncias que lhe tiravam a atenção e a faziam lembrar-se de que era tal e tal pessoa, de que tinha tais e tais relações com os outros, estendeu a mão e pegou o pincel, por um instante ele ficou tremendo no ar, num penoso mas emocionante êxtase” (WOOLF, 2013, p. 135).

A sintaxe segue uma construção equilibrada e simétrica, que enfatiza o paralelo entre os dois modos do processo de rememoração: por um lado, a perda da consciência, “*as she lost consciousness of outer things*” “à medida em que perdia a noção das coisas exteriores” (WOOLF, 2014, E-book, tradução nossa) e, por outro lado, toda a ação parece estar sob seu controle “*her mind kept throwing*” “sua mente continuava a arrancar” (WOOLF, 2013, p. 137). O paralelismo é ampliado pela simetria dos elementos esquecidos, tais como o próprio nome, sua personalidade e sua aparência, entre outros; em contraste com os que ressurgem de sua memória, como cenas anteriores, nomes e dizeres. A personagem parece experienciar a coexistência de seu sujeito ativo e sua passividade por meio da re-emersão do passado e do retorno deste ao presente.

Através da análise dos elementos que estruturam o romance, como, por exemplo, a relação entre o tempo da narrativa e os personagens e o uso recurso do fluxo de consciência – o qual serve como um reflexo das transformações formais vistas no início do século XX – é possível observar como a formulação do romance se alinha aos conceitos mais caros a esta pesquisa, presentes na aproximação entre pintura – ou o elemento pictórico – e escrita literária. Se, pelo ponto de vista aristotélico, o processo de rememoração representado por Woolf remete-se ao fenômeno da *enargeia*, tratado também por *Anschaulichkeit*, a teoria sobre a memória de Bertrand Russell (2018) parece afastar essa possibilidade. Nas próximas linhas, buscaremos ampliar as definições acerca dos códigos representacionais, buscando tanto verificar essas duas premissas, quanto rastrear as interferências entre as duas mídias, visando conhecer as consequências, dessas interferências para o romance.

2.2 Lilly Briscoe e a execução da pintura como narração

No ensaio *A pintura*, já mencionado no capítulo introdutório desta pesquisa, Woolf (2015) expõe suas impressões a respeito da habilidade de alguns autores contemporâneos, como, por exemplo, Marcel Proust, para descrever as obras dos pintores contemporâneos. Segundo a autora, os “bons livros de Proust” seriam capazes de evocar a existência de Matisse, Derain, Picasso e Cézanne, caso “todas as pinturas modernas fossem destruídas” (WOOLF, 2015, p. 87). Para Woolf (2015), a partir dos textos desses autores seria possível, ao leitor do futuro, sentir a execução da pintura, como se o pintor estivesse presente. No entanto, não seria necessário que toda a escrita se torne visível ou mesmo palpável. O escritor que não encontra o equilíbrio entre a pena e o pincel, segundo a autora, seria um mau escritor. O equilíbrio

encontrado na relação entre pintura e literatura, se dá pela função que a descrição de um objeto cumpre na cena. Segundo Woolf (2015, p. 88-89),

A cena toda, embora sólida e pictorialmente construída, é sempre dominada por uma emoção que não tem nada a ver com o olho. Mas foi o olho que fertilizou seu pensamento; foi o olho, em Proust, sobretudo, que veio em socorro dos outros sentidos, combinou-se com eles, produzindo efeitos de extrema beleza e de uma sutileza até então desconhecida. Eis aqui uma cena num teatro, por exemplo. Precisamos compreender as emoções de um jovem cavalheiro provocadas por uma dama num camarote aberto. Com abundância de imagens e comparações somos levados a apreciar as formas, as cores, a própria fibra e a textura dos assentos de pelúcia e os vestidos das damas e a debilidade ou força, o brilho ou o colorido, da luz. Ao mesmo tempo que nossos sentidos absorvem tudo isso, nossas mentes vão cavando túneis, lógica e intelectualmente, na obscuridade das emoções do jovem cavalheiro que, à medida que se ramificam e modulam e se estendem para cada vez mais longe, penetram, afinal tão profundamente, desaparecem num fragmento tão minúsculo de significado, que mal conseguimos continuar acompanhando não fosse pelo fato de que, de repente, num lampejo atrás do outro, numa metáfora atrás da outra, o olho ilumina aquela caverna de escuridão, mostrando-nos as formas brutas, tangíveis, materiais os pensamentos incorpóreos pendentes como morcegos da escuridão primeva na qual a luz nunca antes entrara.

Por outro lado, o pintor Paul Cézanne é aquele que mais se aproxima da escrita literária, pois, diante de suas telas, a partir da desconstrução das formas, desperta, na escrita literária, palavras, onde a autora acreditava não existir. Ao contemplar tais telas, segundo Woolf (2015, p. 90),

[...] As palavras começam a erguer seus frágeis membros na fronteira da língua sem dono, para afundar de novo, em desespero. Nós as arremessamos como redes sobre uma praia rochosa e inhóspita; elas se apagam e desaparecem. É vão, é inútil; mas não podemos nunca resistir à tentação. Os pintores silenciosos, Cézanne e o Sr. Sickert, nos fazem de tolos tantas vezes quanto quiserem.

A aproximação entre literatura e pintura, observada nos dois fragmentos citados acima revelam, por um lado, a habilidade de Woolf ao construir um exercício metalinguístico a partir da cena descrita inicialmente por Proust e como sua escrita está atrelada a uma reflexão imagética. Sobretudo no trecho em que ela se remete à forma das paisagens do pintor Cézanne: “diante de uma paisagem rochosa, toda clivada como que por um martelo de gigante, em estrias cor de opala, silenciosa, sólida, serena” (WOOLF, 2015, p.90), ficam claras as intenções da autora acerca da execução da pintura por Lily Briscoe. A personagem não faz parte de um imaginário atemporal, ou mesmo estereotipado, de um pintor; ao contrário, surge da investigação de Woolf sobre a corrente artística pós-impressionista – na qual se insere Cézanne –, bem como das discussões sobre artes visuais que aconteciam no *Bloomsbury Circle*, círculo de intelectuais fundado por Woolf e sua irmã, a pintora Vanessa Bell.

Integrava o círculo, o crítico de arte Roger Fry, o qual produz uma interessante relação entre a percepção humana dos elementos fundamentais das artes visuais, sobretudo em seus aspectos bidimensionais, tais como linha, massa e plano. Sua proposição buscava entender como esses elementos estruturais da composição bidimensional interferem na percepção da obra a partir de um ponto de vista ligado às sensações. Woolf se interessa por tal análise, sendo possível observar pontos de convergência entre a forma como Woolf constrói a relação de Lily Briscoe com a própria pintura e os fundamentos de Fry. O primeiro ponto relevante do ensaio, intitulado *An Essay in Aesthetics* (1909), é o paralelo entre a representação da vida e a vida real (“*actual life*”). Nele, Fry (2018) afirma que, na representação imagética da vida, é possível perceber detalhes ínfimos que amplificam a percepção do todo, algo que não acontece na vida real. O resultado de tal amplificação é ver o elemento representado com mais clareza, ao contrário de vê-lo na vida real, pois tais elementos insignificantes “poderiam não se manter em nossa consciência, submetidos totalmente à uma reação apropriada de nossa parte” (FRY, 2018, p. 1). Fry (2018) cita sua experiência ao ver um filme, um “cinematógrafo”, no qual um trem chega a uma estação e, quando as pessoas descem dos vagões, por não haver propriamente uma plataforma, essas pessoas logo tratam de se orientar³⁹. Um evento considerado banal, mas que passa despercebido, a não ser que tais passageiros se tornem atores diante do “drama das bagagens e assentos” (FRY, 2018, p. 1), possibilitando que tal evento seja percebido e entendido como uma cena representada. Assim, pode-se entender que a representação se afasta, em qualquer circunstância, da vida real. Para Fry (2018, p. 2),

That the graphic arts are the expression of the imaginative life rather than a copy of actual life might be guessed from observing children. Children, if left to themselves, never, I believe, copy what they see, never, as we say, “draw from nature,” but express, with a delightful freedom and sincerity, the mental images which make up their own imaginative lives. [...] Art, then, is an expression and a stimulus of this imaginative life, which is separated from actual life by the absence of responsive action. Now this responsive action implies in actual life moral responsibility. In art we have no such moral responsibility - it presents a life freed from the binding necessities of our actual existence.⁴⁰

³⁹ A descrição feita por Fry remete-se claramente à célebre cena produzida pelos irmãos Lumière, em 1896, presente no filme *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [A chegada do trem na estação].

⁴⁰ “Que as artes gráficas são mais precisamente uma expressão da vida imaginativa que uma cópia da vida real pode ser pensada a partir da observação das crianças. Crianças, se deixadas à vontade, nunca, eu acredito, copiam o que elas veem, como dizemos “desenham da natureza”, mas expressam, como uma adorável liberdade e sinceridade, as imagens mentais que povoam suas vidas imaginativas. [...] Arte, portanto, é uma expressão e um estímulo dessa vida imaginativa, que é separada da vida real pela ausência de ação responsiva. Agora, essa ação responsiva implica responsabilidade moral na vida real. Na arte, não temos tal responsabilidade moral – ela representa uma vida livre das necessidades conectivas da nossa existência real.” (Tradução nossa)

Ao ligar a ideia de representação e imaginação afastando-as da vida real, Fry (2018) determina que a representação nas artes visuais vai além de uma mera recuperação dos elementos que sirvam à *mimesis* direta do objeto a ser representado. A representação, para ele, passa pelo estado sensível de uma percepção sensorial, que se torna o resultado dessa mesma representação. Tal resultado é definido por ele a partir da liberdade encontrada nas imagens produzidas pelas crianças. A imaginação seria, ao estimular a percepção subjetiva a partir de uma cena – em movimento ou estática –, um agente agregador de clareza e pureza das emoções que desperta. Tal modo de entender a representação possibilita outras formas de se observar a vida real, recriando as noções de verdade. Fry (2018) cita o exemplo de Monet, cuja obra é reconhecida por sua capacidade de reproduzir certos aspectos da natureza, tais como a intrínseca relação entre luz e as cores, mas que pela inocência em seus intentos foi recebida pelo público como uma grande farsa. Foi necessário que outros artistas, menos radicais, produzissem uma obra posicionada entre as convenções da época e a novidade impressionista, para, segundo Fry (2018, p. 3, tradução nossa), “levar o mundo gradativamente a admitir verdades que uma simples caminhada pelo interior com uma visão puramente imparcial teria, sem dúvida, estabelecido”. A “vida imaginativa” proporciona emoções mais fracas do que a “vida real”. A imagem de um santo torturado lentamente não produzirá o mesmo efeito de quando esse evento é presenciado, mas, diante da imagem, obtém-se uma maior clareza das emoções e sensações. A vida real, dessa maneira, produz sensações ininteligíveis, por sua natural proximidade ao sujeito. Na vida imaginativa, o sujeito pode tanto sentir a emoção quanto assisti-la. Para Fry (2018, p. 3), “Quando nós estamos muito comovidos em um teatro, nós estamos tanto no palco quanto na plateia”. Outro aspecto relevante é dado pela relação com a beleza em si. Sua questão inicial busca entender por que um “vaso chinês” aparenta ser mais belo do que uma pintura de Rembrandt ou Degas, a qual, segundo o autor, seriam do “ponto de vista puramente sensorial, suprema e magnificamente feias” (FRY, 2018, p. 4). Para o autor, existem dois modos de se perceber o uso da palavra belo. No primeiro caso, o belo se liga apenas ao aspecto sensorial da “vida imaginativa”. Enquanto, no segundo caso, as obras dos pintores citados superam a questão ligada unicamente à percepção sensorial e atentam para a adequação e intensidade das sensações que pretende provocar.

Os elementos fundamentais da composição imagética bidimensional se integram ao aspecto sensorial, definindo a própria composição e agregando algo essencial à pintura: a unidade visual produzida pelas formas empregadas. É a partir da unidade, ou do equilíbrio composicional, que o observador consegue percorrer a superfície da imagem e disso surge o fator sensorial e emocional. O primeiro elemento, segundo Fry (2018), é o ritmo empregado no

desenho da linha. Tal desenho grava o gesto, que é modificado pelos sentimentos do artista e transmitido diretamente ao observador. O segundo elemento são as massas que, quando reconhecidas como significantes de inércia, possibilitam perceber a resistência ao movimento, até mesmo na “vida real”. O terceiro elemento é o espaço, entendido no plano bidimensional, a partir de exercícios de perspectiva, quando dois objetos ilusoriamente representados em três dimensões ganham proporções distintas por serem posicionados em pontos diferentes no plano. O quarto elemento é a oposição entre luz e sombra, que modula os sentimentos conforme a incidência da luz e, por consequência, a disposição da sombra. O quinto elemento é a cor, que tem um efeito sensorial direto, podendo provocar alegria, melancolia etc. Fry (2018) sublinha que, ao serem empregados em conjunção com a representação objetiva da natureza, seu efeito é amplificado. Com essa referência, o artista pode mover as emoções do observador conforme suas intenções. Ele pode se afastar de tais efeitos, ao representar de forma radicalmente realista os objetos ou, no sentido oposto, ele pode apenas sugerir as formas dos objetos e dedicar a representação totalmente à força e à intensidade dos elementos citados acima. Assim, segundo Fry (2018, p. 7),

We may, then, dispense once for all with the idea of likeness to Nature, of correctness or incorrectness as a test, and consider only whether the emotional elements inherent in natural form are adequately discovered, unless, indeed, the emotional idea depends at any point upon likeness, or completeness of representation.⁴¹

Fry (2018), desse modo, possibilita a compreensão da opacidade, ainda incipiente, como aspecto representacional observado no grupo chamado pós-impressionista, composto por artistas como Vincent van Gogh, Edgar Degas, Paul Gauguin e Paul Cézanne, os quais estabeleceram novos paradigmas para as artes visuais, acarretando novos tensionamentos na relação entre forma e conteúdo. Sua teoria, que busca entender a assimilação sensorial dos componentes formais da pintura pelo espectador, produz especial interesse por parte de Virginia Woolf, que, a partir de tal teoria, procura entender como a palavra “forma” pode ser aplicada na literatura. Nesse intento, percebe-se a precisão do intento de Woolf, que visa a forma da frase, e não simplesmente a forma literária. Segundo Mark Hussey (2005), a passagem em que Lily Briscoe reinicia a pintura: “Dirigiu um olhar vago à tela que a fitava com seu olhar frio e inflexível; da tela passou para o jardim” (WOOLF, 2013, p. 135.) implica a percepção de Woolf

⁴¹ “Nós podemos, então, dispensar de uma vez por todas a ideia de semelhança à natureza, de correção ou incorreção, como um teste, e considerar apenas se os elementos emocionais inerentes à forma natural são descobertos adequadamente, a não ser que, de fato, a ideia emocional dependa, em algum ponto, de semelhança ou completude de representação.” (Tradução nossa).

acerca do ato de pintar, que seria equivalente à escrita literária, assim definida em seu diário: “o processo da linguagem é lento e ilusório. Temos de parar para achar uma palavra; depois, há a forma da frase, que nos solicita que a preenchemos” (WOOLF, 1989, p. 129). Em seguida, ela acrescenta um comentário referente ao seu modo de representação, ligando o trabalho artístico ao pensamento:

Art and thought What I thought was this: if art is based on thought, what is the transmuting process? I was telling myself the story of our visit to the Hardys, and I began to compose it; that is to say to dwell on Mrs Hardy leaning on the table, looking out, apathetically, vaguely, and so would soon bring everything into harmony with that as the dominant theme. But the actual, event was different. (WOOLF, 2021, p. 3834)⁴²

No trecho acima, fica clara a mudança de perspectiva no sentido de uma representação que não se abstém da subjetividade do autor e do pintor. Este novo olhar incide, não somente no objeto a ser representado, mas, também, no caso de Woolf, na descrição da consciência das personagens, que vai muito além das questões acerca da representação, atingindo toda a relação entre autor, narrador e leitor. As teorias de Roger Fry sobre a forma circulavam intensamente no círculo de Bloomsbury e Woolf, segundo Hussey (2005), considerava-as como grandes transformadoras da visão crítica sobre as artes. De fato, a autora emprega muito dos conceitos de Fry em seus primeiros contos, algo que não aconteceria nos romances, no que diz respeito à definição para o termo “forma” (HUSSEY, 2005 p. lvii). Na escrita de *Ao farol*, esse debate ganha força. A definição de forma significa colocar emoções em relações específicas entre personagens e isso não devia se confundir com a ideia do conceito de forma aplicado por Fry (2018) para as artes visuais. Tal discordância aponta não somente para o desenvolvimento do conceito em sua escrita, mas, também, para como a pintura era entendida por Woolf, tangenciando inclusive sua relação com sua irmã, Vanessa Bell, que era pintora. Diane Gillespie (apud Hussey, 2005, p. xliii) aproxima a personagem Lily Briscoe à de Bell, a partir da passagem em que Lily tenta explicar sua pintura à personagem Willian Bankes. Em tal passagem, Lily explica que os “rostos...podem ser deixados em branco” (HUSSEY, 2005, p. xliii). Muitos dos retratos de Bell têm a representação do rosto obscura ou deixada em branco. Isso sugere que a passagem foi escrita após a carta de Woolf (apud HUSSEY, 2005, p. xlii) a Bell, na qual ela se refere diretamente às questões próprias do fazer pictórico, segundo o trecho

⁴² “O que eu pensei foi o seguinte: se a arte baseia-se no pensamento, qual é o processo de transmutação? Estava contando a mim mesma a história de nossa visita aos Hardy. E comecei a compô-la: quero dizer a alongar-me sobre a sra. Hardy debruçando-se sobre a mesa, olhando para fora, apática e indefinidamente; e desse modo logo teria dado harmonia a tudo com o tema dominante. Mas o fato real era diferente” (WOOLF, 1989, p. 130).

da carta: “I expect the problem of empty spaces, and how to model them, has bluffed you. There are flat passages so that the design is not completely comprehended”⁴³. No tocante à representação da infância de ambas, ocorrida através da personagem de Lily, Woolf aguardava por comentários negativos da irmã, que, ao contrário, lhe escreve bem impressionada com a sua relação com a pintura: “surely Lily Briscoe must have been rather a good painter” (BELL apud HUSSEY, 2005, p. xliii)⁴⁴. A preocupação de Woolf com os comentários da irmã advém da relação de ambas no passado, a qual recebia contornos de rivalidade. Tal rivalidade era composta pela dificuldade que ambas encontravam em compreender o trabalho artístico uma da outra, algo que, segundo Hussey (2005, p.lix), termina por definir, também, suas discussões com Fry. Em sua palestra intitulada *The Artist and Psychoanalysis* [O artista e a psicanálise], Fry (2018) contraria a formulação de Woolf para a relação de Briscoe com a pintura, reafirmando a preponderância dos aspectos formais da pintura como um meio mais “maduro” para a sua contemplação, em detrimento dos aspectos formas, que são utilizados por Woolf como definidores da relação de Briscoe com a realização da pintura do farol, como descrito no terceiro capítulo de *Ao farol*. Percy Lubbock (1921 apud HUSSEY, 2005, p. lviii), em seu texto *The Craft of Fiction*, afirma que “the book itself is equivalent to its form”⁴⁵, concordando com a análise de Fry, o que gera a seguinte reação por parte de Woolf (2021, E-book):

[...] the book itself is not form which you see, but emotion which you feel, and the more intense the writer’s feeling the more exact without slip or chink its expression in words. And whenever Mr Lubbock talks of form it is as if something were interposed between us and the book as we know it. We feel the presence of an alien substance which requires to be visualized imposing itself upon emotions which we feel naturally, and name simply, and range in final order by feeling their right relations to each other.⁴⁶

No sentido das emoções, percebidas através da combinação entre as memórias de Lily Briscoe e a execução de sua pintura, Woolf descreve de forma subjetivamente detalhada o embate da personagem ao pintar a realidade que lhe é apresentada tanto no primeiro capítulo quanto no terceiro. Para Lily, Mrs. Ramsay tem “an august shape; the shape of a dome”

⁴³“Eu acredito que o problema dos espaços vazios, e como tratá-los, tenha lhe atordoado. Existem passagens chapadas de tal modo que o desenho não fica totalmente compreensível”. (Tradução nossa).

⁴⁴ “certamente, Lily Briscoe deve ter sido uma ótima pintora” (Tradução nossa).

⁴⁵ “O livro em si é equivalente à sua forma” (Tradução nossa).

⁴⁶ “o livro em si não é a forma a qual você vê, mas a emoção que você sente, quanto mais intenso o sentimento do autor tanto mais exata, sem engano ou brecha, é sua expressão em palavras. E sempre que o Sr. Lubbock fala de forma é como se algo fosse entreposto entre nós e o livro como o conhecemos. Nós sentimos a presença de uma substância estranha que requer ser vista se impondo a emoções que nós sentimos naturalmente, e nominamos simplesmente e alcançamos, em último caso, ao sentir suas corretas relações umas com as outras” (Tradução nossa).

(WOOLF, 2014, E-book)⁴⁷. A menção à forma geométrica, denunciando a preocupação formal no campo pictórico, por parte de Woolf, ao mesmo tempo, expõe o desejo por uma representação distante da semelhança ilusória com o objeto representado. Neste ponto, as colocações sobre a execução da primeira pintura, no romance, concordam com o posicionamento de Fry (apud HUSSEY, 2005, p. lix), que havia escrito: “no one who has a real understanding of the art of paint attaches any importance to what we call the subject of a picture – what is represented”⁴⁸. Woolf (2014) entende que sua compreensão do que seria a pintura de Lily foge de uma representação realista, inclinando-se, portanto, para o formalismo proposto por Fry. Salienta-se, no entanto, que a emoção exposta na experiência da pintora é algo importante no romance. Isso é esclarecido através da solução para os problemas composicionais alegados por Lily, desde a primeira pintura, a partir da qual as questões formais da pintura passam a persegui-la, até a execução da segunda pintura – cujo tema central deixa de ser Mrs. Ramsay e passa a ser a casa da família Ramsay –, momento em que ela é tomada pelas emoções ao rever a casa e se lembrar de sua convivência com os Ramsay e, não por coincidência, os problemas composicionais são solucionados.

Mark Hussey (2005) explica que a percepção de Woolf sobre a pintura, a despeito das divergências, pode ter sido influenciada por Fry, anterior ao momento desse debate. Em uma palestra, no ano de 1924, o crítico sugere: “art really calls up, as it were, the residual traces left on the spirit by the different emotions of life, without however recalling the actual experiences, so that we get an echo of the emotion without the limitation and particular direction which it had in experience” (FRY, 1924 apud HUSSEY, 2005, p. lx).⁴⁹ A insistência de Fry em retirar o elemento emocional da produção pictórica, em favor dos elementos formais, gera uma resposta mais veemente por parte de Woolf, em carta, conforme o trecho:

I meant nothing by *The Lighthouse*. One has to have a central line down the middle of the book to hold the design together. I saw that all sorts of feelings would accrue to this, but I refused to think them out, and trusted that people would make it the deposit for their own emotions—which they have done, one thinking it means one thing another. I can’t manage Symbolism except in this vague, generalised way. Whether it’s right or wrong I don’t know, but directly I’m told what a thing means, it becomes hateful to me (WOOLF, 2021, E-book).⁵⁰

⁴⁷ “uma forma augusta; a forma de uma cúpula” (WOOLF, 2013, p. 47).

⁴⁸ “Ninguém que tenha uma compreensão real da arte da pintura dá alguma importância ao que chamamos motivo de uma imagem – ao que está representado”. (Tradução nossa).

⁴⁹ “A arte realmente evoca, como se ela fosse, os traços residuais deixados no espírito pelas diferentes emoções da vida, sem, contudo, evocar a experiência real, de modo que recebemos um eco da emoção sem a limitação e a direção particular que tal emoção teve na experiência” (Tradução nossa).

⁵⁰ “Eu não quis dizer nada com o *Ao farol*. É preciso ter uma linha central no meio do livro para manter o desenho coeso. Eu vi que todos aqueles tipos de sentimentos acrescentariam isso, mas eu recusei a refletir sobre eles, e

No trecho acima, fica clara a intenção de Woolf em relação à execução das pinturas, em seu sentido formalista, e a incidência a partir disso das emoções e da experiência de Lily Briscoe. Woolf não refuta as ideias de Fry, contudo não se abstém da presença do fator emocional sobre a personagem que, segundo a menção no trecho acima, implica um reconhecimento por parte do leitor dessas emoções, algo que lhe é bem-vindo, pois aparenta distanciar a recepção de um direcionamento muito evidente. Mesmo não concordando inteiramente com tais premissas, Woolf utiliza alguns pontos da tese sobre os aspectos formais da pintura, exposta acima, a qual visa um equilíbrio no direcionamento do olhar do espectador, para uma linha central na composição. Isso define a unidade composicional, sendo tal tese bem recebida à época. Tal utilização, por parte de Woolf, é confirmada através do seguinte trecho ao final do romance:

Quickly, as if she were recalled by something over there, she turned to her canvas. There it was—her picture. Yes, with all its greens and blues, its lines running up and across, its attempt at something. It would be hung in the attics, she thought; it would be destroyed. But what did that matter? she asked herself, taking up her brush again. She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision (WOOLF, 2014. E-book).⁵¹

Para Mark Hussey (2005), a linha central pintada nesse trecho simboliza não somente a conclusão da composição por parte de Lily Briscoe, mas, também, o capítulo “O tempo passa” que divide ao meio – equivalendo-se ao centro composicional de uma pintura – o romance. Assim, constata-se que o romance é formado por um tríptico, composto por um capítulo central menor, que separa outros dois mais volumosos. Não por acaso, no primeiro e no terceiro capítulos, Woolf descreve diretamente a ação de Lily como pintora. Em suas primeiras ideias para a concepção do romance, a autora não descarta a possibilidade de referir-se a relações formais vindas das artes visuais e, a partir disso, descrever o trabalho de Lily. Essas relações acontecem em um plano “macrotextual”, nas relações entre os capítulos, com seções individuais

confiei que as pessoas fariam disso o depósito para suas próprias emoções – o que elas fizeram. Alguém pensando neles significa outra coisa. Eu não consigo controlar o simbolismo exceto desta maneira vaga e generalizada. Se é certo ou errado, eu não sei, mas se me é dito diretamente o que uma coisa significa, ela torna-se detestável para mim” (Tradução nossa).

⁵¹ “Rapidamente, como se fosse convocada por alguma coisa ali, voltou-se para a sua tela. Ali estava ela – a sua pintura. Sim, com todos os seus verdes e azuis, suas linhas correndo para cima e para os lados, o esforço de atingir alguma coisa. Seria pendurada nos sótãos, pensou ela; seria destruída. Mas que importava? Perguntou-se tornando a pegar o pincel. Contemplou os degraus; estavam vazios; contemplou a tela; estava desfocada. Com intensidade repentina, como se a visse claramente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro. Estava feito; tinha terminado. Sim, pensou, largando o pincel com extrema fadiga, tivera minha visão” (WOOLF, 2013, p. 179).

dentro delas. Existem, ainda, relações em nível “microtextual”, em alguma medida similar à anterior, mas com a incorporação, na estrutura, de frases individuais, que proporcionam interrupções ocasionais na narrativa, simulando relações formais do plano “macrotextual”. O capítulo “O tempo passa” divide a composição geral, pois apresenta claramente uma temática distinta do primeiro e do terceiro capítulos. Nele, é descrita a morte dos membros da família Ramsay e a destruição do evento da Primeira Guerra Mundial, ambos representantes de experiências individuais, por um lado, e históricas, por outro (HUSSEY, 2005, p. lxiii). Conforme o seguinte trecho de *Ao farol*, a pintura de Lily Briscoe, e o próprio romance, não são simplesmente sobre os Ramsays, são também “the deposit of each day’s living mixed with something more secret than she had ever spoken or shown in the course of all those days was an agony” (WOOLF, 2014, E-book).⁵² A estrutura e o conteúdo do romance encerra o que Woolf (1922) conclui para o conceito de forma, conforme ela explica no texto *On Reading Novels* [Relendo romances]:

when we speak of form, we mean that certain emotions have been placed in the right relations to each other; then that the novelist is able to dispose these emotions and make them tell by methods which he inherits, bends to his purpose, models anew, or even invents for himself (WOOLF, 2014, E-book).⁵³

Exposto o debate entre Woolf e Fry, em cujos autores pôde-se perceber a utilização da estrutura narrativa contida nos três capítulos que formam o romance – pensada como uma composição pictórica –, é necessário observar as relações feitas pela autora Virginia Woolf que tangenciam tal estrutura e o enlace entre a execução da pintura e a vida da personagem Lily Briscoe. Se, até então, observou-se mais diretamente a relação formal entre o texto literário e a pintura, busca-se, nas próximas linhas, a detecção dos aspectos narrativos, como o do fluxo de consciência; e como tais aspectos vêm à tona durante o contato estabelecido entre Briscoe e os Ramsay. Para Solange Ribeiro de Oliveira (1993, p. 128), o romance simboliza a criação artística como um todo, pois sua estrutura está apoiada na “função da arte na vida humana”. Para Oliveira (1993), o texto se relaciona diretamente com a pintura, evocando, assim, o conceito horaciano *ut pictura poesis* [na pintura assim como na poesia], ao unir os dois meios artísticos. Em sua concepção, Oliveira (1993) retoma a ideia de “átomos” colocada por Woolf

⁵² “o depósito do viver de cada dia misturado com algo mais secreto do que tudo que alguma vez tenha contado ou mostrado no decorrer de todos esses dias era uma agonia” (WOOLF, 2013, p. 47).

⁵³ “[...] A primeira delas, quando falamos de forma, queremos dizer que certas emoções foram colocadas nas relações corretas entre elas; a segunda é que o romancista é capaz de dispor essas emoções e fazê-las falar com métodos que herda, dobra a seus propósitos, remodela ou mesmo inventa por conta própria” (WOOLF, 2017, p. 65).

– como mencionado acima – no ensaio *Ficção moderna*, para tratar as personagens. A atomização das personagens é comparada à técnica do pontilhismo na pintura, recorrente no final do século XIX e descendente do Impressionismo. Essa comparação é feita dado o número de impressões que as personagens protagonistas e secundárias oferecem no decorrer da narrativa, denunciando, assim, o recurso do fluxo de consciência. Tal recurso, no romance, enfraquece os contornos que definem a estória, pois os acontecimentos surgem da consciência das personagens. Essa indefinição proporciona a comparação feita por Oliveira (1993) ao estilo impressionista, nas artes visuais, como, também, a presença de acontecimentos triviais, cotidianos, sobretudo no primeiro capítulo, que muito se assemelha aos temas encontrados das pinturas a partir da segunda década do século XIX. Nesses acontecimentos estão a conversa da Mrs. Ramsay com o filho James, sobre as colagens com as quais o menino interagia, o passeio ao farol, a visita à família do vigilante do farol etc. Nenhum desses fatos é tratado como um elemento narrativo decisivo. Ainda mais significativa é a reação das personagens a eles. Woolf utiliza, para a construção da narrativa, minúcias descritivas contrastando com os instantes de êxtase – explicada, aqui, anteriormente – alcançados através das interpretações subjetivas dos acontecimentos por parte das personagens, algo que, segundo Oliveira, também se remete à estética impressionista, pois esta se apoia justamente nos dois fatores: uma observação cuidadosa do objeto; o qual, ao mesmo tempo, é representado de forma subjetiva na pintura. As reações das personagens aos eventos narrados, suas constantes mudanças de pontos de vista, assim como as evocações ao passado também remetem a aspectos do movimento das artes visuais, conforme explica Oliveira (1993, p. 129):

A pulverização do mundo pelo olhar, os inesperados ângulos de observação e as diferentes visões de um mesmo objeto conforme as variações da luz. Características todas das notações ópticas de um Monet, esses rasgos estilísticos marcam a passagem do impressionismo para um simbolismo poético, no esforço de, como Mallarmé, tentar representar, “non la chose, mais l’effet qu’elle produit”

Revela-se, no trecho acima citado, a congruência entre a formulação de Oliveira (1993) e aquela resultante do debate sobre a forma, entre Woolf e Fry, pois o efeito produzido pelo objeto representado é dado a partir de suas circunstâncias formais e básicas, no sentido do equilíbrio composicional ou no tratamento das emoções. Surge, das colocações de Oliveira (1993), uma perspectiva que parece unir as premissas de ambos tanto no sentido composicional, dado pela fragmentação de um ponto de vista representacional único, quanto no sentido sensível e mais poético, constatado pela atomização dos personagens. Sendo este, ligado à pulverização do olhar – remetendo-se inevitavelmente ao gesto pictórico próprio do Impressionismo e suas

inúmeras e aparentes pinceladas – conectado também às emoções. O impasse composicional de Lily Briscoe é descrito nas aparições da pintora, como quando ela se afasta da pintura e vai passear com William Bankes, ou nas conversas com os outros personagens, na cena do jantar. É reforçada a ideia de inconformidade da pintora com a própria pintura, também, ao retomar, no capítulo conclusivo, a execução da pintura. insinuando a afeição de Briscoe à questão apresentada no início do romance, mesmo que os motivos representados na pintura sejam diferentes. As descrições da primeira tela, em que Mrs. Ramsay e seu filho são representados, não tratam apenas das dificuldades técnicas enfrentadas pela pintora em solucionar tais dificuldades. Simbolizam, também, o contexto em torno da escrita do romance, como a personalidade do artista, seu confronto com a ciência – no diálogo com Bankes –, as questões acerca da mimese e a leitura ideológica da obra; a arte é posta como forma de conhecimento. A luta de Briscoe com o equilíbrio entre formas e cores ecoa a necessidade de se buscar os limites do eu em aproximação com o outro, com o diverso. Para Oliveira (1993, p. 131),

A sabedoria almejada por Lily visa ao mais íntimo da pessoa humana e de sua relação com o grupo onde se insere. Não se identifica, evidentemente, com as preocupações do psicólogo ou sociólogo. Sua busca da “verdade” se localiza numa região mais íntima, ampla e difusa. Liga-se ao antigo anseio da personalidade pela harmonia e coesão, em termos de sua própria existência e de sua visão do mundo. Inseparável de tudo isso, emerge o comentário metalinguístico implícito no quadro de Lily Briscoe.

As reflexões de Lily acerca da pintura, que permeiam todo o romance, encontram obstáculos no choque de seus pontos de vistas com os de outros personagens, sobretudo aqueles do sexo masculino. Tal percepção é relevante, pois tais obstáculos incidem diretamente na execução da pintura, devendo ser entendidos, portanto, como um modo pelo qual a escrita de Woolf também é atravessada. Nesse sentido, cumpre notar a fala do personagem Charles Tansley, acerca da incapacidade das mulheres de pintar ou de escrever, pois atesta a metarreflexão de Woolf ao elaborar a personagem da pintora. A pintura de Lily expande esse conflito, pois se contrapõe aos trabalhos da personagem do Mr. Paunceforte, que estivera no local retratando a paisagem anos antes, algo que estabeleceu um padrão estilístico das pinturas produzidas na ilha, em seguida. O ponto de vista de Lily acerca da pintura não a permite seguir tal padrão, pois não considera honesto alterar a forma com a qual enxerga sua própria pintura; caso alterasse o roxo e o branco brilhante, por exemplo, *contrariando* a premissa de Paunceforte, que seguia a paleta impressionista de cores pálidas e esvanecidas, conforme esclarece o trecho:

She could have wept. It was bad, it was bad, it was infinitely bad! She could have done it differently of course; the colour could have been thinned and faded; the shapes etherealised; that was how Paunceforte would have seen it. But then she did not see it like that. She saw the colour burning on a framework of steel; the light of a butterfly's wing lying upon the arches of a cathedral. Of all that only a few random marks scrawled upon the canvas remained. And it would never be seen; never be hung even, and there was Mr. Tansley whispering in her ear, "Women can't paint, women can't write..." (WOOLF, 2014. E-book).⁵⁴

A percepção de Lily sobre a própria pintura reivindica outra nova estética distante de uma elaboração impressionista. O seu esforço para a execução da pintura passa por uma autoafirmação da própria forma estética, algo que ultrapassa a questão pictórica e recai, também, sobre a escrita de Woolf. Apesar de Lily discordar do padrão estabelecido por Paunceforte, ela não rejeita inteiramente a estética impressionista. No intento de uma representação do efêmero, bem como das variações luminosas, tal estética se aproxima de uma pintura em que a representação se desprende da mera figuração e segue no sentido de uma abstração dos objetos, algo pretendido por Lily. A personagem lança mão da experiência provocada pelo objeto representado, como quando decide usar tons de azul e verde, cores que a remetiam à sua convivência com Mrs. Ramsay. Ela se pergunta:

But why different, and how different? she asked herself, scraping her palette of all those mounds of blue and green which seemed to her like clods with no life in them now, yet she vowed, she would inspire them, force them to move, flow, do her bidding tomorrow. How did she differ? What was the spirit in her, the essential thing, by which, had you found a crumpled glove in the corner of a sofa, you would have known it, from its twisted finger, hers indisputably? (WOOLF, 2014. E-book).⁵⁵

Na execução da pintura de Mrs. Ramsay e James, sentados junto à janela da casa, a preocupação de Lily é a síntese das formas de ambos às massas, cores e linhas, algo que exemplifica a aproximação do estilo da pintora com a obra de Cézanne e, até mesmo, com o cubismo. As figuras de Mrs. Ramsay e de seu filho são reduzidas a um triângulo e, em sua memória, a mãe parece assumir uma forma circular, "uma forma augusta, a forma de uma

⁵⁴ "Poderia ter chorado. Estava ruim, estava infinitamente ruim! Ela poderia tê-lo feito diferentemente, sem dúvida; a cor poderia ter sido diluída e esbatida; as formas, mais etéreas; era assim que Paunceforte o teria visto. Mas, na verdade, ela não o via desse jeito. Via a cor ardendo numa moldura de metal; a luz da asa de uma borboleta repousando sobre os arcos de uma catedral. De tudo isso restavam apenas umas poucas marcas aleatórias garatujadas sobre a tela. E ele jamais seria visto; jamais seria pendurado, e ali estava o Sr. Tansley sussurrando-lhe ao ouvido: "As mulheres são incapazes de pintar, as mulheres são incapazes de escrever..." (WOOLF, 2013, p. 44)

⁵⁵ "Mas porque diferente e quão diferente? Perguntou-se, raspando de sua palheta todos aqueles montículos de azul e verde que lhe pareciam como torrões, sem nenhuma vida agora, mas amanhã, prometeu, ela os inspiraria, os forçaria a se mexerem, a fluírem, a lhe obedecerem. De que maneira ela era diferente? Qual era o espírito que a habitava, a coisa essencial, que fazia com que soubessem, se encontrassem uma luva no canto do sofá, que era, pelo dedo torcido, indisputavelmente dela?" (WOOLF, 2013, p. 45).

cúpula” (WOOLF, 2013, p. 47). Para Solange Oliveira (1993, p. 135), a representação tão sintética das personagens e do ambiente sugere o interesse de Cézanne e Picasso pelas formas geométricas e a admiração do pintor espanhol pela arte primitiva, algo que exemplifica a referência ao historiador da arte Carl Einstein, mencionada no primeiro capítulo desta pesquisa. Tanto Cézanne quanto Picasso buscam a representação do real a partir da essência das formas, o que passa pelo mesmo intuito de Lily, quando esta procura os elementos representacionais “indisputáveis” de Mrs. Ramsay.

A pintura de Mrs. Ramsay e seu filho é composta por um conjunto de massas, cores e formas que remetem ao pós-impressionismo, aproximando-se da estética percebida nos primeiros anos do século XX. Ela reflete a preocupação acerca da representação própria do período e a atenção dada ao tempo e ao espaço, características essas encontradas na escrita, sobretudo em prosa, daquele momento. O romance contempla, assim, uma perspectiva que reflete *en abime* a criação artística – na junção entre pintura e literatura –, o desenvolvimento da personagem Lily Briscoe, o qual se fundamenta auto-ficcionalmente em Woolf e em sua contribuição para o romance moderno. Tais elementos justificam a relevância da obra para o sub-gênero *Künstlerroman* [Romance de Artista], encontrando pares entre outros autores, como Thomas Mann e Lion Feuchtwanger. Para Oliveira, (1993, p. 131), a recorrência do *Künstlerroman*, na literatura moderna, indica o objetivo de representar literariamente a oposição entre a arte e a ciência, entre o pensamento humanístico e o pensamento científico, antagonismos esses que passam ser consolidados a partir do século XVII e simbolizam a consciência moderna desde então. O romance woolfiano emerge como herdeiro de tal contexto histórico, cuja culminância ocorre no século XIX, com o debate entre ciência e humanismo, representado em *Ao farol* pelo encontro entre Lily Briscoe e o cientista William Bankes. Briscoe o considera uma figura moldada tanto pelos valores científicos quanto humanos, algo valioso à pintora, fazendo dele um interlocutor para as reflexões e debatedor para as dificuldades acerca da execução da pintura. Nesse sentido, Bankes revela a Briscoe sua dificuldade em apreciar a forma com a qual Briscoe representa Mrs. Ramsay e James, distante de uma figuração tradicional. Bankes menciona o seu preconceito, que o limitava a compreender apenas a pintura puramente figurativa, como demonstra o seguinte trecho:

The truth was that all his prejudices were on the other side, he explained. The largest picture in his drawing-room, which painters had praised, and valued at a higher price than he had given for it, was of the cherry trees in blossom on the banks of the Kennet.

He had spent his honeymoon on the banks of the Kennet, he said (WOOLF, 2014. E-book).⁵⁶

Nessa passagem, segundo Oliveira (1993, p. 136), é possível deduzir que ele amava no quadro, não a representação naturalista da paisagem, mas a evocação dos afetos ali vividos. A sensibilidade de Bankes lhe permite compreender a composição a partir das massas e figuras geométricas de Briscoe, diante do contexto da arte e semiótica modernas, bem como aceitar a explicação da pintora para as formas de sua pintura, as quais se remetem a Mrs. Ramsay e à reverência que esta inspira. Liga-se à tradição da pintura religiosa, iconoclasta, em que o tema da *madona* é central. A pintura não se abstém, certamente, da exploração formal do meio expressivo, cuja execução se dá sempre através das cores, linhas e, sobretudo, da observação das formas. É importante ressaltar que, mesmo em uma representação figurativa tradicional, a construção dos objetos a serem pintados acontece inicialmente por meio das formas geométricas. Nessa passagem do romance, em um primeiro momento, Lily prepara-se para o julgamento daquele que se aproximara. O breve pensamento sobre tal aproximação leva a pintora a concluir que o julgamento, apesar do desgaste, poderia ser “imensamente emocionante” (WOOLF, 2013, p. 47). Ela expõe sua dificuldade em arrematar a composição do quadro e, diante do questionamento de Bankes sobre suas escolhas pictóricas, ela explica que as formas representavam Mrs. Ramsay lendo para James. Supôs, então, qual era a objeção de seu interlocutor: ninguém poderia entender tais formas como figuras humanas. Mas Lily não “visara qualquer semelhança” (WOOLF, 2013, p. 48) e Bankes, então, indaga sobre o motivo de inclui-los na composição, algo cuja resposta parecia óbvia ou banal – ela sentia a necessidade de que aquela área da pintura fosse escura e não clara, como estava –, mas que havia despertado a curiosidade do cientista, pois ela havia reduzido um tema universal das artes visuais, mãe e filho, “a um sombreado púrpura” (WOOLF, 2013, p.48). Lily responde que a pintura não representava ambos nesse sentido, o figurativo. A sua homenagem a ambos poderia assumir outras formas e outros sentidos. Mesmo incomodada com as ponderações e indagações feitas por Bankes, ao fim dessa passagem, a voz poética conclui:

But it had been seen; it had been taken from her. This man had shared with her something profoundly intimate. And, thanking Mr Ramsay for it and Mrs Ramsay for it and the hour and the place, crediting the world with a power which she had not suspected—that one could walk away down that long gallery not alone any more but arm in arm with somebody—the strangest feeling in the world, and the most exhilarating—she nicked the catch of her paint-box to, more firmly than was

⁵⁶ “A verdade era que todos os seus preconceitos estavam do outro lado, explicou. O maior quadro em sua sala de estar, que pintores haviam elogiado e julgado valer mais do que o preço que ele pagara era das cerejeiras em flor às margens do Kennet. Passara a lua de mel às margens do Kennet, disse ele” (WOOLF, 2013, p. 48).

necessary, and the nick seemed to surround in a circle forever the paint-box, the lawn, Mr Bankes, and that wild villain, Cam, dashing past (WOOLF, 2014, E-book).⁵⁷

Nessa passagem, a arte passa a ocupar outro lugar, não apenas o lugar da mera representação de um objeto, indo além de uma proposição estética e revelando, assim, sua função como área do conhecimento. Através da cena, isso é também compartilhado com o leitor-espectador, representado por Bankes. O diálogo entre ambas as personagens irrompe o espaço destinado à Lily e à pintura. Ao compartilhar seus problemas técnicos, ela se abre ao cientista, abandonando uma postura na qual a tela criava uma fronteira entre o seu mundo e o do cientista. Por um momento, Lily afasta-se dessa fronteira, sem, contudo, deixar de lado suas dúvidas sobre a composição da pintura, as quais permanecem até o seu retorno à casa, onze anos depois. Ao retomar a pintura, ela depara-se com o equilíbrio das massas e resolve a questão em uma espécie de impulso repentino, com o qual ela conclui o trabalho. O término da pintura não simboliza apenas uma solução técnica encontrada pela pintora. Para Oliveira (1993, p. 139), a solução composicional, que coincide com o desfecho do romance, transcende metaforicamente a pintura e reverbera na vida da personagem como um todo. Mesmo que a própria personagem tenha resumido a interlocução com Bankes a uma mera explicação técnica, em que é encontrada uma saída para o equilíbrio das formas, “a solução vislumbrada coincide com a compreensão por parte da pintora, do papel vicário da arte em sua vida, de substitutivo do amor e do casamento”.⁵⁸

A execução pictórica como um ato de conhecimento, pautada a partir de sua instância inicial, dada pelo processo artístico, é percebida na configuração do próprio processo de Lily Briscoe. Diante da passagem de tantos anos entre o início da pintura e seu término, é possível associar tal processo ao que Max Loreau (1980) define como um processo de “fabricação da obra de arte” (LOREAU, 1980 *apud* OLIVEIRA, 1993, p. 144). Nos onze anos decorridos entre o início da pintura e sua finalização, acontece a fabricação do conhecimento, que se relaciona

⁵⁷ “Mas tinha sido vista; tinha-lhe sido subtraída. Esse homem partilhara com ela algo profundamente íntimo. E, agradecendo o Sr. Ramsay por isso e à Sra. Ramsay por isso e pela hora e pelo lugar, atribuindo ao mundo um poder de que ela não suspeitava, o de que se podia escapar por aquela longa galeria não mais só, mas de braços dados com alguém, o mais estranho dos sentimentos do mundo e o mais emocionante, ela travou o fecho da caixa de pintura mais firmemente do que o necessário, e a argola do fecho pareceu envolver num círculo, para sempre, a caixa de pintura, o gramado, o Sr. Bankes, e aquela incontrolável diabinha, Cam, que passava em disparada por ela” (WOOLF, 2013, p. 49).

⁵⁸ (OLIVEIRA, 1993, p. 138). No romance, tal vislumbre é anunciado da seguinte forma: “*She had only escaped by the skin of her teeth though, she thought. She had been looking at the table-cloth, and it had flashed upon her that she would move the tree to the middle, and need never marry anybody, and she had felt an enormous exultation.*” WOOLF, 2014. E-book) “Escapara por um triz, entretanto, pensou. Ela estivera observando a toalha da mesa, e lhe passara pela cabeça a ideia de que ela mudaria a árvore para o meio, e de que nunca precisaria se casar com ninguém. E sentira um enorme júbilo.” (WOOLF, 2013, p. 151)

com a representação de Mrs. Ramsay, James e a árvore. Esse processo se dá no diálogo com William Bankes, na cena do jantar em que debate com Tansley, nos passeios em Londres. Todo o percurso da pintora, que se confunde com a narrativa do romance, participa da elaboração da pintura, da apreensão da realidade. A reflexão acerca dos problemas composicionais, assim como a busca por seus significados, serve de metáfora para uma reflexão sobre a vida e a essência daqueles que foram representados. Lily atinge seu amadurecimento pessoal através dos desdobramentos da procura pela solução formal na pintura e, ambos, o amadurecimento e a solução formal, refletem o desenvolvimento das outras personagens durante a narrativa, sendo que a resolução do problema pictórico coincide com a conclusão desse desenvolvimento: Mrs. Ramsay e seus filhos chegam ao farol, que simboliza a maturidade da consciência; o poeta Carmichael recita os seus versos. O aspecto transitório que envolve as ações das personagens dá lugar a outro, perene. Quando Lily traça a linha central, ela determina o ponto central, que organiza a pintura e determina o fim de seu amadurecimento. Segundo Oliveira (1993, p. 146),

Num outro sentido, metalinguístico, *To the Lighthouse* pode ser lido como um tríplice comentário: sobre sua própria elaboração, sobre a ficção modernista como um todo e sobre a arte moderna em geral. Lily Briscoe reduz o retrato da Sra. Ramsay a uma figura esquemática, deixando escapar a representação figurativa de seu rosto. [...] Da mesma forma, desaparece do romance moderno, o retrato tradicional, tridimensional, da personagem. Ele adquire a qualidade de esboço impressionista, reproduzindo o impacto da composição rápida, inacabada.

A ausência de um narrador onisciente, a dissolução das personagens do romance, bem como um enredo no qual sobressaem as reflexões advindas de uma voz poética fragmentada e das personagens, diversificam os focos narrativos e pontos de vista. Nesse sentido, a estrutura do romance toca na concepção de Woolf (2013) para a ficção e pintura modernistas. “Precisávamos de cinquenta pares de olhos para poder enxergar, refletiu ela.” (WOOLF, 2013, p. 170). Nessa frase de Lily Briscoe, fica claro o seu intento de observar os múltiplos pontos de vista do objeto, reverberando a estética cubista, onde a representação figurativa é dissolvida visando conhecer o objeto como um todo, algo percebido também na narrativa woolfiana.

É justamente no sentido da multiplicidade de pontos de vista e na exploração da fragmentação narrativa, experimentada em *Ao farol*, que Erich Auerbach (1946) apresenta e reflete sobre as transformações da representação do real percebidas no romance. São dignos de nota, para Auerbach (1946), o descolamento e a expansão da diegese, com acontecimentos nos quais a voz poética se detém, sem interromper a ação de Mrs. Ramsay junto ao filho James, dividida entre o recorte de figuras de uma revista e o tecer da meia marrom. Esses

acontecimentos narram os movimentos das personagens, e muito mais do que relatar ações, tais movimentos são movimentos internos. Segundo Auebach (2015, p. 491-492),

Es handelt sich dabei überwiegend um innere Bewegungen, das heißt solche, die sich im Bewußtsein von Personen vollziehen; und zwar nicht bloß von Personen, die an dem äußeren Vorgang beteiligt sind, sondern auch von Unbeteiligten, zurzeit gar nicht Anwesend: *people*, Mr. Bankes. Dabei werden auch noch sekundäre äußere Vorgänge von ganz anderen Orten und Zeit hineigearbeitet – etwa das Telefongespräch, die Bauarbeiten – die den Bewegungen im Bewußtsein der dritten Personen als Gerüst dienen.⁵⁹

Por meio de vários parênteses, são costuradas expansões temporais, a partir de interrupções na sequência das ações. O mero alçar do olhar de Mrs. Ramsay dirige-se ao recinto em que ela está com James, fazendo, assim, o trabalho com a meia desaparecer da narrativa e ser sobreposto pela longa reflexão que a personagem tece acerca do ambiente, percebendo, então, sua progressiva degradação, dos objetos que o ocupam e das pessoas com as quais ela convive. Em um ponto de tal reflexão, surge uma menção ao farol, ao qual o passeio se delineava, conforme a passagem:

and saw the room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day, were all over the floor; but then what was the point, she asked, of buying good chairs to let them spoil up here all through the winter when the house, with only one old woman to see to it, positively dripped with wet? [...] Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables whose London life of service was done—they did well enough here; and a photograph or two, and books. Books, she thought, grew of themselves. She never had time to read them. Alas! even the books that had been given her and inscribed by the hand of the poet himself: “For her whose wishes must be obeyed” ... “The happier Helen of our days” ... disgraceful to say, she had never read them. And Croom on the Mind and Bates on the Savage Customs of Polynesia (“My dear, stand still,” she said)—neither of those could one send to the Lighthouse (WOOLF, 2014. E-book).⁶⁰

⁵⁹ “Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens que, no momento, nem estão presentes: *people*, Mr. Bankes. Simultaneamente, introduzem-se ainda acontecimentos secundários, exteriores, de lugares e tempos totalmente diferentes – como a conversa telefônica, os trabalhos de construção – que servem de andaime para os movimentos nas consciências das terceiras pessoas” (AUERBACH, 1998, p. 477).

⁶⁰ “e viu a sala, viu as cadeiras, achou-as terrivelmente gastas. Suas entranhas, como disse Andrew outro dia, esparramavam-se todas pelo assoalho; mas, depois, qual era a vantagem, perguntou, de comprar essas cadeiras para deixá-las aqui se deteriorando por todo o inverno quando a casa com apenas uma velha senhora para tomar conta, com certeza destilava umidade? [...] Capachos, camas de campanha, meros resquícios de cadeiras e mesas cuja vida útil em Londres chegara ao fim – tudo isso cumpria sua função aqui; e uma fotografia ou duas, e livros. Os livros, pensou, aumentavam sozinhos. Nunca tinha tempo para lê-los. Ai, ai! até mesmo os livros que lhe foram presenteados, com dedicatórias do próprio poeta: ‘Para aquela cujos desejos são ordens...’, ‘A mais feliz Helena de nossa época...’, que vergonha, ela nunca os lera. E Croom, sobre a mente, e Bates sobre os costumes selvagens da Polinésia (‘meu querido, fique quieto’, disse ela) – nenhum deles podia ser enviado para o Farol.” (WOOLF, 2013, p. 25-26)

Tal reflexão avança outras tantas linhas e expõe, por um lado, o desgaste do mobiliário anteriormente utilizado em sua residência em Londres, o que serve de metáfora para o desgaste das relações familiares dos Ramsay. Por outro lado, o pesar por esse desgaste é representado naquilo que Mrs. Ramsay não fizera, como ler os livros, que se acumulavam, mesmo aqueles presenteados pessoalmente por autores queridos. Na leitura das dedicatórias de tais presentes, está a menção à personagem clássica Helena – “a mais feliz Helena [...]” –, que, na aproximação com o Farol, leva o leitor ao esclarecimento, ou amadurecimento, perdido pela personagem e antecipa a ruína, que se seguiria no romance. Nesse sentido, o papel social de Mrs. Ramsay é confrontado com o desenvolvimento de Lily Briscoe ao longo da narrativa. A morte de Mrs. Ramsay serve como alegoria à passagem do tempo, tratada no segundo e terceiro capítulos, e à conclusão do amadurecimento como pessoa e pintora de Briscoe, o que reflete os questionamentos e, do mesmo modo, a conclusão do desenvolvimento da escrita do romance para Woolf.

Nesse ponto do romance, mesmo com tal anunciação do amadurecimento por vir, surge um contraste entre a visão do amigo poeta e a realidade que assombra Mrs. Ramsay. Após uma segunda dilatação temporal, que emerge logo em seguida, há um corte na narrativa, conforme o trecho:

Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; a tear fell; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad (WOOLF, 2013, E-book).⁶¹

No dado trecho, não é possível encontrar um correspondente direto na ação de coser as meias, nem, em ambas, as expansões temporais. A passagem destaca o contraste entre a descrição de Mrs. Ramsay como a “mais feliz das Helenas [...]”, inserida na dedicatória do amigo escritor e a percepção de uma voz narrativa incógnita, que parece observar a matriarca. Tal observação não teria como vir de James ou de sua mãe, que o acompanhava junto à janela. Tampouco serve de preâmbulo à fala de *People*, que vem a seguir, no texto. Para Auerbach (2015), a observação possivelmente parte do escritor, mas este não se encarrega de seus personagens como alguém que consiga descrevê-los objetivamente e prever suas ações e reflexões. Segundo o autor,

⁶¹ “Nunca ninguém pareceu tão triste. Amarga e sombria, a meio-caminho da descida, no escuro, no poço que ia da claridade do sol à escuridão das profundezas, uma lágrima se formava, talvez; uma lágrima escorria; as águas se mexeram, para um lado e para o outro, receberam-na, e voltou ao repouso. Nunca ninguém pareceu tão triste” (WOOLF, 2013, p. 27).

Virginia Woolf hat diesen Absatz geschrieben, sie hat ihn auch nicht durch grammatische oder typografische Merkmale als Reden oder eines Dritten gekennzeichnet. Man muß schon annehmen, daß er unmittelbare Äußerungen ihrer selbst enthält. Aber sie scheint nicht daran zu denken, daß sie die Schriftstellerin ist und also wissen müßte, wie ws mit ihren Personen steht. Derjenige, der hier spricht, wer es auch sei, gibt sich wie einer, der selbst nur ein Eindruck von Mrs. Ramsay empfangen hat, der ihr Gesicht ansieht, und der dem Eindruck subjektiv über seine Interpretation zweifelnd, wiedergibt. *Never did anybody look so sad* ist keine objektive Feststellung: es ist die ans Überwirkliche streifende wiedergabe der Erschütterung jemandes, der Mrs. Ramsays Gesicht erblickt (AUERBACH, 2015, p. 493-494).⁶²

Após a observação sobre a infelicidade de Mrs. Ramsay, a voz poética é diluída em diversos apontamentos e reflexões a respeito de tal condição da personagem, dos quais o leitor não é capaz de distinguir personagens. Reforça-se essa diluição ao remeter tais falas a uma, ou várias personagens, denominada de “*people*”, mas, ao mesmo tempo, o aspecto pessoal das reflexões dificulta a conclusão de que se trata de um mero acúmulo de pessoas falando simultaneamente. A autora interrompe tais digressões com um telefonema entre Mrs. Ramsay e Mr. Bankes. O telefonema, no qual são tratados assuntos sobre uma conexão ferroviária e, presumivelmente, sobre um encontro entre ambos, retira o leitor do local em que se deram as inúmeras falas, um local incerto, não objetivamente determinado, disparando outra interrupção no curso da narração do que acontecia entre a personagem e seu filho. No momento do telefonema, o leitor é transportado para um lugar objetivamente determinado, em Londres, distante da casa de veraneio. A fissura na narrativa é ainda mais aprofundada, pois, além do deslocamento espacial, o telefone induz à percepção de um grande deslocamento temporal, mesmo que o tempo não seja exposto – Woolf utiliza “*once*” [uma vez] –, mas o conteúdo do diálogo aponta para acontecimentos muito anteriores à estada na casa. Durante a conversa ao telefone, é descortinado outro momento reflexivo, desta vez com indicações de autoria – teriam sido de Mr. Bankes, que se atém à descrição de Mrs. Ramsay, idealizada a partir de uma estética clássica, conforme o trecho:

Nature has but little clay,” said Mr. Bankes once, much moved by her voice on the telephone, though she was only telling him a fact about a train, “like that of which she moulded you. He saw her at the end of the line Greek, blue-eyed, straight-nosed. How

⁶² “Virginia Woolf escreveu este parágrafo; também não o distinguiu mediante características gramaticais ou tipográficas como fala ou pensamento de um terceiro; Deve-se, pois, admitir que contém manifestações imediatas dela própria. Mas ela não parece pensar que é escritora, e que, portanto, deveria saber qual a situação das personagens. Quem fala aqui, seja quem for, apresenta-se como uma pessoa que somente recebeu uma impressão de Mrs. Ramsay, que vê o seu rosto, e que reproduz a sua impressão de forma subjetiva, duvidando acerca de interpretação *Never did anybody look so sad* não é uma constatação objetiva; é a reprodução, que raia no sobrenatural, da agitação de alguém que vislumbra o rosto de Mrs. Ramsay.” (AUERBACH, 1998, 479)

incongruous it seemed to be telephoning to a woman like that. The Graces assembling seemed to have joined hands in meadows of asphodel to compose that face (WOOLF, 2014, E-book).⁶³

Neste ponto, vale ressaltar o uso do recurso da *ekphrasis*, por parte de Woolf, na descrição de Mrs. Ramsay. Ao aludir à argila e à estética clássica, a autora transforma a personagem quase em um objeto escultórico, a exemplo do escudo de Aquiles, descrito por Homero. Conforme o efeito de *enargeia*, descrito por Claus Clüver (1999) como *Anschaulichkeit*, o leitor é capaz de “ver” a imagem através da descrição de Woolf.

Após o término do telefonema, Mr. Bankes permanece divagando acerca de sua interlocutora. A exemplo da “incongruência” de se falar ao telefone com ela, algo lhe parece obtuso, em geral, que não encontra par com sua beleza. Aquilo que tangencia a realidade de Mrs. Ramsay, verificada pelo seu ponto de vista, não coincide com sua percepção da harmonia de seu rosto. Bankes levanta especulações a respeito de tal estranhamento, mas, ao mesmo tempo, seus pensamentos são intercalados por suas ações concretas, como observar uma obra pela janela, e todo esse lapso temporal inserido na narrativa, a partir do início do telefonema, é encerrado e o leitor é novamente transportado à cena de Mrs. Ramsay e James. Mesmo com o fim da interrupção, a relação entre a beleza da personagem e uma incongruência indefinida, percebida por Mr. Bankes, adentra a continuação da cena, junto aos recortes de revista e James. Sua aparência harmoniosa conflitua com o tratamento dado ao filho e é representada, por Woolf, como um recorte composicional pictórico, que exprime tal conflito, como pode percebido no trecho:

Knitting her reddish-brown hairy stocking, with her head outlined absurdly by the gilt frame, the green shawl which she had tossed over the edge of the frame, and the authenticated masterpiece by Michael Angelo, Mrs Ramsay smoothed out what had been harsh in her manner a moment before, raised his head, and kissed her little boy on the forehead (WOOLF, 2014. E-book).⁶⁴

As interrupções impostas às ações de Mrs. Ramsay, que enunciam a estranheza entre sua imagem e, possivelmente, uma realidade velada, não são exclusividade da matriarca; ao

⁶³ “A natureza tem uma quantidade mínima daquela argila’, disse o Sr. Bankes uma vez, muito comovido pela voz dela ao telefone, embora só estivesse contando um fato sobre um trem, ‘com a qual a moldou’ Ele a via do outro lado da linha, grega, olhos azuis, nariz reto. Como era incongruente estar telefonando para uma mulher assim. As Graças em reunião pareciam ter juntado as mãos em campinas de asfódelo para compor aquele rosto” (WOOLF, 2013, p. 28).

⁶⁴ “Tricotando sua meia peluda de um marrom avermelhado, com sua cabeça absurdamente recortada pela moldura dourada, pelo xale verde que ela tinha jogado sobre a quina do quadro e pela obra-prima autenticada de Michelangelo, a Sra. Ramsay amaciou o que tinha havido de ríspido em sua atitude um momento antes, levantou a cabeça de seu garotinho e beijou-o na testa” (WOOLF, 2013, p. 28)

contrário, surgem em diversos pontos do romance, sob a perspectiva de outras personagens. Tal recurso estilístico aponta para uma transformação do papel do autor enquanto narrador dos fatos presentes no texto. Tal papel é diluído na narrativa woolfiana, dando espaço à consciência das personagens, algo que, ao mesmo tempo, dificulta ao leitor a apreensão dos acontecimentos. Como no exemplo mencionado por Auerbach (1998, p. 481), não fica clara a intenção objetiva de Woolf sobre tais acontecimentos, personagens e objetos descritos e narrados. Woolf não narra a essência de Mrs. Ramsay, mas os atributos dessa essência são refletidos na interação da personagem com as demais, bem como na maneira através da qual elas recebem tais atributos. Isso é explorado de tal modo que o leitor é imerso nas observações que cercam e definem Mrs. Ramsay, em um patamar que o descola para um lugar no qual não parece existir uma perspectiva narrativa distanciada. À exceção de breves ações que conduzem as digressões, a realidade é difundida entre as reflexões inerentes às personagens, fazendo com que ela pareça existir na consciência dessas personagens. Para Auerbach (2015, p. 497),

Der Vorgang wird objektiv geschildert; aber in bezug auf seine Interpretation ergibt sich aus dem Tonfall, daß der Schriftsteller nicht mit wissenden, sondern mit zweifelnden, fragenden Augen betrachtet – nicht anders als eine Person aus dem Roman selbst, die Mrs. Ramsay in der geschilderten Lage sehen, die betreffenden Worte aussprechend hören würde.⁶⁵

O posicionamento assumido pelo autor, descrito no trecho acima, no qual ele percorre a narrativa sob uma perspectiva pouco objetiva e, em certa medida, inconsciente, define o modo de representação da realidade por esse autor, diferentemente do que era percebido no tempo que o antecedeu. Sua posição questiona, duvida ou, a exemplo do parágrafo em que a voz narrativa emerge com “Never did anybody look so sad” [nunca alguém pareceu tão triste], expõe impressões subjetivas que colocam o autor no mesmo nível de conhecimento acerca das personagens quanto o leitor. Tal posicionamento deriva de recursos como o “*erlebte Rede*” [discurso indireto livre] e o próprio “*stream of consciousness*” [fluxo de consciência], que, mesmo percebidos muito anteriormente na literatura, não eram usados no mesmo sentido artístico. Aquilo que é percebido em Joyce, Mann e, sobretudo em Woolf, é a combinação de tais recursos a possibilidades sintáticas mais radicais, nas quais o modo de representação da realidade objetiva quase desapareça e o controle do autor sobre a narrativa não seja percebido. Nesse sentido, a partir ainda do século XIX, as narrativas e a voz autoral objetiva e onisciente

⁶⁵ “O acontecimento é descrito objetivamente; mas com respeito à interpretação, resulta, do tom empregado, que o escritor não observa Mrs. Ramsay com olhos sapientes, mas com olhos duvidosos, interrogativos – da mesma forma como um personagem do próprio romance, que visse Mrs. Ramsay na situação descrita, teria ouvido o pronunciamento das palavras em questão (AUERBACH, 1998, p. 482).

dão espaço a impressões subjetivas advindas das personagens, e por meio destas, a realidade é composta difusamente. O que distingue e determina o estilo de Woolf é o fato de as impressões que constituem uma possível representação do real partirem de vários sujeitos, cujas reflexões se alternam, confundindo o leitor sobre a realidade ali desenhada. Segundo Auerbach (2015, p. 498),

Aus der Vielheit der Subjekte ist zu entnehmen, daß es sich doch um die Absicht auf Erforschung einer objektiven Wirklichkeit handelt, und zwar hier um die „wirkliche Mrs. Ramsay. Diese ist zwar ein Rätsel und bleibt es auch ganz grundsätzlich, aber sie wird durch die verschiedenen, alle auf sie gerichteten Bewußtseinsinhalte (ihren eigenen mitinbegriffen) gleichsam eingekreist, es wird versucht, von vielen Seiten ihr so nahezukommen, wie es mit menschlichen Erkenntnis- und Ausdrucksmöglichkeiten gelingen kann.⁶⁶

A pluralidade dos sujeitos, além de redefinir a presença e a atuação do autor na narrativa, define, como recurso moderno por excelência, a temporalidade narrativa. Se o autor tem sua presença gradativamente esmaecida desde o século XIX, o uso tradicional do tempo também é modificado no romance moderno. Na escrita woolfiana, em especial em *Ao farol*, a temporalidade fragmentada e apoiada nas digressões das personagens faz com que os acontecimentos exteriores e ações percam importância no enredo, minimizados, por vezes, a condutores entre as digressões, como, por exemplo, o levantar de olhos de Mrs. Ramsay, que inicia a reflexão interna da personagem. Woolf, ao contrário dos autores que a precederam, opõe radicalmente momentos breves, que sugerem uma descrição da realidade, como, por exemplo, a medição da meia junto ao filho e o beijo neste, além das longas digressões que permeiam tais ações. A representação da realidade, assim, é sobreposta temporalmente por ricas descrições da consciência, algo que produz um contraste, de fato, entre o tempo exterior e o tempo interior. Tais descrições são o indício da posição do escritor, que gradativamente já se distanciava das contingências do real, à procura de uma representação subjetiva – como assim o faz a personagem Lily Briscoe, em sua pintura. O escritor não utiliza mais tal procedimento a fim de organizar o contexto exterior. Woolf aparenta perder o controle sobre os acontecimentos exteriores, que passam a servir para o desencadear dos acontecimentos interiores, que são muito mais significativos para a narrativa. Tal perda de controle implica, também, uma percepção difusa dos acontecimentos exteriores pelo leitor, pois a discriminação

⁶⁶“Da pluralidade dos sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar a “verdadeira” Mrs. Ramsay. Embora seja um enigma, e assim se mantenha fundamentalmente, é como que circunscrita pelos diferentes conteúdos de consciência dirigidos para ela (inclusive o dela mesma); tenta-se uma aproximação a ela e de muitos lados até atingir a menor distância ao alcance das possibilidades humanas de conhecimento e de expressão” (AUERBACH, 1998, p. 483)

temporal, nos três momentos de digressão, é vaga, sobretudo na segunda digressão em que o telefonema entre Mr. Bankes e Mrs. Ramsay reporta a um momento anterior à cena na qual a matriarca interage com James. As três digressões não se ligam diretamente, a partir de acontecimentos exteriores. Elas se ligam, outrossim, por uma perspectiva conjunta que recai sobre Mrs. Ramsay, que, com sua indecifrável tristeza velada por sua beleza, afere o desajuste no tamanho da meia. No entanto, tais digressões não cessam após a constatação sobre a meia. Segundo Auerbach (2015, p. 502),

sie sind nichts als Deutungsversuche von never did anybody look so sad, sie spinnen dies Thema weiter, welches auch nach ihrem Abschluß noch weiterspinnnt – ein Wechsel des Themas ist gar nicht erfolgt; [...] Solch eine klare Teilung zwischen zwei äußeren Vorgängen und zwischen zwei Gegenarten gibt es hier nicht; so unbedeutend als äußeres Ereignis der Rahmenvorgang (das Messen des Strumpfes) auch ist, das aus ihm stammende Bild von Mrs. Ramsays Gesicht bleibt während des Einschubs ständig gegenwärtig; der Einschub ist nicht als ein Hintergrund dieses Bildes, welches sich gleichsam in die Zeitentiefe zu öffnen scheint; nicht anders als der erste Exkurs, der durch den unabsichtlichen Blick Mrs. Ramsay auf die Zimmereinrichtung ausgelöst wurde, ein Sich-öffnen des Bildes in die Bewußtseinstiefe war.⁶⁷

As digressões sinalizam o uso do fluxo de consciência por Woolf, ao criarem uma dilatação temporal incrustada entre os breves momentos nos quais Mrs. Ramsay interage com seu filho, o que vem a ser outro ponto importante, uma vez que redefine a *mimesis* à época, tratando-se, também, de uma tentativa, por meio das descrições das consciências das inúmeras personagens, de propor contornos mais fiéis da realidade. Nas digressões, os fatos que as provocam parecem acidentais, pouco importando o emprego de conteúdos conscientes, ou seja, o tempo interior ou mudanças temporais exteriores, dada as diversas alternâncias temporais e de ambiente, que são narradas, sobretudo, na primeira digressão. A narrativa aparenta avançar como se as ações narradas fossem comentários, o que sugere um significativo distanciamento do leitor em relação à ideia do narrador, como era percebido anteriormente, no gênero do romance. Nesse sentido, é elevada a pluralidade representacional da consciência, dada pelas diversas personagens, algo que só se torna possível pela forma como o tempo é tratado. As inúmeras vozes lançadas das consciências disparam as ideias, que abandonam os seus próprios tempos e se movimentam livremente nas camadas temporais. À exemplo disso, a medição da

⁶⁷ “não passam de tentativas de interpretação de *never did anybody look so sad*, continuam fiando o tema, o qual, mesmo após o seu encerramento, continua a ser fiado – nem se deu qualquer mudança de tema; [...] Não há aqui essa divisão clara entre dois processos exteriores e entre dois presentes; por mais insignificante que seja como acontecimento externo o processo periférico da medição da meia, a imagem que dele surge, a do rosto de Mrs. Ramsay, permanece presente durante toda a inserção. A inserção não é senão pano de fundo desta imagem, que parece como que abrir-se em profundidade temporal; isto não é diferente do que se dá com a primeira digressão, que fora liberada pelo olhar involuntário de Mrs. Ramsay sobre o mobiliário, e que era um abrir-se da imagem nas profundidades da consciência. (AUERBACH, 1998, p. 486-487)

meia por Mrs. Ramsay, ou a elevação do olhar para o cenário, são tratadas como condutoras das digressões, e não meramente como ocasiões aleatórias. O conteúdo mais significativo à narrativa é deslocado, portanto, dos acontecimentos exteriores, para aquilo que é desencadeado nas digressões, o que não é percebido imediatamente, mas como reflexo, sem estar objetivamente ligado ao acontecimento que desencadeia a digressão. O novo modo de representação da realidade emerge, assim, na consciência da personagem afetada por esse desencadeamento. A consciência aparenta não possuir um agente, um narrador, atuando, portanto, autonomamente na ordenação das camadas temporais e espaciais. Dessa forma, autores como Woolf, Proust e Mann definem a *mimesis* modernista. Auerbach (2015, p. 503), no entanto, pondera:

Dabei vereint sich die moderne Vorstellung von der inneren Zeit mit einer neoplatonischen Auffassung, daß das wahre Urbild des Gegenstandes in der Seele des Künstlers liege; eines Künstlers, der, selbst im Gegenstand befindlich, sich als Betrachtender vom Gegenstand losgelöst hat und seiner eigenen Vergangenheit gegenübertritt.⁶⁸

O processo aqui referido, em que o tempo da narrativa se desloca entre passado e presente, encontra eco não somente na obra de Woolf, mas, também, em Mann, Joyce e Proust. Estes, com seus projetos de escrita bem consolidados, estavam na linha de frente das transformações históricas e se viram obrigados a reformular tais projetos, a partir de novas formas de representação da realidade que lhes foram apresentadas de maneira tão abrupta, sobretudo a partir da Primeira Guerra Mundial e no período entre guerras, momentos esses que consolidaram o incremento e a aceleração da experiência humana percebidos a partir da segunda metade do século XIX e, sobretudo, no século XX, em diferentes áreas, não se concentrando apenas no campo das artes. Como consequência disso, os autores passam a se deter, como tratado acima, mais na distensão do tempo na qual estão inseridos acontecimentos imprecisos que dificultam a apreensão da narrativa pelo leitor e sinalizam para um retardo nela. Tais acontecimentos sinalizam a incapacidade do autor, diante da urgência do real exterior, de exprimir, por um lado, sua objetividade incessantemente mutável, e por outro lado, a consequente desaceleração narrativa apresenta um aprofundamento acerca do conteúdo histórico, como em Proust ou Joyce, bem como o aspecto psicológico da formação da pintora Lily Briscoe. Esse aprofundamento aponta para o enriquecimento da representação de uma

⁶⁸ “Ao mesmo tempo, a moderna representação do tempo interior une-se a uma concepção neoplatônica, segundo a qual o verdadeiro arquétipo do objeto estaria na alma do artista; de um artista que, encontrando-se ele próprio no objeto, liberou-se como observador do objeto e enfrenta o seu próprio passado.” (AUERBACH, 1998, p. 487-489)

subjetividade, apresentada na concepção neoplatônica de Auerbach, que em *Ao farol* recebe outros contornos, pois as inúmeras vozes que emanam das consciências das personagens trabalham para distanciar o leitor da subjetividade de Woolf, aprimorando, assim, conforme analisado nas digressões mencionadas acima, a descrição e, por conseguinte, a percepção do leitor sobre a “verdadeira” essência de Mrs. Ramsay.

2.3 O tema da guerra em Virginia Woolf

A aceleração da experiência humana, mencionada anteriormente, que transforma o horizonte de expectativas e as necessidades de representação no campo das artes, apresenta, como fundamento, a grande dificuldade de uma compreensão dos novos meios constituintes das diversas formas de conhecimento – como a literatura, a ciência ou a técnica –, mesmo por parte daqueles que se dedicaram seus esforços no sentido de conhecer tais formas. Até para estes, estabelecer uma perspectiva que permitisse prever as consequências dessas transformações tornou-se uma árdua tarefa. As mudanças não ocorreram de forma homogênea e a experiência acontecia de modos, velocidades e intensidades diferentes. Para Auerbach (1998, p. 495-496), o aumento populacional, a difusão das informações e da publicidade permitiram a conscientização das populações sobre essas diferenças, o que, por sua vez, também transformou o modo de vida das pessoas, de maneira geral. Isso provocou crises em diversas partes do mundo, além de uma intensa movimentação de grupos muito heterogêneos, compostos desde as revoluções burguesas dos séculos XVIII e XIX, e, por fim, a ascensão de uma ideia de democracia, decorrente do ocaso das monarquias absolutistas. No século XX, as revoluções socialistas, surgidas em meio a um regime capitalista, tinham, em seu interior, diversos grupos que se combatiam mutuamente. Esse cenário de instabilidade culmina nas Guerras Mundiais, o que impõe novas formas de representação da realidade pelos artistas. Virginia Woolf envolve sua obra nessa atmosfera, que denuncia não apenas o avanço técnico, mas sua consequência catastrófica. Nesse sentido, mesmo que sua crítica aconteça quase como um pano de fundo narrativo, torna-se importante observar tais ocorrências com o devido cuidado

O modo como Woolf trata o tema da guerra condiz com a perspectiva de Auerbach (1998), quando este explica o novo momento da *mimesis* na literatura, percebido nos primeiros anos do século XX. Woolf vê o acontecimento da Primeira Guerra Mundial não através de uma compreensão de seus eventos exteriores – que certamente redesenha a história e a geopolítica mundiais –, mas, sim, trazendo para as suas narrativas particularidades, quase íntimas, sobre o

conflito. Assim como Auerbach (1998) explica a dificuldade dos escritores de determinar e representar as novas e amplas alternativas da experiência humana, o que os obriga a buscar novas formas para o texto literário, Woolf mobiliza a experiência muito próxima de si para relatar e representar o conflito bélico. Tal experiência, como explicam Nancy Topping Bazin e Jane Hamovit Lauter (1991), toca as experiências de Woolf “com a morte, seu contato direto com atitudes patriarcais em casa e sua visão sobre cultura, particularmente sobre arte – como única imortalidade possível para seres humanos.” (BAZIN; LAUTER, 1991, p. 14, tradução nossa) Dessa forma, ela transporta sua análise da guerra através de um olhar para aspectos sociais que lhe eram caros: em seus dois primeiros romances, *The Voyage Out* (1915), *Night and Day* (1919), ela focaliza a preservação da vida das mulheres dentro do casamento. No terceiro romance, *O quarto de Jacó* (1922), seu foco é direcionado para a vida dos homens na esfera pública. Em todos os três, fica clara a atenção dispensada ao caráter individual com o qual a autora trata o tema. Isso ocorre pois ela sente profundamente as perdas humanas, devido às suas perdas pessoais durante a guerra, a exemplo da morte de seu sobrinho Julian Bell, durante a Guerra Civil Espanhola. No entanto, os horrores da guerra são trabalhados à sua própria maneira, não se atendo ao luto pela perda do irmão. Segundo Bazin e Lauter (1991, p. 17),

Violence was never justified. Moreover, she condemned war not just as a sister who had known grief but also, more generally, as a female. Prue’s death in *To the Lighthouse* indicates Woolf’s awareness of the physical risk women took to give birth; Mrs. Flanders’s grief in *Jacob’s Room* reveals Woolf’s sensitivity to the emotional cost for mothers who had devoted eighteen years or more to raising their sons only to have them killed in a war.⁶⁹

Em *Mrs. Dalloway* (1925), a percepção iniciada em *O quarto de Jacó*, na qual Woolf se dedica ao sofrimento das vítimas diretas da guerra, é aprofundada significativamente. Isso é colocado, por exemplo, através da personagem Septimus Warren Smith, que padece das consequências do trauma de ter vivenciado as batalhas na linha de frente. O sofrimento mental de Septimus surge como um reflexo da experiência relacionada à morte vivida por Woolf, cujos sintomas se assemelham aos da personagem. O primeiro fato traumático para a autora acontece no momento da morte de sua mãe, seguido da morte de sua meia irmã. Septimus, paralelamente, reage à morte de seu amigo, Evans, do mesmo modo que Woolf em relação à sua mãe: ambos

⁶⁹“violência nunca foi justificável. Além disso, ela condenou a guerra não apenas como uma irmã que tinha conhecido o luto, mas, também, em geral, como uma mulher. A morte de Prue em *Ao farol* (1919) sugere a consciência de Woolf do risco físico que as mulheres corriam ao dar a luz; o luto de Mrs. Flanders em *O quarto de Jacó* revela a sensibilidade de Woolf para o custo emocional das mães que devotaram dezoito anos ou mais criando seus filhos somente para tê-los mortos em um guerra.” (Tradução nossa)

sentiam a própria pequenez, enquanto se culpavam por não sentirem o pesar dessas mortes. Para além das mortes na esfera familiar, a ausência de pesar coincide tanto nos sentimentos de Septimus, relacionados ao amigo Evans, quanto na reação de Clarissa Dalloway frente à morte da personagem Sally Seton. O tabu acerca da atração homossexual, no caso de Septimus, parece conduzir os sentimentos dessa personagem, inicialmente definidos pela falta da elaboração do luto e, em seguida, emerge uma noção relacionada ao pecado, corroborada pelo sentimento de culpa por se casar com uma mulher sem amá-la. Diferentemente de Jacó, Septimus não morreu no campo de batalha, fazendo com que tal sentimento de culpa seja direcionado à morte do amigo, levando-o à condição mental debilitada e ao suicídio. Tal conjunto de elementos surge a partir do reflexo do trauma experienciado por Woolf durante o período das duas guerras mundiais, algo perceptível no restante de sua vida, se também levarmos em consideração a perseguição nazista ao casal Woolf. Em *Mrs. Dalloway*, o sofrimento cotidiano da guerra é tratado através do sofrimento particular das personagens afetadas, até mesmo das personagens secundárias. Com isso, Woolf amplifica a variedade de possibilidades de representação desse sofrimento, deslocando-o de um macrocosmo, a exemplo dos efeitos do conflito sobre um país, e expondo-o à disrupção subjetiva e, em certa medida, autobiográfica dos eventos, possibilitando uma percepção mais ampla da catástrofe, dadas as diversas manifestações das personagens.

Em *Ao farol*, romance posterior a *Mrs. Dalloway*, outro aspecto que permeia a obra de Woolf é relacionado ao tema da guerra. Mrs. Ramsay incorpora os efeitos das atitudes patriarcais, que, conforme é apresentado pela autora, ligam-se diretamente à temática belicista. A relação de Mr. Ramsay, esposo de Mrs. Ramsay, com a vida doméstica e a realização pessoal depende do seu sentimento de superioridade em relação às mulheres, que sobressai, de alguma forma, no seu intuito de protegê-las, como se elas fossem criaturas indefesas e, portanto, inferiores. Segundo Bazin e Lauter (1991, p. 19),

through reciting lines from Tennyson's "The Charge of the Light Brigade", Mr. Ramsay reveals the link in his mind between the role of the husband-hero and that of the soldier-hero. Woolf thereby connects the patriarchal husband with the male defender of the patriarchal nation. Both take risks in order to protect women and children. The philosopher Mr. Ramsay protects them through his heroic – and necessarily dangerous – pursuit of truth. Ultimately, he expects to fail in his quest, to face defeat as surely as did the troops at Balaclava.⁷⁰

⁷⁰ “Ao declamar linhas do “A carga da brigada ligeira”, Mr. Ramsay revela a ligação em sua mente entre o papel do marido-herói e aquele do soldado-herói. Woolf desta maneira conecta o marido patriarcal com o homem defensor o da nação patriarcal. Ambos assumem riscos no sentido de proteger mulheres e crianças. O filósofo Mr. Ramsay os protege através de sua posse heroica – e necessariamente perigosa – da verdade. Por fim, ele espera falhar em sua tarefa para encarar a derrota tal qual o fizeram as tropas em Balaclava.” (Tradução nossa).

A cena na qual Mr. Ramsay declama o poema de Alfred Tennyson ocupa algumas páginas no romance. Nessas páginas, o marido de Mrs. Ramsay acentua a dramaticidade da declamação, o que assusta sua esposa e Lily Briscoe, que também participa da cena. Em um certo ponto, ele quase derruba o cavalete da pintora, com seus gestos abruptos e, gritando os versos, carrega consigo um imaginário bélico que evoca a conexão entre as relações domésticas e a política pública com o patriarcado. Em seu conjunto de ensaios, intitulado *Um quarto todo seu* (1928), publicado após o *Ao farol*, Woolf constrói diversas possibilidades ficcionais para personagens femininas históricas, como, por exemplo, a irmã do poeta Shakespeare; são compostas alternativas para a formação das personagens, cujas vidas foram atravessadas pelo controle de seus pais ou maridos. Ela explica que o comportamento machista possibilita a consolidação do heroísmo, ligado ao soldado combatente, e do fascismo. Segundo Woolf (2014, E-book),

Women have served all these centuries as lookingglasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size. Without that power probably the earth would still be swamp and jungle. The glories of all our wars would he unknown.⁷¹

A submissão imposta às mulheres serve, portanto, para que o homem se coloque em situações que envolvem risco, algo que, para Bazin e Lauter (1991, p. 20), é válido enquanto impulsionar a humanidade no sentido da civilização ou do conhecimento, mas que, por vezes, “entretanto, o ego inflado de um homem o faz exageradamente autoconfiante, pomposo e ditatorial; seu comportamento torna-se, então, fascista. Ele impõe sua vontade aos outros, através da força se necessário.”

O foco da relação entre *Ao farol* e a guerra é o teor psicológico com o qual Woolf trata o tema, em detrimento do político ou do sociológico. A ligação entre o luto pessoal e o trauma causado pela Primeira Guerra Mundial, em âmbito nacional, é representada através de uma mudança substancial no tom da narrativa, o que se dá entre o primeiro e o terceiro capítulos do romance. O segundo capítulo resulta em um instrumento para se compreender tal mudança. Nele, como o próprio título – “O tempo passa” – adianta, a morte dos Ramsays, sobretudo de Mrs. Ramsay, simboliza a ligação entre o luto da autora e o trauma de seu país. Estão representadas a morte de uma mãe na Inglaterra vitoriana do século XIX, que revela o contexto

⁷¹ “Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas” (WOOLF, 2019, p. 38)

cultural, político e técnico dessa época, assim como a guerra, que leva à morte de seu filho. O olhar que aponta o fim de uma era causada pela Primeira Guerra Mundial enxerga, através da degradação da casa de veraneio dos Ramsay, o fim de uma era causada pelo conflito armado, como nas primeiras páginas do segundo capítulo:

But slumber and sleep though it might there came later in the summer ominous sounds like the measured blows of hammers dulled on felt, which, with their repeated shocks still further loosened the shawl and cracked the tea-cups. Now and again some glass tinkled in the cupboard as if a giant voice had shrieked so loud in its agony that tumblers stood inside a cupboard vibrated too. Then again silence fell; and then, night after night, and sometimes in plain mid-day when the roses were bright and light turned on the wall its shape clearly there seemed to drop into this silence, this indifference, this integrity, the thud of something falling.

[A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.]
(WOOLF, 2014. E-book).⁷²

No segundo capítulo, Woolf apresenta o contraste de pontos de vista de Mrs. Ramsay e Mr. Ramsay sobre a casa e as pessoas que a habitam. O filósofo aparenta estar distante de ambos – em certos momentos, inclusive, as pessoas não possuem nomes – e, em oposição a ele, Woolf transcreve o próprio luto pela perda da mãe, irmã e irmão para a narrativa. Para Bazin e Lauter (1991, p. 20-21), ao descrever a morte de Mrs. Ramsay, Prue e Andrew entre colchetes, a autora acentua a dor pela perda dos entes queridos, ao mesmo tempo que expõe a insignificância de tal perda para aqueles que defendem a guerra e banalizam a importância das vidas humanas, ao ampliar consideravelmente o conjunto total da descrição, que inicialmente faz alusão à explosão da granada e aos sons da guerra. No terceiro capítulo, mesmo com a sugestão do fim do conflito, as consequências dele parecem acompanhar o fim do romance, através de um sentimento de perda permanente. A sensação de segurança durante a era vitoriana desaparece após a guerra. O terceiro capítulo sinaliza a percepção da autora acerca dos danos permanentes que uma guerra pode causar.

É necessário frisar que Woolf sempre esteve atenta às falhas da sociedade inglesa antes da Primeira Guerra Mundial. Em *Ao farol*, ela reflete criticamente acerca da transformação que o conflito impõe a tal sociedade, ao mesmo tempo em que dispensa a nostalgia pelo período da

⁷² “Mas por mais que ela dormitasse e dormisse, chegaram, no fim do verão, sons agourentos, como batidas marcadas de martelos amortecidas pelo feltro, que com seus repetidos choques afrouxavam ainda mais o xale e rachavam as xícaras de chá. De quando em quando, algum cálice retinha numa cristaleira como se uma voz gigante tivesse gritado tão alto na sua agonia que os copos que estavam em numa outra cristaleira também vibravam. Então, o silêncio caía novamente; e, então, noite após noite, e às vezes em pleno meio-dia, quando as rosas brilhavam e a luz voltava sua forma sobre a parede, tinha-se a impressão de que nesse silêncio e nessa indiferença e claridade caía o surdo ruído de alguma coisa que tombava
[Uma granada explodiu. Vinte ou trinta jovens cavalheiros foram feitos em pedaços na França, entre eles Andrew Ramsay, cuja morte, misericordiosamente, foi instantânea]” (WOOLF, 2013, p. 116)

era eduardiana, que antecede a guerra na Inglaterra. Se em *O quarto de Jacó*, a sociedade apresentada serve às ambições da personagem central, em que era possível reconhecer os lugares pré-estabelecidos para os cidadãos, a autora reconhece, nos romances seguintes, que a atmosfera social do momento pré-guerra não favorecia às aspirações da classe trabalhadora, composta tanto por homens e mulheres, assim como constata que as mulheres aumentaram sua participação nos setores produtivos durante a guerra. Nesse sentido, Woolf critica a necessidade da morte dos homens para que tal participação ocorra. O comentário da personagem Lily Briscoe – diante da arrogância de Charles Tansley – exemplifica tal reflexão da autora: “Mas a guerra amaciara o seu feminismo. Pobres diabos, pensamos, pobres diabos de ambos os sexos, envolvendo-se nessas confusões” (WOOLF, 2013, p. 137). Woolf, como o comentário esclarece, não se preocupava com a derrocada das grandes civilizações pelo evento da guerra, mas, sim, com as perdas humanas causadas pela guerra.

Em seu último romance, *Between the Acts* [*Entre os atos*], Woolf (1941) aborda, mais especificamente, o tema da Segunda Guerra Mundial, tecendo reflexões sobre as consequências do conflito para as artes, tidas por ela como instrumento civilizatório, em grave contraste com a violência vivenciada na Europa. Esse contraste é dado, também, através de uma percepção de que os livros e as obras de arte devem ser eternos; a guerra, ao contrário, ameaça a permanência da arte e os artistas que a produzem, bem como a civilização com a qual eles contribuem. A obra de arte é eterna, segundo Bazin e Lauter (1991, p. 33, tradução nossa), uma vez que obedece a um padrão, que “representa a essência ou a realidade permanente embaixo do fluxo da vida.” Tal padrão é descrito por Woolf (2014, E-book) do seguinte modo:

behind the cotton wool is hidden a pattern; that we—I mean all human beings—are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. Hamlet or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself.⁷³

Outras formas de arte estão representadas nos romances da autora, a partir de personagens cujas vidas são definidas por seu contato com a pintura, como o caso de Lily Briscoe em *Ao farol*, Rachel em *Voyage Out*, Miss La Trobe em *Entre os atos* ou Bernard em

⁷³ “por trás do algodão existe um padrão escondido; de que nós – quero dizer, todos os seres humanos – estamos conectados a ele; que o mundo inteiro é uma obra de arte; que fazemos parte dessa obra de arte. Hamlet ou um quarteto de Beethoven é a verdade sobre essa vasta massa a que chamamos de mundo. Mas não existe nenhum Shakespeare; não existe nenhum Beethoven; certamente, enfaticamente, não existe nenhum Deus; nós somos as palavras; nós somos a música; nós somos a coisa em si.” (WOOLF, 2020, p. 23.)

As ondas. Tal exploração de outros meios expressivos permite entender a importância dada a tais meios e à figura do artista como aquele que transmite a reflexão de Woolf sobre um mundo em guerra. O artista, na obra de Woolf, emerge como portador de uma visão estética, que é capaz de perceber o caos provocado pela guerra e, em decorrência desta, ordenar as “migalhas e os fragmentos” (WOOLF, 2014, E-book, tradução nossa) do mundo moderno. Woolf se compadece pela posição fragilizada na qual os artistas se viam durante a Segunda Guerra Mundial, conforme é expresso no ensaio intitulado *The Artist and Politics*:

it is clear that the artist is affected as powerfully as other citizens when society is in chaos, although the disturbance affects him in different ways. His studio now is far from being a cloistered spot where he can contemplate his model or his apple in peace. It is besieged by voices, all disturbing, some for one reason, some for another. First there is the voice which cries: “I cannot protect you; I cannot pay you. I am so tortured and distracted that I can no longer enjoy your works of art.” Then there is the voice which asks for help. “Come down from your ivory tower, leave your studio,” it cries, “and use your gifts as doctor, as teacher, not as artist.” Again there is the voice which warns the artist that unless he can show good cause why art benefits the state he will be made to help it actively—by making aeroplanes, by firing guns. And finally there is the voice which many artists in other countries have already heard and had to obey—the voice which proclaims that the artist is the servant of the politician. “You shall only practise your art,” it says, “at our bidding. Paint us pictures, carve us statues that glorify our gospels. Celebrate fascism; celebrate communism. Preach what we bid you preach. On no other terms shall you exist (WOOLF, 2014, E-book).⁷⁴

A percepção do lugar precário do artista em um momento de guerra é transcrita diretamente para a escrita woolfiana. Em *Entre os atos*, a autora produz um conjunto simbólico acerca da interferência da guerra como significante do romance. Miss La Trobe, no dia da apresentação da peça teatral, observa tanto a apresentação quanto a reação do público. Ao repetir a expressão “*orts and fragments*” [migalhas e fragmentos], a personagem evoca uma possibilidade para se compreender a vida moderna, numa perspectiva benjaminiana. A capacidade de perceber a unidade composicional – relacionada ao âmbito teatral – faz com que Miss La Trobe enuncie a reflexão de Woolf sobre a estética moderna, como pode ser visto no seguinte trecho:

⁷⁴ “está claro que o artista é afetado tão fortemente quanto outros cidadãos quando a sociedade está mergulhada no caos, embora o distúrbio o afete de diferentes maneiras. Seu ateliê agora está longe de ser um lugar tranquilo onde ele pode contemplar seu modelo ou sua maçã em paz. Ele é ocupado por vozes, todas perturbadoras...Primeiro, tem a voz que chora: ‘eu não posso te proteger; eu não posso te pagar. Eu estou tão torturado e tão distraído que eu não consigo mais admirar suas obras de arte.’ Depois tem a voz que pede por ajuda. ‘Desça da sua torre de marfim, deixe o seu ateliê’ ela chora, ‘e use os seus dons como médico, como professor, não como artista.’ Ainda há a voz que avisa ao artista que, a menos que ele possa mostrar como a arte beneficia o Estado, ele será forçado a fazê-lo ativamente – construindo aviões, disparando armas. E finalmente tem a voz a qual muitos artistas em outros países já ouviram ou tiveram que obedecer – a voz que proclama que o artista é o serviçal do político. ‘Você só pode praticar sua arte’ ela diz ‘sob nosso comando. Nos pinte quadros, nos entalhe estátuas que glorifiquem nossos evangelhos. Celebre o fascismo; celebre o comunismo. Pregue o que nós lhe pedimos para pregar. Em nenhum outro termo você pode existir.” (Tradução nossa).

Like quicksilver sliding, filings magnetized, the distracted united. The tune began; the first note meant a second; the second a third. Then down beneath a force was born in opposition; then another. On different levels they diverged. On different levels ourselves went forward; flower gathering some on the surface; others descending to wrestle with the meaning; but all comprehending; all enlisted. The whole population of the mind's immeasurable profundity came flocking; from the unprotected, the unskinned; and dawn rose; and azure; from chaos and cacophony measure; but not the melody of surface sound alone controlled it; but also the warring battle-plumed warriors straining asunder: To part? No. Compelled from the ends of the horizon; recalled from the edge of appalling crevasses; they crashed; solved; united (WOOLF, 2014, E-book).⁷⁵

A sonoridade evocada no trecho musical acima recebe críticas imediatas dos espectadores, pois a composição harmônica tradicional é abandonada em favor de uma “cacofonia”, adjetivo que expressa tanto a catástrofe nos tempos modernos quanto a produção artística advinda dela. A peça é interrompida pelo público, perturbado pela música tocada na peça. Outra interrupção, de aviões que cruzam os céus durante a peça, evocam a ideia woolfiana para a modernidade apresentada no conto *Kew Gardens* (1919) e, sobremaneira, em *Mrs Dalloway*, servindo de metáfora para a ameaça da prática artística em tempos de guerra. A sensibilidade estética de Miss La Trobe reflete o grande incômodo de Woolf com os efeitos da guerra na produção artística, que é interrompida ou se perde durante os períodos bélicos. Tal incômodo é exposto nos diários e palavras da autora, em que ela descreve diretamente a presença da guerra em seu cotidiano.

O escopo paratextual e literário constituinte da obra de Woolf aproxima-se daquele observado na obra de Thomas Mann, sobretudo no que se refere à reflexão sobre as guerras mundiais. Mesmo que esses autores guardem diferenças na observação, reflexão e escrita sobre a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais, a repulsa aos conflitos armados – embora em Thomas Mann isso aconteça relativamente em atraso – revela aproximações relevantes. As passagens nos diários e cartas que tratam do tema surgem nos textos literários como um elemento quase autoficcional e um reflexo daquilo que é compartilhado por ambos em seus relatos pessoais. A guerra, em ambos os autores, seja no material literário, seja no material paratextual, revela,

⁷⁵ “Como a prata do mercúrio deslizando, limalha imantada, os dispersos se reuniam. A música começou; a primeira nota chamou a segunda; a segunda incocou a terceira. Depois, sob essa música, nasceu uma força oposta, e outra ainda. Divergiam em níveis diferentes. Em níveis diferentes nós mesmos avançávamos; alguns colhendo flores na superfície, outros descendo ao fundo para lutar com o sentido de tudo aquilo; todos porém, compreendendo; todos engajados. Toda a população da imensurável profundidade da mente acorria; os desprotegidos, os esfolados; e nasceu a aurora e o azul; o equilíbrio nasceu do caos e da cacofonia; contudo não era a melodia da superfície que sozinha exercia esse controle; também os guerreiros emplumados, separando-se – para ir embora? Não Impelidos dos confins do horizonte, chamados da beira de espantosos abismos, entrechocaram-se, fundiram-se, uniram-se. E alguns relaxaram os dedos; outros descruzaram as pernas.” (WOOLF, 1989, p. 136)

muitas vezes, seus posicionamentos políticos e estéticos, mas, também, contém algo em comum: o relato distanciado do conflito, descrito quase que invariavelmente a partir dos ataques aéreos, que determinam a perturbação gerada pela direta e constante interrupção das reflexões inerentes à escrita, assim como pela preocupação com os desdobramentos da guerra. Ao contrário dos romances do momento anterior à ruptura modernista, a descrição da guerra em Woolf e Mann acontece, também, através do seu componente tecnológico, como os bombardeios acima referidos. O evento da guerra, através do desenvolvimento técnico que promove, transforma os padrões estéticos da primeira metade do século XX, algo que permeia e define os romances aqui analisados.

3 DOKTOR FAUSTUS: UM MOSAICO ECFRÁSTICO

3.1 A noção do tempo no romance Doutor Fausto

Para tentar tangenciar a questão histórica que se relaciona ao *Doutor Fausto*, faz-se necessário o levantamento do lugar onde Thomas Mann posiciona seu romance em relação ao contexto observado à época de sua escrita – que o insere no conjunto dos autores que escreveram em seus exílios durante a Segunda Guerra Mundial – e o contexto estético para o qual a narrativa aponta, sugere um olhar atento de Mann para a ruptura percebida nos primeiros anos do século XX no âmbito musical. A partir da perspectiva de um autor exilado, o qual já em seus documentos particulares expressa a preocupação com o distante país natal, a narrativa evidencia o pesar do autor com a forma como a população alemã recebe o ideal nazista e sua preocupação com as perdas humanas e materiais durante o conflito armado. Tal percepção se mistura a um olhar fascinado pelas formas da nova música, que traduzem a identificação do autor com a herança cultural de seu país, a qual deseja restaurar após anos tão sombrios.

A literatura de exílio na Alemanha

A escrita que compõe o que se chama de literatura de exílio alemã, percebida nos textos dos autores que foram obrigados a deixar sua terra natal, tem sua origem em um momento muito anterior à forma estético-literária presente no romance de Mann. Ela se remete ao fim do século XVIII, a partir dos textos do jacobino Georg Foster, político e escritor, o qual teve participação determinante na fundação da República da Mogúncia e que, após o fracasso dessas primeiras tentativas democráticas no país, busca exílio em Paris, na França, assim como o fez, o autor Heinrich Heine. O que torna os movimentos de fuga e exílio do período entre 1933 e 1945 tão particular é, justamente, a proporção do número de exilados em um espaço de tempo tão curto. Outro fator que compõe a singularidade do movimento migratório do período é o grande número de judeus que buscam o exílio, mas, também, de políticos, artistas, autores e jornalistas. Segundo Hans Albrecht Walter (2016), entre os exilados estavam aqueles que não correspondiam, por exemplo, ao ideal racial nazista e, dentre os quais estavam os profissionais das áreas citadas acima, que se opunham ao regime. Ainda dentro dessas categorias, estavam aqueles que, após a partida rumo ao exílio, posicionaram-se contra o governo hitlerista – incluindo-se, aqui, Thomas Mann. No entanto, Walter (2016, E-Book) adverte:

Eine solche Definition suggeriert eine Identität von Exilliteratur und antifaschistischer Literatur, die von politisch profilierten Autoren zwar angestrebt, in Wirklichkeit aber

nicht vorhanden gewesen ist. Schon Döblin hatte die im Exil versammelten Schriftsteller in "konservative", "humanistisch-bürgerliche" und geistrevolutionäre Autoren unterschieden⁷⁶

É importante ressaltar tais acepções, pois esses autores se posicionam, sobretudo, de três maneiras: os primeiros, resignados, compõem o grupo que se silenciam ou que se autodefinem como "apolíticos", mas formam um grupo minoritário. Os segundos, são aqueles que, mesmo antes da partida ao exílio, são contra o regime; estes formam o grupo majoritário de autores. Por último, estão aqueles autores que têm seu posicionamento político alicerçado ou reforçado pelo nazismo. Mann, mesmo sendo um exemplo do penúltimo grupo, escreve ainda entre 1915 e 1918 o texto *Betrachtungen eines Unpolitischen* [Considerações de um apolítico], que possui um caráter conservador-reacionário. Na República de Weimar, ele começa a se distanciar do próprio conservadorismo, sobretudo a partir dos textos *Kultur und Sozialismus* [Cultura e socialismo], de 1928 e *Ein Appell an die Vernunft* [Um apelo à razão] (1930). Já nos anos de exílio, Mann assume uma postura fortemente contrária ao nazismo, utilizando o seu programa radiofônico na BBC, o *Deutsche Hörer* [Ouvintes Alemães!], série com cinquenta e cinco discursos dirigidos à população alemã, contrários aos acontecimentos entre 1940 e 1945, em sua terra natal (BEUTIN, 2001, p. 453).

O exílio de Thomas Mann

Ele [o exílio] é difícil de suportar. Mas o que o torna mais leve, é a lembrança da atmosfera envenenada, que dominava a Alemanha. Isso o faz mais leve, porque não se pode, na realidade, perder nada. Onde eu estou, é Alemanha. Eu carrego minha cultura alemã em mim. Eu vivo em contato com o mundo e eu não me considero como uma pessoa degenerada.

Thomas Mann, no *The New York Times*, 1938

A saída da Alemanha, para Thomas Mann, foi uma decisão baseada em algumas casualidades, mas também em uma escolha pessoal clara, ocorrida em 1929, ano de seu prêmio Nobel, e do início de um crescimento mais objetivo do apoio ao nazismo, no país. Ele se transfere com a família, para Nida, na Lituânia, onde passa três anos até a emigração para a Suíça.

Em 1933, Mann parte da Alemanha, como exilado. Durante os últimos anos da sua vida, permanece ligado ao país natal somente no uso da língua, mantendo um vínculo afetivo com o

76 “tal definição, que sugere uma identidade de literatura de exílio e literatura antifascista, aspirada por autores com perfil politizado, na realidade não esteve presente. Döblin chegou, até mesmo, a diferenciar autores em "conservadores", "burgueses-humanistas" e "espíritos-revolucionários" e, com isso, apontar aqueles se dividiam inconciliavelmente uns contra os outros” (Tradução nossa).

país, que existia independentemente da proximidade de seu povo, e conforme sua identidade intelectual com sua terra natal. Esse afastamento foi, ao mesmo tempo, um estímulo para uma abertura intensificada de suas reflexões políticas e para uma convivência em um espaço internacional, possibilitando o encontro do autor com diversas culturas. Isso corresponde à ideia de *one world* [um mundo], proclamada pelo presidente americano Franklin Roosevelt, quem Thomas Mann admirava durante seu exílio nos Estados Unidos (KUSCHEL, 2013, p. 186).⁷⁷

Em suas cartas entre 1914 e 1923, Mann afirma que devido à distância do seu nascimento ao último tratado de paz assinado pela Alemanha, guerras não faziam parte de suas experiências pessoais. Na correspondência, contudo, o autor sugere que o início da Primeira Guerra Mundial dificulta a condução da vida como antes. Nas palavras do autor: "[...] devo dizer que me sinto abalado e envergonhado com a forte pressão da realidade. Até hoje, estava otimista e descrente [...]" (MANN, 2004, p. 37 apud CALDAS, 2014, p. 109). O autor que, até 1918, posicionava-se de forma conservadora em relação aos governos alemães – também em relação à sua população –, mostra-se insatisfeito com o seu país natal, ainda no começo da guerra. O evento "aguçara sua sensibilidade histórica" (CALDAS, 2014, p. 109) e, diante de uma pergunta, feita em uma entrevista ao jornal *Berliner Tageblatt*, sobre quais livros deveriam ser lidos naquele momento, ele responde

Tempos como este exercem sobre o espírito e a alma os efeitos mais contraditórios. Eles os melhoram, enlevam, purificam, mas também lhes causam danos. [...] Tudo que não se relacione imediatamente com o cotidiano, com o cotidiano selvagem, agitado, grandioso, e, nem fale dele, parecerá abstrato, distante, ultrapassado, vindo de outro mundo (MANN, 2002, p. 52 apud CALDAS, 2014, p. 110)

O contraste entre a vida pregressa de Mann e o sentimento iniciado pela guerra, em 1914, é percebido ainda nas primeiras páginas do romance *A Montanha mágica* (1924). Tais páginas, intituladas de "Propósito", demonstram o sentimento do autor em relação à passagem do tempo, simbolizada, também, pela crise da República de Weimar, e como teria dificuldade em ser um narrador, "este murmurante evocador do passado" (CALDAS, 2012, p. 132). Como

⁷⁷ Tal admiração pode ser percebida no discurso de Mann, pela BBC, de novembro de 1940: "[...] A reeleição de Franklin Roosevelt é um acontecimento de primeira grandeza, talvez decisivo para o futuro do mundo, e assim também foi sentido pelos europeus que consideravam a eleição e seu resultado como uma questão puramente interna dos americanos. Com razão, os destruidores da Europa e violadores de todos os direitos dos povos veem em Roosevelt seu mais poderoso adversário. Ele é o representante da democracia combativa, o verdadeiro defensor de uma nova ideia de liberdade ligada ao social e um estadista que sempre distinguiu claramente paz de conciliação. Em nossa época de massas, da qual é própria a ideia de líder, estava reservado aos Estados Unidos produzir o afortunado fenômeno de um moderno líder de massas que quer o bem e o espiritual, o verdadeiro futuro, a paz e a liberdade; e a heroica resistência da Inglaterra contra a mais infame tirania que já ameaçou o mundo, essa resistência que diariamente faz crescer aqui a admiração, dá a ele tempo de mobilizar as poderosas forças latentes de seu país para a luta pelo futuro" (MANN, 2012, E-Book).

anunciado logo em suas primeiras linhas, o objeto do romance é a história de Hans Castorp, em que "[...] os acontecimentos referidos passaram-se há muitos anos já. Estão, por assim dizer, recobertos pela pátina do tempo, e em absoluto não podem ser narrados senão na forma de um remoto passado." (MANN, 2006, p. 13). Nessa referência ao tempo, Mann sugere dois tempos para a narrativa, o que expõe, também sua opinião sobre a Primeira Guerra Mundial. Os fatos contidos na trajetória de Castorp se encontram em uma outra época, "nos velhos tempos, naquele mundo de antes da Grande Guerra", que se opõe à cisão provocada pelo conflito armado: "cujo deflagrar [da guerra] marcou o começo de tantas coisas que ainda mal deixaram de começar"⁷⁸. No seu romance tardio, *Doutor Fausto*, de 1947, com uma posição mais objetivamente contrária à participação alemã em ambos os conflitos bélicos – a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais – Mann trata a oposição entre um momento de euforia com as novidades técnicas presentes na virada do século XIX para o XX e a transformação dessa euforia em pesar, a partir de 1914. No romance, Mann descreve tal oposição do seguinte modo:

Der Münchener Fasching von 1914, diese lockeren und verbrüdernden Wochen der festheißten Backen zwischen Epiphania und Aschermittwoch, mit ihren mancherlei öffentlichen und privaten Veranstaltungen, an denen ich, der noch jugendliche Gymnasialprofessor von Freising, auf einige Hand oder auch in Gesellschaft Adrians teilnahm, ist mir in lebhafter, ich sage besser: verhängnisvoller Erinnerung geblieben. War es ja der letzte vor Eintritt des vierjährigen Krieges, der sich jetzt für unseren geschichtlichen Blick mit den Schrecken unserer Tage zu einer Epoche zusammenschließt: des sogenannten ersten Weltkrieges, der ästhetischen Lebensunschuld der Isarstadt, ihrer dionysischen Behaglichkeit, wenn ich mich so ausdrücken darf, für immer ein Ende machte. War es ja doch auch die Zeit, in der gewisse individuelle Schicksalsentwicklungen in unserem Bekanntenkreis unter meinen Augen sich anspannen, die, von der weiteren Welt natürlich fast unbeachtet, zu Katastrophen führen sollten, von denen in diesen Blättern die Rede sein muß, weil sie sich zum Teil mit dem Leben und Schicksal meines Helden Adrian Leverkühn, nahe berührten, ja, weil er in eine davon nach meinem tiefsten Wissen auf eine geheimnisvoll-tödliche Weise handelnd verwickelt war (MANN, 2013, p. 380-381).⁷⁹

Essa oposição corresponde, também, a um momento formal, já que a Primeira Guerra Mundial influenciou nas propostas formais de diversos autores daquele período. A exemplo

79 “O carnaval de 1914 de Munique deixou-me recordações vivas, ou melhor, fatídicas. Semanas de pândega e confraternização, as faces esquentadas pelas festas entre a Epifania e a Quarta-feira de Cinzas, com sua multidão de festejos públicos ou particulares, dos quais eu, o ainda jovem professor do ginásio de Freising, participava, ora sozinho, ora em companhia de Adrian. Era o último Carnaval antes do início daquela guerra de quatro anos, que agora, na nossa visão histórica, funde-se com os horrores dos nossos dias, constituindo-se numa única época. A assim chamada Primeira Guerra Mundial acabou para sempre com a inocente vida estética da cidade sobre o Isar, e se me permitem me expressar assim: com seu conforto dionisíaco. Pois esse era também o período em que, sob os meus olhos, na nossa roda de conhecidos se produziram certos desenvolvimentos de destinos individuais, que, obviamente, permaneciam quase despercebidos do resto do mundo, mas tinham de acarretar catástrofes, das quais deverei falar nestas páginas, porquanto tocavam de perto a vida e a sorte de meu herói, Adrian Leverkühn, e também porque ele esteve envolvido numa delas, como sei no meu íntimo, de um modo misterioso e fatal.” (MANN, 2015, E-book)

disso, em Mann, podemos exemplificar com a representação fragmentada da personagem do demônio, no *Doutor Fausto*. Enquanto o Mefistófeles goethiano é representado por apenas uma figura, no romance de Mann, ele surge em diversos pontos da narrativa e, em cada um deles, é representado por uma figura diferente.

Para Mann (2015, E-book), a época da Primeira Guerra Mundial – ainda em seu momento “apolítico” – “possuía um caráter purificador”. O trabalho do artista seria comparável ao do soldado. Em comum eles teriam “[...] o desprezo pelo que, na vida burguesa, se chama 'segurança' – o conceito favorito do burguês – e o hábito de conduzir a vida perigosamente, de maneira arriscada, concentrada [...] sem piedade por si mesmo, radicalismo moral, dedicação máxima”. A palavra não poderia se limitar a uma mimetização da realidade e, por isso, a forma não poderia funcionar como um “espelho refletido”, mas deveria ter seu “próprio brilho”. É nesse sentido que a palavra se torna política, pois amplifica a realidade, expondo a sua transitoriedade, em suas formas e aparências. A purificação seria, portanto, uma elaboração refinada da forma. O rigor em relação à escrita talvez seja o sentido “da maneira como Thomas Mann interpretou positivamente a guerra, isto é, como possibilidade de os alemães entrarem em uma nova fase de sua formação política e de declarar superada a era prussiana (MANN, 2002, p. 29-30 apud CALDAS, 2014, p. 110-111).”⁸⁰

Já no período da Segunda Guerra Mundial, Mann se posicionava contra o regime nazista por considerar que este se alienava dos reais ideais do país. Thomas Mann era representante da cultura humanista alemã, a qual passara mais de dez anos sendo esmagada pelo nazismo (ROSENFELD Anatol, apud ALMEIDA, 2015, E-book). Mann, em sua chegada nos Estados Unidos, profere aos jornalistas que o aguardavam, a célebre frase “*Where I am, there is Germany*”, traduzida em duas versões diferentes: “onde estou, está a Alemanha” e “onde estou, está a cultura alemã”. Mann obteve súbito êxito no país que o recebera, chegando a percorrê-lo divulgando sua obra. Convidado pela BBC, em 1940, ele grava uma série de pronunciamentos em emissões radiofônicas, transmitidas à Alemanha e países europeus ocupados pelos nazistas. Tal posicionamento, como mencionado acima, se opunha àquele percebido nos tempos da Primeira Guerra Mundial, o que o transformou em um “porta-voz do 'liberalismo humanista burguês’” (ALMEIDA, 2015, E-book), como no trecho a seguir:

Ouvintes alemães!

80 Em 1916, Mann teria dito a Phillip Wittkop [Professor de literatura em Freiburg, considerado especialista em literatura de guerra] que não somente desconhecia romances sobre a guerra, bem como não tinha qualquer interesse pelo gênero.

É um escritor alemão que vos fala, um escritor que, assim como sua obra, foi proscrito pelos governantes alemães e cujos livros, mesmo que tratem daquilo que é mais alemão, de Goethe, por exemplo, só podem falar a povos estrangeiros e livres na língua deles, enquanto para vocês têm de permanecer mudos e desconhecidos. Minha obra retornará a vocês um dia, estou certo, mesmo que eu próprio não possa mais fazê-lo. Mas enquanto eu viver, e mesmo como cidadão do Novo Mundo, continuarei a ser um alemão e a sofrer pelo destino da Alemanha e por tudo aquilo que, por vontade de homens brutais e criminosos, aconteceu no mundo nos últimos sete anos, moral e fisicamente. A inabalável convicção de que isso pode ter um bom final sempre me inspirou declarações preocupadas nesses últimos anos, algumas das quais, creio, chegaram até vocês. Agora, com a guerra, não há mais para a palavra escrita, qualquer possibilidade de atravessar a trincheira que a tirania abriu em torno de vocês [...]. (MANN, 2012, E-book)

A contrariedade de Mann à atuação do regime nazista na Segunda Guerra Mundial ganha envergadura, sobretudo nesse momento do exílio, e é percebida em sua produção literária. Em *Doutor Fausto*, o autor elabora uma profunda crítica ao seu país de origem. Em carta, ao relatar seu projeto de 1943, Mann escreve: "Eu escrevo com a mão direita e com a esquerda lanço pedras incansavelmente na janela de Hitler [...] mas uma sabe o que a outra faz" (Mann apud HARBOU, 2003). Sobre as pedras, Mann referia-se, também, às emissões radiofônicas, e certamente, a escrita de *Doutor Fausto* reflete incisivamente suas opiniões, como na passagem no início do texto

Dieser Zeitpunkt wird gekommen sein, wenn unser zwar weitläufiges und dennoch enges, von erstickend verbrauchter Luft erfülltes Gefängnis sich öffnet, das heißt: wenn der gegenwärtig tobende Krieg, so oder so, sein Ende gefunden hat. - und wie entsetze ich mich bei diesem So oder so, vor mir selbst und vor der schaurigen Zwangslage, in die das Schicksal das deutsche Gemüt gedrängt! Denn ich habe ja nur eines der beiden "So" in Sinne; nur mit diesem rechne ich und baue darauf, meinem Staatsbürgerlichen Gewissen entgegen. Die nimmer rastende öffentliche Belehrung hat ja uns allen die zermalmenden, in ihrer Schrecklichkeit endgültigen Folgen einer deutschen Niederlage tief ins Bewußtsein gesenkt, so daß wir gar nicht noch gibt etwas, was einige von uns in Augenblicken, die ihnen selbst als verbrecherisch erscheinen, andere aber frank und permanent, mehr fürchten als die deutsche Niederlage, und das ist der deutsche Sieg. Ich wage kaum, mich zu fragen, zu welcher dieser beiden Kategorien ich gehöre. Vielleicht zu einer dritten, in der man die Niederlage zwar dauernd und klaren Bewußtseins, aber auch eben unter dauernden Gewissenqualen ersehnt. Mein Wünschen und Hoffen ist genötigt, sich dem Siege der deutschen Waffen entgegenzustemmen, weil unter ihm das Werk meines Freundes begraben werden, der Bahn des Verbotes und der Vergessenheit vielleicht für hundert Jahre es bedecken würde, so daß es seine eigene Zeit versäumte und nur in einer späteren historische Ehren empfangen würde (MANN, 2013, p. 42).⁸¹

81 "Esse tempo virá quando se abrirem as portas do nosso cárcere vasto e todavia estreito, saturado de um ar viciado, asfíxiante; quer dizer, quando a guerra furiosa que atualmente se desencadeia tiver chegado, por bem ou por mal, a seu fim. E quanto não me assusto diante desse "por bem ou por mal", horrorizado em face de mim mesmo e do pavoroso dilema que o destino impôs à alma alemã! Pois eu penso apenas numa das duas alternativas, incluo a minha consciência cívica. Os incessantes ensinamentos oficiais que recebemos já nos inculcaram uma convicção tão profunda quanto às consequências esmagadoras, definitivas em sua atrocidade, de uma derrota alemã, que nada podemos fazer a não ser temê-la mais do que qualquer coisa no mundo. Contudo existe algo que alguns dentre nós, em momentos que a eles próprios se afiguram celerados, temem ainda mais do que uma derrota

Doutor Fausto e a escrita no exílio

Pensar a literatura produzida por Mann como pertencente à chamada *deutsche Exilliteratur* [literatura de exílio alemã] exige um momento de reflexão, visando abrigar ou afastar essa possibilidade. Se, por um lado, sua obra inicial aponta um caráter exageradamente conservador e belicista, por outro lado, há, como exemplo, o romance *Doutor Fausto*, escrito por um Mann já maduro e crítico à história recente alemã, permeada pelas guerras mundiais e o regime nacional-socialista.

O nome de Mann não fez parte das primeiras listas de expatriação nazistas. No entanto, em 1935, o autor teve o seu título de Doutor *honoris causa* junto à Universidade de Bonn cassado. Algo que o fez escrever uma carta aberta ao decano da Faculdade de Filosofia dessa instituição, divulgada em toda a Europa, na qual ele previa o fim do Nazismo, o que foi inicialmente considerado um ato de desespero, mas se confirmou dez anos mais tarde (QUEIROZ, 1998, p. 571).

Ainda nas primeiras páginas do texto *A gênese do doutor Fausto* (1949), Mann anuncia o final da escrita da tetralogia *José e seus irmãos* – durante os anos 1933 a 1943 – que, segundo o autor, “o acompanhara em todos os anos do exílio”, garantindo uma “unidade em sua vida” (MANN, 2001, p. 18). Ao tratar do exílio judaico nos volumes, com uma narrativa que retorna à Idade do Bronze, ao narrar a perseguição ao povo judeu no antigo Egito, Mann se une a autores como Joseph Roth e Lion Feuchtwanger, cujas obras exploram a perseguição crescente aos judeus, na Alemanha. Feuchtwanger, assim como Mann, utiliza a perspectiva histórica como ambientação para os romances *O judeu Süß* e *Jüdin von Toledo*.

No *A gênese*, Mann retoma a parte dedicada à escrita do romance, em seus diários, na qual observam-se suas reflexões sobre a Segunda Guerra Mundial. Embora a primeira menção ao *Doutor Fausto* feita nos diários retorne a 1901, o início de sua escrita ocorre, de fato, apenas em 1943, momento em que muitos já consideravam que os alemães haviam perdido a guerra. Um ponto que se destaca é a crítica aos autores que pertenciam ao grupo das “imigrações internas” [*innere Immigrationen*], movimento migratório que acompanhou as novas

alemã, enquanto outros até o confessam franca e permanentemente, e por isso seria a vitória alemã. Nem me atrevo a sondar-me para saber a qual das duas categorias pertencço. Talvez a uma terceira, que almeje a derrota clara, constante e concisamente, porém sob ininterruptos tormentos da consciência. Meus desejos e minhas esperanças ficam forçados a se opor à vitória das armas alemãs, já que em virtude dela a obra de meu amigo permaneceria sepultada, proscrita, proibida e talvez olvidada por cem anos, de modo que perderia sua própria época e somente em outra posterior receberia honras históricas" (MANN, 2015, E-book).

configurações do território alemão durante e depois do conflito. Os intelectuais que integravam esse grupo aparentavam a Mann um inegável diletantismo ideológico. É exposto, entre outros, o caso do artigo escrito no *Münchener Zeitung*, cujo teor lhe pareceu “presunçoso”, ao afirmar que o grupo permanecera “fiel à Alemanha”, que “não acompanharam seu destino do confortável camarote do estrangeiro”. Segundo Mann (2009, p. 109-110),

[...] sie hätten es [das Schicksal] redlich geteilt, auch wenn Hitler gesiegelt hätte. Nun war über den Ofenhocken der Ofen zusammengebrochen, und sie rechneten es sich zu großem Verdienste an, ergingen sich in Beleidigungen gegen die, welche sich den Wind der Fremde hatten um die Nase wehen zu lassen, und deren Teil so vielfach Elend und Untergang war. Dabei wurde Thieß in Deutschland selbst durch die Veröffentlichung eines Interviews aus dem Jahre 33, worin er sich begeistert zu Hitler bekannt, aufs schwerste bloßgestellt, so daß die Truppe ihr Haupt verlor. Illiterate Schimpfereien gegen mich persönlich in deutsch-amerikanischen Winkelblättern setzen meinen Nerven zu. Heimgekehrte Emigranten schrieben gegen mich in der deutschen Presse. „Die Angriffe, Falschheiten, Dummheiten“, gestehen das Tagebuch, „ermüden mich wie schwere Arbeit.“⁸²

As críticas ao grupo das emigrações internas corroboram o posicionamento de Mann, sobre o exílio procurado por aqueles autores que foram perseguidos durante o período do regime nazista e, sobretudo, durante a Segunda Guerra Mundial. Esse posicionamento também é percebido nos trechos do seu diário nos quais é descrita a afinada relação entre a escrita do *Doutor Fausto* e os eventos bélicos. Os comentários acerca das leituras pertinentes à construção do romance são constantemente e abruptamente interrompidos por outros, dirigidos aos bombardeiros, que se intensificam em 1943, tendo como resultado a destruição de grande parte das cidades alemãs. Nas anotações, fica clara a intenção de Mann, a partir do projeto fáustico, de que o romance fosse mais “real” que o *José e seus irmãos* e o *Confissões do impostor Felix Krull*, não somente pela decadência de sua saúde, mas, também, pela procura do autor sobre a “constituição fascista” do momento no qual a narrativa se desenvolve.

O exílio consolida uma significativa transformação ideológica para Mann. Em *Doutor Fausto* ele tece críticas diretas ao regime nazista. Sua posição, concomitante à sua maturidade, é percebida através de seus diários, nos quais a preocupação com os bombardeios sobre o território alemão é flagrante e entremeiam suas anotações e reflexões sobre a escrita do romance. Para além das críticas, o romance pode ser entendido como a tentativa mais concreta

82 “[...] Probidade com a qual teriam igualmente compartilhado uma vitória de Hitler. Agora que se esfarelava o muro onde o tempo todo estiveram empoleirados, vangloriavam-se e desfaziam-se em insultos contra todos aqueles que foram forçados a buscar outros ares, cujo destino fora apenas miséria e ruína. No meio dessa história, Thies foi desmascarado, na própria Alemanha e da pior maneira: através da publicação de uma entrevista de 1933 em que ele declarava seu entusiasmo por Hitler; assim a trupe perdeu o líder. Fui alvo de xingamentos iletrados em jornalecos teuto-americanos; na Alemanha, imigrantes (sic) retornados atacavam-me pela imprensa, abusando de meus nervos, ‘deixam-me tão exausto quanto um trabalho pesado’” (MANN, 2001, p. 112-113).

de Mann de uma reconstrução dos valores intelectuais alemães que precedem as catástrofes do século XX. Em um imenso panorama da cultura musical do país – e até mesmo de outras áreas –, no qual o tempo da narrativa acontece no encontro polifônico entre o autor, o narrador, Serenus Zeitblom e o leitor, o elemento musical surge como arauto tanto da percepção de Mann sobre os graves conflitos bélicos quanto da herança cultural, a qual ele visa conservar. O alinhamento de Mann à Literatura de Exílio alemã não deve ser entendido como algo objetivamente posto em sua obra. Ele deve ser percebido em sua insistente observação dos fatos ocorridos no período do regime nacional-socialista e, principalmente, durante a Segunda Guerra Mundial, expostos em seu diário. A crítica aos autores que permaneceram na Alemanha, devida ao frágil posicionamento político destes, endossa sua ideia de reconstrução do país por aqueles que o deixaram. Suas anotações sobre os ataques aéreos perpassam sua reflexão acerca do modo “sombrio” como a narrativa do *Doutor Fausto* se desenvolve, confirmando o que Jorge de Almeida (2015) define como “polifonia” para a narração do volume. Tal polifonia possibilita o enlace entre a Primeira e Segunda Guerras Mundiais, onde o autor parece revisar o jovem “apolítico”.

Thomas Mann e o modernismo

Nascido em Lübeck, no ano de 1875, Mann assiste a queda de diversas vertentes literárias e as rupturas estéticas do início do século XX, percebe suas consequências, mas sua escrita aparentemente não acompanha tais transformações. Ao contrário, ele conserva alguns aspectos das premissas pré-modernas em suas narrativas. Ao seu modo, ele procura manter as técnicas percebidas em épocas anteriores e modernizá-las. A escrita de Mann relaciona-se pouco com o experimento acerca do tempo narrativo ou de novas atribuições do narrador, como fizeram Marcel Proust ou Virginia Woolf. Um ponto importante na obra de Mann é a relação do autor com a função do narrador, como uma personagem que demonstra um movimento no sentido de se afastar da tradição literária, ou, pelo menos, a maneira como Mann a utiliza não compreende mais aquela do narrador onisciente dos acontecimentos a serem narrados. Tal narrador existe enquanto aquele que sobrevive ao seu papel infeliz, sem deixar de sofrer por isso. Ao seu modo, Mann procura manter as técnicas percebidas em épocas anteriores e modernizá-las. O narrador, Serenus Zeitblom, amigo da personagem central serve como mediador entre o autor e Adrian Leverkühn. Isso também serviria “para abrandar o tema tão sombrio, que compunha a narrativa”. Segundo Mann,

Was ich durch die Einschaltung des Narrators gewann, war aber vor allem die Möglichkeit, die Erzählung auf doppelter Zeitebene spielen zu lassen, die Erlebnisse, welche den Schreibenden erschüttern, während er schreibt, polyphon mit denen zu verschränken, von denen er berichtet, also daß sich das Zittern seiner Hand aus den Vibrationen ferner Bombeneinschläge aus inneren Schrecknissen zweideutig und auch wieder eindeutig erklärt (MANN, 2012, p.28).⁸³

Há, no romance, uma passagem em que o narrador, Serenus Zeitblom, se indaga acerca da própria posição de narrador:

Ich weiß nicht, warum diese doppelte Zeitrechnung meine Aufmerksamkeit fesselt, und weshalb es mich drängt, auf sie hinzuweisen: die persönliche und die sachliche, die Zeit, in der der Erzähler sich fortbewegt, und die in welcher das Erzählte sich abspielt. Es ist dies eine eigentümliche Verschränkung der Zeitläufe, dazu bestimmt übrigens, sich noch mit einem Dritten zu verbinden: nämlich der Zeit, die eines Tages der Leser sich zur geneigten Rezeption des Mitgeteilten nehmen wird, sodaß es also mit einer dreifachen Zeitordnung zu tun hat. Seiner eigenen, derjenigen des Chronisten und der historischen (MANN, 2013, p. 337).⁸⁴

Zeitblom posiciona-se como um narrador que participa das reflexões de Mann acerca da Segunda Guerra Mundial, o que faz surgir, portanto, três tempos: o próprio tempo da narrativa, o “histórico” e o do “cronista”. Os dois últimos se revelam com cortes narrativos abruptos, dentre os quais se destaca o comentário do narrador sobre seu ofício; ele interrompe a narração e passa a contar o evento que se passava na guerra, que não se liga diretamente à vida de Adrian Leverkühn, seu amigo e protagonista, mas que impõe o vínculo entre uma parte e outra na narrativa; A voz de Zeitblom parte para o momento histórico correspondente ao da escrita do romance e traz o horror dos bombardeios aéreos sobre a Alemanha. Nesse ponto, o narrador assume a dubiedade de sua posição enquanto espectador dos ataques. O lado da Europa unificada é relatado como “nós”; o inimigo são os nazistas e Leipzig, entre tantas cidades alemãs que quase desaparecem, recebe um lugar afetuosos na narração, que devolve ao leitor a história de Leverkühn e contextualiza o sentimento diante da destruição ao misturar os dois contextos, conforme o trecho: “Leipzig, que na evolução de Leverkühn e na tragédia de sua vida desempenhou um papel muito importante, tem sido ferida com enorme veemência nesses

83 “Mas o principal ganho na inserção do narrador foi poder situar a narrativa num plano temporal duplo, entrecruzando polifonicamente os eventos que abalam o narrador enquanto escreve com os fatos por ele apresentados, de maneira que o tremor de sua mão advém, ora ambígua, ora univocamente, tanto as vibrações de bombardeios distantes, quanto de seus terrores internos” (MANN, 2001, 30-31).

84 “Não sei por que esta cronologia dupla retém minha atenção e me impele a assinalar os tempos pessoal e objetivo, o tempo no qual avança o narrador e o outro no qual decorrem os fatos narrados. Trata-se de um entrelaçamento muito peculiar de épocas, destinadas, aliás, a se unirem com uma terceira, que é o período que o leitor um dia talvez aproveite para tomar conhecimento do que comunico. Assim sendo, ele se defrontará com um triplo registro de tempos: o seu próprio, o do cronista e o histórico” (MANN, 2015, E-book)

últimos dias; [...]” (MANN, 2015, E-book) Zeitblom serve como instrumento que liga a narrativa sobre Leverkühn aos relatos de Mann sobre a guerra, os quais suspendem inclusive o caráter ficcional mais direto, no romance. Zeitblom serve como uma testemunha dupla; da jornada de seu amigo e do momento histórico. Para Günter Renner (RENNER apud SCHMIDT-SCHÜTZ, 2003, p. 25), *Doutor Fausto*, aparenta, à primeira vista, seguir a tradição do Romance realista, mas, ao mesmo tempo, é o resultado da transformação psicológica, a qual liga um conteúdo autobiográfico intelectual obscuro à autobiografia íntima. No romance, surge, além de uma autocrítica e uma reflexão estética, uma crítica ideológica através da qual todas as posições particulares de Mann são refeitas ou contrariadas. São tratados temas, como a crise da representação – problematizando-se questões sobre a *mimesis* – e a crise de autenticidade artística; tensionamentos nos quais o próprio romance está inserido. Mann utiliza a técnica da montagem, a qual abre inúmeras relações, possibilitando um jogo de diferenças e de oposições. Eleva-se o papel de constituinte narrativo da música que, seguindo a reflexão adorniana sobre a música modernista, incorpora a problemática da estética de sua época e está sujeita à ambiguidade determinada pela reformulação da escrita de Mann. O romance atinge uma perspectiva desconstrutiva de leitura, ao se criar um equivalente narrativo ao método dodecafônico de Arnold Schoenberg, por meio da fragmentação da linearidade histórica e das tradições, da permanente desconstrução de conteúdos, significados e de orientação de valores percebidas na interação das diversas variantes discursivas do romance.

Tais elementos reforçam uma imagem menos conservadora e tradicionalista de Mann, adjetivos que passam por uma revisão no ensaio *Thomas Manns Modernität* (1977), no qual Eckhard Heftrich o aproxima da dicotomia schilleriana para o autor ingênuo e o sentimental. O moderno, segundo Heftrich (1977, p. 266-267), não seria definido por um experimento que indicasse um por vir artístico-formal, mas, sim, algo que relacione o posicionamento crítico com o artístico. A partir disso, Mann reverbera em sua escrita o modelo schilleriano acerca do poeta modernista exposto em *Poesia ingênua e sentimental* (1795). Para Schiller (2014), existe uma clara oposição entre o chamado “poeta ingênuo”, ligado à tradição da Antiguidade Clássica, que “nos toca através da natureza, da verdade sensorial”, e o poeta sentimental, ligado à definição schilleriana de modernidade, que “nos toca através de ideias”. (SCHILLER, 2014, p. 2665, tradução nossa) O poeta ingênuo e sua obra seguem apenas a natureza e a percepção acerca dela, limitando-se apenas à imitação da realidade e relacionando-se com seu objeto de uma única maneira. A escrita do poeta ingênuo é expressa apenas através dos diversos graus de um único modo de percebê-la. Mesmo em sua tentativa de diversificar a forma com a qual se expressa, ele não é capaz de transformar a impressão estética sobre o objeto a que se destina.

As formas poéticas serão sempre as mesmas; o leitor pode ser sensibilizado em maior ou menor intensidade, mas nunca por outras perspectivas estéticas. Já o poeta sentimental age de outro modo em relação ao seu objeto: ele reflete sobre a impressão provocada em si pelo objeto e, apenas a partir dessa reflexão, inicia-se o gesto criador, que sensibiliza o próprio poeta e o seu leitor. O objeto é ligado a uma ideia, e apenas através dela, sua potência poética é capaz de se expressar. A expressão surge do conflito, da relação do poeta com a apresentação da obra e sua percepção acerca do objeto. A proporção entre ambas, apresentação e percepção, define a variedade de impressões estéticas capazes de serem produzidas. Disso emerge a dúvida se ele irá se ocupar mais da realidade ou de sua ideia, em determinada apresentação (SCHILLER, 2014, p. 2667-2668).

Heftrich explica que, em 1905, Mann é incumbido de escrever um ensaio para a edição especial do semanário *Simplicissimus*, que celebrava os 100 anos de Friedrich Schiller. Ao invés do ensaio, Mann escreve um pequeno conto, intitulado *Schwere Stunde* [Horas difíceis] o qual tem como protagonistas Schiller e Goethe. No conto, é apresentado um monólogo de Schiller, no qual é possível vislumbrar o autor real, suas reflexões sobre as dificuldades do ato criador e a comparação entre sua obra e a do seu amigo, Goethe. Para o Schiller de Mann, Goethe seria como um Deus, algo que ele mesmo não o é, ficando entre a figura divina e a de um herói. A percepção de Schiller sobre Goethe, apresentada por Mann, é a de uma

Inkarnation des antiken Kunstgeistes zwar das Naive im Sinne jener der Antike eigenen Art von Göttlichkeit, wo Natur und Kunst, Empfindung und Erkenntnis zusammenfallen, aber als antike Natur in späteren Zeit ist Goethe eigentlich ein Anachronismus, weil jene Naivität verloren gegangen ist (HEFTRICH, 1977, p. 265-266).⁸⁵

A nova poesia, apresentada por Mann em seu pequeno conto sobre Schiller, tem como ponto de partida uma ideia e uma reflexão sobre tal ideia. A potência da nova forma encontra-se na nostalgia. O artista não é mais ingênuo, mas, sim, sentimental. A Arcádia é percebida como algo do passado, e apenas o poeta sentimental é capaz de compreender a inserção da ideia na obra de arte. Assim, a disputa entre Goethe e Schiller não é decidida por ambos. A Antiguidade é familiar ao poeta ingênuo. Goethe permanece como um grande autor, no entanto, o poeta sentimental é o moderno. Assim, Schiller redefine a antiga ”*Querelle des anciens et des*

⁸⁵ “encarnação do espírito artístico antigo, isto é, da ingenuidade no sentido daquele tipo de divindade próprio da Antiguidade, onde arte e natureza, sensibilidade e razão coincidem. Mas como representante da natureza da Antiguidade nos tempos tardios, Goethe é um anacronismo, porque aquela ingenuidade foi perdida” (Tradução nossa).

modernes“ [Querela dos Antigos e dos Modernos], sem que tal redefinição precisasse renunciar o espírito da Antiguidade, bem como sua amizade com Goethe.

Thomas Mann admirava o equilíbrio entre o antigo e o moderno, pressuposto em Schiller. Ao observar tal equilíbrio, ele encontra expressa sua própria problemática. Em *Tônio Kröger* (1903) as linhas autobiográficas que confrontam a própria escrita, antecipam sua reflexão do conto sobre Goethe e Schiller, fazendo com que a representação do primeiro e a identificação com o segundo ajudem o autor de *Doutor Fausto* a se posicionar diante da discussão entre a tradição literária classicista, decadente, e o modernismo do início do século XX. Segundo Heftrich (1977, p. 266),

Modern im gute Sinne war danach nicht, was im Augenblick fürs besonders aktuell galt oder was als formal-künstlerisches Experiment mit der Tradition zu brechen und in die Zukunft zu weisen schien; modern war für Thomas Mann vielmehr von früh an mit Schiller die besondere Verbindung des Kritischen und Künstlerischen, die Vereinigung von Erkenntnis und Schaffen.⁸⁶

O modernismo não significava para Mann um conflito direto com a tradição literária, tampouco uma quebra das formas. Significava ponderar conscientemente a condição crítica da arte. O autor buscava o **refinamento**, não apenas das personagens propostas e desenvolvidas pelo texto literário, mas, também, o distanciamento do material literário em si. Para Mann, o moderno não deve entendido como uma forma espontânea; não é uma simplificação da forma, não deve ser a conformação da sensibilidade de uma expressão espontânea. O problema acerca da modernidade literária atravessa a escrita dos romances *Tonio Kröger* (1903), *Morte em Veneza* (1912) e *Montanha Mágica* (1924), e relaciona-se a uma capacidade psicológica ou sensível de reflexão; sempre ligada ao artista e, portanto, às artes; representando um refinamento de crítica da própria obra e do fazer literário do início do século XX. Acerca de *Doutor Fausto* (1947), é possível relacionar o plano de fundo histórico da narrativa com os elementos que constituem o Romance modernista. O Modernismo, definido por Herbert Lehnert (1989) como algo distante do centro da Modernidade, da época burguesa, individualista e voltada para o sujeito; é a tentativa de se livrar da moral tradicionalista e buscar seus limites experimentando um estímulo amoral por meio da criação artística. O Romance modernista, a partir de sua forma aberta, reflete a pluralidade da sociedade e joga com valores contrastantes, e até mesmo contraditórios. Em *Doutor Fausto*, tal reflexo talvez seja potencializado, pois ele

⁸⁶ “Moderno, no bom sentido, não era, o que momentaneamente valia como algo especialmente atual, ou que parecia romper com a tradição como experimento artístico-formal e indicar algo para o futuro; moderno era para Thomas Mann, muito mais como anteriormente em Schiller, a ligação especial entre algo artístico e crítico, a união entre criação e conhecimento” (Tradução nossa).

narra a crise da sociedade alemã e a crise de originalidade artística de sua época. Para Lehnert (1989, p. 166, tradução nossa), “em sua obra, Thomas Mann joga com o contraste entre o estímulo arriscado do modo de ver do artista *outsider* e a feliz, porém banal segurança da convenção burguesa.” No contexto de *Doutor Fausto*, tal convenção é, contudo, questionável, pois a arte do Modernismo não aceita mais a idealização, a representação superficial do real, e coloca a ordem mundial preestabelecida em dúvida. Mann observa a filosofia musical de Adorno, muito mais como sintoma da crise do modernismo, do que sua solução.

Na obra de Mann, encontra-se a reflexão do próprio autor acerca do gênero do romance em analogia a forma da epopeia, a partir da antítese estabelecida por Schiller (2014) entre o poeta ingênuo e o sentimental, o clássico e o moderno, observando o desenvolvimento da forma romanesca, na qual o primeiro poeta se apresenta, do ponto de vista histórico, em um estado posterior de um povo, distante da ingenuidade e, portanto, sendo um escritor moderno. A epopeia, em comparação com o romance, remete-se à época clássica e, é importante lembrar, que Mann não rejeita a premissa classicista, mas busca redesenhá-la, a partir do próprio entendimento da modernidade literária. Para Heftrich (1977, p. 270-271), Mann nunca duvidou dos atributos modernistas de sua escrita, a não ser em *Doutor Fausto*, embora este seja considerado pelo próprio autor como sua obra mais radical, mas cuja escrita foi acompanhada por um constante questionamento acerca da finalização do romance.

Em passagem de *A gênese do Doutor Fausto* (1949), Mann insere a visita do casal Křenek, com o qual discutiu os caminhos da música nos últimos quarenta anos passados antes da anotação em seu diário. O casal o havia presenteado com o livro *Music here and now* [Música, que despertou sua memória para as diversas leituras sobre a então música contemporânea e seus desdobramentos. Sobretudo, o presente lhe recordou de leituras que esclareceram muitos aspectos do contexto do romance modernista: o volume *James Joyce*, de Harry Levin. Nele, Mann pôde detectar relações inesperadas com o autor irlandês, cuja escrita se inclui na categoria dos autores que buscavam testar os limites da narrativa e da escrita em prosa. Sua expectativa pousava, a despeito de tais relações e até mesmo afinidades, na crença de que sua escrita parecesse muito tradicionalista diante do radicalismo excêntrico de Joyce. Diante de tal radicalismo, ele explica que seu vínculo com a tradição, apesar de matizado com recursos como o da paródia, permitiria um maior acesso do leitor, algo que ele pondera diante da seguinte passagem de sua leitura de Levin:

As his subject-matter reveals the decomposition of the middle class”, schreibt Levin, “Joyce’s technique passes beyond the limits of realistic fiction. Neither the Portrait of the Artist nor Finnegans Wake is a novel, strictly speaking, and Ulysses is a novel to

end all novels.” Das trifft wohl auf den Zauberberg, den Joseph und Doktor Faustus nicht weniger zu, und T.S. Eliots Frage „whether the novel had not outlived its function since Flaubert and James, and whether Ulysses should not be considered an epic” korrespondiert genau mit meiner eigenen Frage, ob es nicht aussähe, als käme auf dem Gebiet des Romans heute nur noch das in Betracht, was kein Roman mehr sei. Es sind Sätze in dem Buch von Levin, die mich sonderbar tief berührten „The best writing of our contemporaries is not an act of creation, but an act of evocation, peculiarly saturated with reminiscences.” Und diese andere: “He has enormously increased the difficulties of being a novelist (MANN, 2012, p. 73).⁸⁷

Tal reflexão não constata características da escrita de Mann que apontem para uma cristalização de sua escrita como “modernista”, no entanto, apesar de também não levantar questões exatamente novas, deixam claro o contato do autor com a nova estética. A que pese o descompasso com tal estética, Mann não se abstém da comparação com o Romance do século XIX e demonstra suas preocupações em relação aos rumos do gênero nos primeiros anos do século XX. Ao revisitar algumas acepções já ultrapassadas acerca do gênero literário, o Mann já maduro busca reforçar a ideia de que o Romance seria um lugar mais democrático na literatura – pensamento exposto em *Tonio Kröger* –, algo que parece irônico, pois contraria seus pontos de vista da juventude, e concorda com o posicionamento político de seu irmão, Heinrich, com o qual havia se afastado por divergências ideológicas, anos antes. No ensaio *Die Kunst des Romans* [A arte do romance] (1939), a opinião sobre a democratização do Romance recebe outras considerações do autor, que menciona ainda o “florescer do romance europeu” (MANN, 1979, p.10). Heftrich (1977) observa as lacunas existentes nesse ensaio de Mann, no sentido de uma proposição condizente com a dialética da escrita do autor, entre a tradição realista e o modernismo, mas permeada de retornos infrutíferos a outros tempos, como a reivindicação pela diferença entre o Romance alemão e o europeu – aquilo que Mann determina como “diferença nacional típica e essencial”, que se localizava entre o “espírito social dos franceses” e o “espírito mítico e poético da obra dos alemães”. Tal diferença preconizava que o Romance com influências europeias era estranho ao Romance estritamente alemão. Algo que, segundo Mann, refere-se à “relação do espírito alemão não apenas com o valor democrático intrínseco ao Romance como forma de arte, mas, também com a democracia no sentido mais amplo e humano da palavra” (MANN, ANO apud HEFTRICH, 1977, p. 272, tradução nossa).

87 “Assim como seu tema revela a decomposição da classe média”, escreve Levin, a técnica de Joyce vai além dos limites da ficção realista. Em sentido estrito, nem *O retrato do artista quando jovem*, nem o *Finnegan’s Wake* são romances, e *Ulysses* é um romance para pôr fim a todos os romances. Isto também se aplica à *Montanha mágica*, ao *José* e ao *Doutor Fausto*, e a questão de T.S. Elliot ‘Se, desde Flaubert e James, o romance não sobrevivera à sua função, e se o *Ulysses* não deveria ser considerado um épico’ coincidia plenamente com minha própria questão: não parece que, no âmbito do romance, hoje só é levado em consideração aquilo que não é mais romance? No livro de Levin há frases que muito me impressionaram: ‘A melhor escritura de nossos contemporâneos não é um ato de criação, mas de evocação, singularmente saturado de reminiscências’. E esta outra: ‘ele aumentou em muito as dificuldades de ser romancista’” (MANN 2001, p. 75-76).

Mann constata, entretanto, outra transformação no contexto europeu, para além daquela formal percebida em Joyce: a crescente influência de Franz Kafka, algo que contradiz seu pensamento inicial sobre uma possível divergência entre o contexto alemão e o europeu. Tal percepção, muito mais do que se encerrar em uma mera contradição, relaciona-se com a própria escrita e um provável sentimento de anacronismo sobre ela.

Tais características afastam a possibilidade de se entender a escrita romanesca de Mann como pertencente ao grupo daqueles autores que revolucionaram o romance no início do século XX. A dialética que tal escrita oferece ao leitor, ao hesitar em se afastar da tradição realista do século XIX, dissolve a discussão sobre os traços de modernismo em sua obra, pois tal discussão não produz algo de relevante, a não ser definições abstratas acerca desse modernismo, tal como o fez Schiller, que não conseguiu, de fato, definir Goethe como um autor que pertencesse ao que fora determinado como ingênuo ou antigo. Essa indefinição recai sobre a obra do próprio Schiller e como esta deve ser percebida: se ele se dirige diretamente à representação da natureza, como em sua premissa acerca do poeta moderno, ou se ele se volta para a representação idealizada da natureza, tal qual em sua definição da *praxis* do poeta antigo. Para Heftrich (1977, p. 273), a ligação entre Schiller e a Antiguidade permanece intocada, e a concepção do poeta sentimental ou moderno acontece apenas diante da antiga *Querelle*, pois ele não abandona a idealização do real. Mann pode abandonar a representação idealizada do real, mas reflete sobre a concepção antitética de Schiller, pois ela o ajuda a elucidar a própria situação como escritor. Ele desenvolve sua escrita transformando o fazer literário em um tipo de composição musical. Do mesmo modo, ao procurar o Mann compositor, não se encontra, diante do material musical apresentado em *Doutor Fausto*, por exemplo, algo que se remetesse ao modernismo mais radical, a despeito de Arnold Schoenberg e o método dodecafônico. Para Heftrich (1977, p. 273, tradução nossa), o papel do método dodecafônico no romance “Sie hat, wie die Musik in diesem Werk überhaupt, rein paradigmatischen Charakter und dient allein dazu, die Idee der Verbindung von Kalkül und Magie, von ~iuBerster Progressivität und archaisch-hieratischer Materialorganisation zu realisieren.”⁸⁸

Ao direcionar sua escrita para uma exploração do universo musical, seja como uma espécie de autor-compositor, como em *Doutor Fausto*, seja através do fascínio técnico despertado pelo advento do gramofone, como percebido em *A montanha mágica* – o qual revela outros aspectos musicais em sua narrativa – Mann caminha pelos terrenos do Romantismo e Modernismo musical alemão, estreitando a relação de sua obra com a história da música de seu

⁸⁸ tem como a música nessa obra, sobretudo, um caráter paradigmático e serve para realizar a ideia da ligação entre magia e cálculo, entre uma progressividade extrema e organização material arcaico-hierática.”

país. À época de sua juventude, do autor do *Considerações de um apolítico* (1918), o escritor tem contato com a obra do compositor Hans Pfitzner, e consegue perceber semelhanças entre seu texto e a peça *Palestrina*, de Pfitzner. Diante de tal identificação, é necessário frisar a relação de ambos com a obra de Richard Wagner e, apesar da discussão acerca da dialética entre tradição e modernismo em Mann, ele não deve ser considerado meramente um romântico tardio. Diferentemente de Pfitzner, o qual segue os passos de Wagner, Mann não revisita a universalidade do Romantismo evocando os mestres do passado da música alemã. Nesse sentido, seria mais adequada uma comparação de Mann a Richard Strauß, pois ambos foram capazes de transformar e renovar a herança teatral-musical wagneriana. Strauß alcançou a ligação com o sublime, uma consciência artística esclarecida a partir de um refinamento musical ao mesmo tempo extraordinário e ingênuo, uma alegria melódica, conquistando o mundo como compositor. Mann, como autor de língua alemã, também o fez através da união entre um alexandrismo extremo e, ao mesmo tempo, uma capacidade de fabular narrativas. Strauß equilibra o paradigma musical do século XX, em uma relação paradoxal, com o *páthos* de seu estilo; um teor patético levado ao limite do trivial; uma trivialidade que é desfeita por uma apoteose ou interrompida por um terno silêncio. Se fosse possível transcrever a obra final de Mann, musicalmente, o resultado seria a música de Strauß. Ambos, em alguma medida representam estilisticamente o contexto do século XIX, que permanece no século XX.

Em seu colóquio “*Thomas Mann und James Joyce: Zur Frage des Modernismus im ‚Doktor Faustus‘*“, [Thomas Mann e James Joyce: sobre a questão do modernismo em *Doutor Fausto*], Hans Rudolf Vaget (apud SCHMIDT-SCHÜTZ, 2003) relaciona a questão do Modernismo em Thomas Mann à forma narrativa do compositor Richard Wagner, afirmando que Mann, ao se apoiar na tradição literária, busca renová-la, mas sem romper de fato com ela. Mann mantém uma certa distância de Theodor Adorno – incluindo a concepção filosófico-musical – para permitir uma esperança de redenção com referência religiosa, em *Doutor Fausto*. Assim, ele não abandona a prática tradicional da narrativa biográfica, no sentido amplo do termo, mas insere efeitos distintos de linearidade, repetição, variação e desfecho, produzindo uma trama wagneriana. Nesse sentido, é possível perceber duas orientações estéticas diferentes na estrutura do romance: a primeira segue o modelo modernista, construtivista, bem desenvolvido por Schoenberg e Adorno, pontuado no ideal das “frases fortes”. Ela opõe-se ao discurso tradicional da música e se realiza na parte final da obra do protagonista, Adrian Leverkühn. No entanto, a estrutura textual do romance não é influenciada por tais características. O texto obedece ao modelo do Romantismo tardio, observado na epopeia musical wagneriana. Para Vaget, um ponto que une as prosas de Mann e Joyce – ambos

wagnerianos – é o uso do recurso do fluxo de consciência, tratado no segundo capítulo desta pesquisa, que funciona como um equivalente literário à “melodia infinita” da orquestração em Wagner, a partir da “articulação de uma combinação de palavras e frases estruturadas, psicologicamente apurada, com nuances infinitas, e que possuem um fio condutor” (VAGET, ANO apud SCHMIDT-SCHÜTZ, 2003, p. 22, tradução nossa). No texto “*Richard Wagner oder das ‘Paradigma welterobernden Künstlertums’*” [Richard Wagner ou o Paradigma de uma arte conquistadora do mundo], Vaget (2012) reafirma a posição de Eckhard Heftrich, a qual compara o texto de Mann à forma composicional de Wagner, acompanhado por Strauß. A premissa habitual, que aproxima a narrativa ao método dodecafônico, é considerada também por Vaget como imprecisa, pois relaciona os esforços artísticos de Leverkühn a tal método, mas sem ter em vista um conjunto mais geral do que é apresentado no romance. Isso se deve a um consenso equivocado, no qual

man will diesem Roman eine radikale Modernität, ja sogar postmoderne Züge zuschreiben, um ihn aus dem ästhetisch wie ideologisch kompromittierten Bannkreis Wagner zu befreien. Wer sich jedoch durch gewisse Selbstkommentare, die mit dem hohen Kunstanspruch der von Adorno vertretenen Moderne kokettieren, nicht irre machen lässt, der wird sich der Erkenntnis nicht verschließen können, dass hier die bewährten, aus Wagner gewonnen Erzählprinzipien ihre Geltung behalten haben (VAGET, 2012, p. 157).⁸⁹

O posicionamento coincidente de Heftrich (1977) e Vaget (2012) aponta para uma provável contradição entre a forma narrativa do romance e seu conteúdo. Na primeira fica clara a influência monumental da *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] de Wagner, dada pelo sem-número de referências à cultura ocidental presente no romance. No segundo, as críticas de Mann em relação ao regime nazista apontam para o tratamento dado ao método dodecafônico como um herdeiro benevolente da herança musical alemã. Talvez devêssemos considerar o laço wagneriano preservado, não como algo que desafie a proposta modernista de Mann. Ao invés, tal oposição, mais do que apresentar uma dicotomia, seja determinada por uma dialética, propositalmente posta no romance por Mann, tendo Adrian Leverkühn, ou Arnold Schoenberg, descendentes de tal herança, como explica Theodor Adorno (1949), na sua *Filosofia da nova música*. Nas próximas páginas serão apresentados os elementos históricos, musicais e estéticos que alimentam essa problematização.

⁸⁹ “Existe a vontade de se atribuir ao romance um modernismo radical e até mesmo linhas pós-modernas com o intuito de livrá-lo de uma esfera de influência wagneriana, comprometedor tanto esteticamente quanto ideologicamente. Quem, no entanto, não se deixa desviar com determinados autocomentários (de Thomas Mann), os quais flertam com as altas reivindicações artísticas das definições modernistas de Adorno, não pode eximir-se de reconhecer, que os princípios narrativos advindos de Wagner mantiveram sua validade” (Tradução nossa).

3.2 A música como definidor histórico-cultural da narrativa

Prelúdio

O ponto central na reflexão de Thomas Mann no romance *Doutor Fausto* é a relação entre música, identidade e a história alemãs. Em seus textos, surgem inúmeros apontamentos – mesmo que tratados ficcionalmente – que se ligam a consequências históricas e políticas, sob perspectivas individuais ou coletivas, que têm como motivação algum contexto musical. Já em seu primeiro romance, *Buddenbrooks* (1901), Mann explora o terreno musical para criar personagens que possuem uma idolatria, ao mesmo tempo encantadora e suspeita, pela música, o componente cultural alemão que mais se destaca no Romantismo, segundo Hans Rudolf Vaget (2012 p.21), *Doutor Fausto* une toda a reflexão de Mann acerca da relação da população alemã com a música e expõe tal relação como causa primordial da catástrofe alemã, percebida na primeira metade do século XX. A identidade da população com a música produzida em seu país não é algo recente e é exposta ainda no século XVII. Em torno de 1800, o uso político da música ganha força culminando no século XX, sobretudo dentro da ideologia social-nacionalista. O que ocorre na Alemanha nesse momento até a Segunda Guerra Mundial pode ser entendido como uma perversão, ou, pelo menos um paradoxo, daquilo que Mann compreende sobre a herança musical alemã. Segundo Vaget (2012 p.23), a música no período, para Mann,

war, also das seiner Auffassung nach Beste, was die deutsche Kultur hervorgebracht hatte, die die Deutschen besonders empfänglich machte für das politische Hegemonieverlangen und die moralische Regression deren blutige Auswirkungen nicht nur er, sondern die ganze zivilisierte Welt mit ungläubigen Schrecken hatte Wahrnehmen müssen⁹⁰

Tal uso político se explica pelo sentimento nacionalista que a música passa a difundir junto com os movimentos pela unificação do território alemão, no século XIX. Tal sentimento é personificado sobretudo na figura do compositor Richard Wagner, algo que o próprio Mann se refere em suas anotações acerca do papel da música – e do compositor – como aglutinadores da identidade nacional alemã. Aquilo que interessa a esta pesquisa é entender como Mann reage à instrumentalização de Wagner pelo regime nazista e como o autor se utiliza de dois fatores

⁹⁰ “foi, segundo sua concepção, o que melhor foi produzido na cultura alemã até então, mas que os alemães fizeram especialmente receptível para o alcance da hegemonia política e para a regressão moral, cujos efeitos sangrentos não apenas ele, mas, também, todo o mundo civilizado, com horror incrédulo, tiveram que presenciar” (Tradução nossa).

no romance *Doutor Fausto*: o primeiro fator seria como a música se encontra com a historiografia, e o segundo fator seria o papel da música na formação identitária e no imaginário alemães. Outro aspecto importante da presença musical na obra de Mann é pensar na relação e o contato estabelecido entre a música e as personagens dos seus romances. Em sua maioria, as narrativas do autor apresentam o desvelamento de impulsos vitais dionisíacos obscurecidos por parte das personagens, primeiramente percebido em *Der kleine Herr Friedmann*, conto publicado inicialmente no periódico literário *Die neue Rundschau*, em 1897. O contato com a música, que normalmente define os destinos das personagens, leva a personagem central do conto, Gustav von Aschenbach, à morte, em Veneza, não coincidentemente a cidade onde morrera o compositor Richard Wagner. Em *Buddenbrooks* 1901, o declínio da família que dá nome ao romance, é antecipado devido ao contato da família com a música de Wagner. Hans Castorp, personagem central de *A Montanha Mágica* (1924), em uma das cenas finais, deixa-se levar pelo encantamento com o *Lied* [canção] *Der alte Lindenbaum*, do compositor Franz Schubert, entendido no romance como o “*Seelenzauber mit finsternen Konsequenzen*” (MANN, 2021, E-book).⁹¹ Nesse sentido, a obra de Mann deixa uma clara conclusão, de que as esferas, pública e privada, da vida social alemã estavam fortemente entrelaçadas e, no tocante à obra de Mann, que a catástrofe coletiva está predefinida pelas narrativas conduzidas pela música.

Doutor Fausto radicaliza a percepção do autor acerca das consequências políticas relacionadas à idolatria musical alemã, tanto na esfera individual quanto na coletiva. Segundo Vaget (2012, p. 24),

Nichts an diesem Buch hat sich als anstößiger erwiesen, zumal unter Musikern und Musikliebhabern, als die implizite These, dass Deutschlands Hinwendung zum Nationalsozialismus in gewissen Maße aus seinem Musikkult herzuleiten sei – dass Deutschland den Weg in die Barberei nicht etwa trotz seiner viel berufenen Musikliebe gegangen ist, wie das humanistische Klischee es will, sondern gerade aufgrund seiner Musikidolatrie.⁹²

Para se entender a ligação entre essa forte relação entre a identidade nacional alemã e a música e a visão política de Mann, faz-se necessário uma breve exposição daquilo que o autor expõe no ensaio “*Betrachtungen eines Apolitischen*” [Considerações de um apolítico], cuja

⁹¹ “O sortilégio que enleava a alma, com sinistras consequências” (Mann, 2006, p. 874). Nesse trecho do romance a voz poética descreve o carinho de Castorp pela canção e, em determinado ponto, afirma que “Valia a pena morrer por essa canção mágica” (MANN, 2006, p. 875)

⁹² “Nada nesse livro se mostrou mais escandaloso, sobretudo entre músicos e apreciadores de música, do que a tese implícita, que o direcionamento da Alemanha ao nacional-socialismo, em certa medida, seria derivado de seu culto à música – que a Alemanha tomou o caminho da barbárie, não possivelmente apesar de seu tão aclamado amor pela música – como sugere o clichê humanista, mas, sim, claramente por causa de sua idolatria à música” (Tradução nossa)

escrita inicia-se em 1915, em meio à Primeira Guerra Mundial. O ensaio, que mescla reflexões sobre a cultura alemã e passagens autobiográficas, explica os laços entre a identidade nacional alemã e a crescente politização da música, algo que concentra em Wagner – e seu elogio à cultura germânica – os atributos de tal identidade. Como já foi exposto nesta pesquisa, Mann acreditava que, não somente a literatura alemã se diferenciava daquela produzida no restante da Europa, à época, mas, também outros traços culturais que se distanciavam, como por exemplo, na forma como a democracia no país deveria ser entendida. Para ele, a sociedade alemã deveria priorizar a música e não a política, conforme sua crença de então, na ausência da política. O pensamento belicista combinava-se à sua visão sobre a música, elevando a opinião – em alguma medida estetizante – de que a guerra deveria prevalecer entre “o espírito do prelúdio de *Lohengrin*⁹³” e a “elegância internacional” (MANN, 1920, p. 43, tradução nossa). Tal opinião elucidava a visão obcecada do autor pela música, bem como sua rejeição à política.

Mesmo que Mann tenha afirmado seu distanciamento de Wagner, em 1911, o ensaio retoma a experiência musical, ocorrida vinte anos antes, em Roma, algo que o convencera do caráter transnacional da obra do compositor. No ensaio, é descrito um concerto aberto na *Piazza Colonna*, diante de um público composto por adeptos da música italiana e admiradores de Wagner. É executado a *Marcha fúnebre para Siegfried*, movimento que compõe o terceiro ato da ópera *Götterdämmerung*⁹⁴ [Crepúsculo dos deuses]. A execução inicialmente foi aplaudida, mas, em seguida, vaiada. O regente, Alessandro Vessella resolve por repetir a peça. O público, aos berros, rejeita novamente a peça, no entanto, o regente prossegue. O que acontece em seguida, marca o jovem Mann, conforme o seu relato:

Aber nie vergesse ich, wie unter Evvivas und Abassos zum zweiten Male das Nothung-Motiv heraufkam, wie es über dem Straßenkampf der Meinungen seine gewaltigen Rhythmen entfaltete, und wie es auf seinem Höhepunkt, zu jener durchdringend schmetternden Dissonanz vor dem zweimaligen C-Dur-Schlage, ein Triumphgeheul losbrach und die erschütterte Opposition unwiderstehlich zudeckte, zurücktrieb, auf längere Zeit zu verwirrtem Schweigen brachte [...] (MANN, 1920, p. 44).⁹⁵

Mann acusa esse momento como aquele que faz o seu sentimento nacionalista nascer, fazendo emergir, também, o amor pela música alemã, algo que não produziria algo violento.

93 Ópera de Richard Wagner, apresentada pela primeira vez em 1850.

94 Última parte da extensa tetralogia wagneriana *Der Ring der Nibelungen* [O anel dos nibelungos] e executada pela primeira vez em 1876.

95 “Mas eu nunca esqueço, como, sob *Evvivas* e *Abassos*, o motivo de Nothung se elevou, como ele, com seu ritmo imponente, se expandiu por sobre a batalha das opiniões, e como ele, com aquela dissonância estridente e penetrante, anterior ao toque do dó sustenido, fez irromper um urro triunfal e se cobriu, repeliu sem resistência a oposição convulsionada, levando-a por um longo tempo a um silêncio perturbador” (Tradução nossa).

Ele acreditava que a música, tão alemã de Wagner, era, ao mesmo tempo, preenchida com um espírito transnacional, pois arrebatara adeptos até mesmo em Roma. Algo que o autor do ensaio *Betrachtungen eines Apolitischen* [Considerações de um apolítico] ainda não era capaz de perceber, mas aquele do romance *Doutor Fausto* o fez: que o orgulho nacionalista pelo reconhecimento internacional a Wagner implicava uma reivindicação consciente à hegemonia cultural, a partir da qual se poderia facilmente reivindicar uma hegemonia política.

Tal relato é marcante para a fundamentação autoficcional do romance. Não por acaso, o protagonista, Adrian Leverkühn, também assiste ao concerto em Roma, na Piazza Colonna. No entanto, o que mais aproxima as *Betrachtungen* a *Doutor Fausto* é a premissa da qual a música é o instrumento principal em toda tentativa de se descrever a identidade nacional alemã. Tal premissa é entendida mais objetivamente no ensaio *Musik in München* [Música em Munique] (1917), em que Mann afirma que a música é a *Nationalkunst*, pois ela teria “mais do que a literatura e a política, o poder de unir e amarrar” (MANN, 2002, p. 19, tradução nossa). Vaget (2012, p. 29) explica que Mann

War ersichtlich des Glaubens, dass die im Bildungsbürgertum weit verbreitete Liebe zu Schubert und Wagner sowie der gesamten deutschen Musikkultur, die durch diese Namen repräsentiert ist, als ein verborgenes Band fungiert, durch das die Nation in einer Krise wie der gegenwärtigen seinen inneren Zusammenhalt zu finden und die seelischen Kräfte zum Sieg sammeln vermag.⁹⁶

Após a Primeira Guerra Mundial, surge um sentimento nacionalista na Alemanha, carregado de um certo ressentimento, mas que não impede Mann de se distanciar de suas crenças iniciais sobre sua relação com país natal e partir, gradativamente, para um discurso liberal com influência ocidental. Enquanto ele se afasta do conservadorismo observado em *Betrachtungen*, os apoiadores do nazismo utilizam a herança musical alemã para legitimar seus objetivos. Com a escalada do autoritarismo no país, Mann, cada vez mais, toma para si a responsabilidade de alertar sobre o que estava acontecendo. Já em 1924, ao escrever *A Montanha Mágica*, aquilo que ele foca como denúncia é, justamente, a instrumentalização política da cultura musical alemã. A oposição entre os posicionamentos de Mann e os ideais nazistas tornou-se evidente em 1933, pois um grupo de admiradores da obra de Wagner, na ocasião dos cinquenta anos de morte do compositor, o denunciaram como traidor nacional, devido ao seu discurso sobre Wagner durante a celebração. A denúncia rendeu o protesto

⁹⁶ “Acreditava evidentemente, que, na formação burguesa, o amor tão difundido por Wagner e Schubert, bem como por toda a cultura musical alemã, representada por ambos, os quais atuam como um amálgama invisível, através do qual a nação, em uma crise como a atual, é capaz de encontrar sua coesão e a força espiritual para colecionar vitórias” (Tradução nossa).

intitulado “*Protest der Richard-Wagner-Stadt München*” [Protesto da Richard-Wagner Stadt Munique], o qual recebeu assinaturas dos compositores Hans Pfitzner, Richard Strauss e Siegmund Haussegger, e que definiu o discurso de Mann como ato de “excomunhão nacional”, algo que o leva forçosamente a se exilar. A excomunhão de Mann, mesmo com o agravante de levá-lo ao exílio, torna-se um fato secundário, diante da escalada autoritarista percebida na Alemanha e, sobretudo, pela utilização da música pelos nazistas, culminando na ascensão de Hitler ao poder, em 1933. O discurso de Mann, ao ser entendido como um ataque a Wagner e, subsequentemente, como uma afronta ao senso comum de então sobre o *Heimat* [terra-natal] alemão, esclarece o fato de que aqueles que ascenderam ao poder usurparam ideologicamente a chamada herança musical alemã. Mais perturbador, para o autor, era ter a consciência de que ele tinha participação na instrumentalização da música pelos nazistas, através do ensaio *Considerações*. Com esse pano de fundo, surge a reflexão acerca de um romance em que a Alemanha fosse descrita como a “realização” de sua música. Assim, a narrativa aponta para descrições objetivas ou não de personagens, que se remetem a Richard Strauss e Hans Pfitzner, sendo ambos os signatários mais proeminentes do protesto de Munique. Segundo Vaget (2012, p. 33),

Diese Anspielungen sind in die Musikhistorische Kodierung des Doktor Faustus eingearbeitet und gehören zu dem zentralen Themenkomplex der Kreativität und ihrem prekären Stand. Im Übrigen, ist zu betonen, dass auch Manns lebenslange Auseinandersetzung mit Wagner und dessen „wehvolle(m) Erbe“, in der die Münchner Protestaktion eine deutliche Zäsur markiert, den Geist und die Struktur des Romans entscheidend geprägt hat⁹⁷

Não se deve entender o romance, no entanto, como uma alegoria do regime nazista na Alemanha. Joachim Kaiser (apud VAGET, 2012, p. 32), no seu ensaio “*Doktor Faustus’, die Musik und das deutsche Schicksal*” [Doutor Fausto, a música e o destino alemão] ressalta, por um lado, o fato de *Doutor Fausto* ser o *Künstlerroman* [romance de artista] mais impregnado de música e mais inteligente da literatura alemã. No que se refere à representação da música, Kaiser (ANO) avalia Mann como um “mestre nesta arte”. Entretanto, os elogios são suprimidos por suas críticas ao que é apresentado sobre a relação da música com a sociedade alemã, ou ainda, a queixa de Kaiser liga-se a uma noção de que os objetos de comparações feitas no romance não são comparáveis entre si: por um lado, as preocupações artísticas de Leverkühn,

⁹⁷“Essas insinuações são incorporadas na codificação histórico-musical de *Doutor Fausto* e pertencem ao conjunto central de temas da criatividade e ao seu estado precário. No restante, é importante ressaltar que, também o confronto duradouro de Mann com Wagner e sua herança dolorida – a qual fica marcada pelo ato de protesto de Munique – influencia determinantemente o espírito e a estrutura do romance”. (Tradução nossa).

como a nostalgia causada pela lembrança das rupturas estéticas, algo esperado de um compositor modernista; e, por outro, a guerra e o nazismo. A representação do diabo seria apenas uma metáfora para o fracasso do gênio idealizado do povo alemão, possivelmente uma metáfora mais poética do que realista. O romance não trata do que ele considera a real “catástrofe” alemã, como, por exemplo, o desemprego, certas políticas equivocadas, as sanções à Alemanha definidas no Tratado de Versalhes, após a Primeira Guerra Mundial, e o ressentimento do povo, a partir de 1918. Tal diagnóstico estritamente histórico obscurece a real pretensão do texto de Mann, baseada na denúncia da mentalidade de seus compatriotas, a qual possibilitou tamanha aceitação das ideias nazistas. A idolatria a Wagner forma-se antes do início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, e foi marcada por um delírio sobre a superioridade musical alemã, que acelerou a mobilização em torno de uma hegemonia tanto musical quanto política no país. O ponto, em que a relação com a música e a história se tocam, está na antecipação aos fatos produzida por Mann. Diante da mentalidade histórica tratada no romance, fica claro que os dados humanísticos apresentados pela Alemanha de Leverkühn aceleram o direcionamento à catástrofe. Segundo Vaget (2012, p. 33-34),

In diesem Sinne wird schon zu Beginn von Leverkühns Lebensgeschichte mit dem Verweis auf die biblische Rede von Saat und Ernte ein Schlüsselhaftes Zeichen gesetzt: „Wer da Wind säet, (wird) Sturm ernten.“ [...] Leverkühns kreative Lebenszeit liegt denn auch vor dem Aufkommen des Nationalsozialismus. Musikhistorisch gesprochen handelt es sich um die post-Wagner’sche Ära; nicht zufällig ist es dieselbe historische Situation, in die Thomas Mann selbst sich als literarischer Erbe Wagner hineingestellt fand.⁹⁸

Um exemplo dessa antecipação acontece em uma cena do décimo quarto capítulo do romance, no qual a narração remonta a 1905. Nela, é narrado um trecho dos diálogos ocorridos entre Leverkühn e seus colegas da Universidade de Halle. Eles carregam o tom nacionalista que, mesmo em alguma medida ingênua – com definições e nomes que os interlocutores utilizam, como “*Deutschlin*” – exemplificam a mentalidade corrente, que Mann busca expor, como no seguinte trecho: “— Os russos — sentenciou Deutschlin — têm profundidade, mas carecem de forma. Os ocidentais têm forma, mas carecem de profundidade. Somente nós, os alemães, temos uma e outra coisa.” (MANN, 2015, E-book). No capítulo, o idealismo tão fresco dos estudantes aponta, não para a inocência da liberdade da juventude acadêmica, mas, sim,

⁹⁸ “Nesse sentido, é posto, já no começo da história de vida de Leverkühn, um símbolo determinante que faz referência ao discurso bíblico sobre semeadura e colheita: “quem semeia o vento, colhe tempestade.” [...] O período criativo de Leverkühn localiza-se, então, antes da ascensão do nacional-socialismo. Na perspectiva histórico-musical, isso refere-se à era pós-wagneriana; não coincidentemente, essa é a mesma situação histórica, na qual o próprio Thomas Mann estava inserido como herdeiro literário de Wagner” (Tradução nossa).

para uma arrogância intelectual, algo que Leverkühn também carrega consigo, e que posteriormente é revelado. Oculta nesses diálogos está a nostalgia por “novas forças ordenadoras” e a aspiração a “novas ordens totais” (MANN, 2015, E-book), as quais fazem do protagonista um compositor e faz com que o nacional-socialismo pareça mais atraente para tal juventude. Mann considera a atmosfera desses encontros, preenchida pelo orgulho dos estímulos culturais alemães e a superioridade de sua música. Dessa maneira, encontra-se em Leverkühn rastros do pecado capital da soberba, o qual leva à danação a personagem do Doutor Fausto do antigo conto popular. O Fausto de Mann, do mesmo modo, deixa-se levar pela soberba às mãos do diabo, convencido de que a solução para a crise do país estaria na hegemonia musical alemã produzida com a ajuda das forças diabólicas.

A representação musical em Doutor Fausto

A ligação entre Thomas Mann e a herança musical alemã, sobretudo seus laços com a obra de Richard Wagner, impõem a necessidade de um olhar mais detalhado acerca da inclusão da forma, ou da mídia musical, que acontece, ora como pano de fundo, a exemplo do romance *A montanha mágica* (1924), ora como integrante central da narrativa, a exemplo de *As confissões de Felix Krull* (1922) elemento estético que interfere na recepção de sua obra, ou em *Doutor Fausto* (1947). O recurso da *ekphrasis* é utilizado por Thomas Mann para desenvolver descrições de músicas, de personagens e de espaços. As definições apresentadas nesta pesquisa acerca de tal recurso, desde seus conceitos desenvolvidos na Antiguidade Clássica, abordados por Hansen (2006) e suas revisões como, por exemplo, a de Claus Clüver (1999), tangenciam o uso do recurso no último romance citado acima. Certamente, há outras aproximações para se pensar a *ekphrasis*, mas se destaca, nesta análise, a dificuldade apontada por Clüver (1999) – tratada no nosso capítulo introdutório – em estabelecer um vínculo entre a literatura e a música que possibilite, a partir da ligação entre ambas as mídias, a manifestação do efeito de *enargeia*. Para Lydia Goehr (2010), a qual reforça os apontamentos de Clüver (1999), combinar música e *ekphrasis* não seria algo natural. Para que isso aconteça seria necessário "ou descartar suas concepções comuns ou, muito melhor, revisá-las e expandi-las" (GOEHR, 2010, p. 389, tradução nossa). Para a autora, existem duas possibilidades para que isso seja feito: a primeira ocorre quando a imagem ou cena de música é trazida antes da imaginação, por uma fala descritiva ou escrita. A atenção aqui estaria concentrada no objeto musical, no ponto do texto ou ainda nas relações definidas pelo ritmo, harmonia e melodia de sua leitura, conforme a premissa da Antiguidade acerca da retórica e oratória. A segunda, está concebida na relação

entre mídias que correspondem às características da música, isto é, não ter palavras ou imagens. Tal acepção relaciona-se com momento em que a música "reapresenta" poema, pintura ou escultura. Em seu ensaio, a autora busca justapor essas duas possibilidades, pois para ela: "nenhuma das duas possibilidades têm algo único sobre a música, quando ela se torna *ekphrasis* [...]. Isso significa que, para investigar-se a *ekphrasis* musical, é necessário investigar-se como a *ekphrasis* se ligou não somente à música, mas a todas é, certamente, todas as artes." (GOEHR, 2010, p. 389, tradução nossa). Para Clüver (1999), um texto musical, mesmo não sendo representacional, como o pictórico, apresenta mais problemas. Existe uma grande diferença, segundo o autor, entre a transposição dos elementos inerentes à música, tais como os fenômenos relacionados ao tempo e à aura musical, e aqueles apresentados pelo texto imagético, como sua composição e estrutura espacial. Conforme o autor:

There is usually no indication whether a painting is described from the original or a reproduction, whereas many ekphrastic representations of music, especially in 'literary' texts, are as much of the performance as of the piece itself. And verbalizations are also much affected by the dominant conventions of receiving different kinds of texts [...]. (CLÜVER, 1999, p. 190).⁹⁹

Outro ponto explicado pela autora é a concepção da relação entre mídias que espelham as características da música, isto é, não ter palavras ou imagens. Tal acepção corresponde ao momento em que a música reapresenta um poema, uma pintura ou uma escultura. Em seu ensaio, a autora busca justapor essas duas possibilidades, pois para ela: "nenhuma das duas possibilidades tem algo único sobre a música, quando ela se torna *ekphrasis*" (GOEHR, 2010, p. 389, tradução nossa). Isso significa que, para investigar a *ekphrasis* musical, é necessário entender como ela se ligou, não somente à música, mas, certamente, a todas as artes. Diante disso, torna-se necessária a revisão das teorias surgidas na Antiguidade Clássica acerca do conceito, associado às teorias de retóricas desse período. Algo que, segundo Goehr (2010), possibilita a expansão do conceito moderno de música, em sua restrição a uma forma de arte pura, visando acomodar os diversos aspectos musicais como princípios, práticas, pessoas e instrumentos. Para a autora, o estudo da presença da *ekphrasis* na música não se limita a entender sua relação direta, mas, sim, a relação da música com todas as outras possibilidades midiáticas.

⁹⁹ "Normalmente, não há indicação se uma pintura é descrita a partir do original ou é uma reprodução, enquanto muitas representações efrásticas de música, especialmente em 'textos' literários, são tanto muito da performance quanto da peça em si. E verbalizações também são muito afetadas pelas convenções de recepção de diferentes tipos de textos [...]" (Tradução nossa).

Conforme a premissa de Clüver (1999), mencionada acima, a definição mais ampla de *ekphrasis* substitui a noção de citação por aquela de “re-escrita”, bem como substitui a noção de verbalização por “representação verbal”, como sugerido por James Heffernan, explicado no primeiro capítulo desta pesquisa. Do mesmo modo, isso expande as possibilidades de entendimento da *ekphrasis* – dado que o princípio da *enargeia* está intrinsecamente associado a tal entendimento – ao propor a representação de músicas por um texto verbal.

No *Doutor Fausto*, segundo Goehr (2010), as descrições de Adorno que inspiram Mann, são muito concentradas, relacionando obras ao estabelecer correspondências de estilo, ideia e método composicional. O romance produz uma relação ecfástica a partir de peças, escritores, compositores e filósofos que não existem, isto é, a *ekphrasis* só ocorre no plano ficcional. Ao mesmo tempo, Mann se vale de composições ficcionais e reais, algo que possibilita uma aproximação maior à *ekphrasis*, já que as peças são, assim, automaticamente reconhecíveis, bem como as propostas desses compositores. Assim, as descrições de obras e performances são mais circunscritas e menos expansivas. Elas conectam obras estabelecendo correspondências de estilo, ideia, e método composicional. O romance de Mann produz uma corrente ecfástica, mas onde as obras, autores, compositores e filósofos conectados não são todos “reais”. O fato de Mann relacionar trabalhos ficcionais – *O lamento de dr. Fausto*, do protagonista Adrian Leverkühn – às obras existentes de Krenek, Busoni, Beethoven, Pfitzner e incomodando Schoenberg, o qual considerou a relação às suas teorias algo muito próximo ao plágio - o que fora descrito era muito real. Isso implica a ilustração de Mann do antigo exercício de *ekphrasis*. Ele reforça a ideia de que não importa se a obra exista ou não. O interesse está em ver tudo o que pode ser feito com palavras, através da *ekphrasis*. Em diversas passagens, ele agrega a *ekphrasis* para mover os leitores por meio daquilo que James Heffernan (1993), entre outros, determinou como “museu imaginário”¹⁰⁰. Assim como Lydia Goehr, Siglind Bruhn (2018), no seu texto *Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis* [Algumas reflexões em torno de uma teoria da écfase musical] constata as barreiras ao estudo da *ekphrasis* na relação entre literatura e música. Ela afirma que a representação do “mundo existente” [*existent world*] não

¹⁰⁰ No seguinte trecho, Heffernan (1993, p.7) define o que seria uma possibilidade de concepção para a relação entre texto e imagem, ou melhor, poesia e imagem: “[...] By contrast, Auden’s ‘Musée’ is a self-contained poem about an actual painting that anyone can see on the walls of the Brussels museum or in a book of reproductions. In one sense, the *availability* of a painting represented by a poem should make no difference to our experience of the poem, which - like any specimen of notional *ekphrasis* - is made wholly of words.” “em contraste, o museu de Auden é um poema em si sobre uma pintura real, a qual qualquer um pode ver nas paredes do museu de Bruxelas ou em um livro de reproduções. Em um certo sentido, a *disponibilidade* de uma pintura representada por um poema não deveria fazer diferença à nossa experiência do poema, a qual - como um espécime de *ekphrasis* ficcional - é feita completamente por palavras” (Tradução nossa).

é tão óbvia (BRUHN, 2018, p. 7, tradução nossa). A música seria acusada de, por um lado, ter um potencial mimético limitado e, por outro lado, de qualquer representação musical ser indesejável. No entanto, existem outras possibilidades para tal delimitação. A primeira, aproximada do conceito de *mimesis*; a segunda, refere-se ao que Bruhn denomina a mídia final – ou o seu aparato técnico esperado – como sendo do “mesmo ar” [*same aire*], ou similar em diversas partes. A terceira, e segundo a autora, a mais interessante, afirma que a música não é menos capaz de emulação do que suas artes irmãs (BRUHN, 2018, p. 7, tradução nossa)

Segundo a autora, a experiência do ouvinte acerca da correlação entre certos *topoi* musicais se dá, justamente, pela sua imprevisibilidade, ainda que haja a necessidade de uma iniciação ao tema. Portanto, para elencar o recurso da *ekphrasis* no romance de Mann, faz-se necessário o entendimento dos elementos musicais a serem observados nas próximas linhas, citados inúmeras vezes durante a narrativa. Para cumprir tal objetivo, nos escritos de Mann, a descrição da música se dá através da descrição de sua notação — algo que será apresentado posteriormente na descrição da peça *O lieb Mädel*, quando abordaremos, no enredo do *Doutor Fausto*, as referências ao método dodecafônico e a exposição da obra-prima de Leverkühn, bem como no oratório *Apocalipsis cum figuris*, cujo nome faz clara referência a uma série de gravuras, do artista plástico renascentista Albrecht Dürer, terminada e apresentada em 1498. A relação entre a série de gravuras de Dürer e a música se dá pela descrição da ambientação, como trataremos posteriormente, e culmina na composição do oratório, o qual recebe o mesmo nome da série de gravuras, do protagonista do romance de Mann, Adrian Leverkühn. Em alguns pontos do romance, mesmo que não exista uma referência direta à mídia musical, a inserção imagética, dada, *a priori*, através das gravuras, corrobora a atmosfera percebida no oratório, fazendo com que a peça musical fosse o resultado do desenvolvimento de um argumento estético que aglutina literatura, artes visuais e música. Em outros pontos, o autor lança mão de uma linguagem objetivamente musical, como na descrição de Zeitblom da peça *Andante Amoroso*, de Leverkühn:

Es gibt da, im ersten Satz, der ‘Andante Amoroso’ überschrieben und von einer ständig an der Grenze des Spottes gehaltenen Süße und Zärtlichkeit ist, einen Leitakkord, der für mein Ohr etwas Französisches hat: c-g-e-b-d-fis-a, ein Zusammenklang, der, mit dem hohen f der Geige darüber, wie man sieht, die tonischen Dreiklänge jener drei Haupt-Tonarten in sich enthält (MANN, 2013, p. 541-542).¹⁰¹

¹⁰¹ “No primeiro movimento, que traz o título de ‘Andante amoroso’, e em sua doçura e meiguice conserva-se ininterruptamente à beira da ironia, existe lá um acorde básico, que, para meu ouvido, soa um pouco francês: dó-sol-mi-si bemol-ré-fá sustenido-lá — uma consonância que, com o fá agudo do violino pairando acima, contém

É ampla a variedade de descrições que inspiram a escrita de *Doutor Fausto*, já que Mann relaciona diferentes obras para estabelecer correspondências de estilos, ideias e métodos composicionais. Dentre essas, o romance produz efeitos ecfrásticos a partir de descrições de peças de escritores, compositores e filósofos que nunca existiram; isto é, em *Doutor Fausto*, a *ekphrasis* ocorre no plano ficcional. Ao mesmo tempo, Mann se vale de composições existentes, feitas por artistas e pensadores reconhecidos como personagens históricos, algo que possibilita uma aproximação maior à *ekphrasis* – conforme a premissa de Hansen (2006), exposta no primeiro capítulo desta pesquisa, acerca da provocação feita pelo orador à memória coletiva de seu público –, já que as peças são, desse modo, facilmente reconhecíveis, assim como as propostas desses compositores. Portanto, no *Doutor Fausto*, é traçado um percurso estilístico-histórico no qual o autor insere descrições de conceitos musicais a partir de exemplos da notação musical, o que possibilita ao leitor uma compreensão das transformações na história da música propostas pelo personagem do diabo aos seus diversos compactuados – incluindo o personagem central do romance, Leverkühn.

Tal percurso se inicia em uma das primeiras descrições que Zeitblom faz de Leverkühn. Após longa digressão sobre os atributos intelectuais do amigo, o narrador expõe um diálogo no qual o protagonista lhe apresenta algo que corresponde ao vislumbre inicial da concepção do método dodecafônico¹⁰²: o acorde de fá sustenido maior — conforme explicado por Leverkühn —, ao sofrer o acréscimo de uma nota mi, tem sua sonoridade alterada. Ele deixa de soar como fá sustenido maior e soa, então, como si maior, o que implica uma ausência de tonalidade e produz uma ambiguidade na percepção do acorde. Desse modo, o simples acréscimo da nota mi leva o protagonista a crer que os doze tons da escala cromática seriam capazes de produzir escalas maiores ou menores.

Após esse diálogo, Leverkühn recebe o apoio de seu tio, Nikolaus Leverkühn, e compreende que seu destino estaria ligado à música. Em um momento posterior da narrativa,

em si, como se vê, as tríades tônicas dessas três tonalidades principais” (Tradução nossa). No original em alemão, é sugerido ainda mais a inserção do elemento musical, no romance, já que a notação da escala é feita através da notação no modo cifrado anglo-saxão, diferentemente da forma como é apresentada na tradução (MANN, 2015, E-book). É importante observar que a sequência de notas apresentadas no texto corresponde a uma escala melódica e não a um acorde, como colocado pelo narrador.

¹⁰² Thomas Mann, Arnold Schoenberg e Theodor Adorno eram contemporâneos e se exilaram nos Estados Unidos da América à época da escrita do romance. O método dodecafônico é apresentado a Mann por Adorno, a partir do volume *Filosofia da nova música*, livro de autoria do filósofo, no qual ele sistematiza as implicações estéticas e sociais dos métodos composicionais de Schoenberg. O uso do método em *Doutor Fausto* provoca uma certa animosidade entre o compositor e Mann, algo que o autor procura reparar incluindo, a partir de 1951, uma nota nas edições seguintes do romance, informando que o método dodecafônico é de propriedade intelectual de Schoenberg.

ele tem o seu primeiro encontro com uma das aparições do diabo, Wendell Kretschmar, que seria seu tutor. Tal encontro se dá na palestra proferida por Kretschmar sobre Beethoven, em Kaisersarschern. Ali, Kretschmar explica que Beethoven, já com a audição se degenerando, não conseguia compor nenhuma peça relevante e se ressentia de Haydn, que já idoso, apenas participava das transcrições das próprias peças. Até que, em 1820, mesmo com a audição bastante comprometida, Beethoven compõe as sonatas para piano, das quais Kretschmar detém-se inicialmente na *Sonata em dó menor*, cuja compreensão para o público foi considerada difícil — tal como foi para os amigos de Beethoven, que julgaram a sua grande meticulosidade e seu intuito de transformar arte em ciência.

Algo novo, para a época, é percebido no “tema de Arieta”, inserido na *Sonata opus 111*, de Beethoven. Segundo a explicação de Kretschmar, tal composição, embora singela, possuía inúmeras variações. Zeitblom, por sua vez, narra:

Ja, ebenso, wie das durch hundert Schicksale, hundert Welten rhythmischer Kontraste gehende Thema dieses Satzes sich selbst überwachse und endlich in Schwindelnden Höhen, die man jenseitig nennen mochte oder abstrakt, sich verliere, — ebenso habe Beethovens Künstlertum sich selbst überwachsen: aus wohnlichen Regionen der Überlieferung sei es vor erschrocken nachblickenden Menschaugen in Sphären des ganz und gar nur noch Persönlichen aufstiegen (MANN, 2013, p. 70).¹⁰³

Tal observação funciona como preâmbulo ao trecho seguinte da narrativa e permite ao leitor perceber tanto a intenção de Beethoven quanto a intensidade das variações aplicadas ao tema de Arieta, apresentado por Kretschmar. A ideia de aproximar ciência e música – propósito provocado pelos resultados estéticos limítrofes à época – implica um distanciamento do compositor em relação aos seus contemporâneos, algo que também ocorre no desenvolvimento do método dodecafônico, pois o método de Schoenberg propõe transformações estéticas significativas para o momento em que foi desenvolvido. Ainda na cena da palestra, a *Sonata opus 111* é analisada e, nesse ponto da narrativa, ocorre uma longa passagem ecrástica, em que ora a narração se ocupa em descrever a música – Mann inclui as onomatopeias produzidas por Kretschmar durante a execução –, ora são retomadas as falas deste, que interrompe a execução para tecer comentários sobre a peça.

O tema de Arieta, que integra o segundo movimento da sonata, é assim descrito no

Doutor Fausto:

103 “Ora, assim como o tema daquele movimento perpassava cem destinos, cem mundos de contrastes rítmicos, elevando-se acima de si mesmo, para finalmente se perder em vertiginosas alturas, que poderíamos qualificar de transcendentais ou abstratas — assim crescia a arte de Beethoven acima de si própria: dos confortáveis domínios da tradição, subia, diante dos olhares da humanidade, que, espantados, a seguiam a esferas inteiramente pessoais [...]” (MANN, 2015. E-book).

Das Arietta-Thema, zu Abenteuern und Schicksalen bestimmt für die es in seiner idyllischen Unschuld keineswegs geboren scheint, ist ja sogleich auf dem Plan und spricht in sechzehn Takten aus, auf ein Motiv reduzierbar, das am Schluß seiner ersten Hälften, einem kurzen, seelenvollen Rufe gleich hervortritt – drei Töne nur, eine Achtel-, eine Sechzehntel- und eine punktierte Viertelnote, nicht anders skandiert als etwa: „Him-melsblau“ oder: „Lie-besleid“ oder: „Leb‘-mir wohl“ oder: „Der-maleinst“ oder: „Wie-sengrund“, – und das ist alles. Was sich mit dieser sanften Aussage, dieser schwermütig stillen Formung nun in der Folge rhythmisch-harmonisch-kontrapunktisch begibt, womit ihr Meister sie segnet und wozu er sie verdammt, in welche Nächte und Überhelligkeit, Kristallsphären worin Kälte und Hitze Ruhe und Ekstase ein und dasselbe sind, er sie stürzt und erhebt, das mag man wohl weitläufig, wohl wundersam, fremd und exzessiv großartig nennen, ohne es doch damit namhaft zu machen, weil es recht eigentlich namenlos ist [...] (MANN, 2013, p. 72).¹⁰⁴

Na descrição da sonata, Mann mescla elementos que nos remetem à notação musical e, ao fim, provocam no leitor imagens e sensações. As duas formas corroboram para uma percepção do efeito de *enargeia* a partir da *ekphrasis* musical. Tão potente é esse efeito que, na sequência da descrição, a música transmuda-se em um personagem. Para Zeitblom, que narra a execução feita por Kretschmar, é possível ouvir as ações, como se fossem narradas pela linguagem musical:

Das Charakteristikum des Satzes ist ja das weite Aufeinander von Baß und Diskant, von rechter und linker Hand, und ein Augenblick kommt, eine extremste Situation, wo das arme Motiv einsam und verlassen über einem schwindelnd klaffenden Abgrund zu schweben scheint – ein Vorgang bleicher Erhabenheit, dem alsbald ein ängstlich Sich klein machen, ein banges Eschrecken auf dem Fuße folgt, darüber gleichsam, daß so etwas geschehen konnte (MANN, 2013, p. 73).¹⁰⁵

Após a palestra, Adrian Leverkühn e Kretschmar aproximam-se, o que dá início à formação musical do protagonista, que até então almejava a carreira na área de teologia. O personagem, convertido aos estudos musicais, aprofunda-se nas composições do período do

104 “O tema da Arieta, destinado a sofrer aventuras e peripécias que sua idílica inocência absolutamente não parece lhe reservar, entra logo em cena e exprime-se em dezesseis compassos reduzíveis a um único motivo que, ao fim da sua primeira metade, salienta-se, qual apelo breve, cheio de sentimento — três notas apenas, uma colcheia, uma semicolcheia e uma semínima com ponto de aumento, que poderiam ser escandidas da mesma forma que “Céu azul” ou “Do-ce amor” ou “Cer-ta vez” — e nada mais. O que, então, com relação a essa suave enunciação, essa frase de serena melancolia, se realiza em matéria de contraponto, rítmica e harmonia, com os quais o mestre a abençoa e condena, em que noites e super clarezas a atira ou eleva, em que esferas cristalinas, onde frio e calor, calma e êxtase são uma e a mesma coisa, talvez se possa qualificar de vasto, pasmoso, estranho e excessivamente magnífico, sem definir tudo desse modo, porque no fundo é indefinível [...]” (MANN, 2015, E-book).

105 “O característico do movimento consiste precisamente na grande distância entre baixos e agudos, da destra e da sinistra, e em determinado momento ocorre uma situação extrema em que o pobre do motivo dá a impressão de adejar, solitário e abandonado, por cima de um abismo, que se escancara vertiginosamente; um acontecimento de lívida sublimidade, seguido, sem demora, por um tímido encolhimento, qual angustiado espanto, que parece pasmarse de que tal coisa possa suceder.” (MANN, 2015, E-book).

Romantismo alemão, dado que justifica as recorrentes referências às obras tardias de Ludwig van Beethoven. Junto a Kretschmar, ou por meio deste, Leverkühn é levado a explorar os limites formais e históricos de suas composições, e expõe seu desenvolvimento em saraus, salões e debates com professores e na companhia do seu tutor, ocasiões expostas ao longo do romance. Em função disso, o protagonista afasta-se de Zeitblom, que se percebe incapaz de acompanhar o desenvolvimento musical e intelectual de seu amigo.

Posteriormente, Leverkühn assina um contrato com o diabo. Esse termo propiciará outros rumos para as suas composições, como o desenvolvimento do método dodecafônico, que culmina em sua obra-prima, o oratório *Apocalipsis cum figuris*. Símbolo da catástrofe alemã na Segunda Guerra Mundial, a peça é apresentada por Zeitblom a partir de sua “realização visual” (MANN, 2015, E-book), em referência à série de gravuras de Albrecht Dürer, já mencionadas. Em sua descrição, Zeitblom expõe as possibilidades de aproximação entre as imagens e a música:

Der Titel “Apocalipsis cum figuris” ist eine Huldigung an Dürer und will wohl auf das Visuell-Verwirklichende, dazu das Graphisch-Minutiöse, die dichte Gefülltheit des Raumes mit phantastisch-exakter Einzelheit betonen, die beiden Werken gemeinsam sind. Aber es fehlt viel, daß Adrians ungeheures Fresko den fünfzehn Illustrationen des Nürnbergers programmatisch folgte (MANN, 2013, p. 476).¹⁰⁶

Contudo, o narrador também esclarece que Leverkühn amplia as possibilidades musicais do coral, do recitativo e da ária com passagens sombrias que fazem referências ao Saltério e aos exemplos mais terríveis das Escrituras Apócrifas, bem como aos fragmentos das Lamentações de Jeremias. Tais componentes desviam-se das gravuras de Dürer, configurando um quadro do inferno. Segundo Zeitblom,

[...] was alles dazu beitragen muß, den Gesamteindruck des Sich auftuns der anderen Welt, des Hereinbrechens der Abbrechung zu erzeugen, einer Höllenfahrt, worin die Jenseitsvorstellungen früher, schamanenhafter Stufen und die von Antike und Christentum bis zu Dante entwickelten visionär verarbeitet sind (MANN, 2013, p. 476).¹⁰⁷

¹⁰⁶ “O título *Apocalipsis cum figuris* é uma homenagem a Dürer e provavelmente quer acentuar a realização visual e com ela a minuciosidade gráfica, o espaço repleto de pormenores fantasticamente exatos, que ambas as obras têm em comum. Falta, no entanto, muito para que se possa afirmar que o imenso afresco de Adrian esteja acompanhando fielmente o temário das quinze ilustrações do mestre de Nuremberg. Seus sons terríveis e sua arte consumada alicerçam-se, sem dúvida alguma, em numerosas palavras do enigmático documento que inspirou a Dürer também” (MANN, 2015, E-book).

¹⁰⁷ “[...] tudo isso contribui para que se crie a impressão geral de um outro mundo que se abre e de uma prestação de contas que se inicia, de uma viagem ao Inferno, na qual se inserem e amalgamam visionariamente as representações do Além de fases primitivas, xamanísticas, da Antiguidade e do cristianismo até a época de Dante” (MANN, 2015, E-book).

Insatisfeito ao expor a referência a Dante, Zeitblom prossegue com a descrição do oratório. Diante da percepção de tantos outros elementos ausentes em Dürer e Dante, o narrador conclui que a peça composta pelo amigo, mesmo que intitulada em referência a Dürer, refere-se ao *Juízo Final*, afresco que compõe a Capela Sistina de Michelangelo:

Von Dantes Gedicht hat Leverkühns tönendes Gemälde viel, noch mehr von jener körperstrotzende übervölkerten Wand, auf welcher Engel hier in die Posaunen des Untergangs stoßen, dort Charons Nachen sich seiner Last entlädt, die Töten auferstehen, die Heiligen anbeten, Dämonenmasken den Wink des schlangengegürteten Minos erwarten, der Verdammte, üppig in Fleisch, von grinsenden Söhnen des Pfuhs umschlugen, getragen, gezogen, gräßliche Abfahrt hält, indem er ein Auge mit der Hand bedeckt und mit dem anderen entsetzenvoll ins ewige Unheil starrt, nicht weit von ihm aber die Gnade zwei Sünderseelen noch aus dem Falle ins Heil emporzieht, – kurzum von dem Gruppen- und Szenenaufbau des Jüngsten Gerichts (MANN, 2013, p. 477).¹⁰⁸

Na primeira parte da descrição, apesar das colocações de Zeitblom, que aponta para as gravuras da série de Dürer, como o aspecto gráfico apresentado pela peça musical e sua minúcia nos detalhes, não é possível constatar o efeito de “audição” da música a partir da escrita literária, ou das descrições relacionadas às gravuras. A referência às gravuras se dá claramente, no entanto, através do uso do mesmo título em ambas as obras: *Apocalipsis cum figuris*. Na segunda parte da descrição, o narrador revela imagens que se remetem a uma trajetória ao mesmo tempo histórica e religiosa. A associação insinuada nessa trajetória aponta para o uso da *ekphrasis* por Mann, ao enumerar tais elementos, traz à memória do leitor imagens pertinentes a cada uma das épocas mencionadas. Na última parte da descrição, são mescladas descrições do *Inferno*, de Dante, e do *Juízo Final*, de Michelangelo. Nessa parte, o uso da *ekphrasis* perpassa as imagens do artista italiano e, com isso, provoca no leitor a percepção da música executada. Mann, portanto, utiliza os dois meios expressivos – literatura e artes visuais – para elaborar a *ekphrasis* musical nesse trecho do romance. Tal modo de utilização do recurso da *ekphrasis* recai naquilo que Hansen (2006, p. 86) denomina de “memória partilhada”, já que Mann prescinde do reconhecimento prévio do leitor sobre a obra de Michelangelo para que o

108 “O quadro sonoro de Leverkühn tem muito do poema de Dante e ainda mais daquele muro superpovoado, abarrotado de corpos, onde os anjos embocam os trompetes do Fim, o barco de Caronte despeja sua carga, os mortos ressuscitam, os santos adoram, máscaras diabólicas guardam o sinal do Minos cingido de serpentes, e o obeso condenado, abraçado, carregado, arrastado pelos sardônicos filhos do abismo, faz sua horrorosa jornada, cobrindo um dos olhos com a mão, ao passo que fixa, apavorado, o outro na catástrofe interminável, enquanto, à pouca distância dele, a Graça salva ainda da queda duas almas pecaminosas e as leva à Redenção. Em suma, falo dos grupos e dos acontecimentos reunidos no Juízo Final” (MANN, 2015. E-book).

efeito de *enargeia* aconteça plenamente e, por conseguinte, as nuances do oratório de Leverkühn sejam “ouvidas” de forma mais aproximada à intenção do autor.

A relação entre o mito e o método musical dodecafônico – O Lied “O Lieb Mädel”

Lévi-Strauss afirma que a narrativa mítica, a partir dos séculos XVI e XVII, perde seu vigor com o fortalecimento do discurso científico, e se divide entre literatura e música. Na literatura, seu conteúdo se relaciona com o romance e, na música, onde, segundo José Miguel Wisnik, “reviveria ao imprimir a forma cerrada da fuga à polifonia tonal”. Para Wisnik (2010, p. 1660, Literatura e música são, sob o domínio da tonalidade, mídias que “se procuram, como se quisessem suprir a falta de um signo total sobre o qual se deslocam num movimento sem fim.” A consciência moderna se constrói precisamente a partir desse dualismo entre o significante e o significado, que ela reproduz em toda parte, ao mesmo tempo em que busca superá-lo. Para Wisnik,

O mito torna-se ele mesmo um mito: o da significação total. entre a reposição da divisão que as afasta, e a superação desta, a música e a literatura se concebem como partes complementares ou cindidas de uma linguagem una, perseguida ou evocada pela poesia, pela prosa poética, pela ópera, pela canção (WISNIK, 2010, p. 166-67).

No *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, o diabo, em referência a Santo Agostinho – ao surgir até mesmo em um ambiente com ressonâncias medievais – afirma que a música é a mais cristã de todas as artes, mas de um cristianismo às avessas, pois, mesmo sendo desenvolvida pela igreja é, segundo o próprio, “renegada e proscrita por pertencer ao feudo do demônio”. A música é, segundo o personagem, “uma matéria altamente teológica, da mesma forma que o pecado, da mesma forma que eu mesmo”¹⁰⁹. Na música, a paixão (vinda do amor cristão) é a “verdadeira paixão”, onde conhecimento e queda são uma coisa só. (MANN, 2015, E-book) A paixão existe somente na ambiguidade e sob a forma de ironia, segundo o diabo de Mann (WISNIK, 1999, p. 109).

A ironia disposta da descrição do diabo, consiste nas dificuldades encontradas na música contemporânea, cujo surgimento se dá na própria questão do trítone, tal como ela se apresenta

109 O canto gregoriano seria uma tentativa de despir a música – voltada para a liturgia – de todo o ritmo pulsante - seria o som em sua maior potência de sublimação. Por isso mesmo, ou ainda sim, a música não deixa de ser o lugar onde a luta entre a elevação ascética e a sedução pelo ouvido ocorre: “a oferenda ao imaterial e o sacrifício do corpo lutam com a vingança sinuosa do corpóreo e seu retorno irresistível por meio da música. Na música ressoa a perfeição da criação divina, mas também a falha, a marca do desejo, o pecado original (‘todo canto, todo pranto, todo santo, todo manto está cheio de inferno e céu’)” (KARL, ANO apud WISNIK, 2010, p. 106)

para a música medieval cristã¹¹⁰. Para Wisnik (1999, p. 109), a relação entre tal descrição e a música apresenta uma

simetria sincrônica entre o movimento originário da tonalidade, que remonta aos desenvolvimentos da polifonia medieval, e o outro extremo da sua crise final - o dodecafonismo, que retorna em curto-circuito interrogativo sobre os fundamentos do sistema tonal, da própria música, da cultura - europeia, ocidental, universal.

O dodecafonismo é a explicitação de características de um tonalismo “às avessas” (WISNIK, 2010, p. 143) do pano de fundo cromático sobre o qual se desenvolve o tonalismo, que nega tanto o diatonismo e todo movimento cadencial – algo que provoca toda a experiência dissonante. O *diabolus* cobra seu preço, já que com o sistema¹¹¹ dodecafônico chegamos à dissonância do intervalo trítone de modo generalizado. Não é por acaso que o motivo fáustico retorne no século XX presentificado, justamente, por meio da música, no *Doutor Fausto*, onde é narrada a história do compositor fictício Adrian Leverkühn. No romance, a discussão do dodecafonismo – o diabo se utiliza deste método para alçar a carreira do compositor – espelha-se em abismo [*mise en abyme*] nas próprias origens do sistema tonal, e na dispersão e desprendimento da harmonia das esferas,¹¹² migrando para um universo desconhecido. Não é por acaso que o balanço paródico sobre a arte moderna, proposto durante a narrativa, é observado de dentro da catástrofe da Segunda Guerra Mundial e da Alemanha sobre o nazismo, se dê a partir de uma grande reflexão sobre a história da música ocidental.

É possível pensar que a polifonia medieval e renascentista tenha certa correspondência com o sistema dodecafônico. Em ambos, percebe-se o uso de contrapontos – nas duas primeiras, convergindo para a tonalidade e, no dodecafonismo, divergindo dela. Ou seja, a questão do trítone se faz presente nos dois casos. Na ópera *Moisés e Aarão*, de Schoenberg, por exemplo, a fala de Deus a Moisés se faz sobre um sexteto vocal sem palavras, que enuncia em quatro acordes de três notas a série fundamental com um trítone central, simbolizando o “Infinito em sua identidade e ubiquidade” (WISNIK, 2010, p. 185).

¹¹⁰ Wisnik explica que “o trítone é um intervalo que se singulariza pelo grau de instabilidade.” (WISNIK, 1999, p. 108) Nas diversas possibilidades de sua utilização tal instabilidade é estabilizada pela tônica fixa soando no grave e absorvida pelo movimento das recorrências passando despercebida na confluência de ritmos. No entanto, o seu dado melódico-harmônico não é exponenciado como ele será no canto católico medieval, onde a instrumentação é abandonada, a percussão, a recorrência rítmica, desnudando as características do intervalo, fazendo com que a sua dissonância seja fortemente exposta. Para a igreja católica medieval a música deveria obedecer às leis harmônicas divinas. Dada a característica desarmônica do trítone, as composições que utilizavam o intervalo, na idade média, chegaram a ser banidas, sendo consideradas músicas do diabo (WISNIK, 1999, p. 42-53).

¹¹¹ Vale ressaltar que Arnold Schoenberg utilizava o termo “método” e, não, “sistema” como referido por Wisnik.

¹¹² Sistema musical desenvolvido na Antiguidade Clássica.

Na canção [Lied] *O lieb Mädel*, o autor de *Doutor Fausto* insere um diálogo entre Serenus Zeitblom e Adrian Leverkühn para expor as concepções do método dodecafônico. Em paralelo à demonstração composicional da peça, são também evidenciadas as transformações percebidas no contexto musical e histórico da Alemanha. É relatado o momento sombrio vivido pelo país durante a Segunda Guerra Mundial, ao se relacionar tal contexto a algumas possibilidades de mitificação da identidade do povo alemão, a partir do próprio ideal de superioridade difundido à época no país – uma percepção que provoca um sentimento pessimista em Mann. O sentido do pacto diabólico, presente no romance, é relacionado a essa crise, conforme explica Mann (2012, p. 27), em *A gênese do Doutor Fausto*, em diálogo com o compositor Arnold Schoenberg:

Vermutlich war es die Flucht aus den Schwierigkeiten der Kulturkrise in den Teufelspakt, der Durst eines stolzem und von Sterilität bedrohten Geistes nach Enthemmung um jeden Preis und die Parallelisierung verderblicher, in den Collaps mündender Euphorie mit dem faschistischen Völkerrausch, was ihn am meisten beeindruckte.¹¹³

No intento de se compreender as transformações musicais descritas por Mann, sobretudo em *O lieb Mädel*, bem como a reflexão que o autor tece sobre o momento vivido pela Alemanha, faz-se necessário observar o desenvolvimento do método dodecafônico, por Schoenberg, e a construção, por Mann, da ideia de mito relacionado à sociedade alemã, aspectos revelados, no romance, por meio das teorias musicais. No texto “Composition with twelve tones” [Composição com doze tons], Schoenberg (1950) expõe as premissas histórico-formais que o levaram ao desenvolvimento do método composicional dodecafônico. A forma tradicional na música tem como objetivo inicial a compreensibilidade, baseada na satisfação do espectador ao ouvir determinada peça, conseguindo compreender uma ideia, seu desenvolvimento e, como resultado, entender tal desenvolvimento como um elemento de beleza. Consequentemente, o valor artístico sugere uma compreensibilidade no sentido de sua satisfação intelectual e emocional. Schoenberg (1950, p. 103) esclarece que, a despeito dessa premissa, a ideia do compositor deve ser apresentada independentemente do humor que ele tenciona evocar.

Nas transformações composicionais observadas pelo compositor, sobretudo nas últimas décadas do século XIX, o conceito de harmonia é modificado através do cromatismo. Com

113 “Talvez o que mais o tenha impressionado tenha sido o pacto com o diabo como escapatória das dificuldades da crise da cultura, a ânsia por eclosão, a qualquer custo, de um espírito orgulhoso e ameaçado de esterilidade, assim como o paralelismo entre a embriaguez popular fascista e uma euforia danosa desembocando num colapso” (MANN, 2001, p. 29).

Richard Wagner, a harmonia é redefinida em sua lógica e potência pelo que foi chamado de “uso impressionista” da harmonia. As harmonias wagnerianas abstêm-se de sua noção construtiva, lançando mão de um atributo colorístico para expressar imagens e sentimentos. Logo, a utilização da tonalidade, central na tradição musical para a definição de toda harmonia e sequências harmônicas, é atingida por dúvidas, sobretudo na construção de significantes para as formas composicionais futuras. No entanto, é Claude Debussy o responsável por enfatizar o cromatismo, o que possibilita a consolidação do Impressionismo, na música, dando a Debussy o reconhecimento como um dos grandes representantes desse movimento. Tal rejeição se deve também ao fato de que suas composições formam um escopo que produz uma espécie de elo entre a tradição tonal e a sua expansão em direção ao cromatismo, a partir de elementos composicionais distantes da estrutura tradicional, que lançam as bases para estruturas que privilegiam outras formas harmônicas. Theodor Adorno (1949) as denomina de “harmonias não-funcionais”, algo não percebido em Wagner. Ao se entender tais elementos como definidores de significantes, eles passam a produzir a compreensibilidade emocional, mencionada anteriormente, fazendo com que a premissa da tonalidade tradicional perca importância. A compreensibilidade emocional deve ser entendida no sentido da expressão. A chamada nova música se desfaz dos ornamentos e, mesmo o argumento de que as composições de Schoenberg seriam muito exageradas, é considerado por ele um argumento fraco. Mesmo herdeiro dos excessos do Romantismo, a expressividade em sua música não se dá pela via do que Adorno (1974, p. 39) denomina “música expressiva ocidental”, percebida desde o século XVII. Tal modelo produzia, segundo o filósofo, uma expressividade estilizada. Na perspectiva da música operística, a expressão passava por uma “aparência da paixão” (ADORNO, 1974, p. 39). Para Adorno (2016, p. 44),

Ganz anders bei Schönberg. Das eigentlich umstürzende Moment an ihm ist der Funktionswechsel des musikalischen Ausdrucks. Es sind nicht Leidenschaften mehr fingiert, sondern im Medium der Musik unverstellt leibhafte Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert. Sie greifen die Tabus der Form an, weil diese solche Regungen ihrer Zensur unterwerfen, sie rationalisieren und sie in Bilder transponieren. Schönbergs formale Innovationen waren der Änderung des Ausdrucksgehalts verschwistert. Sie dienen dem Durchbruch von dessen Wirklichkeit.¹¹⁴

114 “Ocorre algo muito diferente. Nele, o único momento propriamente subversivo é a mudança de função da expressão musical. Já não se trata de paixões simuladas, mas antes de movimentos corporais do inconsciente, de shocks, de traumas, que ficam registrados no meio da música. Atacam os tabus da forma, já que estes submetem tais movimentos à sua censura; racionaliza-os e transpõem-nos em imagens. As inovações formais de Schoenberg estavam estreitamente ligadas ao conteúdo da expressão e serviam para fazer irromper sua realidade.” (ADORNO, 1974, p. 40)

Essa transformação torna-se o ponto de partida necessário para o que Schoenberg (1950, p. 104, tradução nossa) denomina como “emancipação da dissonância”. O que diferencia consonâncias de dissonâncias não é um maior ou menor grau de beleza, mas um maior ou menor grau de compreensibilidade. Tal “emancipação” aborda essa compreensibilidade, que deve ser equivalente entre consonância e dissonância, possibilitando um tratamento também equivalente entre ambas e revelando a centralidade tonal. Com isso, a premissa tradicional da modulação das harmonias é excluída, desde que essa modulação signifique abandonar a tonalidade estabelecida em favor da tonalidade estendida (SCHOENBERG, 1950, p. 104-105).

O progressivo desenvolvimento dessa possibilidade composicional levou Schoenberg a definir seu método de composição em doze tons; ou seja, o método dodecafônico consiste na utilização constante e exclusiva dessa dúzia de tons. Nenhum deles deve ser repetido durante as séries e todos pertencem à escala cromática em uma ordem diferente daquela apresentada nesta escala. O grupo de tons forma uma cadência a partir de duas escalas advindas da distinção entre duas harmonias iniciais – a primeira, que forma a base, e outra subsidiária, obtida por uma inversão da primeira. Devido à regularidade da cadência, similar à regularidade e lógica das harmonias, suas funções também são similares. A associação entre os tons e as harmonias, somadas às próprias sucessões, é regida pela ordem desses tons. A harmonia base, portanto, funciona como o tema. Sobre as questões estéticas, que permeiam a reflexão sobre as questões formais, Schoenberg (1950, p. 109) afirma:

Music is not merely another kind of amusement, but a musical poet's, a musical thinker's representation of musical ideas; these musical ideas must correspond to the laws of human logic; they are a part of what man can apperceive, reason and express. Proceeding from these assumptions, I arrived at the following conclusions: THE TWO-OR-MORE-DIMENSIONAL SPACE INWHICH MUSICAL IDEAS ARE PRESENTED IS A UNIT. Though the elements of these ideas appear separate and in dependent to the eye and the ear, they reveal their true meaning only through their cooperation, even as no single word alone can express a thought without relation to other words.¹¹⁵

Fez-se pertinente essa revisão do desenvolvimento do método serial por Schoenberg, uma vez que esta análise busca identificar, no romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann,

115 “A música não é apenas outro tipo de diversão, mas a representação de ideias musicais de um poeta musical, de representações de um pensador da música; essas ideias musicais devem corresponder às leis da lógica humana; eles são uma parte do que o homem pode perceber, racionalizar e expressar. Partindo dessas suposições, cheguei às seguintes conclusões: O ESPAÇO DIMENSIONAL OU BIDEMNSIONAL EM QUE AS IDEIAS MUSICAIS SÃO APRESENTADAS É UMA UNIDADE. Embora os elementos dessas ideias pareçam separados e dependentes do olho e do ouvido, eles revelam seu verdadeiro significado apenas por meio de sua cooperação, mesmo que nenhuma palavra isolada possa expressar um pensamento sem relação com outras palavras.” (Tradução nossa, grifo do autor).

efeitos efrásticos na descrição de uma composição dodecafônica. O capítulo XXII do livro apresenta um longo diálogo entre o narrador Serenus Zeitblom e Adrian Leverkuhn, no qual são expostas as proposições políticas, filosóficas e musicais agregadas à peça *O lieb Mädél*, escrita pelo personagem Leverkuhn. Na primeira parte do diálogo, o protagonista explica ao amigo a necessidade de se apresentar um teor subjetivo e libertário nas composições, proposta que se aproxima da premissa schoenberguiana já que, para este, a subjetividade do compositor deve se sobressair de forma independentemente do horizonte de expectativas estéticas do espectador:

Aber Freiheit ist ja ein anderes Wort für Subjektivität, und eines Tages hält die es nicht mehr mit sich aus, irgendwann verzweifelt sie an der Möglichkeit, von sich aus schöpferisch zu sein und sucht Schutz und Sicherheit beim Objektiven. Die Freiheit neigt immer zum dialektischen Umschlag. Sie erkennt sich selbst sehr bald in der Gebundenheit, erfüllt sich in der Unterordnung unter Gesetz, Regel, Zwang, System – erfüllt sich darin, das will sagen: hört darum nicht auf, Freiheit zu sein (MANN, 2013, p. 255-256).¹¹⁶

Em seguida, Leverkuhn descreve o método de composição empregado em *O lieb Mädél*. Nesse momento, é possível para o leitor perceber a utilização da *ekphrasis* relacionada à descrição musical e a semelhança entre tal descrição e o método desenvolvido por Schoenberg, uma vez que o protagonista descreve os elementos composicionais de tal maneira que se torna visível sua notação e, a partir desta, consegue-se perceber a música:

“Einmal im Brentano-Cyklus”, sagte er, “im ‚O lieb Mädél‘, Das ist ganz aus einer Grundgestalt, einer vielfach variable Intervallreihe, den fünf Tönen h-e-a-e-es abgeleitet, Horizontale und Vertikale sind davon bestimmt und beherrscht, soweit das eben bei einem Grundmotiv von so beschränkter Notenzahl möglich ist. Es ist wie ein Wort, ein Schlüsselwort, dessen Zeichen überall in dem Lied zu finden sind und es gänzlich determinieren möchten. Es ist aber ein zu kurzes Wort und in sich zu wenig beweglich. Der Tonraum, den es bietet, ist zu beschränkt. Man müßte von hier aus weitergehen und aus den zwölf Stufen des temperierten Halbton-Alphabets größeren Wörter bilden, Wörter von zwölf Buchstaben, bestimmte Kombinationen und interrelationen der zwölf Halbtönen Reihenbildungen, aus denen das Stück, der einzelne Satz oder ein ganzes mehrsätziges Werk strikt abgeleitet werden müßte. Jeder Ton der gesamten Komposition, melodisch und harmonisch, müßte sich über seine Beziehung zu dieser vorbestimmten Grundreihe auszuweisen haben. Keiner dürfte wiederkehren, ehe alle anderen erschienen sind. Keiner dürfte auftreten, der nicht in der Gesamtkonstruktion seine motivische Funktion erfüllte. Es gäbe keine freie Note mehr. Das würde ich strengen Satz nennen.“ – „Ein frappierender Gedanke“, sagte ich. „Rationale Durchorganisation dürfte man nennen. Eine außerordentliche Geschlossenheit und Stimmigkeit, eine Art von astronomischer Gesetzmäßigkeit und Richtigkeit wäre damit

116 “Mas liberdade é apenas outro termo para designar a subjetividade, e qualquer dia essa já não se aguentará a si mesma. Chegará então o momento em que se desesperará da possibilidade de criar algo por suas próprias forças; então procurará proteção e segurança na objetividade. A liberdade inclina sempre à reviravolta dialética. Muito cedo reconhece-se na delimitação, realiza-se na subordinação à lei, à regra, à coação, ao sistema; efetua-se nisso, o que não quer dizer que deixe de ser liberdade” (MANN, 2015. E-book).

gewonnen. Aber wenn ich's mir vorstelle, – das unveränderte Abspielen einer solche Intervallreihe, wenn auch noch so wechselnd gesetzt und rhythmisiert, würde wohl unvermeidlich eine arge Verdüftigung und Stagnation der Musik erzeugen.“ [...] Man müßte alle Techniken der Variation, auch die als künstlich verschrieenen, ins System aufnehmen, also das Mittel, das einmal der Durchführung zur Herrschaft über die Sonate verhalf. Ich frage mich, wozu ich so lange unter Kretzschmar die alten kontrapunktischen Praktiken geübt und so viel Notenpapier mit Umkehrungsfugen, Krebsen und und Umkehrungen des Krebses vollgeschrieben habe. Nun also, all das wäre zur sinnreichen Modifizierung des Zwölftönewortes nutzbar zu machen. Außer als Grundreihe könnte man die Gestalt mit dem letzten Ton beginnen und mit dem ersten schließen lassen, dann auch diese Form wieder in sich umkehren. Da hast du vier Modi, die sich ihrerseits auf alle zwölf verschiedenen Ausgangtöne der chromatischen Skala transponieren lassen, sodaß die Reihe also in achtundvierzig verschiedenen Formen für eine Komposition zur Verfügung steht. Ist dir das nicht genug, so schlage ich vor, aus den Reihen durch symmetrische Auswahl bestimmter Töne Ableitungen zu bilden, die neue, selbständige, aber doch auf die Grundreihe bezogene Reihen ergeben. Ich schlage vor aus, daß man zur Verdichtung der Tonbeziehungen die Reihen in Teilgestalten unterteilt, die ihrerseits untereinander verwandt sind. Eine Komposition kann auch zwei oder mehrere Reihen als Ausgangsmaterial benutzen, nach Art der Doppel- und Trippelfüge. Das entscheidende ist, daß jeder Ton darin, ohne jede Ausnahme, seinen Stellenwert hat in der Reihe oder einer ihrer Ableitungen. Das würde gewährleisten, was ich die Indifferenz von Harmonik und Melodik nenne.“ [...] „Sage Lieber: der Konstellation. Die polyphone Würde jedes akkordbildenden Tons wäre durch die Konstellation gewährleistet. Die geschichtlichen Ergebnisse, die Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung, das Absolutwerden der Dissonanz, wie es sich schon an manchen Stellen des späten Wagnersatzes findet, würde jeden Zusammenklang rechtfertigen, der ich vor dem System legitimieren kann (MANN, 2013, p. 258-260).“¹¹⁷

117 “– Uma única vez, no ciclo de Brentano – prosseguiu –, no “O lieb Mädel”. Todo esse lied deriva de uma figura fundamental, de uma série de intervalos multiplamente variáveis, das cinco notas h-e-a-e-es; a horizontal e a vertical estão definidas e dominadas por ela, na medida em que isso é possível no caso de um motivo básico de tão poucas notas. É como uma palavra, uma palavra-chave, cujos signos se encontram em toda parte nesse lied e aspiram a determiná-lo completamente. É, no entanto, uma palavra demasiado breve e não bastante manejável em si. Deveríamos progredir dali mais adiante e criar, à base dos doze graus do alfabeto temperado dos semitons, palavras maiores, palavras de doze letras, combinações e inter-relações decretadas pelos doze semitons, formações de séries das quais derivasse estritamente a peça, o movimento avulso ou toda uma obra de vários movimentos. Cada nota do conjunto da composição, quer melódica quer harmonicamente, deveria comprovar sua relação a essa série fundamental, prefixada. Nenhuma teria o direito de ressurgir antes que todas as demais tivessem aparecido também. Nenhuma poderia apresentar-se que não cumprisse sua função motivada na construção geral. Já não existiria nenhuma nota livre. Eis o que eu chamaria de composição rigorosa. – Uma ideia fascinante – concordei. – Poderíamos chamar isso de organização inteiramente racional. Desse modo, obteríamos uma extraordinária unidade e uma perfeita lógica, uma espécie de regularidade e exatidão astronômicas. Mas, quando imagino o resultado, parece-me que o decurso invariável de tal série de intervalos, por mais alternante e rítmica que fosse sua composição, produziria inevitavelmente um triste empobrecimento e uma estagnação da música. – [...] Deveríamos acolher no sistema todas as técnicas da variação, inclusive as pretensamente artificiosas, os recursos, portanto, que outrora levaram o desenvolvimento ao domínio sobre a sonata. Pergunto-me por que me treinei durante tanto tempo, sob a égide de Kretzschmar, nas velhas técnicas contrapontísticas e gastei inúmeras folhas de papel pautado com contrafugas, retrógrados e inversões dos retrógrados. Pois, então, tudo isso poderia ser utilizado para a modificação sensata da palavra de doze notas. Além de ela constituir a série básica, poderíamos empregá-la de tal forma que cada qual de seus intervalos ficasse substituído por outro intervalo na direção oposta. Também seria possível iniciar a figura com a última nota e terminá-la pela primeira, para em seguida inverter essa forma igualmente. Assim receberás quatro modos, suscetíveis, por sua vez, de serem adaptados a todos os doze diversos tons iniciais da escala cromática, e, dessa maneira, a série estaria ao dispor da composição sob quarenta e oito formas diferentes, sem falar de outras brincadeiras de variações, que talvez ainda se ofereçam. Uma composição usaria também duas ou mais séries como material de partida, assim como se faz na fuga dupla ou tripla. O essencial é que cada nota contida nela, sem nenhuma exceção, tenha seu lugar seguro na sequência ou numa de suas derivações. Isso garantiria o que qualifico de indiferença de harmonia e melodia. [...] A dignidade polifônica de cada nota que formar o acorde estará garantida pela constelação. Os resultados históricos, o ato de emancipar a

Diante de algumas indagações de Zeitblom, Leverkühn discorre sobre como seria a audição de tal método, que, segundo o protagonista, ofereceria certa dificuldade de compreensão no seu sentido mais amplo:

“Hören?” erwiderte er. “Erinnerst du dich an einen gewissen gemeinnützigen Vortrag, der uns einmal gehalten wurde, und aus dem hervorging, daß man in der Musik durchaus nicht alles hören muß? Wenn du unter ‚Hören‘ die genaue Realisierung der Mittel in Einzelnen verstehst, durch die die höchste und strengste Ordnung, eine Sternensystemhafte, eine kosmische Ordnung und Gesetzlichkeit zustande kommt, nein, so wird man’s nicht hören. Aber diese Ordnung wird oder würde man hören, und ihre Wahrnehmung würde eine ungekannte ästhetische Genugtuung gewähren (MANN, 2013, p. 260).”¹¹⁸

A racionalidade desejada por Leverkühn leva à subjetividade preconizada por Schoenberg, caracterizada não somente pela importância da criação artística, mas, também, pelo fundamento recorrente em outros âmbitos da vida moderna, que se inicia nas primeiras décadas do século XX. Para Theodor Adorno, desde os anos da Primeira Guerra Mundial, é percebido um momento de decadência, uma regressão à tradição musical. A abstenção da objetividade na pintura, comparável à ruptura provocada pela música atonal, representa uma rejeição à expansão da indústria cultural, definida por uma “posição defensiva” em relação à “mercadoria artística mecanizada”, sobretudo contra a fotografia. A música radical reage do mesmo modo frente à comercialização das formas composicionais tradicionais, mesmo que isso tenha ocorrido, em certa medida, tardiamente em comparação à literatura e as artes plásticas. Isso se deve ao fato, segundo Adorno (1974, p. 15), de “o elemento não conceitual e não concreto da música, que desde Schopenhauer a remeteu à filosofia irracionalista, fê-la contrária à *ratio* da vendibilidade”. É chegada a industrialização musical, ainda que tardia. A maioria dos compositores protegem-se na tradição, afirmando que estavam cansados do experimentalismo, desde Wagner. Na retomada aos antigos, perde-se a consistência nas composições, pois o retorno aleatório ao que já estava superado o corrompe e lança as novas composições em uma desconfiança contra as novas possibilidades. De um lado, conforme Adorno, estão os discípulos

dissonância da sua resolução, o caráter absoluto assumido pela dissonância, o qual já se nos depara em algumas passagens das últimas composições de Wagner, justificarão qualquer combinação de sons que se possa legitimar perante o sistema (MANN, 2015, E-book).

118 “– Ouvir? – replicou. – Lembras-te ainda de uma palestra que alguém apresentou certa vez na Sociedade de Atividades de Interesse Público, e da qual resultava que na música absolutamente não é necessário que se ouça tudo? Se “ouvir” significa para ti a percepção exata de todos os meios pelos quais se obteve a suprema e mais rigorosa ordem, uma ordem análoga à do Sistema Solar, uma ordem e uma imutabilidade de grandeza cósmica, não, assim eles não serão ouvidos. Mas a própria ordem será, ou melhor, seria ouvida, e sua compreensão proporcionaria uma satisfação estética nunca antes sentida” (MANN, 2015, E-book).

de Stravinsky¹¹⁹ e Benjamin Britten, em sua insistência pela simplicidade para, na verdade, encobrir o despreparo. De outro, está Schoenberg, que reivindica o intelectualismo de um Brahms e, certamente, de Wagner. Neste intelectualismo residem as críticas, pois delas surgem um falso antagonismo entre o suposto racionalismo, dirigido à atonalidade de Schoenberg, e o tonalismo tradicional, tido como exemplo da sensibilidade “natural”. Assim, seria ir contra uma “natureza” prefigurada, ao se superar o que está encerrado no tempo. Para Adorno (1974, p. 21), “o próprio fato de tal bloqueio é testemunha precisamente de uma pressão social”. A tradição tonal, no entanto, é formada no curso da história diante de outras pressões, diante do intercâmbio social. Essa formação levou à cristalização da tonalidade. Os novos meios composicionais são resultados de movimentos históricos imanentes da música tradicional, que se distingue por tais reivindicações socioculturais e pelos saltos qualitativos. Vale ressaltar que os valores genéricos para o julgamento qualitativos de uma peça musical são substituídos por outros métodos, já que as próprias músicas não obedecem mais a uma estética previamente programada. Os julgamentos passam, portanto, pela observação da complexidade da criação individual. Os críticos passam a avaliar conforme o que entendem ou não. Os executantes, como, por exemplo os maestros, “deixam-se guiar sempre por aqueles momentos demais direta e exterior eficácia e compreensibilidade da obra executada” (ADORNO, 1974, p. 18). Assim, a música de Beethoven é tida como mais compreensível que a de Schoenberg, o que é um engano, até mesmo histórico; o compositor moderno, radical, convive com as mesmas circunstâncias sociais e políticas que o ouvinte. Por um lado, as dissonâncias da nova música falam da própria condição humana desse ouvinte, e por isso lhe é insuportável; por outro lado, o conteúdo da composição familiar, apaziguante, está tão distante da experiência que pesava sobre o homem moderno, já que sua fruição não tem comunicação com tal experiência.

Finale

O recurso da *ekphrasis* em *Doutor Fausto* ocorre de dois modos distintos. O primeiro se dá em uma relação direta entre texto literário e música: a escrita literária evoca a música,

119 “Stravinski representa um dos extremos do movimento da nova música, ainda que se possa registrar de obra em obra a capitulação de sua própria música, quase pelo peso de sua gravitação; mas hoje se toma evidente um aspecto geral que não pode ser diretamente a e que está atribuído a ele e que está indicado somente de maneira latente na vanação de seus procedimentos de composição: o desmoroamento de todos os critérios de boa ou má música, tais como se haviam sedimentado desde os primórdios da época burguesa. Pela primeira vez se lançam ao mercado dilettanti de todas as partes como se fossem grandes compositores. A centralização econômica da vida musical assegura-lhes o reconhecimento oficial. Há vinte anos, o êxito e a fama de Elgar pareciam um fenômeno” (ADORNO, 1974, p. 16).

como na descrição da canção *O lieb Mädel*, em que Mann conclui a formulação do método dodecafônico, exposto no diálogo entre Zeitblom e Leverkühn. Nesse diálogo o autor descreve o método composicional apontando o desmembramento da harmonia a partir de uma série de notas. Cada nota preenche uma função específica para o todo, algo que Mann compara ao uso das palavras na escrita literária. Assim, o aspecto representacional é permeado por um claro paralelo entre música e linguagem verbal. No segundo modo, o efeito ecfrástico é intermediado por imagens descritas textualmente: a percepção dos elementos musicais do oratório *Apocalipsis cum figuris* é atravessada pela descrição do *Inferno* e do *Juízo Final*. Assim, embora Serenus Zeitblom, na descrição do oratório, conclua que este seja equivalente à obra de Michelangelo, Mann, como se sobrepusesse camadas de descrição, também transporta o leitor de *Doutor Fausto* ao texto de Dante. Nesse sentido, a passagem que descreve o *Inferno* implica imagens que se agregam àquelas produzidas pelo *Juízo Final*. Portanto, os efeitos musicais do *Apocalipsis* são produzidos por imagens que percorrem três meios expressivos: para a evocação da música, Mann – na linguagem literária – recorre à obra gráfica de Albert Dürer que, por sua vez, nos remete ao *Inferno* de Dante e ao *Juízo Final*, de Michelangelo. Assim, a *ekphrasis* se dá na relação entre literatura, imagem e música.

Com base na utilização do sistema dodecafônico, e evidenciando a problemática teológica em torno do pacto entre Kretschmar e Leverkühn, Mann tece a polifonia presente em *Doutor Fausto*. A teoria musical que serve ao protagonista pode ser considerada como parte de um novo contrato fáustico, pois, enquanto na tragédia de Goethe, o personagem Fausto pactua com Mefistófeles, em troca do conhecimento universal, no romance de Mann, Leverkühn se deixa infectar com a sífilis, em troca de seu desenvolvimento como compositor, algo que culmina na composição do oratório apocalíptico.

Segundo Wisnik (2010, p.186), “no romance se faz a anatomia trágica da vontade de potência. O desejo do músico radical moderno é o de dominar o universo sonoro pela ‘integração absoluta de todas as dimensões musicais’”. Tal trajetória nos remete ao segundo volume da tragédia classicista, em que Fausto e Mefistófeles, numa longa jornada de epifania historicista, deparam-se com elementos fundamentais da cultura ocidental. Assim, Mann aproveita várias situações da narrativa para fazer uma espécie de glosa às ideias sobre a música moderna, de Theodor Adorno. No romance, a discussão do dodecafonismo é recorrente em diversos pontos da narrativa: nas próprias origens do sistema tonal, e na dispersão e despreendimento da harmonia das esferas, desenvolvido na Antiguidade Clássica, migrando para um universo desconhecido. Não é de modo arbitrário que o balanço paródico sobre a arte moderna, proposto durante a narrativa – e observado de dentro da catástrofe da Segunda Guerra

Mundial e da Alemanha sob o nazismo – se dê a partir de uma grande reflexão sobre a história da música ocidental.

3.3 A presença das artes visuais em *Doutor Fausto: o Apocalipsis cum figuris*, de Albrecht Dürer

Anna Castelli (2006) reconhece, em *Doutor Fausto*, os aspectos que propõem uma reflexão acerca da literatura e da música. No entanto, a autora se detém em uma articulação entre as relações da literatura com as artes visuais. Neste intento, ela observa a relação próxima entre pontos da narrativa de Mann e as obras do artista renascentista Albrecht Dürer¹²⁰. Para Castelli (2006, p. 276, tradução nossa), a obra de Mann "oferece uma vastíssima panorâmica das modalidades de *ekphrasis*". A apropriação do recurso, por parte do autor, está presente, sobretudo, nos primeiros capítulos da obra, e ocorre a partir do que Castelli aponta como uma reelaboração do universo do artista, através dos *Namenzitate* [citações de nomes] e *Bildzitate* [citações de imagens], formando citações indiretas, as quais completam a fisionomia dos personagens e descrevem algumas particularidades da ambientação. Segundo Castelli (2006), as referências são evidentes, como nas descrições dos pais do protagonista, Adrian Leverkühn, seu tio, bem como representações (ou rerepresentações) emblemáticas de Nuremberg, como o quarto de Adrian, a casa do tio em *Kaisersachern*, cuja descrição faz menção à casa do artista renascentista. Ainda como tratado anteriormente nesta pesquisa, a série de gravuras *Apocalipsis cum figuris* é aludida na composição de Leverkühn, que recebe o mesmo nome. Mesmo que na narração de Serenus Zeitblom sejam citadas outras referências, algo que permanece em referência a Dürer é a alusão a atmosfera do primeiro Renascimento em Nuremberg (CASTELLI, 2006, p.276).

A citação a Dürer torna-se direta no vigésimo quinto capítulo, no qual Leverkühn se encontra com o Diabo em Palestrina, na Itália, e ambos travam um longo diálogo, o chamado *Teufelsgespräch* [Diálogo diabólico], no qual é tratado o pacto que decidiria a vida do protagonista. No diálogo, Mann cria uma montagem a partir das imagens do volume *Dürer und seine Zeit* [Dürer e seu tempo] (1935), de Wilhelm Waetzoldt para, por exemplo, compor a descrição feita pelo diabo, como no seguinte trecho:

120 As obras mencionadas pela autora são, em sua maioria, gravuras: *Die Franzosenkrankheit* [A doença francesa], *Die Marter des Evangelisten Johannes* [O martírio de João Evangelista], *Die vier apokalyptischen Reiter* [Os quatro cavaleiros do apocalipse], *Johannes verschlingt das Buch* [João devora o livro], *Die Babylonische Buhlerin*, [A cortesã babilônica] *Lobgesang der Auserwählten im Himmel* [Cântico dos eleitos no céu] e *Der Kampf der Engel* [A luta dos anjos]

Er: [...] Erwinnere dich nur, wie munter volksbewegt es war bei euch in Deutschlands Mitten, am Rheine und überall, seelenvoll aufgeräumt und krampfhaft genug, Ahnungsreich und beunruhigt, – Wallfahrtsdrang zum heiligen Blut nach Niklashausen im Taubertal, Kinderzüge und blutende Hostien, Hungersnot, Bundschuh, Krieg und die Pest zu Köllen, Meteore, Kometen und Große Anzeichen, stigmatisierte Nonnen, Kreuze, die auf den Kleidern der Menschen erschienen, und mit dem wundersam bekreuzten Mädchenhemd als Banner, wollen sie gegen die Türken ziehen. Gute Zeit, verteufelt deutsche Zeit! Wird dir nicht herzlich wohlzig zu Sinn beim Gedenken? Da traten die rechten Planeten im Zeichen des Skorpions zusammen, wie Meister Dürer es gar wohlbelehrt gezeichnet hat im medizinischen Flugblatt, da kamen die zarten Kleinen, das Volk der Lebeschraubchen, die lieben Gäste aus Westindien ins deutsche Land, die Geißelschwärmer, – gelt, da horchst du auf? (MANN, 2013, p. 311) ¹²¹

Essa descrição é uma citação da gravura *Die Franzosenkrankheit* [A doença francesa]. Nela, é vista uma figura masculina infectada por sífilis – a doença francesa – que faz parte do contrato entre o protagonista e o diabo, em troca do seu desenvolvimento e sucesso como compositor. Na imagem, a figura é representada com o corpo coberto por pústulas e está vestido com um manto. Sobre seus ombros se vê os braços de Nuremberg e, flutuando sobre a figura, vê-se uma esfera com o zodíaco. Castelli (2006) explica que em *Dürer und seine Zeit* [Dürer e seu tempo] não há uma reprodução da gravura, mas, sim, uma menção ao “folheto medical” produzido por Dürer. Segundo Waetzoldt (1936 apud CASTELLI, 2006, p. 277),

1496 liefert Dürer zu einer medizinischen Weissagung des Arztes Ulsenius in Friesland – so weit war die Syphilis schon vorgedrungen! – ein Flugblatt mit der Figur des von der Franzosenkrankheit befallenen Mannes. Zu seinen Häupten die Himmelskugel mit der Tierkreisbildern. Sie zeigt die im Zeichen des Skorpions erfolgte Konjunktion der gefährlichen Planeten von 1484, eine Begegnung, die der Sternenglaube der Zeit verantwortlich machte für das Auftreten der Seuche. ¹²²

Na sequência dessa passagem, a aparição e difusão da epidemia pelo continente europeu é descrita como um alerta divino, feito através de milagres e sinais, não só no território que hoje

121 “Evoca apenas a animação popular que então reinava entre vocês na Alemanha central, ao Reno e em toda a parte! Lembra-te da comovente exaltação, do ambiente bem convulsivo, cheio de pressentimentos e inquietudes: o afã de peregrinar ao Santo Sangue de Niklashausen, no vale do Tauber, as cruzadas de crianças, as hóstias sanguinolentas, a fome, a revolta dos camponeses do Bundschuh, a guerra e a peste em Colônia, meteoros, cometas e grandes signos, freiras estigmatizadas, cruces que assomavam nas vestes das pessoas que então queriam combater os turcos com o estandarte feito de uma camisa de mocinha, adornada de uma cruz milagrosa. Que belos tempos, tempos endiabradamente alemães! Não experimentas uma comichão agradável, quando os recordas? Naqueles dias, os planetas exatos uniam-se sob o signo do Escorpião, bem como mestre Dürer os desenhou sabiamente no folheto medical. Naqueles dias, chegavam às terras alemãs, vindos das Índias Ocidentais, os delicados bichinhos, o povo dos minúsculos espirilos, esses mui queridos hóspedes, os agitadores de flagelos. Isto te faz prestar atenção, hein?” (MANN, 2015. E-book)

122 “Em 1496 Dürer envia um folheto com a figura de um homem contaminado pela doença francesa para uma profecia medicinal do médico Ulsenius na Frísia – quão longe já havia avançado! – acima de sua cabeça a esfera celeste com imagens do zodíaco. Ela mostra o signo de escorpião formado pela conjunção dos planetas perniciosos de 1484; um encontro, o qual os astrólogos da época responsabilizaram pelo aparecimento da epidemia”

é conhecido como Alemanha, mas, também em outros países. Fenômenos como hóstias sangrando, o aparecimento das estigmas em clérigos etc. foram relacionadas à epidemia de sífilis, buscando explicações para tais fenômenos, nas leituras do livro bíblico do apocalipse. Essa passagem do texto de Waetzoldt reverbera no romance a partir do que Hans Wysling (1996 apud CASTELLI, 2006, p. 278) aponta como uma amostra da capacidade de Mann de reelaboração das referências. Elas acontecem a partir de pequenas modificações no léxico. Mann utiliza, por exemplo “*Anzeichen*” [indício] ao invés de “*Zeichen*” [sinal], “*Pest*” [peste] ao invés de “*Seuche*” [epidemia], “*Drang*” [impulso] ao invés de “*Lust*” [vontade], “*Banner*” [estandarte] ao invés de “*Fahne*” [bandeira]. Tais modificações apontam para outra citação a Dürer, a série de gravuras *Apocalipsis cum figuris* (1498), inclusas direta ou indiretamente no romance, nos capítulos XXXIV e XXXIV (fim). No capítulo XXXIV, a dor física causada pela doença de Adrian Leverkühn faz referência à primeira imagem das 15 que compõem a série, “O martírio de João Evangelista”:

“Wie mir zumute ist?” sagte er damals zu mir. „Ungefähr wie Johanni Martyr im Ölkessel. Ziemlich genau so muß du dir’s vorstellen. Ich hocke als frommer Dulder im Schaff, unter dem ein lustiges Holzfeuer prasselt, gewissenhaft angefacht von einem Braven mit dem Handblasebag; und vor den Augen kaiserlich Majestät, die sich die Sache ganz aus der Nähe ansieht – es ist der Kaiser Nero, muß du wissen, ein prächtiger Großtürke mit einem italienischen Brokat im Rücken. – gießt mir der Henkersknecht mit Schamtasche und Flatterjacke aus einer gestielten Schöpfkelle das siedende Öl, worin ich andächtig sitze, über den Nacken, Ich werde begossen nach der Kunst wie ein Braten, ein Höllenbraten, es ist sehenswert, und du bist eingeladen dich unter die aufrichtig interessierten Zuschauer hinter der Schranke zu mischen, die Magistratspersonen, das geladene Publikum, in Turbanen teils und teils in gut altdeutschen Kappen mit Hüten noch obendrauf“. [...] Natürlich hätte er sagen sollen: von Nürnberg. Denn was er beschrieb, mit derselben vertrauten Sichtbarkeit beschrieb, wie den Übergang des Nixenleibes in den Fischschwanz, so daß ich erkannt hatte, lange bevor er mit seiner Beschreibung zu Ende gekommen war, es war das erste Blatt der Dürer’schen Holzschnitt zur Apokalypse (MANN, 2013, p. 471).¹²³

O detalhamento na descrição do martírio, produzido por Mann, vai além daquele visto no livro de Waetzoldt, potencializando a percepção da dor sentida por Leverkühn. Outra

123 “– Como me sinto?” – disse-me ele um dia. – ‘Pouco mais ou menos como são João Mártir na caldeira de óleo. Deves imaginar minha situação quase exatamente assim: eu, a piedosa vítima, estou acorado na tina, embaixo da qual crepitam alegremente achas de lenha, meticulosamente atçadas por um sujeito com um fole na mão, e tudo se passa diante dos olhos de Sua Majestade Imperial, que contempla nas proximidades a execução. Saibas que se trata do imperador Nero, em magníficos trajes de grão-turco, com brocado italiano sobre os ombros. O carrasco, de alçapão e casaco flotante, tem na mão uma concha de cabo comprido e derrama em cima de minha nuca o óleo fervendo, no qual me macero devotamente. Untam-me, segundo a receita, que nem um assado, um assado infernal. Vale a pena ver isso, e tu estás convocado para te colcares em meio aos espectadores sinceramente interessados, que se comprimem atrás da barreira, os magistrados, o público que recebeu convites, alguns de turbante, outros de gorro bem tudesco, ainda encimado de um chapéu.’[...] Obviamente, ele deveria ter dito Nuremberg. Pois o que descrevia, com a mesmíssima plasticidade com que reproduzira a visão da mudança do tronco da ninfa para o rabo de peixe, era a primeira folha da série de xilogravuras com que Dürer ilustrou o Apocalipse;” (MANN, 2015. E-book).

imagem que compõe a série de Dürer, e usada por Mann, é *Os quatro cavaleiros do apocalipse*, quarta na sequência da série do artista plástico alemão. Mann, que havia lido o texto bíblico do apocalipse, prefere se ater à gravura para descrever os quatro cavaleiros. Na imagem, os cavaleiros autorizados por Deus a matar, aparecem atropelando várias pessoas com seus cavalos, como descrito a partir da narração de Serenus Zeitblom:

Ich sehe ihn mit einem gemurmelten „Sprich weiter! Sprich nur weiter!“ an seinem Tisch treten, die Orchesterskizze aufreißen, sodaß wirklich wohl ein heftig herumgeschleudertes Blatt dabei unten einriß, und mit einer Grimasse deren Ausdruckmischung ich nicht zu nennen versuche, die aber in meinen Augen die kluge und Stolze Schönheit seines Gesichts entstellte, dorthin blicken, wo vielleicht der Schreckenschor der vor den vier Reitern flüchtenden, strauchelnden hingestürzten, überrittenen Menschheit entworfen, der greuliche, dem Höhnisch meckernden Fagott übergebene Ruf des „Vogels Wehe“ notiert, oder auch der antiphonartige Wechselgesang gefügt war, der gleich bei erster Kenntnismahme so tief mein Herz ergriff [...] (MANN, 2013, p. 478-479) ¹²⁴

Nessa passagem, a abertura da pasta contendo o rascunho do oratório *Apocalipsis cum figuris* é feita com tanto ímpeto por Leverkühn, que Zeitblom viu o rosto de seu interlocutor desfigurar-se diante da página rasgando, devido ao movimento brusco. Após esse gesto, a narração abre espaço para uma descrição que mescla os elementos que compõem a gravura de Dürer com aqueles que se remetem a música, como o trecho dos “sardônicos balidos do fagote”. O ritmo empregado na narração e os elementos descritos levam o leitor não somente a um efeito ecfrástico duplo, no qual é possível “ver” a gravura e “ouvir” a peça musical rascunhada.

É necessário frisar que a narração de Zeitblom sobre o momento no qual o oratório é composto – em poucos dias – aponta para uma leitura que remonta à Idade Média europeia. O esforço de Leverkühn, diante do agravamento de sua doença, concentrava-se em uma tradução francesa do texto bíblico *Visão de Paulo* originária de uma versão grega do (século IV D.E.C), cujo interesse do protagonista pelo texto havia sido despertado pelo tema do descenso ao inferno. Tal passagem produzia uma estranha familiaridade entre Paulo e o mito de Enéas, contado no poema *Eneida* (19 A.E.C.), de Virgílio. Segundo Leverkühn, tal proximidade faz com que ambos sejam lembrados por Dante Alighieri como “os dois que estiveram ali” (MANN, 2015, E-book). Ainda em sua narração, Zeitblom lembra-se de Clementine

124 “Ainda o relembro a proferir um murmúrio de ‘Continua falando, continua!’, a aproximar-se da mesa, a abrir bruscamente a pasta do rascunho da orquestração com tamanho ímpeto que uma página virada com violência se rasgava, a esboçar uma careta mesclada de diversas e indescritíveis expressões, que, como me parecia, desfigurava a beleza do rosto inteligente e altivo do amigo, e a cravar os olhos em algum lugar onde, talvez, surgisse o terrível coro de humanidade em fuga diante dos quatro Cavaleiros, ouvindo-se como as criaturas tropeçam, caem e são esmagadas pelos cascos; ou, quem sabe, ressoava dali o abominável grito do “Pássaro da Maldição”, reproduzido pelos sardônicos balidos do fagote, ou também aquele canto alternado, antifônico, que, logo quando eu travava o primeiro contato com ele, confrangiu-me o coração” (MANN, 2015, E-book.).

Schweigestill, filha dos senhorios de Leverkühn, recitando versos da doutrina cristã medieval, mais especificamente a *História eclesiástica gentis anglorum* [História eclesiástica do povo inglês] (731 D.E.C), escrita pelo monge Beda Venerabilis, obra que contém tanto narrativas fantásticas celtas quanto as experiências de visões do período do cristianismo primitivo irlandês e anglo-saxônico. Tais referências, as quais contemplam o legado desde o norte europeu até a Itália, continha, também, a visão do monge Alberico de Monte Cassino, a qual tanto influenciara Dante. O oratório *Apocalipsis cum Figuris*, além de servir como “síntese artística” (MANN, 2013, p. 473-475) da obra de Leverkühn, pode ser entendida como uma metonímia da proposta do romance de Mann, em sua monumentalidade.

Na sequência da narração sobre o oratório, Zeitblom avança na descrição chegando à parte do coro. Segundo o narrador, ocorre uma alternância entre a parte instrumental e o coro; ambos soam como se não se enfrentassem na composição geral da peça, como “o mundo humano e o mundo material; estão dissolvidos um no outro; o coro foi instrumentalizado e a orquestra, vocalizada [...]” (MANN, 2015, E-book). Nesse ponto, Mann evoca outra imagem que compõe a série de gravuras de Dürer, *A meretriz babilônia*, conforme o trecho:

Die Stimme der babylonischen Hure, des Weibes auf dem Tiere, mit welcher gebuhlt haben die Könige auf Erden ist seltsam überraschender Weise dem graziösesten Koloratur-Sopran übertragen, und die virtuososen Läufe gehen zuweilen mit vollkommen flötenhafter Wirkung in den Orchesterklang ein. Andererseits gibt die verschiedenartig gedämpfte Trmpoete eine groteske vox humana ab, und das tut auch das Saxophon, das in mehreren der kleinen Splitter-Orchester eine Rolle spielt, welche die Teufelgesänge, den schändlichen Liederreigen der Söhne des Pfuhs begleiten (MANN, 2013, p. 498).¹²⁵

Nessas descrições, Mann produz uma releitura das gravuras de Dürer, a partir das descrições encontradas em *Dürer und seine Zeit*, de Waetzoldt. Entretanto, ele reelabora as descrições lançando mão de uma gama maior de nuances textuais, ao somar elementos descritivos referentes à música e às artes visuais. A partir desses elementos, ele desenvolve a técnica da montagem – a qual deve ser entendida como pilar fundamental da escrita do romance – mencionada em carta a Adorno, em 30 de dezembro de 1945. Na carta, Mann (2002, p. 18) comenta como o uso da montagem atravessa todo o livro, abertamente, sem tratá-la como uma

125 “a voz da Grande Meretriz Babilônia, a mulher montada num animal escarlate, com a qual fornicaram os reis da terra, essa voz foi curiosa e surpreendentemente confiada ao mais gracioso soprano ligeiro, e suas virtuosísticas volatas confundem-se às vezes com a orquestra, dando a impressão perfeita de sons de flauta. Por outro lado, o trompete surdinado imita de diversas maneiras grotescamente uma vox humana, e o mesmo efeito é produzido pelo saxofone, que desempenha determinado papel em vários dos grupinhos orquestrais que acompanham os cantos dos diabos, a abominável ciranda cantada pelos filhos do Abismo” (MANN, 2015. E-book).

espécie de segredo. O autor revê alguns pontos do romance, nos quais a montagem é usada, como na descrição dos sintomas de Leverkühn, emprestados daqueles descritos por Nietzsche em suas cartas.

Sua aproximação com a música também é mencionada em outra parte da carta, na qual ele afirma ter sempre utilizado a música em sua escrita literária: “Eu me senti em parte como músico, traduzi a trama-técnica musical no romance.” A contribuição de Adorno é apontada, pois este esclarece a Mann os conceitos da música moderna, necessários ao romance, cujo objeto é a “situação da arte”, tratada na narrativa (MANN, 2002, p. 20-21, tradução nossa). Mann relata o desejo de encontrar uma maior “exatidão” em relação às descrições musicais. Ele menciona a leitura que havia feito, para o compositor Bruno Walter, da parte sobre a *Opus III*, de Beethoven, descrita no romance na parte da palestra da personagem Wendel Kretschmar. O trecho empolgara Walter, que bradou: “Nunca foi dito algo tão bom sobre Beethoven!” (MANN, 2002, p. 21). O romance alcança outro patamar no envolvimento de seu autor com a música, sobretudo na peça *Apocalipsis cum figuris*, composta em poucos dias pelo protagonista, assim descrito na carta: “[...] um produto muito alemão, pois oratório, com orquestra, coros, solos, um narrador, (penso) é imaginado, realizado, marcado por uma força sugestiva [...]”. Com essa breve descrição, pede a Adorno ainda outras características para que a peça atinja uma “exatidão”, para dar ao leitor uma “imagem convincente, plausível” (2002, p. 21, tradução nossa) do contexto político-social acerca da guerra travada pela Alemanha.

Doutor Fausto fornece uma síntese das reflexões estéticas e políticas de Mann, desde o seu encantamento pela música de Richard Wagner, ainda jovem, até suas críticas ao regime nacionalista, já no momento da escrita do romance. Certamente, o jovem “apolítico” é suprimido pelos acontecimentos históricos ocorridos na Alemanha, durante a primeira metade do século XX. No entanto, o encanto pela música de seu país, surgido no concerto aberto, em Roma, sugere, talvez não mais uma ideia de superioridade cultural, mas o reconhecimento dessa forma artística como constituinte principal da herança intelectual, a qual ele deseja resgatar, posteriormente, ao fim da Segunda Guerra Mundial; nesse sentido, o jovem Mann e o Mann exilado encontram-se no romance. *Doutor Fausto*, expressa tanto as dores físicas quanto as de seu pesar em relação ao país natal.

Em inúmeras referências a compositores, artistas plásticos, escritores e críticos, é traçada a história da Alemanha em confluência com a da Europa, compondo uma narrativa alicerçada sobre fragmento de textos, músicas e obras pictóricas e gráficas; as preocupações sobre a inovação formal na escrita revelam um autor arguto, que lança mão de um narrador que

dialoga com a personagem central e, assim como o leitor, mobiliza-se diante do destino de seu amigo: a catástrofe a qual Mann havia previsto anos antes.

4 O ROMANCE HISTÓRICO E A REPRESENTAÇÃO DA VERDADE, EM GOYA

4.1 A noção do tempo na obra de Lion Feuchtwanger e o deslocamento histórico

Nas primeiras décadas do século XX, a escrita romanesca perde a potência percebida nos últimos anos do século XIX, definidos pela consolidação da escola realista, em toda a Europa. Observava-se a crise do gênero, cuja forma tradicional passa a ser entendida como irrealizável. Tal crise recai sobre dois aspectos dos romances escritos à época: a dúvida fundamental acerca da apresentação épica do mundo, a qual correspondia com a pretensão de se descrever a realidade tão autêntica e plena quanto possível. As propostas estéticas tradicionais entram em um forte declínio, tornando-se simplesmente funcionais, e fazendo com que a escrita literária se assemelhasse a uma tarefa fabril. A ideia de autenticidade é convertida em gêneros como as reportagens e a literatura documental, os quais detinham a mesma noção de verdade absoluta ligada à fotografia naquela época. Tal contexto produz relações críticas entre as formas artísticas, algo que leva, como reação ao pragmatismo tradicionalista, a um experimentalismo nas possibilidades narrativas. Os autores do espectro político esquerdista, inseridos no contexto da República de Weimar, regozijam-se das inovações representacionais para a realidade. Os limites do Realismo são desfeitos, no sentido das produções surrealistas e de um super-realismo com vieses documentais. Outra perspectiva da escrita romanesca desse período é a inserção da metarreflexão na composição dos romances, iniciada pelo autor francês André Gide, seguido décadas depois, na Alemanha, por Thomas Mann, no romance *Doutor Fausto* e Lion Feuchtwanger, em seu *Erfolg* (1930) (MODICK, 1983, p. 8)

Em 1934, Walter Benjamin publica o volume *Der Autor als Produzent [O autor como produtor]*, no qual ele se opõe a essa nossa perspectiva estética e aos artistas, cuja produção busca tais inovações, como, por exemplo Feuchtwanger – a crítica de Benjamin a tais artistas concentra-se no fracasso destes diante do fascismo. É necessário ressaltar que uma das diretrizes do processo de escrita de Feuchtwanger visava uma literatura mais acessível ao público, através de uma suposta simplificação do texto literário, algo repudiado por Benjamin. Segundo Klaus Modick (1983, p. 9), não fica claro se Benjamin tenha feito uma clara oposição a Feuchtwanger; talvez, em uma análise pragmática, a intensa colaboração entre Feuchtwanger e Brecht propicie o entendimento de que, conseqüentemente, a obra de Benjamin seja atravessada por tal colaboração, dada a influência de Brecht em seus textos. No entanto, a negação à aura do gênero do Romance, observada na escrita de Feuchtwanger, incomoda Benjamin, que vê a necessidade de a escrita romanesca contribua para a formação de autores e leitores. Tal incômodo parece injustificado, pois, segundo Modick (1983, p. 9),

Daß L.F.s [Lion Feuchtwangers] Rekonstruktion des historischen Romans für die Literatur des Exils weitreichenden Modellcharakter hatte, ist bekannt, weniger bekannt ist dagegen, daß Brecht und L.F. immer wieder darauf hingewiesen haben, daß sie sich in ihrer Zusammenarbeit gegenseitig belehrten und beeinflussten: Brecht bezeichnete L.F. gar als einen seiner wenigen Lehrer. „Durch ihn erfuhr ich, welche ästhetischen Gesetze zu verletzen ich mich anschickte.“¹²⁶

As dimensões estéticas e políticas que expõem as influências de Brecht em Feuchtwanger são levadas ao romance *Erfolg* (1930), através das personagens Pröckls e Tüverlin; o primeiro apoia uma produção artística politizada do segundo, algo que possibilitaria o desenvolvimento de uma estética baseada na crítica social.

A concepção de Feuchtwanger para a literatura que incorporasse um valor utilitário ao texto literário em momento algum abandona os grandes projetos de romances. Seu interesse era democratizar tais projetos, no intuito de atingir o maior público possível. Ele acreditava que uma obra, cuja pretensão fosse uma grande obra de arte, deveria resistir ao juízo dos literatos e, ao mesmo tempo, ao das massas. Embora suas reflexões tenham sido acompanhadas de críticas severas, como as de Benjamin, a estética pretendida por ele buscava a essência das coisas a partir de um aprofundamento reflexivo para além de sua superfície aparentemente estéril. Seus livros são facilmente compreensíveis, mas demandam um grande esforço intelectual para serem decifrados. Não se pautam por modelos harmoniosos entediantes.

A clareza de seus livros e a objetividade de sua linguagem receberam inúmeras críticas, as quais carregavam um fundo político; na República Federal Alemã, elas supostamente baseavam-se em critérios formais ou na mesma linha benjaminiana da impossibilidade formativa dos textos. Na República Democrática Alemã, o autor obteve algum êxito, no entanto, as referências a ele não eram exatamente expressivas. A partir de 1949, com a Alemanha em reconstrução após a Segunda Guerra Mundial, as críticas se avolumaram como nunca e em um texto de um crítico da Alemanha Ocidental sob pseudônimo, Feuchtwanger é definido como um autor de grande influência, mas tal influência teria sido percebida com definidora dos destinos do mundo na Segunda Guerra Mundial, e Feuchtwanger, como um grande líder do comunismo mundial, teria promovido o conflito armado. Modick (1983, p. 14), em seu texto “*L.F. als Produzent*” [L.F. como produtor] ironiza tal afirmação:

126 “Sabe-se que a reconstrução do romance histórico por Lion Feuchtwanger teve um caráter exemplar, muito influente na literatura do exílio. Ao contrário, pouco se sabe, que Brecht e Lion Feuchtwanger sempre indicaram que se doutrinavam e se influenciavam mutuamente: Brecht denominava Feuchtwanger simplesmente como um de seus poucos doutrinadores. “através dele eu soube quais leis estéticas eu estava disposto a ferir” (Tradução nossa).

So beantwortete man vier Jahre nach dem großen Morden die Frage, wo die Schuldigen zu suchen seien: nicht etwa im eigenen Land, wo man doch entweder in die Nischen innerer Emigration abtrat oder aber nur mitlief, um Schlimmeres zu verhüten; nein, schuldig am Krieg waren nun die exilierten ‚Asphaltliteraten‘, die mit dem Bolschewismus paktiert hatten. L.F. wurde konsequenterweise von Verlegern und Buchhändlern boykottiert – mit der Begründung, er habe Stalin Glückwunschtelegramme zum Jahrestag der Oktoberrevolution gesandt¹²⁷

A despeito das críticas – dentre as quais se encontram muitas infundadas – os textos de Feuchtwanger esclarecem a realidade alemã com extrema acuidade através de uma grande objetividade, sem abandonar o humor e os tensionamentos, inerentes aos temas desenvolvidos em tais textos, e a vivacidade; uma clareza que possibilita a compreensão de suas intenções por todos, não deixando espaço para teorias obscuras. Sua linguagem seca, a qual desenha as personagens em poucas e duras linhas, produz um grande contraste com a prolixidade de seus contemporâneos como, por exemplo, Robert Musil e o próprio Thomas Mann.

O romance histórico

No capítulo anterior, foi destacada a escrita de Thomas Mann durante o seu exílio. Pensar a Literatura de Exílio alemã a partir da obra de Lion Feuchtwanger para além dos elementos encontrados na escrita de Mann, significa contextualizar o romance histórico, gênero que se sobressai entre outros autores exilados. Por um lado, alguns autores alertam para a necessidade de se analisar o fenômeno entre os autores exilados, enquanto, por outro lado existe a crítica aos excessos na utilização de figuras históricas nas narrativas, à época do exílio, em decorrência do regime nazista. (DIETSCHREIT, 1988, p. 90). Algo mais sensível acerca do tema é percebido pelo autor Alfred Döblin, ao se dirigir ao contexto histórico no qual os autores, como Feuchtwanger, estavam inseridos. Segundo Döblin, “por ausência de presente e de encontrar paralelos históricos para se localizar, para se justificar. Pela necessidade de se lembrar, pela disposição de se confortar e, ao menos, pela fantasia da vingança” (DÖBLIN *apud* DIETSCHREIT, 1988, p. 90, tradução nossa).

127 “Responde-se assim à pergunta, quatro anos após o grande morticínio, sobre onde os culpados seriam procurados: não próximos ao próprio país, nem nos nichos da Emigração Interna, para onde se retiraram ou senão apenas colaboraram, para evitar algo pior; não, os “literatos de asfalto” eram os culpados pela guerra, os quais haviam pactuado com o bolchevismo. L.F. foi conseqüentemente boicotado por editores e livrarias – com a justificativa de que ele teria enviado telegramas de congratulações a Stalin, pelo aniversário da Revolução de Outubro” (Tradução nossa).

Existe na escrita histórica algo que vai além da racionalidade e tangencia a arbitrariedade; tal escrita é definida pela defesa de um sentido, o posicionamento de uma síntese causal dos fatos e o desenvolvimento dessa síntese. A escrita histórica não tenta encontrar o sentido para os fatos históricos. Ela cria esse sentido. Sobre a arbitrariedade que tangencia, não somente a escrita histórica, mas, sim, exerce um papel fundamental na vida, Feuchtwanger (ANO apud STERNBURG, 2016, p. 234-235) escreve:

Ich bin weder Fatalist noch Marxist, der glaubt, daß einzig ökonomische und materielle Gesetze die Welt machen. Ich bin auch kein Individualist, der meint, daß jeder Mensch Herr seiner Zukunft sein kann. Diese drei Theorien bilden jedoch, objektiv gefaßt, das Schicksal. Der Zufall sowie die Bedürfnisse der Menschheit, die sozialen, agrarischen, industriellen, spielen ebenfalls eine große Rolle. ... Das Leben? Der Mensch im Kampf gegen seine Bedürfnisse, Spielball des Zufalls, der ihm hilft oder etwas Unüberwindliches in den Weg wirft: das ist das Leben!¹²⁸

No estudo *Das Haus der Desdemona* [A casa de Desdemona], Feuchtwanger (1961) reflete sobre o confronto entre a escrita puramente ficcional, aquela puramente histórica e o romance histórico. Dentro dessas categorias, encontra-se, por um lado, a disputa entre a apresentação cientificamente precisa dos fatos em contraste com a apresentação ficcional destes. Por outro lado, busca-se a justificativa para os acontecimentos contemporâneos através da retomada de personalidades e acontecimentos passados. Segundo Dietschreit (1988, p. 91), Feuchtwanger, em sua escrita romanesca, nega o historicismo e a ciência, e a noção de que seria possível tratar o percurso dos acontecimentos históricos do mesmo modo que análises da física ou da química. Ao contrário dessa premissa, Feuchtwanger (ANO apud DIETSCHREIT, 1988, p. 91) acreditava na fantasia e na verdade própria da escrita literária. Segundo o autor,

Der Mensch könne nicht leben, ohne zu dichten. Die Späteren mischen in die Berichte der Zeitgenossen ihre eigenen Phantasien hinein, bis die wenigen armseligen "Fakten", die sich vielleicht im ursprünglichen Bericht gefunden haben, völlig verschwinden im wachsenden Dickicht der Märchen und Legenden¹²⁹

Nesse sentido, ainda é possível constatar que acontecimentos que nunca existiram, ou não existiram exatamente como são relatados, são denominados equivocadamente de história,

128 "Não sou nem fatalista nem marxista, o qual acredita que unicamente as leis econômicas e materiais regem o mundo. Não sou tampouco um individualista, o qual julga que todo homem pode ser senhor de seu futuro. Estas três teorias figuram, entretanto, expresso objetivamente, o destino. Tanto o acaso quanto as necessidades sociais, agrárias, industriais, também cumprem um grande papel. ... A vida? O homem em luta contra as suas necessidades, juguete do acaso, a qual o ajuda ou coloca algo intransponível no caminho: isso é a vida!" (Tradução nossa).

129 "O homem não pode viver sem escrever. Os mais novos misturam sua própria fantasia no relato dos contemporâneos, até que os poucos fatos pueris, os quais talvez tenham sido encontrados nos relatos originais se percam no pântano dos contos de fadas e lendas" (Tradução nossa).

e tornam-se críveis em um sentido absoluto, diferentemente daqueles que são documentados por uma metodologia científica comprovadamente séria, fazendo com que o caráter ficcional das narrativas, portanto, atravesse a noção de verdade da narrativa historicista. O romance histórico apresenta os acontecimentos históricos através de uma perspectiva ficcional. Com isso, a subjetividade do autor é alçada para que este se posicione em relação ao acontecimento ou exponha alguma reflexão que tangencie tal acontecimento, ou ainda, espelhe a posição do autor sobre outro momento histórico. Neste caso, o autor pode induzir o leitor a entender os fatos de modo que estes lhe pareçam correlatos ou tal correlação aconteça espontaneamente. Para Feuchtwanger (ANO apud DIETSCHREIT, 1988, p. 91-92, tradução nossa) o romance histórico é “mais verossímil, ilustrativo, consequente, efetivo e vivaz que uma apresentação pura e exata dos fatos históricos”. Ao contrário de uma apresentação histórica da realidade, o autor do romance histórico deveria ter o direito de sobrepor à verdade, que perturbasse a ilusão da narrativa, uma mentira que estimule a ilusão acerca do real. Outro aspecto levantado é o teor testemunhal possível através da narrativa histórica ficcionalizada; tal narrativa não passa meramente por um aprendizado, ou pela imposição da história em si. Ela possibilita ao leitor ou espectador vivenciar a história vivenciada por quem a escreve ou narra. Assim, o aprofundamento do autor sobre o tema torna-se essencial. Existe, entretanto, a possibilidade da existência de uma ilusão acerca das possibilidades de retomada do passado. O termo vivência passa a remeter-se à possível reflexão sobre as claras paralelidades entre passado e presente, a qual propõe relações dialéticas entre as temporalidades. A intenção de Feuchtwanger, ao apresentar a vivência de determinado acontecimento, busca impor ao leitor uma reflexão sobre o presente, provocando, através de uma releitura do passado, o distanciamento necessário para que tal reflexão aconteça. O romance histórico propicia tal distanciamento temporal, levando o leitor a uma releitura do passado, para que possa refletir sobre questões do presente. Esse distanciamento significa um “estranhamento” [*Verfremdung*], referente àquele pretendido por Bertolt Brecht, explicado no primeiro capítulo desta pesquisa, visando expor as questões contemporâneas ao leitor. Sob esta perspectiva, o romance histórico seria capaz de cumprir o intento de Feuchtwanger em favor da razão e em detrimento da estupidez e barbárie.

A relação entre o contexto histórico deslocado e suas implicações relacionadas ao presente são reverberadas na análise de Feuchtwanger sobre a peça *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* [Senhor de Berlichingen com a mão de ferro] (1773) de J. W. Goethe, na qual o contexto da Idade Média alemã é retomada, trazendo críticas e questionamentos relacionados ao contexto do fim do século XVIII. Através da peça, Feuchtwanger confirma o que denomina de “gênese da obra de arte”, fundamentando a presença intrínseca da

subjetividade do autor na escrita do romance histórico, algo que determina uma espécie de imparcialidade na narração de eventos históricos, pois a essência do autor e seus pontos de vista estão profundamente amalgamados a tais eventos. (FISCHER, 1983, p. 21). Dentro da narrativa do romance histórico, os aspectos particulares das personagens do passado são trabalhados para que suas ações e pensamentos se assemelhem, em alguma medida, com aqueles percebidos no presente, produzindo algo como um terreno neutro para o leitor. Segundo Matthias Johannes Fischer (1983, p. 20),

Es gibt innerhalb der Geschichte charakteristische Topoi, die an und für sich unveränderlich sind, nur die geschichtlichen Bedingungen bewirken ihre Modifikationen – eine Annahme, mit welcher zunächst einmal ohne weitere methodische Schwierigkeiten Verbindungsstränge zwischen Vergangenen, Gegenwärtigem und Zukünftigen sich legen lassen. Freilich fußt eine solche Konstruktion nicht auf Reflexion, sondern auf einer partikularen Statik was Feuchtwanger das “ewige Gleiche im ewig wechselnden Ablauf“ genannt hat.¹³⁰

Dessa maneira a escrita do romance histórico deve passar sempre pela vivência do autor, a qual é atravessada pelo presente que, por sua vez, deve ter o passado como referência. Para tanto, não basta que o autor encontre as referências ao presente no material histórico. Ele deve, de fato, poder vivenciá-lo; toda sua capacidade mental e emocional deve voltar-se para tal material, não apenas no intuito de uma precisão no paralelismo com o presente, mas, também, para o nexos do longo decurso de acontecimentos que possa se apresentar. Certamente esse intuito não atingirá um espelhamento objetivo entre passado e presente. Mais importante para o autor do que se ater aos paralelismos temporais, é que ele vivencie os acontecimentos passados dentro de sua época e os acontecimentos do presente dentro daqueles do passado.

Duas linhas de argumentação surgem da teoria de Feuchtwanger: a primeira segue a premissa nietzscheniana, a qual afirma que a relação entre os paralelos do passado e o presente exige uma reflexão sobre o próprio passado, evitando seu esquecimento. A segunda retoma a produção da escrita historicista a partir da vivência do autor: ele vivencia o passado como se este fosse o presente. Nesse ponto, é importante que se tenha a compreensão de que o termo “vivência” significa a suspensão da divisão entre as duas temporalidades para que a criação literária aconteça. Vivenciar seria, portanto, estar no lugar onde o transitório percebido em ambos os tempos acontece. Existe, assim, uma ilusão da vivência do passado e precisamente

130 “Existem *topoi* característicos dentro da história, os quais são imutáveis a si e para si, e apenas as condições históricas provocam suas modificações – uma suposição que, sem maiores dificuldades metodológicas, logo recebe um fio condutor entre passado, presente e futuro. Porém, tal construção não apoia-se em alguma reflexão, mas, sim, em uma estática particular, a qual Feuchtwanger denomina “o eterno equivalente no decurso eternamente mutável”” (Tradução nossa).

tal ilusão leva Feuchtwanger à sua hipótese. Contudo, tal ilusão provoca uma contradição à premissa inicial, pois explicita a diferença entre passado e presente: ela evoca uma narrativa que se encontra muito mais na suspensão entre as duas temporalidades do que implica uma reflexão sobre o presente. A vivência libera o autor de uma prisão hermenêutica, fazendo com que seu trabalho se distancie do trabalho científico. Isso possibilita que ele se atenha a uma visão puramente presentificada do passado. A vivência do autor o permite, desde o princípio, não ser obrigado a precisar historicamente determinada época, sendo, portanto, possível que a mesma época seja descrita diferentemente conforme a vivência de cada autor, tornando mutável a descrição de tal época. A aleatoriedade na recepção tem um papel fundamental no romance histórico, pois a vivência do autor não tem necessariamente de corresponder àquelas de muitos leitores.

O romance *Goya*, publicado em 1950, narra o desenvolvimento do artista plástico espanhol Francisco de Goya y Lucientes. A narrativa expõe dois momentos principais na vida do artista: No primeiro, Goya é elevado a artista da corte espanhola, no início do século XIX, e tenta desviar-se dos padrões representacionais nas artes visuais vigentes à época; no segundo momento, o artista isola-se na *Quinta del sordo*, onde seu trabalho ganha potência ao revelar o posicionamento político do pintor, o qual passa a se opor à aristocracia e aos abusos dos Autos da fé, membro espanhol da inquisição, à época. Além do deslocamento temporal, a narrativa é constituída pela descrição da sociedade espanhola oitocentista e o percurso formativo da personagem central expõe a diversidade dessa sociedade. Ao se retirar da função de pintor da corte espanhola e revelar em sua obra seu posicionamento político, a personagem Goya espelha o posicionamento de Feuchtwanger em relação à realidade alemã da primeira metade do século XX. É delineada a opacidade matérica da obra do pintor espanhol em seu desvio do ilusionismo classicista em busca do que ele entende por uma verdade representacional. A confluência de tal busca associada às consequências do processo formativo – em direção à crítica com viés político – aponta para o caráter de denúncia pretendido por Feuchtwanger. Nesse sentido, é determinante entender a relação entre a personagem central e sua busca pela verdade.

4.2 A “verdade” para Goya, no romance de Lion Feuchtwanger

Entre tantos filmes e romances sobre a história de Francisco José de Goya y Lucientes, o foco narrativo comum é a relação amorosa entre o pintor espanhol e a duquesa Cayetana de Alba. Alguns historiadores da arte insistem inclusive que os famosos retratos *Maja desnuda* [Maja nua] (1800) e *Maja vestida* (1805), de autoria do pintor, apontam para uma semelhança

representacional entre os retratos e a duquesa. O romance aqui analisado, mesmo buscando não repetir tal foco narrativo, é escrito através do material fornecido pela ligação entre a temática erótica da nudez, na obra do pintor, e a complexidade de sua personalidade – diante de seu amadurecimento – produzindo uma personagem até mesmo sombria. O relacionamento com a duquesa é tão evidente que, ao lado dos retratos realizados para a realeza espanhola de então, possibilitou a execução da série de gravuras *Caprichos* (1799), cuja exposição ao público, narradas no romance de Feuchtwanger, retomam o prestígio do artista ao final da narrativa. Mais do que isso, o relacionamento cria uma história contada entre a atração erótica do pintor pelo desnudar e o olhar deste superando a superfície do objeto ao observá-lo e representá-lo; olhar que possibilita atravessar as aparências e mostrar a imagem verdadeira desse objeto.

O cenário prosaico e alegre da Espanha, descrito por Feuchtwanger, é confrontado por duas imagens: por um lado o decoro na corte e o valor dado à chamada “arte elevada” - Manuel Köppen (2013) cita os exemplos dos dramas compostos por sextetos Iâmbicos e as sinfonias de Joseph Haydn – e por outro, o ambiente iluminista que circundava o pintor espanhol, representado, sobretudo, pela influência da Revolução Francesa na Espanha e pelo ideal iluminista contido e representado nas “linhas puras”, percebidas nas obras do pintor neoclassicista Jacques-Louis David, considerado o modelo a ser seguido à época. Goya se opõe ao uso dessas linhas, à superfície e às pinceladas quase imperceptíveis¹³¹. A pintura de Goya se afasta desse modelo e demonstra as raízes e contradições do povo espanhol, o qual ama não apenas a dança, as cantigas, as touradas e as bebidas alcólicas; o espanhol daquele período também ama a inquisição, “a mistura de horror, crueldade e libido”. Segundo Köppen (2013), Goya, no romance de Feuchtwanger, “pinta estas verdades: o touro moribundo, a espetacular procissão de carnaval, os flagelados, o manicômio, a inquisição, isso era *um*, isso era a Espanha. Toda a verdade estava lá, a frieza, o apodrecido, escuro, o qual até na alegria espanhola está.” (KÖPPEN, 2013, p. 216, tradução nossa). No texto “*Algunos ‘mitos’ sobre España em la narrativa histórica del exilio alemán. Dos novelas de Lion Feuchtwanger*” [Alguns “mitos” sobre a Espanha na narrativa histórica do exílio alemão] a autora Isabel Hernández (2005) contradiz Köppen e sua descrição sobre a “verdade”, encontrada no romance. O primeiro ponto que a autora destaca é o fato de que a reconstrução histórica produzida pelos autores do exílio surge a partir de personagens retratados, e não através da narração dos fatos históricos em si. Essas personagens tornam-se portadoras das características que definem a nação e do próprio

131 A personagem ficcional Goya sobre a obra de David: “Dá calafrios olhar para a sua obra, – disse por fim –. Um grande homem merecedor, contudo, de antipatia...” (FEUCHTWANGER, 1969, p. 32).

devir histórico dela. O segundo ponto é a diferença entre se representar um país a partir de uma minuciosa pesquisa documental e estar em contato direto, *in loco*, com o objeto a ser retratado. Isso gera distorções e estereótipos na descrição de algum elemento particular da Espanha ou até mesmo quando são tratadas as ações da inquisição. Ao comparar os dois romances de Feuchtwanger que têm o país ibérico como cenário – *Die Jüdin von Toledo* [A judia de Toledo] e *Goya*, Hernández (2005, p. 111) afirma:

Otra cosa muy distinta es la descripción del país en las diferentes épocas en que se centran las obras, así como la imagen desproporcionada, hasta el ridículo en ocasiones, de los españoles del momento. La plata de las colonias americanas, que llega cada vez en menor cantidad, la Revolución Francesa y Napoleón, el mal gobierno que arruina la nación, el contrabando y el bandolerismo son fenómenos que adquieren aquí una dimensión exagerada.¹³²

Para pintar a Espanha, o país que contradiz o restante da Europa Central do fim do século XVIII e começo do XIX, por sua distância em relação ao Iluminismo percebido nos países vizinhos, é necessário “um temperamento que carregue os traços de uma personagem do povo”. (2013, p. 216, tradução nossa) Assim, é criada uma personagem com “o traje cortês e o interior camponês”; com seu “rosto de leão” e “inocente”. Feuchtwanger

Zeichnet seinen Helden als “Majo“, als lediglich höfisch verkleideten Repräsentanten jener Subkultur, die sich im Spanien des 18. Jahrhunderts vornehmlich aus Handwerkkreisen rekrutierte und in der Manolería Madrids ihre eigenen Stilisierung und Rituale herausbildete. [...] Solche Typisierung leistet zweierlei. Einmal kann Goyas Malerei und Gafik – in Opposition zur höfischen Repräsentationskunst wie zur idealen Revolutionskunst eines David – mit der Leidenschaftlichkeit und ritualisierten Aggressivität majistischer Stilisierung in Verbindung gebracht und aus ihr erklärt werden.“ Ich bin Spanier, ich bin Bauer, ich male brutal“ (KÖPPEN, 2013, p. 216).¹³³

O *majo* pode ser definido por dois estereótipos principais, que se somam às particularidades político-sociais espanholas, percebidas sobretudo a partir do século XVII. Os *majos* compunham as classes mais baixas da sociedade espanhola, sobretudo dos bairros mais

132 “Outra coisa muito distinta é a descrição do país nas diferentes épocas em que as histórias estão inseridas, assim como a imagem desproporcional, até o ridículo em algumas ocasiões, dos espanhóis do momento. A prata das colônias americanas, que chega cada vez em menor quantidade, a Revolução Francesa e Napoleão, o mal governo que arruína a nação, o contrabando e a criminalidade são fenômenos que adquirem uma dimensão exagerada.” (Tradução nossa).

133 “desenha seu herói como “majo”, como representante daquela subcultura – simplesmente vestido de modo cortês –, os quais na Espanha do século XVIII eram recrutados nos círculos manufatureiros e desenvolviam seu próprio estilo e rituais na manolería de Madrid. [...] tal tipificação produz ambiguidades. Em alguma medida, a pintura e o desenho de Goya – em oposição à arte de representação da corte, como na arte revolucionária idealizada de um [Jacques-Louis] David – podem ser relacionadas à agressividade ritualizada e à passionalidade da estilização dos majos e ser esclarecida por tal estilização. “Eu sou espanhol, eu sou camponês, eu pinto brutalmente”” (Tradução nossa).

pobres de Madri, fazendo o trabalho sujo ou mecânico mais baixo na hierarquia das guildas de artesãos e manufaturas, como os de serralheiro, curtidor, ferreiro, sapateiro, cordeiro ou estivadores. O primeiro estereótipo, liga-se à postura física, gestual e das vestes, as quais homens e mulheres pertencentes ao grupo trajavam. Os homens portavam a capa, normalmente preta com detalhes em seda colorida, utilizada, por exemplo, nas *corridas con toros* e touradas; o chapéu, chamando de *chambergo* ou *sombrero gacho*, e uma faixa, na qual se guardava uma faca. A mulher calçava sapatos baixos; trajava uma saia colorida de *mohair* ou veludo. Por baixo da saia, usava-se uma anágua de seda; um xale cruzado tapando a parte superior e, por cima deste, uma *mantilla* [mantinha]. Homens e mulheres usavam o cabelo cumprido, amarrado com uma redinha (DITTBERNER, 1995, p. 139-140). O segundo estereótipo relaciona-se com a chamada *corrida*, que até o fim do século XVII era disputada pelos nobres espanhóis, mas que, na virada para o século XVIII, recebe novos contornos, mais populares. O confronto artístico e ritualístico, descrito por Ernest Hemingway como o confronto “entre um homem sem montaria e uma besta” (HEMINGWAY, apud DITTBERNER, 1995, p. 142, tradução nossa) transforma-se, na virada do século XVIII, em um espetáculo sangrento, algo que simboliza o confronto entre a inteligência do homem, traduzida em gestos, contra a natureza selvagem, representada pelo touro. Outro aspecto simbólico se encontra na dança praticada pelos *majos*. Enquanto as classes mais altas da sociedade adaptavam os bailes para as formas de dança francesas, os *majos* ainda praticavam o bolero, fandangos e *seguedillas*. As formas que partiam da corte do rei Luís XIV, como o minueto, *courante* e a *gavotta*, representavam o caráter disciplinador da corte francesa; a figuração da coreografia apresentava uma ornamentação ordenada, prevendo do controle dos afetos pelo indivíduo. A dança popular, praticada pelos *majos*, opunha-se a tal controle. Segundo Suzanne Dittberner (1995, p. 142, tradução nossa), “um fandango, um bolero, são formas de sublimação no sentido empático, elas permitem a expressão da tensão erótica, sem que, ao mesmo tempo, deixem de ser artificiais”.

Tais estereótipos apontam para um macrocosmo no qual a Espanha dos séculos XVIII e XIX contradizia as correntes político-filosóficas racionalistas percebidas nos países vizinhos, sobretudo na França. A capacidade de criação cultural das classes baixas espanholas foi um fenômeno isolado na Europa. Essa criatividade se desenvolve nas últimas décadas do século XVII, época do declínio da aristocracia e de profundas e duras transformações culturais e sociais. O processo, entendido como civilizatório, que acontece nos países vizinhos, contribui para o sufocamento de tal força criativa, através de uma premissa que premia a cultura das classes superiores, apoiada na união de tal premissa a uma ideia de vanguardismo. Esse processo civilizatório, portanto, eleva-se como parâmetro de um desenvolvimento histórico a

ser imposto a todos os outros. O conceito de civilização parte do princípio de civilização aristocrática, pertencente à nobreza, em detrimento da cultura popular. Uma forma de civilização que se difunde por todo o século XIX, voltada para o modelo de comportamento das cortes do continente, que buscou modificar as formas mais coloquiais de expressão cultural e artística e abrandar o *páthos* advindo dessa expressão como símbolo do subjugo do poder central, a exemplo da França absolutista. No entanto, esse processo – entendido à época como civilizatório – não era a generalização, na sociedade, de um estilo de vida aristocrático, mas, sim, uma consequência de uma disciplinarização institucional, estabelecida para aumentar a distância entre aqueles que se beneficiavam com tal disciplina e aqueles que sofriam com ela. Os chamados *Amigos del país* – reunidos entre burgueses e aristocratas – alvejavam a liberdade das camadas populares mais baixas; tal processo logo atingiu o modo de vida dos *majos* e *majas*. Assim, parte da classe reformista espanhola, que seguia o modelo francês, atacou direta ou indiretamente a produção cultural dos menos abastados. Para muitos intelectuais, as touradas pareciam eventos bárbaros. A razão comunal e o significado catártico desse ritual esteticamente sublime não era entendido. O desejo por se expressar dos *majos*, verificado também no teatro, através da jactância gritada, dos gestos considerados exagerados e os fortes rompantes emocionais, contrariavam o ideal da tragédia clássica francesa. (DITTBERNER, 1995, p. 144-145)

Diante desse plano de fundo, Goya emerge como a personificação da contradição entre o pintor da corte e o *majo*; com a vida dividida pela companhia tanto da aristocracia quanto das camadas mais populares do país; a tensão entre razão e superstição, ou do ponto de vista estético. Feuchtwanger entende a representação de Goya, como *majo*, necessária à personagem, a qual transita pela corte espanhola e ao mesmo tempo produz uma obra pictórica esteticamente oposta à arte do pintor francês Jacques-Louis David. A obra de Goya, no entanto, não deve ser entendida como retrógrada. Ao espelhar as contradições da política e cultura espanholas, o pintor vai além, no sentido tanto de buscar a “verdade” dos objetos quanto de trabalhar a pintura através de sua opacidade matérica, algo que prenuncia momentos posteriores da pintura, como o Impressionismo, no fim do século XIX. A imagem do *majo*, ao ser ligada ao pintor, possibilita ao autor aproximar o relacionamento entre Goya e Cayetana e o desenvolvimento artístico da personagem central. Cayetana, a duquesa de Alba e segunda mulher mais importante da corte espanhola, pratica os padrões de comportamento esperados para a sua posição. A personagem da duquesa, que é descrita no romance, contudo, apesar de não contrariar tais padrões, também representa o papel de *maja*, “inacessivelmente orgulhosa na rua”, “angelical na igreja” e “diabólica na cama” (FEUCHTWANGER, 1969, p. 231). Tais características implicam a

paixão despertada por uma *maja*. O motivo erótico na pintura de Goya é assim entendido por Feuchtwanger, e ao mesmo tempo ligado à ideia de Espanha, ou do espanhol: uma tríade composta pelo *Fandango*, desejo sexual e ato de criação artística. Segundo Köppen (2013, p.217),

Die Nackte und die Bekleidete Maja entstehen auf Verlangen Cayetana de Albas, die sich als das porträtiert wissen will, was sie nicht sein kann: eine Maja. Der Malakt, der sich im Fall der Bekleidete Maja in einem Zimmer, im Fall der Nackten auf dem flachen Dach eines Aussichtsturms vollzieht, wird thematisch vorbereitet durch einen Fandango, den „Serafina“, die „berühmteste Tänzerin Spaniens“, vorführt und dabei zeigt, „was alles an Wollust, Süße, Wildheit ihr Körper hergeben kann.“¹³⁴

Reinhold Jaretsky (2009, p. 127) ressalta que as ideias iluministas eram apoiadas por uma minoria na Espanha e conflitavam, não apenas contra nobres absolutistas e a Igreja, mas, também, contra um povo de fortes e enraizadas tradições. O desenvolvimento de Goya ocorre permeando os conflitos da sociedade espanhola. Ele se defronta tanto com os preceitos medievais dessa sociedade, da Coroa e da Igreja quanto com os ideais iluministas, os quais se expandem, vindos da França. Logo nas primeiras linhas do romance, Feuchtwanger (2008, p. 7-8) denuncia o caráter medieval da Espanha, à época de Goya, em oposição ao Iluminismo crescente em todo o continente europeu:

Die Spanier hatten über Don Quijote gelacht, aber ihren Willen zur Tradition nicht aufgegeben. Langer als sonstwo in Westeuropa hielt sich auf der Halbinsel das das mittelalterliche Rittertum. Kriegerische Tugend, bis zur Tollheit heldisches Gehabe, hemmungsloser Frauendienst, herrührend aus der Verehrung der Jungfrau Maria, diese Eigenschaften blieben die Ideale Spaniens. Die ritterlichen Übungen, längst ohne Sinn, hörten nicht auf. [...] Verknüpft mit diesem kriegerischen Gewese war eine leise Verachtung der Gelehrsamkeit und des Verstandes. Desgleichen ein ungeheurer Stolz, berühmt und berüchtigt über die Welt, Stolz der Gesamtheit auf die Nation, Stolz des einzelnen auf seine Kaste. Das Christentum selber verlor in Spanien seine Demut und seine Heiterkeit, es nahm ein wildes, düsteres, herrisches Gepräge an. Die Kirche wurde hochfahrend, kriegerisch, männlich, grausam. [...] Aber jenseits der nördlichen Berge abgetrennt von Spanien nur durch diese Berge, lag das hellste, vernünftigste Land der Welt: Frankreich. Und über die Berge drang trotz aller Absperrmaßnahmen seine Vernunft und seine Beweglichkeit. Unter der starren Oberfläche, sehr langsam, ändert sich auch die Menschen der Halbinsel.¹³⁵

134 “As *maja nua* e *vestida* surgem ao alcance de Cayetana de Alba, a qual quer ser retratada como algo que ela não pode ser: uma *maja*. A ação pictórica, a qual no caso da *maja vestida*, acontece em um quarto; no caso da *maja nua* é executado sobre o telhado plano de uma torre de vigília, e é preparado tematicamente através de um *fandango* apresentado por “Serafina”, a “dançarina mais famosa da Espanha”, a qual mostra que seu corpo pode oferecer toda volúpia, doçura e lascívia.” (Tradução nossa, grifo do autor).

135 “[...] Os espanhóis zombavam de Don Quixote, mas não puseram termo (sic) à sua fidelização à tradição. E na península o espírito da cavalaria se conservou por muito mais tempo do que no resto do ocidente europeu. O valor guerreiro, a virtude heróica (sic) até à loucura, a adoração à mulher, consequência do culto à Virgem Maria, continuaram sendo os ideais de Espanha. E assim sobreviveram as práticas cavaleirescas. [...] Vinculado a esse (sic) ardor belicoso, existia certo menosprezo (sic) pela cultura nova. E também um desmesurado orgulho, cujo

Tal contraste, percebido no interior da sociedade espanhola e na relação do país ibérico com seu vizinho – representado muitas vezes pela relação de Goya com a pintura de Jacques-Louis David –, é exposto no retrato de Doña Lucia, pintada pela personagem central. A presença do racionalismo e a harmonização artificial das formas do retratado aplicadas à pintura é abandonado pela primeira vez nessa encomenda. Segundo Jaretsky (2009), para atingir o rosto “verdadeiro” de sua modelo, encontrar sua ambiguidade, Goya teve de abandonar as regras da teoria classicista, como no trecho descrito por Feuchtwanger (2008, p. 40-41):

Er stand vor dem Porträt. Allein, und beschaute es, schärfsten Auges nach Fehlern spähend. Das war Doña Lucia, keine Frage So lebte sie, so lebte sie. Alles war da, das Maskenhafte, das etwas Künstliche, das Hintergründige. Denn etwas Hintergründiges hatte sie, und manche glaubten die Frau, die jetzt dreißig Jahre alt sein mochte, schon früher gesehen zu haben, ohne die damenhafte Maske. [...] was ihn hemmte, gerade jenes etwas Rätselhafte, Ungewisse. Das reizte den Maler in ihm, aber nicht den Mann. Was sie war und was sie nicht war, ging ineinander über, es ließ sich nicht trennen, es war gespenstisch, unheimlich. Einmal hatte er's gesehen, damals, im Ballsaal Don Manuels. Der Silberton auf dem gelben Kleid war es gewesen, das Flirrende, jenes verdammte gesegnet Licht. Das war ihre Wahrheit, das war das Bild, das er machen wollte. [...] Er beschaute sein Werk. Es war gut. Er hat es geschafft. Da war etwas Neues, Großes. Das war die Frau, die sie wirklich war, mit all ihrem Geflirre. Er hatte das Verfließende, Verschwebende festgehalten. Das war sein Licht, sein Luft, die Welt seines Auges.¹³⁶

A diegese organiza os fatos da vida do artista espanhol a fim de reforçar a ideia de seu “sinuoso caminho do conhecimento” [*der arge Weg der Erkenntnis*]. Para tanto, ocorre uma alteração na execução e conclusão das principais obras apresentadas no romance. A monumental pintura *A família de Carlos VI*, terminada em 1800, é descrita no romance antes da execução série de gravuras *Caprichos*, terminada em 1798. Não apenas essas obras são reposicionadas cronologicamente, mas, também, um primeiro estudo para a série, intitulado *El*

(sic) fama percorreu o mundo, orgulho de todos êles (sic) por sua nação, e orgulho de cada qual por sua classe. Até o cristianismo perdeu na Espanha sua humildade e alegria, tomando um aspecto sombrio e senhorial. [...] Mas do outro lado das montanhas existentes ao norte, se estendia, separado apenas por sua cordilheira, um país luminoso e sensato: a França. E através dos píncaros iam penetrando, não obstante as barreiras, a atividade e o bom senso. E os homens também se foram modificando sob essa aparente inércia.” (FEUCHTWANGER, 1969, p. 7-8.)

136 “Achava-se sozinho diante do retrato e o contemplava, procurando o defeito com observação aguda. Era doña Lucia, sem dúvida alguma. Assim vivia, assim era seu corpo, assim a via êle (sic). Tudo se achava ali, o visível, o quase artificial, o oculto, porque algo oculto existia naquela dama, e muitos acreditavam haver visto antes essa mulher, duns trinta anos, sem a máscara da dama. [...] O que o inibia era o enigmático, o vago, que excitava o artista e não o varão. O que ela era e o que não era se entrelaçavam, resistiam à separação, formavam algo espectral, esquisito, intimidador. Notou àquela ocasião, na sala de baile de don Miguel. Foi um matiz prateado por sobre (sic) o vestido amarelo, uma cintilação rara, uma luz maldita, bendita, aquela luz... Essa era a verdade dela, bem dela, essa era a imagem que anelava pintar. [...] Contemplou sua obra. estava bem. Criara-a, êle (sic). Ali havia algo grande e novo. Esta era a mulher da realidade, com todo o seu halo. Obtivera o fluente, o imponderável. Ali estava a luz, ali estava o ar de Goya, o mundo dos seus olhos.” (FEUCHTWANGER, 1969, p. 29-30).

yantar, executada no romance paralelamente ao retrato real e que serve de elo entre Goya e Cayetana. O estudo estabelece o sentimento inicial de alteridade do artista em relação à realidade presenciada na corte, servindo, portanto, como indício do desenvolvimento de sua crítica social, algo que provocaria o afastamento da personagem da corte. Na sequência da narrativa, inicia-se a viagem ficcional às suas origens, cujo resultado é a aquisição da *Quinta del sordo*, na qual Goya pretende viver isoladamente e começar a trabalhar na série *Caprichos*.

Nesse ponto, surge uma nova personagem, já carregada com o aprendizado junto à burguesia e aos camponeses; acostumada com a vida na corte e a lidar com os *majos*; alguém que havia superado suas provações. Em vinte anos morando na quinta, Goya produz as *pinturas negras*, série de quatorze pinturas que decoraram a casa. No auge do amadurecimento artístico, apresentado no romance, a série revolucionária dos *Caprichos* também é concluída, nesta passagem do romance. Tal sequência de acontecimentos narrados, os quais consolidam uma ideia de amadurecimento pessoal e artístico de Goya, só foram possíveis devido a uma reorganização da cronologia biográfica.

Junto à solução para a temática social, restava a Feuchtwanger compor um desfecho para o relacionamento de Goya e Cayetana de Alba. A solução para combinar a presença da duquesa no processo de amadurecimento artístico da personagem central. O autor, assim, apresenta a relação de ambos através de sonhos da personagem central, nos quais são descritas visões de bruxas, servindo de metáfora ao relacionamento que se desenvolve para um certo antagonismo, ora tenro, ora odioso. O fim do relacionamento, necessário para que a imagem de Goya se cristalice distante da corte, e a crítica apresentada na série de gravuras se afirme, se dá através da morte da duquesa: grávida de Goya, a morte acontece em decorrência de um aborto. Isso ocorre logo depois da primeira exposição dos *Caprichos*, trabalho pelo qual ela não demonstra interesse ou compreensão. A morte de Cayetana, pertencente à nobreza espanhola, funciona como metáfora ao processo de reflexão crítica de Goya; a confirmação do distanciamento, deste, do regime absolutista espanhol e o fim desse regime. A duquesa representa, também, os dois lados da estética produzida pela personagem central, no romance. Por um lado, durante a melhor fase do relacionamento de ambos, ela serve de musa, com contornos angelicais e beleza intangível; por outro lado, já ao final, próximo à sua morte, ela transforma-se nas bruxas que habitam os sonhos do artista, quando este finaliza sua busca pelo conhecimento e maturidade artística. O momento final de Cayetana pode ser entendido como um catalisador dessa busca, ao decepcionar Goya, queimando os primeiros estudos da série revolucionária de gravuras.

A finalização do processo de aprendizagem e a busca por uma maturidade artística de Goya, reforçam o contraste entre a estrutura política, social e cultural da Espanha, com o restante do continente europeu, no início do século XIX. Diante desse plano de fundo, o qual apresenta a Espanha oitocentista, Goya emerge como a personificação da contradição, oscilando como o pintor da corte e *majo*, com a vida dividida pela companhia tanto da aristocracia quanto das camadas mais populares do país; a tensão entre razão e superstição, ou do ponto de vista estético: na oposição entre “as linhas de David e as manchas de Goya” (KÖPPEN, 2013, p. 223, tradução nossa). Da ambivalência das relações que permearam a vida do artista surgem os conflitos que culminam em uma forte crise existencial, a qual somada à deficiência auditiva, produz um momento de catarse e, por conseguinte, uma profunda transformação ideológica. A viagem ao encontro de suas origens e tal momento catártico influenciam até mesmo a qualidade de sua produção artística e o dirigem a uma “verdade” ligada à crítica social; o uso das cores é abandonado pela austeridade do preto e branco das gravuras, como o trecho:

Ihm war, als sei alles, was er erlebt hatte, nur dazu bestimmt gewesen, ihn hierher zu führen, in diesen großen hellen, kahlen Raum an der Calle de San Bernardino, und als sei alles, was er bisher gemalt und gezeichnet hatte, nur Fingerübung gewesen für das, was er jetzt zu machen hatte. Hier in seiner Ermita saß er und erlaubte der Welt, sich ihm aufzuzwingen, und zwang sie gleichzeitig, so zu sein, wie er sie sah. [...] So warf er sie aufs Papier, so riß und lavierte er sie auf die Platte. Hombre! Das war, was anderes, als wenn man ein bestelltes Porträt malte und darauf achten mußte, daß der Andere, der Besteller, der Trottel, auch merkte, daß er's selber war. Hier konnte man die wahre Wahrheit malen. Hombre! Welch eine Lust! [...] Wie die Kahlheit seiner Quinta war ihm die Schlichtheit und Sparsamkeit willkommen, zu der ihn das Material seiner neuen Kunst zwang. Licht und Farbe waren etwas Herrliches, oft hatte er sich daran berauscht, oft noch wird er es. Aber Manchmal jetzt, in seiner Einsamkeit, schimpfte er grimmig auf seine früheren Bilder. Die waren ja farbig wie ein Affensteiß! Nein, für seine neuen, stacheligen, bittern und lustigen Ein-Sichten, da gab es nur eines, die Grabstichel, ein anständiges Schwarz und Weiß (FEUCHTWANGER, 2008, p. 492-493).¹³⁷

A distinção estética entre a pintura encomendada do antigo pintor da corte, e a novidade do contato com a gravura, suas diversas tonalidades de cinza, até mesmo o prazer sentido, liga-se a uma semântica espacial, estabelecendo na *Quinta del sordo*, uma nova dimensão de

137 “O que vivera tivera como finalidade apenas trazê-lo até ali, àquela sala desnuda; tudo quanto desenhara e pintara não passara de exercício físico para o que tinha que fazer agora. Naquele cômodo de ermitão deixava que o mundo se manifestasse como uma imposição, mas ao mesmo tempo tratava de obrigá-lo a ser conforme o via. Assim o esboçou no papel e o gravou nas planchas. Ah! Era bem diferente de pintar retratos por encomenda de modo ao retratado se reconhecer na tela. Ali passaria a pintar a verdade real. Arre! Que prazer! Gostava da simplicidade e da economia impostas pelo material da sua nova arte. Luz e côr (sic) eram coisas magníficas, embriagavam; não deixaria de pintar; todavia, em sua solidão várias vezes amaldiçoava seus quadros anteriores cheios de côr como o traseiro dum mono. Oh não! Para estas visões novas, pungentes, amargas e divertidas não havia nada melhor do que o branco e o preto” (FEUCHTWANGER, 1969, p. 331).

resistência estética, iniciada nas constantes críticas ao modelo classicista e concluída no afastamento de Goya da corte, somada a sua conciliação com as outras camadas da população espanhola. A aceitação de um público distante da corte, acostumado aos hábitos e à formação burguesa, acontece por uma identificação de uma verdade no sentido de união entre produção artística e política através da concepção relacionada à genialidade. A série dos *Caprichos* é o último estágio de sua busca pelo conhecimento, o qual significa a maturidade artística e a consciência político-social. Essa busca que inicialmente indicava rumar a um lugar distante, mostra-se, ao contrário, uma busca interior. A ambição, o desejo pelo reconhecimento como pintor da corte, são abandonados, possibilitando que Goya reconduza sua produção para fins maiores, isentos do caráter egóico inicial. Segundo Jaretsky (2009, p. 129), Feuchtwanger,

Läßt Goya in seinen “Caprichos” die Wende vom ehemaligen angepaßten Hofmaler zum revolutionärer Kritiker seiner Gesellschaft vollziehen. Ein neuer ästhetischer Schritt über das bisherige hinaus fällt zusammen mit einer neuen engagierten Einsicht in die soziale Wirklichkeit [...] Der Kampf um die Veröffentlichung der „Caprichos“ läßt ihn politisch handeln: er wird von der Inquisition verhört und rettet sich durch eine Schenkung der „Caprichos“ an den König, er zweifelt nicht mehr an der gesellschaftlichen Verantwortung des Künstlers.¹³⁸

Feuchtwanger posiciona o *sinuoso caminho do conhecimento* no ambiente estéril da monarquia espanhola, e trabalha com o recurso com o qual constrói uma imagem da época por meio de comentários histórico-culturais minuciosos, fundamentados por material estatístico. Ao mesmo tempo, para insinuar a decadência da sociedade, ele utiliza meios estilísticos irônicos, como exposto em carta a Arnold Zweig:

Ich bin gegen Ende der einzelne Kapitel, manchmal mitten im Satz, in einen trochäischen Rhythmus übergegangen, das heißt, ich erhöhte einfach gegen Ende des Kapitels die Stimme ein wenig, und die Trochäen verdichten, glaube ich, das Atmosphärische. Wenn es die Situation erlaubt, dann behandle ich dieses Versmaß ironisch, um den Verfall einer großen Kultur und einer großen Kulturform einzufangen (FEUCHTWANGER, apud JARETZKY, 2009, p. 129).¹³⁹

138 “Em seus “Caprichos”, Goya realiza sua transformação do limitado pintor da corte ao crítico revolucionário da sociedade à qual pertence se concretizar. Um novo passo estético para além do momento anterior acontece junto a um novo olhar para a realidade social. [...] A luta entorno da exposição dos “Caprichos” faz com que ele atue politicamente: ele é interrogado pela Inquisição e se salva através do envio dos “Caprichos” ao rei. Ele não duvida mais da responsabilidade social de um artista” (Tradução nossa).

139 “eu estou próximo do fim de um capítulo aleatório, por vezes no meio da frase, ocorrido em um ritmo trocaico, isto é, eu elevo um pouco o tom próximo do fim, e os troqueus condensam, creio eu, o atmosférico. Quando a situação permite, então eu trato esta métrica ironicamente, para captar a decadência de uma grande cultura e de uma forma cultural” (Tradução nossa).

Dessa maneira, Feuchtwanger reforça o significado do papel dos intelectuais e artistas para a sociedade. Em *Goya*, o autor une três perspectivas diferentes da sociedade espanhola pelas quais o artista plástico transita: a figura supersticiosa e pouco esclarecida dos *majos* é descrita como um símbolo de uma Espanha medieval, pois eles se posicionavam em favor da monarquia e da igreja, deleitavam-se com as touradas, estandartes, cavalos e espadas. Seu orgulho nacionalista se impõe como uma barreira de ódio e desconfiança contra os intelectuais, os liberais e aqueles que se simpatizavam com os eventos revolucionários franceses, pois estes queriam desconstruir tais características. Os intelectuais iluministas queriam não somente depor a monarquia e desbasta o poder inquisidor da Igreja Católica, mas revisar os aspectos culturais citados acima. No entanto, Feuchtwanger também desconfiava do racionalismo enciclopedista dos liberais, apartados das camadas mais pobres da população espanhola e cujas ambições revolucionárias envelheciam rapidamente. A personagem central, que reconhecia as mazelas da sociedade, não apenas sob o prisma da racionalidade, mas, também, as atacava com sua sensibilidade e impulsividade, possibilita a união entre o povo e o Iluminismo. *Goya* sintetiza os aspectos culturais intrínsecos aos *majos* e a responsabilidade social dos intelectuais liberais. Sua obra surge como um meio para a consolidação de um conhecimento reflexivo e efetivo, que transforma a realidade grotesca do país ao compreender suas contradições.

Com o material histórico do século XVIII, Feuchtwanger retoma em *Goya* a base de sua consciência político-filosófica. Ao se reaproximar do contexto histórico do Iluminismo, sempre com um olhar sobre a realidade de uma sociedade, o qual proporciona a memória da tradição dessa sociedade e seus ideais originais. Segundo Jaretsky (2009, p. 131),

Hinter dem Erzähler dieser Romane steht ein radikale bürgerlicher Revolutionär des 20. Jahrhunderts, der alles auf die Karte des Fortschritts setzt, und der nun auch die Rückschläge, den scheinbaren Widersinn, das Blut, das die Revolution fordert, als notwendige Stufen der Vernunft zu verstehen sucht. Es sind die Erfahrungen der Weltkriege, der Hitler-Herrschaft und auch die Summe der kleinen Enttäuschungen, die ihn zu dieser Rigorosität veranlassen [...] ¹⁴⁰

A chamada “busca pelo progresso” de Feuchtwanger, a qual visava expurgar sua experiência diante do regime totalitarista da Alemanha nazista, leva o autor a se refugiar nas temáticas históricas, como é possível perceber no contexto histórico, no qual se insere a narrativa do romance *Goya*. Além das contradições do artista plástico espanhol e da sociedade

140 “Por trás do narrador desses romances está um revolucionário radical burguês, o qual coloca tudo sobre o mapa do progresso, e que agora procura entender até mesmo os revezes, o aparente contrassenso, o sangue que apoia a revolução, como degraus para a racionalidade. São as experiências com as guerras mundiais, o domínio de Hitler e a soma das pequenas decepções que induzem a esta rigorosidade” (Tradução nossa).

de seu país natal, Feuchtwanger descreve o amadurecimento artístico do pintor, compreendendo sua estética como precursora dos movimentos modernistas do início do século XX, algo percebido no gradativo uso da opacidade matérica de sua obra e na posterior crítica social. A visualidade modernista apresentada, não só pela personagem do romance, mas, também, pelo Goya histórico, fornece alguns aspectos que nos ajudam a compreender a personagem central do romance de Feuchtwanger, seus embates com a sociedade com a qual convivia, e os possíveis trânsitos entre meios expressivos, como, por exemplo, entre as artes visuais e cênicas. Neste intento, nas próximas linhas, serão tratados alguns pontos dessa “visualidade do modernismo”.

4.3 A obra de Francisco de Goya y Lucientes como objeto intermidial

Segundo Vittoria Borsò (2013, p.17), Goya esperou deliberadamente pelo período carnavalesco do ano de 1790 para apresentar a série dos *Caprichos*. Sua intenção era contrariar a teologia cristã – cuja doutrina prevê o início do período da quaresma após a Quarta-Feira de Cinzas – e manter simbolicamente a festa popular. Este seria um gesto político, que teria como objetivo diminuir o poder da Igreja e estabelecer um novo tempo, o tempo do modernismo. Nesse novo tempo, como já mencionado nesta pesquisa, o indivíduo, simbolizando aqui a emergente classe burguesa, passa a participar da sociedade e a transforma através de seus sonhos e lembranças. A estratégia de Goya é percebida também nas obras *El entierro de la sardina* [O enterro da Sardinha] (1816) e *Desastres de la guerra* [Desastres da guerra] (1815). Na primeira, é representada uma grande festa popular que ocorre na noite anterior à quarta-feira e habitualmente encerra o carnaval. Há uma diferença entre a pintura apresentada e os seus esboços; na pintura, no centro da composição, está um grupo de pessoas dançando, com duas mulheres de vestidos brancos e um homem negro, todos à frente de um grande estandarte na penumbra, no qual está pintado um grande rosto que sorri. O estandarte, a figura do diabo e as outras pessoas representadas formam um contraste de luz e sombras com as figuras centrais, muito mais claras e definidas. A execução da pintura alinha-se ao ideal de beleza clássico. No esboço, o estandarte carrega uma insígnia religiosa, “MORT(U)US”, no lugar do rosto, algo que simboliza a prevalência dos rituais religiosos sobre o carnaval. A partir de uma análise, com a técnica de raio-x, foi possível observar que, originalmente, Goya havia pintado a insígnia, conforme o esboço, também na pintura.

Na série de gravuras *Desastres de la guerra* a estratégia para transgredir a ordem estética vigente passa por questões formais mais evidentes. Para Borsò (2013, p. 18),

Goya “sabotiere” formal die grafische Qualität, ja zeigen auf formaler Ebene die Auflösung der Ordnung. Nicht zuletzt durch die Unbestimmtheit und Unentscheidbarkeit von Schraffuren oder Helligkeitswerten werde die Lesbarkeit erschwert, die Ordnung der Gestaltung souverän missachtet. Aus diesen Gründen liegt die Aussage tatsächlich im Grafischen und Materiellen, das damit nicht nur gegen die Gesellschaft, sondern auch gegen das Grauen des Krieges Widerstand leistet. Denn die Unbestimmtheit fasst auch inhaltliche Strategien der Kriegsdarstellung, in deren Ikonologie die heroischen Protagonisten deutlich markiert werden.¹⁴¹

Em *Desastres de la guerra*, por um lado, a morbidez dos atos dos soldados franceses é mostrada através das representações dos corpos dos civis mortos pela guerra. Por outro lado, era esperado que aqueles que se rebelaram contra a invasão francesa fossem retratados como heróis, contudo, no contexto da resistência espanhola, era impossível reconhecer claramente uma dicotomia entre os bons e os maus, entre a população espanhola e, por consequência, também entre os franceses. A função formalista nas artes visuais, junto à representação de eventos históricos, torna a sua interpretação complexa por sua latente ambiguidade, como é exposto na gravura *Con razón o sin ella*, pertencente à série dos *Desastres*. Nela, os esforços dos dois guerrilheiros espanhóis ante o combate contra dois soldados franceses simbolizam não somente um embate da guerra. Devido aos elementos formais da gravura, o imaginário francês também é simbolicamente combatido, pois a gravura faz clara alusão à pintura *O juramento dos Horácios* (1794), de Jacques-Louis David. No entanto, os contornos sublimes dos soldados de David são substituídos por um bloco único, o qual forma a imagem dos soldados franceses, sem rostos, em que se distingue apenas os uniformes. Os guerrilheiros de Goya, ao contrário da serenidade dos Horácios de David, são desenhados com os olhos arregalados, com as bocas abertas jorrando sangue, demonstrando claramente seu ódio e força física. Tal representação aponta para outro aspecto da expressividade e eloquência espanholas; tais rostos, ou caretas, não representam fatos históricos, mas, sim, o horror e a violência desses fatos.

Os recursos formais usados na execução das gravuras, como a imprecisão e indefinibilidade, devem ser entendidos como um efeito da carnavalização da imagem e da linguagem e vistos através de sua interferência recíproca. Tal interferência apresenta uma perspectiva intermedial para a obra de Goya. Segundo Susanne Schlünder (2002, p. 12-13),

141 “Goya teria sabotado formalmente a qualidade gráfica, teria mostrado no nível formal a dissolução da ordem. E, não menos importante, a legibilidade teria sido dificultada e a ordem gestáltica deliberadamente desrespeitada, através da imprecisão e indefinibilidade das hachuras e das passagens tonais. Por esses motivos, a crítica está, de fato, nos desenhos e materiais, com os quais é produzida resistência não apenas contra sociedade, mas, também, contra o horror da guerra. A imprecisão envolve, portanto, estratégias conteudistas da representação de guerra, em cuja iconologia os protagonistas heroicos serão claramente marcados” (Tradução nossa).

[...] diejenigen Radierungen und Zeichnungen, die „synästhetische Wahrnehmungsräume“ abschreiten, eröffnen in ihren Zusammenspielen von Bildern und Texten mediale Zwischenräume und Bruchstelle, vor deren Hintergrund das intermediale Spiel zu einem Spiel medialer Differenzen wird. Wenn vor allem die *Caprichos* in ihrer Intermedialität ganz bewußt mehrdeutige Sinnwelten konstruieren, die zugleich höchst ambivalent sind, eröffnen sie damit Zwischenräume und auch andere Orte, Heterotopien, die insofern als nicht festlegbare, gegen- bzw. interdiskursive Räume fungieren als sie herrschen Diskursordnungen unterlaufen.¹⁴²

Quando a obra de Goya descreve tal heterotopia, ela serve de dispositivos contemporâneos, discursos e práticas, os quais são combinados com recursos literários e imagéticos das tradições carnavalescas e denuncia, através desses recursos, a vulnerabilidade das camadas populares ali retratadas. Assim como o carnaval pode ser definido como o tempo entre os tempos e como um não-lugar – em uma perspectiva etnológica, o carnavalesco descreve um espaço heterotópico dentro de uma cultura, entendido como um sistema semiótico aberto com realizações de relevância histórico-culturais. Desde que o fenômeno e o *corpus* simbólico carnavalescos reflitam os modelos de uma figuração grotescas dos corpos, os recursos de Goya posicionam as referências ao carnaval entorno de imagens grotescas de corpos, como é percebido em *El entierro de la sardina*.

O uso transgressor de elementos básicos como as hachuras, são levados ao extremo por Goya, em sua síntese da corporalidade das figuras humanas. A alteração dessa corporalidade faz com que não seja mais possível distingui-las de animais, algo também percebido na série dos *Caprichos*. Como consequência, novamente as imagens são carregadas de uma ambiguidade subversiva à época; além da aproximação imagética entre homens e animais, as diferenças de representação de homens e mulheres é ignorada, produzindo figuras masculinas andróginas. Segundo Borsò (2013, p.19-20),

Die grotesk-phantastischen Alpträume am Ende der *Caprichos*-Serie entfalten eine Visualität, die zwischen den Bereichen nicht mehr trennt, die Alterität des Menschen zur Schau stellt und schließlich Utopien in Bezug auf eine neue Ordnung zerstört, in welcher zwischen Gut und Böse getrennt und das Fremde ausgeschlossen wird. Bei Goya befindet sich das Abjekte im Inneren der Ordnung: Dem Ich ist nicht mehr möglich, sich vom Ausgestoßenen zu lösen. Eine so dargestellte Abjektion zerstört,

142 “[...] tais gravuras e desenhos medem os espaços de percepção sinestésica, abrem entrelugares midiais e fissuras em seu jogo conjunto de imagens e textos, diante dos quais o jogo intermidial torna-se plano de fundo para um jogo de diferenças midiais. Se inicialmente os *Caprichos* constroem dimensões de significados muito conscientemente ambíguos, eles abrem com isso entre-espaços e também *outros* lugares, heterotopias, as quais, desde que não atuem como espaços interdiscursivos opostos ou não definíveis, se desviam da ordem discursiva dominante.” (Tradução nossa). O conceito de “heterotopia” de Schlünder orienta-se pela concepção foucaultiana, sendo algo determinado pelos “lugares reais” e “lugares efetivos”. Os últimos são instituídos por uma sociedade e entendidos por uma utopia de fato realizada. Nos lugares efetivos, os lugares reais dentro de uma cultura ao mesmo tempo são utilizados, representam e questionam tal cultura.

so Kristeva in *Machte des Grauens, die Trennung zwischen innen und außen und damit auch die Basis von Identität, System und Ordnung.*¹⁴³

Tal percepção evidencia o alcance da estética produzida por Goya. Nos corpos disformes de *Desastres de la guerra* é mostrada uma estética modernista que, por meio da violência radical contra a vida, expõe não somente a imagem da violência, mas, também, a violência como imagem, dados os seus atributos formais. (BORSÒ, 2013, p. 20). Goya transgride os padrões formais e conteudistas até produzir uma ambivalência das linguagens verbais e imagéticas, transformando a imagem em argumento e si mesmo em um agente contra a ordem social. Ele contraria os padrões miméticos de então em favor de uma tematização da materialidade – processo que seria valorizado e percebido já no fim do século XIX, nas vanguardas do século XX e chegaria programaticamente às artes visuais contemporâneas. Tal contexto faz dele um pioneiro da visualidade modernista.

O conceito de visualidade deve ser diferenciado do usado para visibilidade. O termo visualidade tem sua origem etimológica na palavra *visus*, ficando entendida como a expansão da potencialidade do *ver*. Nesse sentido, a materialidade da obra plástica e seus aspectos formais contrariam o regime escópico, mobilizando o olhar e produzindo o resultado geral da fruição da obra. A visualidade diz respeito a um modo corpóreo, aprimorado de ver e, portanto, implica um comportamento mais complexo entre visibilidade e invisibilidade. O “deleite” provocado no espectador por esse modo de fruição é responsável por uma cesura no campo estético, ainda no século XIX, aprofundando-se no começo do século XX, como mencionado anteriormente.

Diferente da estética comum ao século XIX, na qual o entendimento acerca da percepção visual é expandido ao transcendental, a estética de Goya encontra-se na resistência do outro, na resistência do corpo torturado – tema central nas artes visuais do começo do século XX. Ao irromper o regime da visibilidade, a visualidade não somente amplia os modos de fruição nas artes em geral, possibilitando o encontro com a palavra e, com isso, libera a palavra da ordem do discurso. Esse movimento favorece um fenômeno que reconhece os limites entre o dizível e o visível, possibilitando a ampliação nos modos de se observar a obra. A visualidade mostra as falhas do dizível, assim como o dizível expõe as margens do visível.

143 “Os pesadelos grotescamente fantásticos ao fim da série *Caprichos* desenvolvem uma visualidade, indivisível entre os campos, a qual coloca a alteridade do humano à vista e por fim destrói utopias relacionadas a uma nova ordem, a qual é dividida entre bom e mau, bem como o estranho é excluído. Em Goya, o abjeto encontra-se intrinsecamente na ordem: não é mais possível entender a separação entre indivíduo e excluído. Uma abjeção assim apresentada elimina, segundo Kristeva, em *Poderes do horror* (1980), a separação entre dentro e fora e, com isso, as bases de identidade, sistema e ordem” (Tradução nossa).

Tais transformações certamente não fazem da obra de Goya como precursora direta das vanguardas artísticas do começo do século XX. Ela simboliza o início de outro pensar estético, advindo das consequências mais negativas da Revolução Francesa, na qual atos extremamente violentos se ligaram ao ato revolucionário. Segundo Borsò (2013, p. 31), a partir desse momento, o terror mostra-se ao mesmo tempo assustador e como um dispositivo da ordem e da lei. Surge uma acepção do terror em meio ao projeto de democratização e, portanto, uma avaliação moral fundamentada em uma verdade unívoca não é mais possível. Desse momento em diante, tal fragmentação da verdade reflete-se em um posterior refinamento do discurso sobre poder soberano totalitário, o qual cria as bases do mal sem precedente para momentos históricos, como o regime nazista.

Com a introdução do Estado democrático, surge o paradoxo do desenvolvimento de novas tecnologias de gerenciamento de pessoas, distribuído de uma maneira panóptica em diversas instituições, áreas e até intrinsecamente ao sujeito. A arte torna-se também este novo modo de ver. Com *Desastres de la guerra*, Goya expressa a queda da ordem classicista, na qual ainda era possível se diferenciar dicotomias, como bom e mal, aliados e inimigos. Para aqueles que participavam do Iluminismo espanhol, como Jovellanos, Mariano José de Larra, a ocupação francesa foi uma traição ao projeto espanhol de democratização. Além disso, a guerra de independência espanhola demonstra o mesmo paradoxo percebido na evolução Francesa: a luta por liberdade acontece através de uma violência exacerbada. O horror aproxima-se da nova ordem e é justificado como parte da luta pelo ideal de bem, pelo ideal de liberdade. A inclusão do mal, simbolizado por essa violência, passa a ser representado nas artes, em detrimento do padrão estético classicista de uma harmonia artificial. A obra de Goya pode ser entendida como um forte medidor dessa ruptura da estética até então vigente, e expõe tanto tal paradoxo quanto a ambivalência da nova ordem, a partir da fragmentação da verdade única. Após o malogro da racionalidade iluminista em referência ao que ocorria na França, algo evocado no *Capricho 43*, o pintor espanhol cria, com o início do período da quaresma, uma nova proposta estética, baseada em um imaginário que se remonta ao carnaval, a qual não permite as diferenciações entre homem e animal, e as dicotomias entre a velha e a nova ordem político-social. Assim, inicia-se a representação do mal, algo que se tornaria um padrão recorrente nos primeiros anos do século XX. Tal definição estética para o mal precisa ser percebida nas imagens e da linguagem; a mídia utilizada precisa tornar a diversidade do mundo como motivo nas artes. Tal diversidade se expressa na heterogeneidade das imagens, algo que em Goya acontece através da visualidade dos elementos formais. Assim é introduzida uma reflexão sobre as modalidades

da representação, apresentação e percepção, isto é, uma reflexão sobre uma cenografia do visível. Segundo Borsò (2013, p. 32),

Die sogenannte Rückständigkeit Spaniens wird zur Kunst des Randständigen, der von Rande aus die Ohnmacht des Zentrums beobachten kann. Deshalb könnten Goya und Larra mit der Aktualisierung einer für ihre Zeitgenossen (noch) nicht möglichen Visualität die Schatten des Modernisierungsprojektes visualisieren, die das europäische Zentrum erst nach verschiedenen Krisen der Moderne(n) erkennen konnte.¹⁴⁴

A transformação estética promovida por Goya amplia as formas de se entender a arte, não somente a partir de uma harmonia artificial da forma, mas alçando regimes estéticos que até então seriam considerados desagradáveis ao espectador como objetos possíveis. Nesse sentido, a busca pela verdade se relaciona com diversas faces da verdade, o que abre espaço para nuances discursivas, como tratado anteriormente. O caminho para essa nova possibilidade é traçado junto à inserção de aspectos formais, que também contradizem as premissas estéticas anterior, no sentido da opacidade da mídia utilizada. Tal movimento possibilita análises comparativas entre a obra do artista espanhol e outros meios expressivos, confirmando o forte caráter intermidial da obra de Goya. Insistindo na série *Desastres de la guerra* é possível uma comparação entre a técnica da gravura e a mídia fotográfica.

O fotográfico em *Desastres de la guerra*

Todas as oitenta e duas gravuras que compõem a série *Desastres de la guerra* foram expostas pela primeira vez em 1863. Para Werner Hofmann (*apud* SKRANDIES, 2013, p. 36), a sequência das gravuras sugere um aspecto fílmico, como se a trajetória entre elas produzisse imagens em movimento. A técnica empregada, portanto, estaria muitos anos à frente das primeiras capturas em movimento de fotogramas, algo que aconteceria apenas a partir de 1890. Dentro dos estudos sobre a obra do artista espanhol, tal afirmação é entendida habitualmente como uma metáfora para a sequência representada nas gravuras. No entanto, Timo Skrandies (2013), no texto “*Zur Aktualität Goyas*” [Sobre a atualidade de Goya] propõe uma discussão acerca de tal afirmação. Mesmo que Goya tenha falecido vinte e cinco anos antes da publicização de todas as gravuras, ele deixa a um amigo partes numeradas da série, definindo uma espécie de sequência narrativa das imagens. Ao se procurar uma sequência fílmica, a tarefa

144 “O chamado atraso da Espanha torna-se a arte marginal, a qual pode observada fora do centro (do poder) em declínio. Por isso Goya e Larra visualizam uma visualidade das sombras do projeto de modernização, algo não possível aos seus contemporâneos, e a qual o centro europeu já conseguiu reconhecer nas diversas crises da modernidade” (Tradução nossa).

a princípio torna-se inócua, restando a possibilidade de se observar uma estética apropriada a fotografia, no sentido formal-composicional. Através de um olhar mais cuidadoso, é possível encontrar o aspecto filmico e narrativo, nas imagens. Não no sentido das estratégias narrativas mais comuns, encontradas no universo cinematográfico. Os *Desastres* aproximam-se de uma estética vanguardista, como aquela encontrada nos filmes de diretores como Serguei Eisenstein. Segundo Skrandies (2013, p. 37),

Der Verzicht auf einen linearen, auf Anschlussfähigkeit setzenden Narrationsfluss führt dazu, dass die einzelnen Szene bzw. Episoden in der Montage zu einem „diskontinuierlichen Kontinuum“ aneinandergesetzt werden. Und so auch bei Goya: „Jede Szene kann für sich gelesen werden, doch empfängt sie erst aus der Verkettung mit dem Vorher und dem Nachher ihr Gewicht“, wie Werner Hofmann sagt. Die „jähren Einschnitte“ der Bildfolge rhythmisieren unsere Wahrnehmung und setzen sie im Einzelbild einer sehr speziellen Relation aus: Eine „schweifende“, manchmal nahezu chaotische „Blicksteuerung“ wird mit einer schnellen und kühlen, ja sachlichen Fokussierung auf einzelne Ereignisse in Spannung gesetzt.¹⁴⁵

Nos espaços vazios, os momentos entre o visível imagético, entre as ações nas imagens isoladas, determinam nossa imaginação sobre o que está sendo narrado. Desse modo, é possível compreender como Goya determina o movimento do olhar com a apresentação individual. Isso acontece na relação direta entre o olhar e o fato representado. Assim diante dos elementos que capturam a atenção do espectador, observa-se o indício da mídia fotográfica, reforçada pela intensidade do aspecto momentâneo, de um recorte temporal produzido pela composição ao apresentar o acontecimento retratado. Tais características são, não somente afirmadas em *Desastres*, mas também entendidas pelo espectador a partir de sua experiência ético-estética. O espectador vivencia a série como observador direto de um cenário, como se estivesse no proscênio, e a força estética de imersão do acontecimento aparentemente direto é forte e mistura-se, sobrepõe-se à questão ética, a qual irrita, indigna o espectador estarecido, e, perturbado, desvia o olhar.

Goya atinge tal intensidade em suas imagens através de estratégias composicionais, as quais tanto incomodam o olhar quanto o encantam. Em *Desastres*, ele abstém-se da relação entre as figuras representadas e o espaço no qual elas estão inseridas, deixando os elementos arquitetônicos e paisagísticos obscurecidos, através de um forte contraste em preto e branco nas

145 “O abandono de um fluxo de narração linear, o qual estabelece uma conectividade, induz, para tanto, que as cenas e episódios isolados sejam justapostos formando um “contínuo descontínuo”. Também em Goya: toda cena pode ser lida por si só, contudo, ela só recebe seu peso através de seu encadeamento com a cena anterior e a posterior, como diz Werner Hofmann. Os “cortes abruptos” da sequência de imagens ritmam nossa percepção e interrompem uma relação muito especial na imagem isolada: um direcionamento livre do olhar – por vezes próximo do caótico – é tensionado com um foco rápido e frio, certamente objetivo em acontecimentos isolados” (Tradução nossa).

imagens. Utiliza, também, uma confusão de corpos, dispostos assimetricamente em aglomerações ou de modo disperso, e através de um ponto de vista no qual o espectador fica muito próximo dos corpos. É necessário pontuar também que, em Goya, a composição tradicional renascentista, baseada em um nexos geométrico de linhas que a definem, somada a um olhar controlado pela perspectiva central, é confrontada com uma interação gestáltica, a qual promove uma nova formulação e a decomposição dos aspectos tradicionais do Renascimento. Manuel Köppen (ANO), no texto “*Von den Schrecken des Krieges*” [Dos horrores da guerra] apresenta dois pontos acerca de tal ruptura estética, percebida na obra de Goya, sobretudo nas séries de gravuras dos *Caprichos* e em *Desastres de la guerra*. No primeiro ponto, destaca-se a habilidade de Goya de produzir uma percepção das características fotográficas composicionais, o que pode ser entendido apenas como uma metáfora para o modernismo inerente à obra do artista; mas se tomarmos tal resultado imagético como algo recorrente nas análises contemporâneas das imagens, então devemos observar tanto os elementos que definem o “olhar fotográfico” de Goya, muitos anos antes da invenção da fotografia – num sentido mais restrito, abstendo-se da câmera clara, por exemplo – quanto aqueles elementos que definem um paralelo com a estética da realidade reproduzida fotograficamente, na qual confiava-se uma noção de autenticidade à época da consolidação da fotografia como tecnologia de produção imagética. O outro ponto diz respeito ao uso de tal olhar fotográfico na representação da guerra. Segundo Köppen (2005, p. 84),

Es drängt sich die Vermutung auf, daß der Effekt, der heutigen Betrachtern der *Desastres* ein emphatisches Wiedererkennen fotografischer und filmischer Sichtweisen ermöglicht, sich wesentlich aus diesem merkwürdigen Doppelcharakter der Radierungen begründet: zum einen durch die Form der tautologischen Aussage bzw. Aussageverweigerung (So ist es!), die der Realitätssuggestion und der technisch beglaubigten Authentizität des fotografischen Bildes entspricht; zum anderen durch die Hervorhebung exemplarischer Szenen und Gesten, die an metaphorische Kraft einzelner Kriegsfotografien erinnern, zum Sinnbild des historischen Ereignisses, des „ganzen“ Krieges, werden zu können, und die zudem – in der exponierten Figur des Exekutierten oder der Licht-Schatten-Dramaturgie einer Frau an der Kanone – tatsächlich Einstellungen und Beleuchtungseffekte vorwegnehmen, die Fotografie und Film beerben sollte.¹⁴⁶

146 “Insiste-se na suposição, que o efeito possibilite ao espectador atual dos *Desastres* um novo reconhecimento empático dos pontos-de-vista fotográfico e filmico, fundamentado neste notável caráter duplo das gravuras: por um lado, através da forma do enunciado tautológico, ou da recusa do enunciado, (Assim o é!), a qual corresponde à sugestão de realidade e à autenticidade creditada à imagem fotográfica; por outro lado, através da ênfase a gestos e cenas exemplares, as quais lembram a força metafórica das singulares fotografias de guerra, no intuito de poder transformá-las em símbolos do evento histórico e além disso, características e efeitos iluminação – [vistos] na figura exposta dos executados ou na dramaturgia de luz e sombra de uma mulher junto ao canhão – antecipam o que fotografia e filme deveriam herdar” (Tradução nossa).

Deve-se destacar, na aproximação entre as composições das gravuras em *Desastres* e o seu aspecto fotográfico, como o reflexo de uma ética politizada de Goya para a produção das imagens. Ao remeter-se a composições que posteriormente se ligariam a uma leitura fotográfica das gravuras, o intuito documental é logo evidenciado. As gravuras, segundo Fred Licht (*apud* SKRANDIES, 2013, p. 40), através dos pontos de tensão composicional e direcionamento da percepção do espectador, têm um parentesco mais claro com as fotografias documentais e jornalísticas – produzidas sobretudo a partir do século XX – do que com os pintores contemporâneos a Goya. Enquanto esses artistas estavam preocupados com sua habilidade em transformar a realidade em uma imagem instrutiva e harmoniosa, Goya e os fotógrafos jornalísticos atuais comunicam sua observação dos eventos históricos. As imagens de Goya devem ser julgadas pela sua capacidade intuitiva de encontrar a vista mais carregada de informação, de uma maneira objetiva, sem atenuantes. Os pintores à época de Goya guiam o espectador pela complexidade de seus artifícios técnicos. Goya e os fotógrafos documentais não dão tempo para que se entre gradativamente no seu espaço imagético, mas, sim, deslocam abruptamente a atenção do observador para a urgência dos fatos.

Através de tal mudança paradigmática é possível levantar reflexões sobre os desdobramentos na obra gráfica de Goya. Tais desdobramentos ocorrem através da relação da imagem com a transformação do olhar do espectador. Nesse sentido, podemos considerar que a imagem surge também na percepção do espectador. O olhar torna-se portador da compreensão da imagem. Trabalha como um instrumento do corpo na relação entre velhas e novas mídias representacionais. Assim, como já mencionado anteriormente, as imagens de Goya possuem um efeito sobre nossas emoções e percepções. Essas circunstâncias propõem, segundo Horst Bredekamp (*apud* SKRANDIES, 2013, p. 41), uma latência da imagem, na interação do espectador com a própria experiência da obra. Essa latência define um papel ativo na percepção da imagem. Mas as relações entre os universos imagéticos não são compostas apenas bilateralmente por essa latência, mas, sim, são relações multilaterais de culturas visuais. Assim, estabelece-se que o conceito de visualidade não deve ser entendido pela propriedade das coisas, situações ou objetos, mas pela maneira como as coisas são transformadas em resultado das práticas que atuam sobre a representação de tais coisas ao torná-las visíveis. A cultura do visível problematiza o que é dado a ser observado, visto – através de diversas mídias e diversos contextos. As práticas representacionais, que agem sobre o observador, voltam-se para o significante da imagem, para a sua interpretação, para os gestos e enquadramento da imagem exposta. Voltam-se para as questões expostas na imagem acerca de temas como autoritarismo, poder e cobiça, os quais constituem relações entre indivíduos e comunidades.

A obra de Goya apresenta certa congruência com a proposta estética na escrita dos Romances Históricos de Feuchtwanger. O autor alemão busca através do deslocamento temporal expressar seu posicionamento político frente, inicialmente, à República de Weimar e, posteriormente, ao regime nazista, bem como denunciar o crescente autoritarismo e a estupidez – termos combinados pelo autor, os quais, de fato, resumem o momento histórico vivido na Alemanha, entre as décadas de 1920 e 1940.

Goya expõe, sobretudo nas séries de gravuras, um olhar que se desvia da tradição representacional nas artes visuais, aproximando-se de uma valorização da cultura popular espanhola e denunciando os horrores da guerra entre seu país natal e a França. Ao retratar as festas populares e se distanciar dos motivos tradicionais das artes visuais – dos retratos dos aristocratas espanhóis e dos temas religiosos – ele também se distancia do ilusionismo classicista percebida na arte francesa e dos símbolos da Revolução Francesa.

Feuchtwanger impõe à própria escrita uma objetividade narrativa e descritiva, sem abandonar o refinamento intelectual. Esse intuito não é definido por uma mera popularização da forma do Romance, mas, sim, pela tentativa de atingir o maior número de leitores com sua reflexão política. Ao descrever o desenvolvimento artístico e político de Goya, Feuchtwanger imprime no relato político a realidade devastadora dos anos do crescente autoritarismo e as consequências do regime nacional socialista na Alemanha. Ao levar a opacidade matérica à sua obra, Goya reforça, em traços objetivos e agressivos, a obscuridade da relação entre o poder aristocrático espanhol, a aproximação deste com as ideias vindas do país vizinho e a invasão francesa ao território espanhol. Enquanto Feuchtwanger alerta sobre a estupidez, Goya retrata o sono da razão.

***FINE* - CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A pesquisa aqui apresentada apontou para algo inerente à escrita de uma tese: a digressão entre uma concepção na qual se esperava registrar uma hipótese e o desenvolvimento dessa hipótese. Em seu desenvolvimento, diante da revisão bibliográfica, aspectos antes inesperados foram incorporados à ideia inicial fazendo com que surgissem novas indagações e pontos que se alinham ao que fora pretendido inicialmente. Ser suscetível a tal transformação, mais do que algo esperado, nos faz concluir que a pesquisa atingiu, em alguma medida, o resultado esperado, pois nossa pretensão, desde o início, detinha-se em observar a permeabilidade da escrita literária às artes visuais e à música, claramente percebida nos romances *Ao farol*, *Doutor Fausto* e *Goya*, sendo necessário também flexionar a abordagem inicial. No contato com essa permeabilidade, se sobressai o aprofundamento e dedicação dos autores desses romances ao estudo dos meios expressivos, os quais, mais do que interferirem nos textos, os definem e provocam questionamentos sobre o contexto estético em que os romances foram escritos – algo que nos serviu de fio condutor, na reflexão acerca de sua aproximação com a textualidade e os processos construtivos desenvolvidos por Virginia Woolf, Thomas Mann e Lion Feuchtwanger.

No primeiro momento desta tese, é feito um panorama dos temas tratados: o primeiro, que expõe o desenvolvimento dos estudos sobre o conceito de *ekphrasis*, desde sua consolidação, ainda na Antiguidade Clássica, até seus desdobramentos por meio das teorias sobre intermedialidade. O intuito dessa exposição é delimitar as possibilidades de articulação entre as formas pictóricas, gráficas e musicais, trabalhadas nos romances, bem como oferecer ao leitor-pesquisador um breve referencial teórico, que o possibilite refletir sobre essa articulação. No percurso de análise das obras literárias, verificou-se a utilização da *ekphrasis* pelos autores, quando estes descrevem as obras dos artistas – personagens centrais – Lily Briscoe, Adrian Leverkühn e Francisco de Goya. A descrição textual e o desenvolvimento das premissas estéticas apresentadas por essas personagens acontecem por meio de tais descrições, nas quais o leitor é também colocado na posição de espectador, pois, através do efeito de *enargeia*, é possível *ver* e *ouvir* as obras produzidas nas narrativas.

A partir dessas descrições, inseridas em diálogos que unem narradores, personagens centrais e, em alguns momentos, confundem-se com a própria voz do autor, surge o fundamento para a contextualização das transformações estéticas, que têm seu início nas últimas décadas do século XIX e início do século XX, redefinindo os modos de representação na literatura. Woolf deve ser entendida como uma agente dessas transformações, sendo contemporânea ao

desenvolvimento das teorias sobre a presença do inconsciente na experiência humana. Tal relação aproximada com a ciência, traz novas possibilidades para a narrativa ficcional, a qual é fraturada pela enorme gama de narrações das consciências das personagens. A ambientação fixa de uma cena é desfeita em descrições, ligadas por um tênue fio-condutor, advindas dos fluxos de consciência. Com isso, o romance não acontece apoiado em fatos narrados, mas, sim em inúmeros fragmentos de consciência. Em *Ao farol*, Woolf ainda realiza um debate direto entre o conflito das artes visuais e ciência, apresentado no diálogo entre Lily Briscoe e o botânico William Banks. No diálogo, emerge o desejo de Briscoe por distanciar-se dos padrões harmoniosos da pintura, lançando mão de sua subjetividade ao trabalhar a composição da pintura, apresentada ainda no primeiro capítulo do romance. O conflito interno de Briscoe junto a essa pintura inicia sua trajetória de autoconhecimento como artista e mulher, findado apenas no terceiro e último capítulo, no qual a luminosidade do farol insinua a conclusão de tal trajetória.

Ainda que os textos de Feuchtwanger e Mann tenham sido publicados após a Segunda Guerra Mundial, é clara a atenção que esses autores dispensam a tais transformações, ocorridas nas décadas anteriores. Mann expõe, em seus diários, sua preocupação em relação à própria escrita, pois esta aparentava não se valer do mesmo vanguardismo de autores como James Joyce e o experimentalismo radical deste com as palavras; *Doutor Fausto*, de fato, guarda características formais da escola realista do século XIX. Ao retomar o texto de Friedrich Schiller (2014), sobre os poetas ingênuos e sentimentais, tal preocupação se arrefece; além do recurso da montagem, o qual transforma o romance em um mosaico da cultura ocidental, está presente no texto a inserção de um narrador que questiona e reflete sobre os fatos narrados, assim como o leitor e, ao mesmo tempo, atua como uma espécie de segunda voz do autor. A figura do diabo também é multifacetada e se apresenta em várias personagens, como por exemplo, Esmeralda, responsável por infectar Leverkün com sífilis. Mesmo que o romance apresente as características formais, as quais o remetam ao conceito de *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] percebido nas óperas wagnerianas, tal característica é dissipada por seu conteúdo, pois este apresenta uma complexa polifonia de referências e conceitos, os quais abrigam a reflexão do autor sobre os caminhos da música modernista – contemporânea a Mann – e os terríveis desdobramentos da relação do povo alemão com sua herança musical.

Feuchtwanger e Mann estão inseridos no grupo de autores que forma a *Exilliteratur*, a Literatura de Exílio alemã, cuja produção está cronologicamente inserida no período do regime nacional-socialista, na Alemanha. Ambos acreditavam na restauração da herança cultural alemã, após o fim desse período e, sobretudo após o fim da Segunda Guerra Mundial. A escrita

de Feuchtwanger alcança grande relevância entre os autores exilados, pois, a partir do conceito de distanciamento, ou estranhamento [*Verfremdung*], ele desenvolve sua teoria para o romance histórico, a qual prevê o deslocamento temporal – e geográfico, como no caso de *Goya* – com o intuito de propiciar uma melhor compreensão dos fatos presentes por parte do leitor. Nesse sentido, aquilo que a personagem central do romance busca em seu processo de amadurecimento – a verdade no objeto a ser representado – recebe contornos políticos e corrobora a visão do autor sobre o momento vivido na Alemanha sob Hitler.

Na sequência, são tratados dois aspectos principais observados nos romances: suas temporalidades, as quais apresentam características ora semelhantes, ora distintas entre si, e as relações de suas narrativas com as artes visuais e a música. No fim do século XIX e início do século XX, é observado um grande avanço técnico e científico, algo que faz surgir novas formas de interação social, novas formas de se perceber o ambiente, novas tecnologias bélicas e, sobretudo, o incremento dos estudos sobre a consciência humana. Como exposto anteriormente, as formas tradicionais da escrita romanesca são consideradas irrealizáveis, diante, também, da impossibilidade de reconhecimento da antiga dicotomia entre ‘bem’ e ‘mal’, o que transforma a representação do real em algo maleável e desfaz a unicidade do conceito de verdade. No conto *Kew gardens*, já em 1919, Woolf faz uso do que ela mesma denomina de *tunneling process*, no qual o desenvolvimento da narrativa acontece através da escavação da memória do autor, o que, posteriormente, ficaria conhecido como *stream of consciousness* [fluxo de consciência]. Com esse recurso, Woolf, entre outros autores, redefine a constituição tradicional da narrativa, centralizando a descrição do percurso dos pensamentos das personagens e relegando os acontecimentos ao papel de meros conectores dos fluxos de consciência. Com isso, a autora altera o curso na narração, antes focada na sequência, linear ou não, de fatos. O papel do narrador é dissolvido no fluxo de consciência, e a centralidade dos fluxos, a qual os torna o constituinte principal da narrativa, propicia a ampliação e diversificação do aspecto crítico da narrativa, já que esta se apoia a partir de então, em inúmeras sequências de pensamentos. Em *Narrar e descrever* (1932), György Lukács, faz uma distinção entre o valor das descrições feitas por Gustav Flaubert e Émile Zola, as quais, segundo o autor, mesmo que possuam grande valor artístico, não contribuem para o conjunto total das narrativas. Ao contrário, Em Liev Tolstói – Lukács lembra-se de *Anna Karenina* – as descrições serviriam para acrescentar, por exemplo, dramaticidade à sequência narrativa (LUKÁCS, 1965, p. 43-45). Em *Ao farol*, o leitor depara-se com minúsculos atos que servem apenas para direcionar as inúmeras reflexões propostas por Woolf durante a narrativa. Certamente devemos observar que o fluxo de consciência não é definido por descrições, mas, em meio a tais reflexões, está contida a execução das pinturas de

Lily Briscoe – essenciais à narrativa – ou ainda podemos observar que o fluxo ocorre levado por digressões de Woolf. Assim, o elemento descritivo ocupa a função narrativa, subvertendo a premissa Lukacsiana.

Em *Doutor Fausto*, Mann insere longas digressões através de seu narrador. Tais digressões não são pautadas por uma presença onisciente de Zeitblom; ele permanece, muito mais, em conflito com os rumos da vida de Leverkühn, o que, em alguma medida, os afasta gradativamente. Os eventos narrados ocorrem na mesma proporção que as descrições. As consequências do exílio e o reiterado desejo de Mann de recuperar a herança intelectual e cultural da Alemanha servem como ponto de partida para a construção do romance, se infiltrando nos outros temas abordados. Algo que se destaca na construção da narrativa é o constante uso da técnica da montagem, estabelecendo pontos de contato entre diversos aspectos da cultura alemã e ocidental, e sobretudo, da tradição musical na Europa e suas inovações, as quais culminam na descrição da música serial. Já nas primeiras páginas, a cidade natal de Leverkühn, Kaisersaschern, é descrita trazendo características que se remetem a Nuremberg medieval, na qual viveu Albrecht Dürer. Tal descrição se combina com os familiares de Leverkühn, o que sugere que a família e o personagem central possam ser entendidos como agentes transmissores da cultura alemã, bem como prenuncia as linhas finais do pacto com o diabo, na referência direta à série de gravuras na obra-prima de Leverkühn, intitulada com o mesmo nome da série, *Apocalipsis cum figuris*. O romance apresenta uma dicotomia entre a revisitação dos elementos que compõem um panorama da cultura ocidental, por um lado, e, por outro, a crítica à participação da população alemã na Segunda Guerra Mundial, por meio do pacto entre o diabo e Leverkühn. As críticas de Mann às guerras mundiais também emergem em cortes na narrativa, nos quais o autor relata objetivamente os acontecimentos históricos, por vezes carregados de um certo lirismo, como no comentário sobre o carnaval de Munique, em 1914, o qual marcaria o fim de uma era. O adoecimento e a morte da personagem central surgem como metáforas para o destino malfadado do país, algo que Mann havia previsto dez anos antes do fim do regime nazista. A música cumpre um papel ambíguo, no romance: a idolatria do povo alemão a ela e uma noção equivocada de superioridade cultural, advinda dessa idolatria, são as causas do ocaso desse povo. Ao mesmo tempo, Mann constrói um monumento para reverenciar aquela que ele acredita ser a mais alemã de todas as artes, algo que está perfeitamente alinhado ao tom nacionalista da frase “*Where I am, there is Germany*”, a qual está associada ao autor e seu exílio.

Mann e Feuchtwanger sofreram críticas por deixarem a Alemanha nos anos do regime nazista, no entanto, elas aconteceram em épocas e por motivações distintas. Mann é

“excomungado” de seu país natal em 1933, a partir de um manifesto que continha assinaturas de compositores, os quais se negavam a compreender o pessimismo premonitório de Mann em relação à idolatria dos alemães por sua herança musical, e em especial a Richard Wagner. Em 1949, já exilado nos Estados Unidos da América e gozando de considerável sucesso, Feuchtwanger, devido à sua tentativa de “popularizar” a recepção literária e uma suposta relação com o então líder da União Soviética, Josef Stalin, é acusado por ser um dos responsáveis pela pobreza intelectual alemã, bem como recebe a alcunha de líder do comunismo mundial, o que teria propiciado o início da Segunda Guerra Mundial.

A contribuição de Feuchtwanger para a chamada Literatura de Exílio alemã talvez seja mais objetiva que a de Mann. Da profícua parceria entre Bertolt Brecht e Feuchtwanger, surge uma proposição estética determinada em grande medida pela experiência do exílio, apoiada do distanciamento sentido nos anos longe de seu país natal. Em Feuchtwanger, o efeito de distanciamento [*Verfremdungseffekt*], ou efeito de estranhamento, ganha forma através do deslocamento temporal e geográfico, para que os contornos críticos da narrativa se tornam mais definidos para o leitor. Segundo Brecht, a convivência com Feuchtwanger significava compreender quais limites das tradições literárias ele deveria romper.

A ruptura estética do início do século XX, refletida nos três romances aqui analisados, não é tratada por seus autores apenas no âmbito literário. Virginia Woolf no seu ensaio “A pintura” expõe seu interesse pela pintura do pós-impressionismo – o qual radicaliza as teorias impressionistas no fim do século XIX – sobretudo pelo trabalho do pintor francês Paul Cézanne. A partir de intensas discussões com o crítico de arte, e amigo, Roger Fry, passa a associar a forma e os atributos composicionais da pintura aos da escrita literária. Em *Ao farol*, o resultado de suas reflexões com o colega do *Bloomsbury Circle* é percebido ainda na execução da primeira pintura da personagem Lily Briscoe. As formas geométricas que definem Mrs. Ramsay e seu filho correspondem à tentativa da pintora de se desviar dos padrões imagéticos da época. Além da expressão de um conflito com o próprio fazer artístico, o embate com a pintura serve de metáfora para seu conflito pessoal, como mulher, e enuncia o conflito de Woolf com a própria mãe, quando comparamos a descrição desta como uma catedral, em *Sketches of the past*, e o pensamento de Briscoe, que descreve a figura de Mrs. Ramsay como “uma grande abóboda”. A segunda pintura, na qual está pintado a casa dos Ramsay, é tratada como elemento apaziguador, pois simboliza o fim do processo de amadurecimento da pintora, após a morte da família, a qual simboliza outra era, do passado da própria Inglaterra, posteriormente transformada pela Primeira Guerra Mundial. O fim do processo de amadurecimento de Briscoe aponta, não para um encerramento da produção literária de Woolf, mas, sim, para a

concretização de uma reflexão estética que une literatura e artes visuais, diante de um novo contexto político-social e científico.

A racionalidade presente na música de Beethoven, é definida por Adorno (2016) como uma tentativa do compositor de unir arte e ciência, algo que termina por reverberar no fim da harmonia tradicional – a partir dos experimentos polifônicos de Wagner – e preparar o terreno para o desenvolvimento do método dodecafônico de Schoenberg. Tais idealizações estéticas servem de exemplo para o que Hans Rudolf Vaget denomina de “herança musical alemã”. Thomas Mann, em *Considerações de um apolítico*, descreve o momento de sua juventude no qual a ideia de uma superioridade musical alemã lhe parece real: quando a “Marcha fúnebre para Siegfried”, da ópera *Götterdämmerung* é apresentada em um concerto em Roma, Mann passa a acreditar em tal superioridade, pois a potência musical exibida silencia as vaias do público italiano. Nesse momento surge o sentimento nacionalista que o acompanharia nos anos de exílio – claramente transformado na maturidade. Após a experiência da Primeira Guerra Mundial, Mann entende que sua concepção sobre a música e a comparação feita no *Considerações*, entre o trabalho do escritor e o do soldado, são equivocadas, o que modifica o tom beligerante de suas reflexões sobre o fazer artístico. Em *A montanha mágica*, ele produz a primeira crítica consistente sobre a relação do povo alemão com a guerra e o crescente autoritarismo em seu país natal; em *José e seus irmãos*, o autor denuncia, a partir de uma narrativa histórica, a perseguição aos judeus na Alemanha, algo que marcaria a relação do país com a etnia, a partir do genocídio observado sobretudo durante a Segunda Guerra Mundial. Nos anos de seu exílio, Mann afirma seu desejo pela restauração da herança cultural alemã e, em *Doutor Fausto*, o autor narra a trajetória das teorias musicais, não só alemãs, mas presentes na história da música ocidental, para expor tal desejo. Mann descreve a idolatria de seus conterrâneos pela música e a contradição entre a ideia de superioridade cultural e a catástrofe prevista por ele, ainda em 1935. A premissa adorniana acerca da racionalidade das composições musicais alemã é revisitada no romance, em momentos como na palestra de Wendell Kretschmar sobre a *Sonata opus 111*, de Beethoven, na longa descrição de Zeitblom da obra-prima *Apocalipsis cum figuris* – na qual ocorre uma celebração da cultura ocidental e o aspecto wagneriano da narrativa é metonimicamente apresentado – e no longo diálogo entre o narrador e Leverkühn, no qual as possibilidades teóricas e ideológicas que acompanham método dodecafônico, são descritas para a composição do *Lied* [canção] *O lieb Mädel*.

Diferentemente da perspectiva e da intenção nacionalista de Mann, e da aproximação de Woolf com os novos rumos da ciência, a obra de Feuchtwanger é marcada por seu apelo social. Sua teoria para o Romance Histórico, busca distanciar a escrita romanesca da escrita

historiográfica, reafirmando as características ficcionais do gênero do romance. A aproximação entre o acontecimento histórico e a ficção permitem, segundo Feuchtwanger, a multiplicidade de interpretações do acontecimento e a variabilidade representacional do real. Essa aposta é refletida em *Goya*, através da ambientação histórica – na corte espanhola do início do século XIX – e com as descrições de pinturas do pintor que de fato existem. Goya, a personagem central, busca distanciar-se da idealização imagética percebida na pintura classicista francesa, padrão a ser seguido por um pintor da corte, e encontrar a verdade dos motivos representados. Feuchtwanger expõe a execução das pinturas, em passagens efráticas, e a reação do pintor às imagens, como por exemplo no retrato de doña Lucía, no qual Goya demonstra certa alegria ao encontrar um tom de cinza e, sobretudo, a imagem real da retratada. Nas descrições também é observada a presença da opacidade matérica pretendida por Goya, o que leva ao contraste entre suas manchas, borrões, e as linhas harmoniosas do pintor Jacques-Louis David. Descrito como um *majo*, Goya transita entre a aristocracia espanhola e as camadas populares. Em seu isolamento, na *Quinta del sordo*, seu trabalho passa por graves transformações, nas quais é possível perceber a sensibilidade social do pintor. Ao mesmo tempo que ele retrata temáticas populares, como o enterro na Sardenha, ele também provoca a Igreja e os Autos da fé – instituição relacionada à inquisição, na Espanha. Ao referir-se à série de gravuras dos *Caprichos*, Feuchtwanger narra a crítica do Goya gravador às tentativas da nobreza espanhola de se manter no poder e à forte presença da Igreja Católica no país. Nelas é observado, também, um radicalismo técnico que o colocam já muito distante da estética classicista e o aproximam do modernismo do século XX.

É importante ressaltar a inserção dos três romances no gênero do *Künstlerroman* [Romance de Artista], em seus aspectos estruturais. Todos narram o processo de amadurecimento e aprendizado de três personagens artistas: Lily Briscoe, Adrian Leverkühn e Francisco de Goya. Tal processo é narrado destacando-se uma realização, em alguma medida política: seja nas críticas ao regime nazista de Thomas Mann e Lion Feuchtwanger, seja através das reflexões de Virginia Woolf sobre o lugar da mulher na sociedade, espelhadas nas personagens Mrs. Ramsay e Briscoe. Outro aspecto a destacar-se é o elemento autobiográfico presente nos três romances: Briscoe mostra, em seu conflito estético na realização da pintura, os debates entre Woolf e Fry, o interesse da autora pela forma radical do pós-impressionismo, bem como a percepção de Woolf sobre a passagem do tempo como metáfora para as transformações das teorias estéticas sociais de sua época; Leverkühn, após sua infecção com sífilis, expõe as dores físicas das quais Mann se queixa em seus diários, adquiridas com a passagem dos anos. O narrador, Serenus Zeitblom atua como a própria voz de Mann – ambos

surpresos com a cegueira da população alemã diante da ideia de superioridade cultural, sendo levada à catástrofe; Goya, ao se retirar da corte e produzir uma obra criticando as relações sociais espanholas, revela o desejo formativo de Feuchtwanger ao propor um distanciamento do presente ao leitor, quando retrata o passado. Para os três autores, mais do que trazer novas premissas estéticas, a ruptura com a tradição significava um ato político.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. **Philosophie der neuen Musik**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2016.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: Destruição da experiência e origem da história**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ALMEIDA, Jorge de. Dialética humanista em tempos sombrios. *In*: MANN, Thomas. **Doutor Fausto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. E-book, ISBN: 978-85-438-04538.

AMÉRY, Jean. **Além do crime e castigo: tentativas de superação**. Tradução de Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. **Da memória e da reminiscência**. Tradução de Marcos A. Thomazin. 2018. ASIN: B07L54CV1B. E-book.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur**. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2015.

_____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BAZIN, Nancy Topping; LAUTER, Jane Hamovit. Woolf's Keen Sensivity to War: Its Eoots and Its Impact on Her Novels. *In*: HUSSEY, Mark. **Virginia Woolf and War: fiction, reality and myth**. New York: Syracuse University Press, 1991, p. 14-39.

BENJAMIN, Walter. **História da literatura e ciência da literatura**. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 2016.

_____. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.

_____. **Gesammelte Werke: Essays + Aufsätze + Satiren + Kritiken + Autobiografische Schriften: Über 600 Titel in einem Buch: Goethes Wahlverwandschaften + Ein ... um Neunzehnhundert...** Editora E-artnow, 2014. ISBN 978-80-268-2571-5. E-book.

_____. **Imagens do pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. ISBN 978-85-8217-254-4. E-book.

_____. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica. 2012.

_____. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. **Literatura e semiologia**.

Petrópolis: Editora Vozes, p. 35-44, 1972. Disponível em:

<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/barthes-o-efeito-de-real-in-literatura-e-semiologia.pdf>. Acesso em: 20 de jul. 2020.

BEUTIN, Wolfgang et al. Die deutsche Literatur des Exils. In: BEUTIN, Wolfgang.

Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2001. p. 451-459.

BORSÒ, Vittoria. Francisco de Goya y Lucientes oder die Emergenz einer Visualität der

Moderne. In: HENNINGFELD, Ursula (org.). **Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen**. Freiburg: Rombach Verlag, 2013. p. 17-34.

BRÜHN, Siglind. Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis. Disponível em:

<http://siglind-bruhn.de/ekphr.htm>. Acesso em: 28 nov. 2018.

CALDAS, Pedro Spínola Pereira. A educação estética de Hans Castorp: A montanha mágica

como Bildungsroman. **Viso · Cadernos de estética aplicada**. Rio de Janeiro, 2012. p. 128-150. Disponível em: http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_12_PedroCaldas.pdf. Acesso em: 20 jun. 2018.

_____. O murmurante evocador do passado: A montanha mágica e o romance de formação

após a Primeira Guerra Mundial. **História da historiografia: international journal of theory and history of historiography**. Ouro Preto, 2014. p. 107-120. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/hh/v14n33/1983-9928-hh-14-33-0107.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2018.

CASA NOVA, Vera. **Fricções: traço, olho e letra**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CASTELLI, Anna. Dello scrivere (romanzi) e del scrivere (immagini). Ekphrasis e montage

dell'opera di Dürer in Doktor Faustus di Thomas Mann. In: **Il demone a vela: tradizione e riscrittura tra didattica e ricerca**. Nápoles: Il Torcoliere officine Grafico-Editoriali d'Ateneo, 2006. Disponível em:

https://www.academia.edu/2369877/Dello_scrivere_romanzi_e_del_riscrivere_immagini_.E_kphrasis_e_Montage_dell_opera_di_Dürer_in_Doktor_Faustus_di_Thomas_Mann_Vom_Schreiben_Romane_und_Neu-Schreiben_Bilder_.Ekphrasis_und_Montage_von_Dürers_Werk_in_Thomas_Manns_Doktor_Faustus_. Acesso em: 22 ago. 2017.

CLÜVER, Claus. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. **Todas as letras**, São Paulo, n. 19, p. 30-44, 2017. Disponível em:

<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/10365/6406>. Acesso em: 24 ago. 2018.

_____. The Musikgedicht. Notes on na Ekphrastic Genre. *In*: BERNHART, Walter; BRÜHN, Siglind; KRAMER, Lawrence; SCHER, Steven Paul. (Org.). **Word and Music Studies: Defining the Field**. Amsterdam: Rodopi Editions, 1999. p. 187-204. E-book.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. **Quando as imagens tomam posição**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIETSCHREIT, Frank. **Lion Feuchtwanger**. Stuttgart: Metzler, 1988.

DIIBERNER, Susanne. **Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft: Spanien zwischen Tradition und Moderne und die Gegenwelt Francisco Goyas**. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995.

ELLESTRÖM, Lars. **Media Transformation: the Transfer of Media Characteristics among Media**. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/8562699/Media_Transformation_The_Transfer_of_Media_Characteristics_Among_Media. Acesso em: 30 ago. 2017.

FEUCHTWANGER, Lion. **Goya oder der arge Weg der Erkenntnis**. Berlin: Aufbau Taschenbuch, 2008.

_____. **Goya**. Tradução de José Geraldo Vieira. Belo Horizonte: Editôra Itatiaia Limitada, 1969

FISCHER, Johannes Matthias. In der Küche des Kochs. *In*: **Text+Kritik** – Zeitschrift für Literatur. Munique: Edition Text+Kritik, 1983. p. 19-27.

FRANÇA, Andréa. Foucault e o cinema contemporâneo. **Revista Alceu**, 2005. p. 30-39. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=176&sid=22>. Acesso em: 22 jan. 2019.

FRY, Roger. An essay in aesthetics. *In*: **Modern Art and Modernism: A Critical Anthology**. Routledge, 2018. p. 79-88. Disponível em: <https://theoria.art-zoo.com/an-essay-in-aesthetics-roger-fry/>. Acesso em: 22 fev. 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

GOEHR, Lydia. How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis. *In*: **The British Journal of Aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 389-410.

Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/270778150_How_to_Do_More_with_Words_Two_Views_of_Musical_Ekphrasis. Acesso em: 22 ago. 2017.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epídíticas da ekphrasis. **Revista da USP**. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13554/15372>. Acesso em: 30 nov. 2018.

HARBOU, Knud. Mit psychologischer Kriegsführung gegen Hitler. *In: Süddeutsche Zeitung*. Disponível em: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-und-rundfunk-lichtlose-luegenseele-1.2785321>. Acesso em: 15 jun. 2018.

HEFFERNAN, James. **Museums of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery**. Chicago: University Press of Chicago, 1993.

HEFTRICH, Eckhard. Thomas Manns Modernität. **Neophilologus**, v. 61, n. 2, p. 265, 1977. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/BF01514286>. Acesso em: 17 fev. 2022.

HERNÁNDEZ, Isabel. Algunos ‘mitos’ sobre España em la narrativa histórica del exílio alemán. Dos novelas de Lion Feuchtwanger. **Pandaemonium Germanicum**. São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 9, p. 91-113, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/73569>. Acesso em: 20 nov. 2018.

HUSSEY, Mark. Introduction by Mark Hussey. *In: WOOLF, Virginia. To the Lighthouse*. Annotated and with an introduction by Mark Hussey. New York: Hartcourt, 2005, p. xxxv-lxviii.

JARETSKY, Reinhold. **Lion Feuchtwanger**. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009.

KÖPPEN, Manuel. Lion Feuchtwangers Goya oder der arge Weg der Erkenntnis. *In: HENNINGFELD, Ursula. (Org.). Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*. Freiburg: Rombach Verlag, 2013. p. 211-226.

_____. Von den Schrecken des Krieges: Kleist und Goya. *In: KÖPPEN, Manuel. Das Entsetzen des Beobachters: Krieg und Medien im 19. Und 20 Jahrhundert*. Heildeberg: Universitätsverlag Winter, 2005. p. 51-90.

KUSCHEL, Karl-Josef; MANN, Frido; SOETHE, Paulo Astor. **Terra Mátria**. Tradução de Sibebe Paulino. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2013.

LEHNERT, Herbert. Nachwort: Doktor Faustus, ein moderner Roman mit offenem historischen Horizont. *In: Thomas Mann Jahrbuch*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1989, p. 163-178.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laokoon**: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Berlin: Christian Friedrich Boß, 1766.

_____. **Laocoonte**: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminburas, 2011.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? *In*: **Ensaio sobre literatura**. Tradução de Gizeh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

MANN, Thomas. **Betrachtungen eines Apolitischen**. Berlin: S. Richter Verlag, 1920.

_____. **A Montanha mágica**. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

_____. **Discursos contra Hitler**. Ouvintes Alemães! Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2012. ISBN: 978-85-378-0799-6. E-book.

_____. **Doktor Faustus**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013.

_____. **Doutor Fausto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. ISBN: 978-85-438-04538. E-book

_____. **Die Entstehung des Doktor Faustus**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012.

_____. **A gênese do Doutor Fausto**. Tradução de Ricardo F. Henrique. São Paulo: Editora Mandarin, 2001.

_____. Kunst des Romans. *In*: STEINECKE, Helmut. (Org) **Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert**; Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1979, p. 7-11.

_____. ADORNO, Theodor W. **Briefwechsel**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.

MODICK, Klaus. L.F. als Produzent. *In*: **Text+Kritik** - Zeitschrift für Literatur. Munique: Edition Text+Kritik, 1983, p. 5-18.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *In*: **Aletria**, v. 14, n. 1, 2006, p. 42-65. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 24 de ago. 2018.

PRUDENTE, Teresa. **A especially tender piece of eternity**: Virginia Woolf and the experience of time. New York: Lexington Books, 2009.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Artes Plásticas**: Künstlerroman na ficção contemporânea. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993.

NUNES, Benedito. **O tempo da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

QUEIROZ, Maria José de. **Os males da ausência ou a literatura do exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks editora, 1998.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2019.

RUSSEL, Bertrand. **The analysis of mind**. New York: Blackmore Dennett, 2018. E-book. ISBN: 9780486814293

SCHILLER, Friedrich. **Gesammelte Werke**: Dramen, Gedichte, Erzählungen, Theoretische Schriften und Historiografische Werke: Über 300 Titel: Briefe + Biografie + Übersetzungen ... dreißigjährigen Kriegs..). E-artnow, 2014. ISBN 978-80-268-2751-1. E-book.

SCHMIDT-SCHÜTZ, Eva. **Doktor Faustus zwischen Tradition und Moderne**: Eine quellenkritische und rezeptions-geschichtliche Untersuchung zu Thomas Manns literarischem Selbstbild. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2003.

SCHOENBERG, Arnold. Composition with twelve tones. *In: Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950. p. 102-143. Disponível em: https://monoskop.org/images/8/84/Schoenberg_Arnold_Style_and_Idea.pdf. Acesso em: 07 jun. 2021.

SCHLÜNDER, Susanne. **Karnavaleske Körperwelten Francisco Goyas**: zur Intermedialität der „Caprichos“. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 2002.

SKRANDIES, Timo. Zur Aktualität Goyas: Medialität, Materialität und postkoloniale Ästhetik. *In: HENNINGFELD, Ursula. (Org). Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*. Freiburg: Rombach Verlag, 2013. p. 35-56.

STERNBURG, Wilhelm. **Lion Feuchtwanger**: die Biographie. Berlin: Aufbau Taschenbuch, 2016.

VAGET, Hans Rudolf. **Seelenzauber**: Thomas Mann und die Musik. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012.

VIEIRA, Miriam de Paiva. **Dimensões da ekphrasis**: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

WALTER, Hans-Albrecht. **Deutsche Exilliteratur**. Band 1: Die Vorgeschichte des Exils und seine erste Phase Teilband. Stuttgart: Metzler Verlag, 2016. E-book. ISBN: 978-3476005366.

WEBB, Ruth. Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre. *In: Word and image*. Oxfordshire: Taylor and Francis, p. 7-18, 1999. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02666286.1999.10443758>. Acesso em: 24 abr. 2019.

WOOLF, Virginia. **A arte do romance**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2018.

_____. **Ao farol**. Tradução de Thomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

- _____. **Entre os atos**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.
- _____. **Esboço do passado**. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2020. ISBN: 978-65-86135-03-9. E-book.
- _____. Ficção moderna. *In: O valor do riso*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naif, 2014. ISBN: 978-85-405-0843-9. E-book.
- _____. **O sol e o peixe**: prosas poéticas. Tradução de Thomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- _____. **O tempo passa**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013. ISBN: 9788582171530. E-book.
- _____. **Os diários de Virginia Woolf**. Tradução de José Antônio Arantes. São Paulo: Editora Schwarcz, 1989.
- _____. Sketch of the past. *In: The Complete Works*. E-artnow, 2014. ISBN: 978-80-268-0822-0. E-book.
- _____. The Letters. *In: The Complete Collection*. Hash Books, 2021. ASIN: B07NDFTX6S. E-book.
- _____. **To the Lighthouse**. Annotated and with an introduction by Mark Hussey. New York: Harcourt, 2005
- _____. To the Lighthouse. *In: The Complete Works*. E-artnow, 2014. ISBN: 978-80-268-0822-0. E-book.
- WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.