

IMAGENS DA ESPERA: UM ENSAIO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE EM THOMAS MANN

Pedro Spinola Pereira Caldas

RESUMO: Este trabalho pretende analisar as representações da morte e da temporalidade em três romances de Thomas Mann (*Os Buddenbrooks*, *Sua Alteza Real* e *A Montanha Mágica*). Tomando como premissa as teorias de Georg Lukács sobre romance e as análises de Franco Moretti sobre *Bildungsroman*, veremos como a representação da morte é sempre uma representação das possibilidades da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Romance alemão, *Bildungsroman*, Representação, Morte, Thomas Mann.

“A Morte é uma mestra da Alemanha”: é curioso que um dos versos mais famosos do século XX tenha saído da pena de Paul Célán, um dos poetas mais complexos da literatura ocidental; ele se terá consagrado exatamente por isso. Como amiúde ocorre com citações famosas, por vezes nos esquecemos de sua proveniência, ou mesmo das linhas que a acompanham. E quando Célán escreve “Ele grita toquem mais escuro os violinos depois subam os ares como fumaça/ e terão uma cova grande nas nuvens onde não se deita ruim” (CÉLAN, 1999, p.29), nos deparamos com uma expressão sublime que representa mais do que uma ruptura em relação a uma história e a uma cultura drasticamente interrompidas pelo nacional-socialismo; na verdade, encontramos uma síntese, um espírito que se encontra a si mesmo depois de uma

longa trajetória. A morte, seja em versos, em imagens ou em conceitos, deita em uma cova grande nas nuvens alemãs.

O que se encontra sublimado em Célan, também aparece em outros momentos da cultura alemã: a obra de Thomas Mann, que aparentemente não oferece ao leitor as mesmas dificuldades propiciadas pela poesia de Célan, lidou obsessivamente com a morte. E de uma maneira tal, que esta obsessão sempre se alimentava, fazendo jus à angústia da morte em si mesma, não se fechando em uma forma, reconhecendo-lhe o caráter lúgubre, indefinido e nominalmente inapreensível, tratando-a, sobretudo, como a essência da temporalidade. Pretendo, pois, neste ensaio, compreender como Thomas Mann, em três de seus romances (*Os Buddenbrooks: Decadência de uma família*, *Sua Alteza Real* e *A Montanha Mágica*), representa a morte. Destacarei algumas passagens, nas quais a morte é elemento central, onde é visível a busca de Thomas Mann por uma linguagem que sirva de mapa para a *undiscovered Land* de Shakespeare. Com isto, será possível testar a clássica hipótese de Walter Benjamin sobre a estetização da política:

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a prática o fascismo. (BENJAMIN, 1993, p.196)

A pergunta a ser feita na seqüência é natural: partindo da premissa séria de que o nacional-socialismo não é um acidente na história alemã e ocidental, não seria o trabalho conceitual e ficcional em torno da morte um indício deste crescente insulamento da arte? No que diz respeito a Thomas Mann, tanto a forma que lhe é própria – o romance – como o tema que nele ressalta – a morte como figura da temporalidade – são extensíveis cronologicamente e também ultrapassam os limites da ficção. No limiar da primeira guerra mundial, o filósofo Max Scheler escreverá um opúsculo denominado *Morte e Sobrevivência*, no qual demons-

trará que a morte não é um fenômeno relativo, isto é, algo que se observa empiricamente em objetos – os outros seres vivos – cujo comportamento uniforme – o falecimento – nos levaria a induzir que a morte é verossímil, algo que se verifica no mundo externo e objetivo. Segundo Scheler, experimentar a morte como um fenômeno relativo, somente perceptível porque sucede com os outros, é uma característica essencial do homem moderno, que, por viver de acordo com o mecanismo ininterrupto do progresso, ignora a dimensão absoluta da morte, que, diz o filósofo, é fenomenologicamente vivenciada sempre quando o passado acosa o futuro. A amplitude do presente experimentado pela criança será constantemente diminuída, e o processo vital “tornar-se-á cada vez mais estreito, cada vez mais comprimido” (SCHELER, 1993, p.26), ou seja, a intensidade da recordação, feita no presente, leva o homem a experimentar radicalmente a crescente diminuição de possibilidades e a lenta configuração de um destino cada vez mais inelutável. Esta angústia vital, calada pelo fluxo do progresso e pela ilusão da constante mudança, e deixando de ser vivida a cada instante, a morte passa a ser compreendida como um “ponto final” arbitrário, e não como um fenômeno necessário e constitutivo da essência humana; assim, reprimida em sua essencialidade, a morte se despe de seus símbolos habituais, pois, vista como acidente, ou é vista como algo leviano e supérfluo, ou catastrófico. De qualquer maneira, fica reprimido o potencial simbólico: posta de lado, a morte não encontra símbolo que a represente, como, lembra Scheler, a parca, o esqueleto ou o adolescente com o facho (Cf. SCHELER, 1993, p.42). É bastante significativo, então, que um autor como Georg Simmel, no ano de 1917, precise tratar da morte a partir da obra de Rembrandt. Retornando ao período barroco da arte europeia, Simmel compartilhará do conceito de morte desenvolvido filosoficamente por Scheler: partindo do jogo de luz e de sombras feito pelo pintor holandês, no qual jamais se encontra definida a linha que separa a claridade das trevas, Simmel perceberá a própria experiência humana da mortalidade:

(...) parece-me indubitável que a morte habite o centro essencial da vida (...) desde o seu nascimento e em cada uma de suas fases e momentos, a vida seria totalmente diferente se nós não morrêssemos. A morte não se apresenta à vida como (...) uma possibilidade que, em um momento qualquer, torna-se realidade (...) seja no momento mais luminoso de seu ápice, seja nas sombras de seu declínio (...) a vida adquire sua forma pelo fato de que nós somos aqueles que morrem (...) A morte não é um mero destino, (...) é uma realidade permanente de cada presente. (SIMMEL, 1917, p.90)

Esta fronteira fluida entre luz e sombra, na qual a morte deixa de ser um ponto final e um evento arbitrário e contingente, torna-se visível na obra de Thomas Mann. Todavia, diferentemente do tratamento conceitual conferido por Scheler e do recuo cronológico (e, em certa medida, igualmente filosófico) de Georg Simmel¹, nos quais podemos perceber, apesar de toda a maestria de um e de outro, uma tentativa de apreensão do fenômeno da morte, na obra de Thomas Mann percebe-se um movimento semelhante ao de Paul Célán: como fumaça que transformará cinzas em nuvens, a morte, descrita ficcionalmente por Thomas Mann, perfaz uma trajetória de sublimação que, fica aqui insinuado e pressuposto, guarda uma semelhança com os pronunciados traços trágicos que vincam a cultura alemã. É um processo de amadurecimento contínuo, cujas marcas são deixadas pelos romances aqui escolhidos (ainda que também em outras obras, como a novela *Morte em Veneza*), e que se situam no final da forma poética da qual já fazia parte o típico “romance-de-formação”, o *Bildungsroman*. Entendida como consumação da temporalidade e sendo tema de obras de ficção, a morte pode ser uma figura privilegiada para a compreensão da própria possibilidade narrativa e, portanto, da própria tessitura do tempo.

O PROBLEMA DA TEMPORALIDADE NO *BILDUNGSROMAN*:
O CASO DE *SUA ALTEZA REAL*.

Sendo a própria essência do tempo o tema implícito das questões apresentadas por Scheler e Simmel, é inevitável, para este tempo, que a literatura, em sua forma ficcional narrativa, seja um âmbito singular desta experiência, sobretudo quando se recorda que a morte, vista como “ponto final”, como “acidente” que interrompe um processo naturalmente infinito, reprime o potencial de simbolização.

Antes de tratar especificamente do *Bildungsroman*, considero prudente esclarecer previamente o conceito de *Bildung*. Palavra de difícil tradução, que pode ser vertida para o português tanto como cultura ou como formação, o termo não pode ser encapsulado em uma área do conhecimento acadêmico. Não há dúvidas de que é importante tanto para a filosofia de Hegel quanto para a literatura de Goethe, é central para a historiografia de Johann Gustav Droysen quanto para a teologia de Johann Gottfried Herder, isto sem falar, claro, no papel decisivo que teve para o projeto pedagógico fundador da Universidade de Berlim, em 1810, que foi norteador por Wilhelm Von Humboldt, cuja obra é atravessada pelo conceito de *Bildung*. Para o objetivo deste ensaio, espero que o leitor se contente com a delimitação aqui proposta pelo historiador Thomas Nipperdey e pelo filósofo Hans-Georg Gadamer. O primeiro define *Bildung* como “um processo vitalício e ininterrupto (...) destacado do mundo da práxis, do trabalho, da economia, do ganho de dinheiro” (NIPPERDEY, 1998, p.58). Já Hans-Georg Gadamer pensa que “é a essência mais universal da formação [*Bildung*] humana tornar-se espiritual em uma universalidade. Ela exige o sacrifício da especificidade perante a universalidade” (GADAMER, 1990, p.17). Para Nipperdey, portanto, *Bildung* é um processo ininterrupto e, neste sentido, angustiante, ainda que, nesta angústia, ele não encontre abrigo em nenhuma forma previamente existente no mundo objetivo. Já para Gadamer,

a formação consuma-se somente quando há o sacrifício da especialidade, em que o homem torna-se livre perante seu ser objetivo, perante seu produto final. Uma vez especializado, apartar-se-ia da vida. Ancorado no romance de Goethe, *Os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, obra clássica literária da *Bildung*, Franco Moretti afirma que o trabalho genuinamente capaz de formar um ser humano “(...) não é capitalista. É um instrumento inigualável de (...) produção de ‘objetos harmoniosos’, de ‘conexões’. Abriga o indivíduo. Reforça os laços entre o homem e a natureza, entre o homem e outros homens, entre o homem e si mesmo” (MORETTI, 1987, p. 29). A dupla face do conceito de formação se revela sem demora: de um lado, ausência de conclusão; de outro, a busca da comunhão universal acompanhada da recusa da especialização.

Segundo o supracitado Moretti, o *Bildungsroman*, tal como encontrado em obras como *Wilhelm Meister, Orgulho e preconceito, O Vermelho e o Negro, Ilusões perdidas e Middlemarch*, é a expressão simbólica de uma essencial contradição moderna que se destaca nas acepções de *Bildung* vistas em Nipperdey e Gadamer. De um lado, como se constata no típico romance de formação, o herói é sempre jovem; afinal, ele anseia pela mudança, vivendo em constante devir, e, neste sentido, é uma figura do progresso e da idéia de liberdade como emancipação e auto-afirmação, que se opõem à idéia de adequação às normas (Cf. MORETTI, 1987, p. 5). Leitor de Lukács, Moretti percebe, porém, que este desejo de mudança parte também da consciência de uma falta que haverá de ser suprida com a instauração incessantemente buscada de uma totalidade que lhe foi historicamente suprimida. Vale dizer que, não tendo sido o jovem o criador responsável por esta falta de harmonia no mundo objetivo, dentro deste vê-se à margem e, ainda nele, procura um novo equilíbrio, que bem pode ser, por exemplo, o casamento (Cf. MORETTI, 1987, p. 22). Assim, chega-se ao outro tema fundamental de um *Bildungsroman*: a felicidade. No romance, forma poética percebida por Lukács como configuradora de um desabrigo transcendental (Cf. LUKÁCS, 2000, p. 37-38), de um mundo absurdo e estilhaçado depois de ter

sido abandonado por Deus, há o impasse marcado pela experiência da desilusão e pela busca de uma nova forma de felicidade. O problema, todavia, pode ser aprofundado: não se trata de cessar o movimento do tempo em uma forma acabada de utopia finalmente almejada, mas sim de aceitar o fato de que o homem é um ser determinado; mais do que aquiescer, trata-se de internalizar esta contradição moderna inerente à vontade de aperfeiçoamento (Cf. MORETTI, 1987, p.10), trata-se, ao invés, de estar em sintonia com a situação de “ser característico”, de estar atado a uma situação. O imperativo temporal de um desejo de mudança cede lugar a um imperativo espacial de se estar arraigado e circunscrito em um horizonte que se apresenta como inescapável. Neste impasse, a representação da morte como eixo do tempo coloca em questão a essência mesma do projeto burguês em seu sentido mais amplo. As palavras de Hermann Kurzke são lapidares: “A morte é o grande questionamento do modo de ser burguês, pois ela transforma todas as conquistas em nada” (KURZKE, 1997, p.76). Entendo a idéia de “conquista” para além da obtenção de bens materiais: aqui a compreendo no sentido da bifurcação moderna, ou seja: a conquista de sua emancipação pelo progresso, de um lado, e a conquista da reconciliação com o mundo, de outro.

Conforme mencionei acima, Moretti identifica no casamento a forma mais comum de felicidade cunhada nos “romances-de-formação”. O que se apresentara como saída formal torna-se objeto de ironia em *Sua Alteza Real*. Neste romance, geralmente considerado menor, Mann narra a história do príncipe Klaus Heinrich na corte de Grimmburg. O príncipe é puro símbolo, e, enquanto tal, não encontra nenhum correspondente no mundo real, e este abismo que o separa do mundo cotidiano é superado somente quando os seus súditos o adoram publicamente, durante cerimônias festivas. Mas, aí, são os súditos que atravessam este abismo, adorando-se a si mesmos na figura excepcional de Klaus Heinrich. Portanto, a ligação com o mundo é puramente encenada e, encerradas as celebrações, Heinrich retorna à solidão. Curiosamente, trata-se de uma personagem aristocrática, e a escolha

de Mann não é casual, pois seus conflitos ficam imediatamente desvinculados dos conflitos inerentes à modernidade, e, assim, típicos do burguês e do proletário. Klaus Heinrich não sofre, como personagem aristocrata, do mal do jovem que anseia pela mudança. Um príncipe não “se torna”. Ele é. Klaus Heinrich é, pois, um homem sem tempo, e, como tal, seu feliz casamento com Imma é apresentado por Thomas Mann com fina ironia. A felicidade ligada à aceitação serena das circunstâncias e dos horizontes não é possível com um personagem imerso em uma narrativa pautada pela apresentação de um conflito com o mundo. Este conflito, todavia, é insuperável porque fundado em uma dinastia, em uma concepção de tempo como recorrência inalterável de uma tradição, e não como tempo que faz a experiência da vida efêmera.

Embora Richard Miskolci (Cf. MISKOLCI, 2003, p.21) tenha enfatizado o artista como tipo de personagem a partir da qual Thomas Mann representará ficcionalmente o homem contemporâneo, acredito que há certa obsessão pelo tema do artista que chega mesmo a vetar outras possibilidades de investigação: afinal, o tempo comprimido no dilema entre devir e felicidade, entre mudança progressiva, de um lado, e plenitude circular, de outro, considerar uma narrativa como *Sua Alteza Real*, em que a personagem central essencialmente não muda, significa pensar como Thomas Mann simbolizou a própria paralisia, que, por sua vez, se mostra através da ausência de laços entre a beleza formal (o príncipe) e os fenômenos do mundo objetivo. Klaus Heinrich é um símbolo público e, enquanto tal, desprovido de experiência própria, pois é um espelho no qual se projetam as representações alheias. Por esta razão, passível de ser feliz. Como disse o professor de Klaus Heinrich para seu próprio aluno:

O que você é? Isso é mais difícil... Digamos: um conceito, uma espécie de ideal. Um receptáculo. Uma existência simbólica, Klaus Heinrich, e por isso uma existência formal. Mas a formalidade e a intimidade – ainda não sabe que se excluem mutuamente? Excluem-se, sim. (MANN, 2000a, p.76).

Em Klaus Heinrich verifica-se, pois, a ausência de correspondência entre o homem e o mundo objetivo. E a imensa pá que cava o abismo é a beleza formal, eterna e inalterável de uma dinastia, que, para sê-lo, não pode sofrer a ação do tempo e da experiência. Esta mesma beleza é, entretanto, oca e despida de interioridade. Temos aqui uma alteração radical do que Lukács pensara em seu livro *A teoria do romance*. Não creio ser possível identificar em Klaus Heinrich a “personalidade” do indivíduo alheado ao mundo.

O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior. Enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos. A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível. (LUKÁCS, 2000, p. 66-67)

Partindo do que afirma Lukács, se se verifica o abismo intransponível, por outro lado ele não é causa, tampouco consequência, da densidade da personagem que se antepõe ao mundo; mesmo quando é possível a encenação da harmonia – como sucede sempre quando há festejos públicos em Grimmburg – o que se percebe é que se encena uma ordem anterior, na qual a diferença entre os sábios e os tolos era de apenas um palmo. A ironia de Thomas Mann, mesmo em um romance desconsiderado pela crítica, se faz aguda como navalha: a reconciliação entre homem e mundo objetivo, se possível, o é no palco de uma harmonia perdida, ou jamais existiu cotidianamente, porque sempre foi extemporânea e rara. Contra qual mundo perdido e hostil haverá de se lançar o jovem herói moderno, uma vez que esta hostilidade é mais do que uma característica da modernidade, mas uma sombra permanente? *Sua Alteza Real* assimila os motivos essenciais do romance de formação, mas os subverte a ponto de tornar

obrigatória a reflexão sobre aquele tema central que caracteriza esta forma poética, que, segundo Moretti, é o símbolo da modernidade. Não sendo possível falar de um tempo harmônico, como pensar o próprio anseio de metamorfose e de emancipação, uma vez que ele não conta mais com a plenitude como sua recompensa possível e esperada? Não há um tecido dramático, não há o diálogo tenso entre um herói cuja personalidade torna-se mais definida e robusta e o mundo que lhe serve de talhe resistente. Apoiando-me em Moretti, em questão está o próprio caráter aberto ou fechado da narrativa ficcional, ou seja, de suas possíveis configurações temporais. E vem daí a nossa aposta de, através da descrição de cenas de morte em Thomas Mann, superar a dicotomia entre liberdade e felicidade, brilhantemente identificada por Moretti.

TEMPO COMO DEGENERAÇÃO: A MORTE EM *Os Buddenbrooks*

O romance sobre a decadência da família Buddenbrook é, aparentemente ao menos, enganoso. De leitura agradável, o leitor passeia por suas quase mil páginas sem maiores sobressaltos. O romance inaugural de Thomas Mann, apesar de alguns monólogos reveladores da densidade psicológica desta ou daquela personagem, é linear, composto a partir de um narrador objetivo, ainda que irônico, como se estivesse muito perto dos eventos que narra. Mas, conforme observa Miskolci (cf. MISKOLCI, 2003, p.30-31), o próprio tema do romance – a decadência e degeneração de uma família – já indica um elemento precioso para sua análise: sem o lastro da nobreza, o burguês constrói sua linhagem através da família, procurando cravar na história seu lugar. Sua ânsia em perdurar depende, todavia, de sua ação constante, da educação esmerada e da preservação de sua saúde psicológica e corporal. Todavia, o romance trata de algo que supera o retrato sociológico da família burguesa alemã do século XIX. Não se deve procurar

na literatura um adorno que poderia facilmente ser obtido em obras historiográficas ou sociológicas. Conforme mostra Lukács, o problema é outro, e vem daí a estrutura dramática do próprio romance:

O romance é a forma da virilidade madura: o seu canto de consolo ressoa da percepção premonitória de que, em toda a parte, os germes e as pegadas do sentido perdido tornam-se visíveis (...) Assim, o tempo torna-se o portador da sublime poesia épica do romance: ele se tornou inexoravelmente existente, e ninguém mais é capaz de nadar contra a direção única de sua corrente nem regrar seu curso imprevisível com os diques do apriorismo (LUKÁCS, 2000, p.130).

De acordo com Lukács, o tempo é a forma privilegiada do romance, pois será seu curso inestancável a maneira mesma que freará o dique de qualquer realismo conceitual, seja ele filosófico, histórico, sociológico ou psicológico. E a virilidade madura, percebe-se no trecho citado, não é tanto o heroísmo desbravador e voluntarista, expresso em feitos grandiosos, mas a consciência lúcida das pegadas que traçam o desvio que é próprio da vida. Esta, sem rumo prévio, será sempre necessariamente “decadente”. Portanto, da mesma maneira que a morte, em Scheler ou em Simmel, não é um acidente, o fim de uma rota progressiva abruptamente interrompida, a decadência não é relativa a uma classe ou a uma essência que poderia ou deveria realizar potencialidades programadas, mas, simplesmente, transcurso cuja imprevisibilidade não censura a consciência tardia.

A história do romance traz consigo estas marcas. Cobrindo grandes lacunas ao perpassar por várias gerações dos Buddenbrooks, este primeiro romance de Mann, é, tal como *A Montanha Mágica*, uma obra sobre o tempo. Neste tempo coberto por grandes lacunas, a morte tem um papel fundamental, sendo a principal figura dessa temporalidade. O romance trata, já diz o título, da decadência da família Buddenbrook, uma família da burguesia mercantil que habita uma casa antiga e sólida no norte da Alemanha, símbolo de sua prosperidade e estabilidade. Mesmo que o

tempo seja o tema, ele se dilui em algumas personagens. Por uma questão de economia, escolho os três irmãos Thomas, Antonie (ao longo do romance chamada Tony) e Christian. Thomas e Christian formam um par que Thomas Mann haverá de explorar por toda a sua vida, a saber, trabalho sério, disciplinado, burguês de um lado, e, por outro lado, pelo burguês boêmio, sonhador, artístico. O primeiro é Thomas, herdeiro dos negócios da família; o segundo é Christian, que se dedica mais aos bares e viagens do que ao escritório. Antonie é uma criatura despida de individualidade, e mesmo quando se apaixona por um jovem revolucionário republicano durante férias de verão em um balneário do norte da Alemanha (Travenmüde), Thomas Mann é impiedoso com sua personagem, dando à liberdade de seu espírito a margem restrita de férias de veraneio, algo irresponsável e sem consistência. Tony passará o romance em busca de casamentos com burgueses que, por duas ocasiões, se revelam oportunistas ou levianos. E não muda. Tony apenas lamenta seu destino, dizendo-se amadurecida quando o leitor percebe que ela cairia em tantas armadilhas quantas se lhe aprontassem. Christian, por sua vez, se deixa levar por sua vida de dissipação e torna-se, com a idade, alguém simplesmente interessado em seu próprio prazer em uma ruína humana fascinada pela própria dor. O hedonista transforma-se em hipocondríaco, sem qualquer afastamento de seu principal objeto de desejo: ele mesmo. Expostas as linhas gerais de Tony e Christian, temos o personagem principal, a saber, o senador Thomas Buddenbrook. O senador é um homem extremamente consciente de si, mas, se esta consciência se revela ora como firmeza na condução dos negócios e na convicção de sua moral, ela também estará presente como a consciência de sua fraqueza expressa na sensação da fugacidade do tempo. Na verdade, como observou Anatol Rosenfeld (ROSENFELD, 1994, p.41), estas duas consciências são indissociáveis: o que um dia fora ação vigorosa, passou a ser cumprimento de dever consciente de sê-lo. Em uma passagem belíssima, quando a firma Buddenbrook completa cem anos – novamente a marca da temporalidade se mostra sem disfarces – o senador percebe que tudo aquilo que gira em torno de sua vida

comercial, da empresa que é comandada lucrativamente pela família há gerações (e que começa a apresentar prejuízos sob suas mãos), tudo isto *perde o sentido*, de maneira que o trabalho e a ação não encontram na realidade externa um símbolo que lhes corresponda. O trabalho parece ser algo incessante, monótono, mecânico, desprovido de qualquer espírito, de qualquer idéia superior. É simplesmente o contínuo passar do tempo, mas um escoar que é mais do que tédio, pois é feito com suor de uma vida disciplinada. Leiamos a passagem de *Os Buddenbrooks*:

Há um estado de depressão, onde tudo quanto normalmente nos irrita e provoca em nós a reação saudável da nossa indignação nos abate, causando uma aflição fatigada, sombria e taciturna... Assim, Thomas Buddenbrook se afligia com a conduta do pequeno Johann [seu filho único- P.S.P.C.], assim se afligia com as sensações que toda essa festividade motivava no seu íntimo, e mais ainda com aquelas que, apesar da melhor boa vontade, era incapaz de encontrar. Várias vezes procurou dar-se um impulso, aclarar o olhar e dizer-se a si próprio que este era um belo dia, o qual necessariamente devia enchê-lo de uma disposição animada e alegre. Mas, embora o barulho dos instrumentos, a vozearia e o aspecto das inúmeras pessoas lhe abalasse os nervos, e junto à lembrança do passado e do pai, fizessem surgir nele, por vezes, uma débil comoção, prevalecia a impressão do ridículo e do penoso que, aos seus olhos, se ligava a todo esse espetáculo, a essa música malfeita e acusticamente desfigurada, a essa reunião banal que tagarelava sobre cotações e banquetes... E era justamente essa mescla de comoção e nojo que lhe inspirava um desespero cansado (...) (MANN, 2000b, p. 535-536).

Na passagem supracitada deste gigantesco romance há referências que demonstram justamente a separação entre individualidade e mundo. E, neste sentido, é também uma cena de morte, desde que esta seja compreendida como distanciamento da natureza. O projeto burguês de emancipação torna-se, na verdade, dissolução. A passagem adquire significado ainda mais intenso quando se percebe que não se trata simplesmente de um mundo que não é burguês; mas de um mundo burguês festejando a si mesmo. O senador tenta se animar com o belo dia, com a festa que é organizada para a própria firma, para o próprio trabalho de

gerações. Mas tudo se lhe mostra ridículo, barulhento, vozeria, sons sem sentidos e sem articulação, conversas vazias sobre banquetes e cotações. Mais ainda: o senador não é mais capaz de se iludir, ou sequer de simular a ilusão da realidade e potência dos símbolos sensíveis. A casa da família e a ação que a ergueu estão em descompasso. Novamente, o hiperconsciente Thomas Buddenbrook diz para sua irmã Tony:

Quando a casa está terminada, chega a morte. (...) veio a eleição senatorial, e tive sorte; e, aqui, esta casa brotou do chão. Mas “senador” e “casa” são superficiais (...) Sei que, muitas vezes, os símbolos e sinais exteriores, visíveis e palpáveis da sorte e do êxito aparecem apenas quando, em realidade, tudo já vai decaindo. Esses sinais exteriores precisam de tempo para chegar (...) (MANN, 2000b, p. 471-472).

A semelhança com a passagem retirada de *Sua Alteza Real* é notável: o abismo entre o símbolo e a força que o produz é intransponível. Se Klaus Heinrich não encontra na realidade objetiva algo que corresponda à forma clássica e eterna, a família Buddenbrook, em seu percurso, em suas pegadas – que não se encontram em um homem sem tempo como o príncipe Klaus Heinrich – exhibe a perda constante da espontaneidade. Ao menos, torna-se patente a consciência de que esta jamais será possível, revelando-se como ilusão que sempre foi. Hermann Kurzke tem razão:

(...) fundamentalmente, ele [Thomas Buddenbrook – P.S.P.C.] não é mais um burguês, mas somente um ator, que faz o papel do burguês. Tudo acontece de acordo com a consciência, e nada mais de acordo com a natureza. (...) Quando nada mais é natural, ou seja, espontâneo, tudo precisa então ser *feito*. Este fazer, porém, é exaustivo (...) (KURZKE, 1997, p. 72-73).

Aí temos a derrocada de uma família burguesa. Esta família encontra seu próprio fim literalmente na morte do jovem Johann (Hanno) Buddenbrook. O senador falece durante o romance, de uma forma que mais mostra sua fragilidade do que sua capacidade de resistência e trabalho. O menino, sempre motivo de preocupações do pai por ser excessivamente sonhador, preguiçoso e preso

à mãe, morre antes de atingir a plenitude da adolescência. A maneira como Thomas Mann descreve sua morte é um documento precioso de estilo irônico. O jovem morre de tifo. E Thomas Mann faz simplesmente um relato médico, objetivo, biológico, de como o tifo leva à morte. Ou seja: da mesma maneira que os símbolos de festejo são ridículos, parece não haver palavras para descrever algo de que o desejo de estabilidade e progresso da burguesia sempre teme e sempre temeu: a morte. Esta perde seu sentido metafísico, e torna-se simplesmente um fato científico, a ser estudado pela medicina e pela biologia, um objeto de pesquisas como qualquer outro. As passagens que serão descritas na sequência revelam a ironia necessária para representar o problema.

Casos de tifo costumam decorrer da seguinte maneira:

O enfermo sente nascer em si uma depressão anímica que, rapidamente, se aprofunda e se torna débil desesperança. Ao mesmo tempo, apodera-se dele uma fadiga física que se estende não só aos músculos e tendões, mas também às funções de todos os órgãos internos, sobretudo às do estômago que, com repugnância, recusa a comida. Existe forte necessidade de dormir, mas, apesar do extremo cansaço, o sono permanece irrequieto, superficial, angustiado e pouco restaurador. O cérebro dói: acha-se apático e turbado, como que envolto em névoas e agindo por tonturas. Em todos os membros há uma dor indeterminada. De vez em quando, sem motivo especial, jorra sangue do nariz.... Esta é a introdução. (MANN, 2000b, p. 796).

Ao longo do capítulo em que narra a morte de Hanno Buddenbrook, Mann faz um verdadeiro relato do processo de adoecimento físico até o falecimento. O romancista, todavia, afirma que o tifo é um “disfarce da própria morte” (MANN, 2000b, p. 798) que escapa à medicina. E arremata, invertendo o discurso, com o qual tenta agarrar o fenômeno pela ironia:

Casos de tifo costumam decorrer da seguinte maneira: aos distantes sonhos febris, ao abandono ardente do enfermo chega o chamado da vida, em voz inconfundível e animadora. No caminho estranho e quente pelo qual ele passeia e que o conduz para a sombra, a frescura e a paz, o espírito será alcançado por essa voz dura e vigorosa. Escutando atentamente, o homem ouvirá esse

brado claro, alegre e um tanto zombador que o exorta a voltar e regressar (...) Mas se sobressaltar de medo e antipatia ao som da voz da vida que ouvir, essa recordação, esse som folgazão e provocador terá por resultado um meneio de cabeça e um gesto negativo do braço; ele se precipitará para diante no caminho que se lhe abriu para a fuga... e então, não há dúvida, terá de morrer. (MANN, 2000b, p. 799).

Hermann Kurzke (cf. KURZKE, 1997. p.73) percebe em Hanno a personagem que, ao contrário de seu pai, já não tem mais vigor para agir. Não mantém a dignidade elegante. O que escapou a Kurzke foi o fato de que Hanno, em sua pouca idade, já não teria como elaborar conscientemente este processo de decadência, e, portanto, sua postura de distanciamento do mundo jamais poderia ser descrita com os detalhes de Thomas na festa de cem anos da firma. Um aspecto ressaltado por Moretti é aqui fundamental: não há o herói jovem, pois o senador já é um homem maduro, cuja plenitude vital coincide com a consciência de seu fim, e seu filho morre aos dezesseis anos, ainda extremamente jovem, mas sem a ingenuidade presente em toda espontaneidade de um início de adolescência. Como criança que nasce grisalha, Hanno é o símbolo de que o desejo de devir é impossível.

No romance *Sua Alteza Real*, a ironia de Thomas Mann se revelava na impossibilidade da felicidade burguesa, uma vez que esta seria um prêmio a ser colhido depois do confronto com o mundo: o confronto com este não conforma uma personalidade, mas esta depende de um homem oco, e, assim, a circularidade do tempo, forma de sua plenitude, não é uma conquista, mas um símbolo quase leviano em sua existência formal. A ironia em *Os Buddenbrooks* se mostra não somente na disparidade entre ação e sentido, mas, sim, no aniquilamento do outro fator essencial para um *Bildungsroman*: o desejo de devir e, portanto, da liberdade. E a decadência narrada no romance é o contínuo desaparecimento deste impulso e deste espaço de possibilidades. Portanto, qual será a forma possível de romance se, de um lado, a plenitude do tempo é vazia (jamais um compromisso com o mundo, possibilitado depois de uma longa diferença dramática entre o indivíduo e

sua circunstância), e, de outro, o desejo do devir, mais do que o próprio devir, se esgota. Qual será a narrativa possível, se, mais do que o indivíduo em si, é a própria forma do romance que está, para usar o termo lukácsiano, desabrigada?

O TEMPO ABSTRATO: A MONTANHA MÁGICA

Em *A Montanha Mágica* torna-se evidente o que nos dois romances anteriores estava menos explícito: a narrativa sobre o tempo. Diferentemente dos dois anteriores, neste caso o herói do romance é o jovem Hans Castorp, um rapaz de Hamburgo que, logo no início do romance, faz uma viagem de trem de sua cidade para os Alpes da Suíça com o propósito de visitar seu primo, o jovem militar Joachim Ziemssen, que está se tratando de tuberculose no sanatório Berghof. Portanto, a morte é, juntamente com o tempo, outro tema fundamental do livro.

Thomas Mann, logo nas primeiras páginas, parece que procura embarcar o passageiro na viagem de trem junto com Hans Castorp. O espaço gera o olvido. O espaço não deve ser somente transposto pelo personagem, mas também pelo leitor. Entra-se em um espaço diverso, a saber, o espaço da ficção. Algumas referências precisam ser abandonadas, mas o mundo novo em que entramos poderá guardar algumas semelhanças com o anterior, o mundo normal das cidades. Tanto que seus personagens praticamente representam correntes intelectuais e hábitos culturais de toda a Europa: há o humanista italiano (Ludovico Settembrini), o filósofo irracionalista de tendências místicas (Leo Naphta), que seriam, por assim dizer, os “educadores” de Hans Castorp durante sua longa estadia em Berghof, os seus guias nesta viagem de aperfeiçoamento. Há o holandês colonialista, grosseiro e genuinamente apaixonado por uma sedutora russa, há todos os médicos que zombam da possibilidade de uma saúde perfeita; enfim, há

uma grande gama de personagens com cujas referências o leitor poderá se identificar: o leitor sabe o que é um militar, um humanista, um irracionalista, um homem grosseiro, um médico cínico, uma mulher atraente, e sabe também quais são os seus clichês – o romance é escrito por um europeu – para imaginar sem maiores esforços qual seria o perfil de um italiano, de um espanhol, de um jovem militar alemão, de um jovem burguês alemão, de uma russa, de um holandês etc. Mas Thomas Mann realiza um deslocamento, como se tentasse suspender todas as referências do leitor. Isto já se anunciara no propósito da narrativa, pois, ao localizar o romance nos anos imediatamente anteriores ao início da primeira guerra mundial, Thomas Mann separa o conteúdo de sua narrativa da vida europeia da década de Weimar: “(...) seja dito que a idade sumamente avançada de nossa história provém do fato de ela se desenrolar antes de determinada peripécia e de certo limite que abriram um sulco profundo na nossa vida e na nossa consciência” (MANN, 2000c, p. 7-8).

É nesta moldura que o autor apresenta Hans Castorp. E esta moldura tira o leitor de seu conforto. Como? Primeiramente, por dar ao herói uma genealogia peculiar: Castorp foi criado por um avô distante e muito conservador, reacionário até, extremamente apegado às tradições. Um ser de outro mundo e de outra época que calhou de ainda estar vivendo na era da industrialização, mas mantém os mesmos hábitos de épocas progressas. Os pais de Hans Castorp morrem quando ele tem ainda sete anos. Ou seja: seu contato com a história é enviesado e distante. Por não vivenciá-la diretamente, tudo o que ele herdará será de segunda mão, indireto e impessoal. Hans Castorp não tem raízes muito profundas, está um pouco distante do mundo, mas, aí está sua diferença com o senador Buddenbrook, com o príncipe Klaus Heinrich, ele não sofre com este distanciamento, a ponto de seguir a carreira que seu tio, o cônsul Tienappel, escolheu para ele, a saber, a de engenheiro. E ele a segue quase automaticamente – até pegar o trem para visitar o primo no sanatório, no qual pretendia ficar inicialmente três semanas e acaba ficando por... sete anos.

De maneira alguma Hans Castorp se enquadra no perfil delineado por Franco Moretti: é um jovem que não anseia pela metamorfose. A construção da personagem também exige abstração do leitor habituado a freqüentar as páginas dos grandes romances oitocentistas.

Hans Castorp chega ao sanatório como um homem que tem uma profissão burguesa, mas a ela não se dedica muito. O esforço o cansa. Não tem, pois, a diligência do senador Buddenbrook, tampouco sente-lhe a falta. Ao mesmo tempo, ele não se distancia do mundo como se morresse para este mesmo mundo. É um homem comum, um pouco apático, que não sofre consigo mesmo nem se enoja da vida que o circunda. Ele aceita o mundo como é e se aceita sem que isto implique resignação. Por exemplo: em seu primeiro dia no sanatório, quando ainda é uma visita, o médico que dirige a Instituição lhe pergunta se está bem de saúde. Castorp responde que está perfeita. A resposta sardônica não demora: o médico responde, dizendo que Hans Castorp deveria ser pesquisado e investigado pela ciência, pois jamais conhecera um homem com a saúde perfeita. E dele se despede, dizendo que aproveite a estadia em Berghof, “na convicção de sua saúde inatacável” (MANN, 2000c, p.28).

Mas, faz questão de nos mostrar Thomas Mann, isto não significa que ele seja um idiota. A atenção que ele devotará aos filósofos Naphta e Settembrini, se não fará dele um terceiro filósofo, mostrará ao menos que Castorp é um atento ouvinte. O procedimento de Thomas Mann me parece ser muito claro: a não pintar Hans Castorp com tintas fortes demais, a não lhe atribuir a depressão burguesa de Buddenbrook e a sublime pureza de Klaus Heinrich, ele está tornando mais difícil a vida do leitor: ao caracterizar Hans Castorp com cores discretas e traços dissolvidos, ao não lhe dar pai e mãe, ao pouco falar de sua vida em Hamburgo, ao dizer que sua profissão de engenheiro pouco o entusiasma, ele faz de Castorp um ser quase oco, vazio. Não o identificamos com uma família, com os hábitos de uma cidade ou de uma profissão. Não é, todavia, repito, de todo desprovido de inteligência. O seu

caráter abstrato e vago nada tem a ver com ausência total de pensamentos, mas sim de ausência da marcas históricas. Ele está aberto a novas formas, mesmo que seja a forma dos tubérculos, dos bacilos de Koch, da doença, da guerra e da morte.

Confesso que é extremamente difícil resumir a história. O motivo não reside tanto na imensidão do texto, que na edição brasileira possui quase mil páginas, mas sim porque não há uma ação claramente definida. Castorp não passa por situações emocionantes e transformadoras, e os únicos embates que de fato ocorrem em todo o romance são os diálogos intelectuais entre Naphta e Settembrini. Afinal, se Thomas Mann faz de Hans Castorp uma forma “oca”, não é em vão que ele resolve “narrar o tempo” a partir justamente da vida deste burguesote da cidade de Hamburgo. A ironia de Thomas Mann se reflete ao máximo quando ele ilustra o tédio de um tempo espesso, viscoso, que demora a passar ao falar da “sopa eterna”. É digna de nota a galhofa com que Thomas Mann fala da experiência de eternidade de Hans Castorp através de uma prosaica sopa:

É o mesmo dia que se repete sem cessar; mas, justamente por se tratar sempre do mesmo dia, parece, no fundo, pouco adequado o termo “repetição”. Melhor seria falar de identidade, de um presente imóvel ou de eternidade. Trazem-te a sopa à hora do almoço, como a trouxeram ontem e a trarão amanhã. E no mesmo instante aflora-te um sopro, que vem não sabes de onde nem por quê; és invadido por uma vertigem, enquanto a sopa se aproxima de ti, e as formas do tempo perdem-se, e o que se te revela como verdadeira forma do ser é um presente fixo, no qual eternamente te trazem a sopa. Seria, entretanto, muito paradoxal falar de tédio quando se trata de eternidade; e nós queremos evitar paradoxos, sobretudo em companhia de nosso herói (MANN, 2000c, p.251-252).

A urdidura ficcional de Thomas Mann é notável, pois estabelece um estranhamento do leitor com o herói, por ele tratado, ao menos nesta passagem, com certo desdém complacente, como se o mesmo fosse incapaz de suportar paradoxos. O narrador se reserva o direito da ironia, e desnaturalizando o seu personagem

central, retira do leitor qualquer possibilidade de identificação imediata. Sim, Thomas Mann utiliza com maestria o recurso teatral defendido por Bertolt Brecht, uma das figuras mais representativas do comunismo na estética do século XX. Se para Brecht o teatro épico pode transformar, ou melhor, ser didático ao mostrar que a ação não é natural e inscrita em uma ordem segura dos eventos (Cf. BRECHT, 2005, p.66-67), para Thomas Mann, cabe perguntar: qual a consequência do distanciamento causado no leitor, que não dispõe de meios para se identificar plenamente com o conteúdo da trama? A própria pergunta indica que a hipótese benjaminiana, no caso de Thomas Mann ao menos, pode falhar, e, assim, a representação da morte (uma figura possível da catástrofe) deve ser lida de outra maneira.

Da mesma maneira que em *Os Buddenbrooks*, a doença ocupa um lugar central no livro. Afinal, todo ele se desenrola em um sanatório, para onde Castorp vai para visitar seu primo militar. Aqui se esconde novamente um detalhe fundamental, em se tratando de um romance que se inscreve na tradição moderna alemã: temos novamente o jovem; mas, ao contrário de Castorp, Joachim Ziemssen não resiste à tuberculose. Diferentemente do que fizera com o pré-adolescente Hanno Buddenbrook, ao qual dedicara um relato simplesmente biológico – e por isso mesmo irônico – Thomas Mann, como escritor de *A Montanha Mágica*, dará à ironia um lugar secundário, e ela aparece, ainda que de maneira forte, somente depois de redigir uma das passagens mais emocionantes de todo o romance. Uma passagem lírica, e justamente por isso mesmo desafiadora, uma vez que *A Montanha Mágica* é um texto bastante abstrato.

Consciente de que seu fim se aproximava, Joachim Ziemssen deixa vir ao sanatório sua mãe, Louise Ziemssen.

Entretanto, passara ainda por grandes mudanças desde a chegada da mãe. Como lhe era muito incômodo barbear-se, não o fazia havia oito ou dez dias. Tinha a barba muito forte, e o seu rosto amarelo como cera, com os olhos meigos, estava agora emoldurado

por uma barba negra, espessa, de guerreiro, como aquelas que os soldados deixam crescer nas campanhas, e que, segundo a opinião de todos, o tornava mais belo e viril. Sim, Joachim transformara-se subitamente de um jovem num homem maduro, devido a essa barba, e não só devido a ela. Como um relógio cujo mecanismo está estragado, a vida precipitava-se-lhe para a frente; a galope, percorria as idades que não lhe fora dado alcançar no tempo real, e no decurso das últimas vinte e quatro horas, Joachim converteu-se num velho.

(...)

Às sete horas morreu. Alfreda Schildknecht encontrava-se no corredor, só a mãe e o primo estavam presentes. Joachim resvalara no travesseiro e ordenava brevemente que o reerguessem. Enquanto a Sra. Ziemssen, enlaçando com os braços os ombros do filho se conformava a esta ordem, ele disse com certa pressa que devia redigir e despachar imediatamente um requerimento, solicitando a prorrogação de sua licença, e enquanto dizia isso se realizou o “breve trespasse”, observado com recolhimento por Hans Castorp, à luz do pequeno candeeiro da mesa de cabeceira, velado de vermelho. Revirou os olhos, a inconsciente tensão do rosto desapareceu, sumiu-se a olhos vistos a turgidez penosa dos lábios e o rosto mudo do nosso Joachim reencontrou a beleza de uma juventude viril. Acabara.

Como Louise Ziemssen virasse a cabeça, soluçando, foi Hans Castorp quem, com a ponta do anular, cerrou as pálpebras daquele que já não tinha nem respiração nem movimentos e foi ele que lhe juntou suavemente as mãos sobre a colcha. Depois, ergueu-se também e chorou, deixou correr sobre as faces as lágrimas que tanto haviam ardido no rosto do oficial da marinha inglesa, que esse líquido claro, que corre neste mundo a toda hora e em toda a parte com tanta abundância e amargura que os poetas deram ao vale terreno um nome poético que lembra esse produto alcalino e salgado de glândulas, que o abalo dos nervos, causado por uma dor penetrante, arranca ao nosso corpo, e que, como Hans Castorp sabia, continha igualmente um pouco de mucina e albumina. (MANN, 2000c, p.734-735)

O que temos aqui é uma verdadeira aula de carpintaria literária. Thomas Mann, tratando de uma situação que não duraria, no tempo real, pouco mais de alguns segundos, dá-lhe uma intensidade emocional que atenta para todos os detalhes. Se o

tempo, em *A Montanha Mágica*, parece uniforme, se todos os dias se parecem, e, por isso, a soma deles na verdade é um só, é monótono, ele dá a um segundo o peso de uma grande história. Cada movimento corporal é relatado. O “breve trespasse” de Joachim é narrado com sutileza. Se, durante o romance, Thomas Mann relata sete anos através da repetição, parece-nos que o instante da passagem da vida para a morte recebe tratamento oposto. Primeiramente, a barba de Joachim que vive por ele, que lhe dá a aparência de um homem que ele jamais será: esta barba parece trazer consigo as pegadas não dadas, todo o processo de desilusão e hiperconsciência que a família Buddenbrook levou um século para elaborar. Temos o gesto da mãe que levanta o filho, que lhe cai morto nos braços. Isto Thomas Mann não descreve. O morto não tem peso, é sublime, e morre no meio de uma frase. Cada músculo de seu rosto parece ter dado o sinal de seu fim. A cor dos olhos, da pele, a tensão dos nervos, iluminados pelo candeeiro de seu quarto. Em um sanatório onde nada muda, na descrição de um rosto vivo para um rosto de um cadáver lemos uma mudança, dada instantaneamente, que não se dá em todo o romance. Por fim: a ironia. Apesar de toda a honra que Thomas Mann dedica ao primo de Hans Castorp, essas suas lágrimas são expressões de seu corpo, mas expressões químicas, jamais símbolos, como eram as expressões de Joachim. Parece-nos que Thomas Mann anuncia. Acabou-se o instante. Voltemos à frieza da vida. Não custa nada ao narrador deixar de lado o tom lírico e retornar ao épico, como se dissesse ao leitor emocionado que a lágrima que eventualmente lhe cai dos olhos é nada mais do que mucina e albumina. Com poucas palavras, Mann se despede do breve trespasse, quase chegando a fazer troça do mesmo.

Em que esta passagem é representativa? Comparando com cena da morte de Ziemssen com a da morte de Hanno Buddenbrook, é possível perceber uma semelhança: a ironia. Na morte do jovem Buddenbrook, o narrador do romance, antes mesmo de dizer que a renúncia à vida gerou a morte, relata objetivamente a causa médica da morte. O narrador assume, assim, a sua impotência,

usando o recurso que lhe é possível e que, de alguma maneira, pode ser imediatamente compreendido pelo leitor. Depois, contamos como a incapacidade de representar é o legado da saga de uma família: o jovem Hanno ainda não dispõe da altivez paterna, manifesta na representação consciente do “ser burguês”. Todavia, o narrador explica ao seu leitor, e dá à morte de Hanno uma “causa”, mesmo que, para tanto, seja necessário que o leitor a perceba obscura, algo que tem vida somente na própria intimidade do jovem e nas pegadas de todo o romance. Nenhum leitor compreenderá a morte de Hanno sem antes ter se deparado com a descrição da morte de seu pai e da lenta, porém segura, vitória da consciência sobre a capacidade de agir. O único “dique apriorístico”, é o que parece contar o romance, é um discurso que seja um discurso médico. A dúvida se um discurso filosófico de sabor nietzscheano não seria outro dique se dissipa quando se percebe justamente o que ressaltai acima: é necessário ter acompanhado a narrativa temporalmente desenvolvida para que se compreenda a morte de Hanno. A morte de Joachim Ziemssen será a morte de um jovem militar, apresentado como alguém que morreu como viveu: bravamente. Nele não há a fraqueza de espírito de um Hanno, por exemplo, ou a resignação elegante de um Thomas Buddenbrook. A morte de Ziemssen é descrita com detalhes, que, se não são líricos, posto que não remetem à subjetividade do próprio Joachim, condensam um instante absolutamente inapreensível pela simples cronometragem, o que é notável em se tratando de um romance sobre o tempo.

Essa morte faz crer ao leitor que o narrador deixou de lado o humor e rendeu uma homenagem ao seu personagem. A ironia se mostra no final, e com o motivo acima explicitado: a lágrima não é expressão do sentimento, mas sim um fato químico e biológico. Thomas Mann inverte a ordem da narrativa: em *Os Buddenbrooks*, o discurso médico servia de exemplo de um dique apriorístico, mas, ao mesmo tempo, como a linguagem disponível para relatar, em termos naturalistas, a morte de Hanno. Já em *A Montanha Mágica*, não somente um instante sintetiza toda

a vida de uma personagem, mas também o discurso médico (onipresente no romance) aparece desta vez ao final da cena, e aí não mais exerce a função de suscitar a descrença no discurso naturalista: na verdade, o narrador se faz valer do humor e da ironia. Thomas Mann é capaz de alterar a voz do seu narrador, recurso, aliás, muito utilizado em um romance recheado de longos diálogos (recurso dramático, onde o narrador se exime), descrições detalhadas (a própria morte de Ziemssen, as refeições, a toalete matinal de Hans Castorp) e pensamentos filosóficos – logo após o capítulo em que narra a morte de Ziemssen, o narrador faz uma longa digressão que poderia ser assinada por qualquer especialista em filosofia. Como é possível, e neste ponto chegamos a um outro ponto a respeito da morte, mesclar tantas vozes? Novamente Lukács:

A alma do humorista é ávida de uma substancialidade mais genuína do que a vida lhe poderia oferecer; por isso, ele despedaça todas as formas e os limites da quebradiça totalidade da vida, o eu puro e dominador do mundo. Mas com o colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento (LUKÁCS, 2000, p.52).

A colagem de linguagens, ora filosófica, aqui lírica, acolá dramática, desempenha este papel: não é possível uma narrativa que mantenha o controle de um mundo supostamente objetivo. Fragmentado, o narrador assume disfarces necessários para contar a história: ele não tem mesmo saída, a não ser abandonar o seu herói no campo de batalha, ao final do livro. É uma obra que permanece aberta, para a qual não há conclusão: “E assim, no tumulto, na chuva, no crepúsculo, perdemo-lo de vista” (MANN, 2000c, p.986). Ela mesma termina com a possibilidade da morte de Hans Castorp – de tão sublime, a morte tornou-se perfeitamente inapreensível, perdendo aí seu caráter necessário e de arbítrio. Thomas Mann não pula a própria sombra, e, nele, a morte permanece sendo uma figura sem contornos e desprovida de símbolos. A beleza da obra de Thomas Mann está, porém, em *representar esta impossibilidade de simbolizar a morte*², impossibilidade esta

que jamais será paralisante, mas a própria lacuna que servirá de fonte inesgotável de criação.

Mas em momento algum esta representação da impossibilidade confunde-se com a negação da essencialidade da morte. Thomas Mann não cairá nas malhas da denúncia de Walter Benjamin, ou seja, ao representar sua impotência, ele não estará representando a própria destruição. A ironia e o narrador fragmentado, que somente por uma colagem de linguagens torna possível o tomo do romance, configuram a ironia necessária na qual se experimenta, de acordo com Kurzke, “a autonegação intelectual do espírito frente ao que existe” (KURZKE, 1997, p.167). Criam-se então imagens da espera e, portanto, de uma temporalidade resignada: o futuro não é mais aquele que ansiosamente se aguarda ou que se constrói de acordo com a vontade ou o planejamento, não sendo a promessa moderna que se cumpre melhor ou pior em algumas dimensões da vida: será a consciência resignada de algo – a morte – que já se faz presente no próprio divórcio entre o homem e seu mundo, seja este mundo um sanatório dos Alpes suíços, um principado imaginário ou uma família de mercadores. Por sobre todos estes mundos, sobrevoam as asas do *Angelus Novus*, de Paul Klee, que, tal como o senador Buddenbrook e o narrador que se recusa a acompanhar o futuro de Hans Castorp, olha fixamente para o passado do qual se distancia, como se houvesse, já citei estas palavras de Thomas Mann, um sulco profundamente cavado entre eles.

ABSTRACT: This paper's aim is to analyse the representations of death and temporality in three Thomas Mann's novels (*The Buddenbrooks*, *His Royal Highness* and *The Magic Mountain*). Taking Lukács' theories on novel and Franco Moretti's studies on the Bildungsroman, we shall understand how the representation of death is always a representation of the possibility of the language.

KEYWORDS: German novel, Bildungsroman, Representation, Death, Thomas Mann.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1993, 5.ed.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CÉLAN, Paul. Fuga sobre a morte. In: *Cristal*. Seleção e tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1990. 6. ed.
- KURZKE, Hermann. *Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung*. München: Beck, 1997.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: Um Ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MANN, Thomas. *Sua Alteza Real*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- _____. *Os Buddenbrooks: decadência de uma família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000b.
- _____. *A Montanha Mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000c.

- MISKOLCI, Richard. *Thomas Mann, o artista mestiço*. São Paulo: Annablume, 2003.
- MORETTI, Franco. *The Way of the world: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987.
- NIPPERDEY, Thomas. *Deutsche Geschichte 1800-1866*. München: Beck, 1998.
- ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- SCHELER, Max. *Morte e sobrevivência*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- SIMMEL, Georg. *Rembrandt: Ein Kunstphilosophischer Essay*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1917.

NOTAS

¹ Em se tratando da representação da morte na cultura alemã da primeira guerra mundial e da República de Weimar, os exemplos se multiplicam: o leitor interessado poderá consultar com proveito as obras de Erich Maria Remarque (*Nada de novo no front*, São Paulo: Abril Cultural, 1981) e Sebastian Haffner (*Geschichte eines Deutschen*. München: DTV, 2002). Apesar de o primeiro ser autor de um romance memorialístico e o segundo de uma autobiografia, partilham de uma mesma visão: a morte, ou o desejo de aventura, sacrifício e entrega à morte foi fruto de uma obrigação de prazer, um substituto ao tédio da vida imperial na Alemanha. Visão oposta representa um ensaísta como Ernst Jünger (*A Guerra como experiência interior*, Lisboa: Ulisséia, 2005), por exemplo, para quem a morte é o fenômeno que se opõe ao desejo de conforto e o horror ao risco que seriam inerentes ao burguês.

² No período de turbulência política e social da República de Weimar, multiplicam-se os exemplos de uma poética da morte e da catástrofe. Remeto o leitor interessado para a peça de Bertolt Brecht, *Tambores da Noite*, na qual um soldado volta da primeira guerra mundial como um cadáver. Kragler retorna para casar-se com a sua noiva Anna, e, no final, estende o lenço branco. A guerra não o transformara, e ele deseja, então, iludir-se no conforto burguês. Imaginando um mundo ficcional paralelo,

não poderia Hans Castorp voltar como Kragler? Os filmes de Fritz Lang, sobretudo a série de Dr. Mabuse, filmados em 1924, também podem ser vistos sob a mesma ótica dos romances de Mann: a degeneração, mostrado nos filmes de Lang através da criminalidade, não se deixa reduzir a um clichê de marginalidade maléfica (o comunista, o judeu, o homossexual, etc.), mas necessariamente assume disfarces. Ainda está para ser escrita uma obra sobre a cultura de Weimar que leve em conta estas estratégias – refinadas – de representação da decadência.