

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Théo Amon

**Preter-realismo nos romances de Thomas Mann**

Porto Alegre

2024

**Théo Amon**

**Preter-realismo nos romances de Thomas Mann**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Área de concentração: Estudos de Literatura

Orientadora: Prof. Dra. Kathrin Holzermayr Lerrer Rosenfield

Porto Alegre

2024

### CIP - Catalogação na Publicação

Amon, Théo  
Preter-realismo nos romances de Thomas Mann / Théo  
Amon. -- 2024.  
172 f.  
Orientadora: Rosenfield Kathrin Holzermayr Lerrer.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Teoria literária. 2. Realismo. 3. Romance. 4.  
Literatura alemã. 5. Thomas Mann. I. Kathrin  
Holzermayr Lerrer, Rosenfield, orient. II. Título.

**Théo Amon**

**Preter-realismo nos romances de Thomas Mann**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, 26 de setembro de 2024

Resultado: Aprovado

Conceito: A

BANCA EXAMINADORA:

---

Kathrin Holzermayr Lerrer Rosenfield  
Departamento de Filosofia  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Luís Augusto Fischer  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
Instituto de Letras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Mario Luiz Frungillo  
Departamento de Teoria Literária  
Instituto de Estudos da Linguagem  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

---

Paulo Astor Soethe  
Departamento de Polonês, Alemão e Letras Clássicas  
Setor de Ciências Humanas  
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

## **Agradecimentos**

Agradeço aos membros da banca examinadora — Luís Augusto Fischer, Mario Luiz Frungillo e Paulo Astor Soethe — e à minha orientadora, Kathrin Rosenfield, pela disposição em participar e pelas valiosas indicações textuais e bibliográficas.

À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — CAPES, pelos apoios recebidos no mestrado e doutorado.

Ao Centro de Estudos Europeus e Alemães — CDEA, pelo fomento concedido para uma viagem a Augsburg (Edital 04/2022).

Ao Prof. Dr. Dr. h. c. Helmut Koopmann, que amavelmente me recebeu na Universidade de Augsburg em novembro/dezembro de 2022 para aprofundamento da pesquisa.

Aos amigos Alexandre Piana Lemos e Lucas Dutra Bortolozzo, pelas instigantes e sempre divertidas discussões culturais e literárias.

À minha família, e em especial ao meu irmão, Caio Amon, que por muitos anos acompanhou quase diariamente, em longas mateadas, algo do avanço deste estudo, desde o mestrado.

*Donc ce qui différencie le plus radicalement la littérature moderne de la littérature ancienne : c'est le remplacement de la généralité par la particularité.*

*Journal des Goncourt, 27 de março de 1865*

*Alles Vergängliche / ist nur ein Gleichnis*

*Faust — Der Tragödie zweiter Teil, v. 12.104-12.105*

## RESUMO

Esta tese examina teoricamente a produção romanesca de Thomas Mann sob o ângulo da sua relação problemática com os cânones do realismo ocidental. Primeiramente, traça-se um painel das principais características do romance realista, cuja evolução culminou no papel preeminente do romance na literatura do século XIX e início do XX, dando-se atenção especial, em uma perspectiva histórica de literatura comparada, ao caso excêntrico da evolução literária alemã. Depois, passa-se a uma elaboração sobre os romances e a técnica de Thomas Mann, que se dispõem formalmente em uma tensão peculiar entre atributos normais do realismo e alguns elementos — como o *Leitmotiv*, repetições e simetrias, nomes próprios simbólicos e citações de vários tipos — que são aparentemente anômalos ou regressivos, por remeterem a outros gêneros, tais como o mito ou o ensaio. Por fim, discute-se o estatuto dessa convivência singular entre fachada realista e estruturas profundas não realistas, para a qual se propõe o termo de trabalho “preter-realismo”, e avalia-se em que medida essa instabilidade não seria mesmo intrínseca à própria forma romance.

Palavras-chave: Teoria literária. Realismo. Romance. Literatura alemã. Thomas Mann.

## ABSTRACT

This doctoral dissertation reviews Thomas Mann's novel output from the viewpoint of its problematic relation with the canons of Western realism. First an overview is presented of the main characteristics of the realist novel, whose evolution led to the preeminent role played by the novel in the literature of the XIX and early XX centuries, and the eccentric case of the German literary evolution is highlighted under a comparative perspective. The novels and writing technique of Thomas Mann are then explored, showing a peculiar tension between normal features of realism and some elements — such as leitmotifs, repetitions and symmetries, symbolic names, and quotations of various kinds — that are apparently anomalous or regressive, since they point to other genres, such as the myth or the essay. Finally, the status of this unusual coexistence between realist façade and non-realist deep structures is discussed, for which the working term “preter-realism” is proposed, and it is speculated whether this instability is not intrinsic to the novel form itself.

Keywords: Literary Theory. Realism. Novel. German Literature. Thomas Mann.

## **Apoio de financiamento CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Finance Code 001.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
1. Colocação do problema.....	10
2. Objetivo principal.....	15
3. Objetivo secundário.....	17
4. Estruturação.....	18
5. Notas metodológicas.....	22
<b>PARTE I — Romance e realismo.....</b>	<b>29</b>
1. Épico, romance e a preeminência do real.....	29
2. O século XIX e o romance realista.....	45
<b>PARTE II — O caso do romance alemão.....</b>	<b>58</b>
1. Problemas do realismo no romance alemão.....	58
2. O lugar de Thomas Mann: um panorama dos seus romances.....	84
<b>PARTE III — Preter-realismo: passando ao largo do real.....</b>	<b>101</b>
1. Quatro exemplos técnicos em Thomas Mann.....	102
a) <i>Leitmotiv</i> .....	102
b) <i>Recorrências</i> .....	113
c) <i>Citações</i> .....	117
d) <i>Nomes próprios</i> .....	124
2. Discussão.....	131
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>142</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>158</b>
1. Bibliografia primária.....	158
2. Bibliografia secundária.....	160

## INTRODUÇÃO

### 1. Colocação do problema

Em uma quarta-feira, 24 de julho de 1963, Adolfo Bioy Casares conversava com Jorge Luis Borges. Este assim se expressou sobre as *Conversas com Goethe* (1836/1848), de Johann Peter Eckermann:

Para Nietzsche, era o melhor livro da literatura alemã. Bom, talvez a literatura alemã seja tão abstrata que esse seja o livro mais concreto, em que se vê dois homens conversando: um encanto irresistível. (Bioy Casares, 2006, p. 931)<sup>1</sup>

Nova cena. Quatro anos e dois dias mais tarde, Bioy registra a seguinte opinião borgeana:

Nos *Buddenbrook*, o autor está obcecado por caracterizar seus personagens pela cor do cabelo: o típico jovem esportista da época de Bismarck, loiro de olhos azuis; o intelectual, moreno de olhos negros. Em *A morte em Veneza*, relata a história do professor cinquentão que, disposto a viver que seja pela última vez, se apaixona por um jovem. Acho que Thomas Mann era um idiota. (Bioy Casares, 2006, p. 1201)<sup>2</sup>

Cai o pano.

Em que pese o tom anedótico de tudo isso, perpassado de má vontade (e algum desconhecimento de causa: o esquema atribuído a *Os Buddenbrook* na verdade corresponde ao conto *Tonio Kröger*), temos aí duas percepções muito iluminadoras, que, se postas em relação, nos propõem um problema de teoria e

---

<sup>1</sup> “Para Nietzsche era el mejor libro de la literatura alemana. Bueno, quizá la literatura alemana sea tan abstracta, que éste sea el libro más concreto, en que se ve a dos hombres conversando: un encanto irresistible”. (Esta e todas as passagens estrangeiras estão em tradução nossa, salvo indicação de tradutor nas Referências.)

<sup>2</sup> “En los Buddenbrooks, el autor está obsesionado por caracterizar a sus personajes mediante el color del pelo: el típico joven deportista de la época de Bismarck, rubio de ojos azules; el intelectual, moreno y de ojos negros. En La muerte en Venecia, refiere la historia del profesor cincuentón que, dispuesto a vivir siquiera una última vez, se enamora de un joven. Yo creo que Thomas Mann era un idiota”.

crítica literárias. Os ingredientes são a) Thomas Mann: esquemas alegóricos, simbolismos “idiotas”; b) literatura alemã: abstração em detrimento da ação. Dois lampejos vindos de lados diferentes e convergindo num mesmo campo focal. Esse campo pode ser cingido por algumas perguntas, que são as que orientam esta tese de doutorado: Thomas Mann é um escritor realista? Antes disso: de que realismo estamos falando? Esse realismo é intrínseco ao romance, ou mesmo ao modo narrativo como um todo? E como Mann o realiza ou distorce? Através de quais técnicas? Isso problematiza, enfraquece ou, pelo contrário, é um ponto forte dos seus romances?

Alguma razão se deve dar a Borges, senão na sua conclusão, pelo menos nas suas premissas. Sim, o físico de muitos personagens mannianos segue padrões esquemáticos, sejam eles ditados por concepções culturais — como o Potifar emasculado e balofo de *José e seus irmãos* —, sejam impostos pela lógica peculiar do seu universo — exemplo clássico: o artista de ascendência exógena que, em um sentido muito mais profundo e crucial do que aspecto físico, destoa da sensaboria do seu meio burguês (qual Gerda Arnoldsén na Lübeck dos *Buddenbrook* ou os escritores transviados Gustav Aschenbach e Tonio Kröger). Também, e mais cifrado do que isso, o nome próprio de várias figuras carrega uma pista sobre o seu caráter: o narrador Serenus Zeitblom, de *Doutor Fausto*, é mesmo uma “serena flor da sua época” (*Zeit + Blume*), conforme a sua personalidade acomodatória e um tanto plástica vai se revelando ao longo da sua narração de primeira pessoa; a senhora Stöhr, de *A montanha mágica*, realmente “incomoda” (*stört*) com suas gafes grotescas e fofocas; as boas maneiras e diplomacia do doutor Sammet, de *Sua Alteza Real*, fazem-no suave como veludo (*Samt*), deveras. Ampliando-se a zona de análise, tampouco escapam ao leitor experiente as incontáveis referências que Mann faz ao patrimônio literário e humanista, semeando seus livros de intertextualidades de toda ordem — como nos paralelos entre a jornada de morte de Hans Castorp e as descidas ao mundo ífero da tradição greco-romana e dantesca (Settembrini até apelida o conselheiro Behrens de “Radamanto”...), ou as dezenas de citações do *Fausto* de Goethe que *A montanha mágica* também contém, especialmente na fatídica noite de Carnaval/Valpúrgis. E, para referir um último item, de ordem estilística: Mann aperfeiçoou e tornou marca registrada sua a técnica do

*Leitmotiv*, emprestada à música de Wagner, que consiste na repetição textual, nada ou apenas minimamente variada, de um elemento motivico importante — como o lábio inferior que Tony Buddenbrook avança um pouco sempre que está contrariada, por exemplo —, com a função de reativar na memória do leitor, ou antecipar no seu horizonte, as outras vezes em que uma situação parecida foi ou será representada no livro, e assim construir uma complexa rede de referências cruzadas, esteios temáticos que sustentam a narração como um todo coeso.

Ao nosso ver, a razão por que esse tipo de artifício incomoda um leitor versado, como Borges e tantos outros, concerne à história literária e aos gêneros literários. Thomas Mann se propunha, e sempre foi visto, como o primeiro nome de peso do “grande realismo” alemão, numa literatura até então raquítica em romances de monta se comparada com as literaturas nacionais dominantes da era moderna. Não há exagero possível quanto à recepção eufórica e ao peso histórico do romance de estreia *Os Buddenbrook*<sup>3</sup> em termos de uma repaginação da literatura alemã rumo à sua integração definitiva no concerto das nações. Desde esse primeiro livro em forma longa, Mann não cessou de produzir romances, um mais ambicioso que o outro, mas sem nunca se propor quebrar o molde à maneira de tantos autores seus contemporâneos — e aí pode-se listar muitos gigantes, como Joyce, Proust, Faulkner, Broch, Musil, Gide, Woolf, Céline etc. Na sua escolha de perspectivas narrativas, estruturas superordenadas, temporalidade, linguagem (preciosíssima, porém tradicionalmente gramatical), estilo e, fator não insignificante, persona pública e *habitus* artístico em geral, o autor lübeckense claramente se inscreve na coorte dos seus colegas mais firmemente oitocentistas<sup>4</sup>, como Tolstói, Conrad, Henry James, Roger Martin du Gard, Hermann Hesse e tantos outros, em que pesem as salientes incompatibilidades entre todos eles. Sem dúvida, ele potencializou e levou ao seu limite todos os quesitos acima — que o ateste o complexo jogo de planos narrativo-temporais em *Doutor Fausto*, a magnífica ironia do narrador em A

---

<sup>3</sup> Cf. o relatório editorial de Eckhard Heftrich e Stephan Stachorski em GKFA 1.2, p. 118-228.

<sup>4</sup> Talvez o mais exato seria vê-lo como uma ligação entre duas épocas, o que responderia pela sua posição no meio do caminho entre preservador e inovador. Como o resto da Introdução mostrará, porém, essa fixação de Thomas Mann como autor oitocentista ultratardio é essencial para a nossa análise fazer sentido, histórica e formalmente — mas não é uma opção inatacável, de maneira nenhuma.

*montanha mágica* ou a dicção ricamente arcaizante de *José e seus irmãos* —, mas nunca atentou frontalmente contra nenhum deles, e muito menos tentou refundi-los. Anatol Rosenfeld (1993a, p. 131) resume bem:

Sem ser grande inovador, levou o romance tradicional até os seus últimos limites, ultrapassando-os pelo autoquestionamento da arte narrativa, pela paródia, pela inserção do ensaio, pelo tratamento sutil do tempo vivencial e pela manipulação magistral de vários níveis temporais.

Assim, podemos dizer que, artisticamente, Thomas Mann foi um filho temporão do século XIX<sup>5</sup> que sobreviveu à sua época, e sua morte em plena atividade na metade da década de 1950 — poucos anos antes da publicação de um *O tambor*, por exemplo — é um gracioso anacronismo.

Refinando esse recorte temporal, temos também o ângulo genológico a informar a participação de Mann na literatura imaginativa. Sua produção ficcional é essencialmente romanesca, embora tenha afiado a pena competentemente em vários outros gêneros, com duas dúzias de contos, um drama cênico (*Fiorenza*), meia dúzia de poemas líricos de circunstância, alguns esboços insignificantes de argumentos cinematográficos e até dois idílios (*Mestre e cão* e *Canto da criancinha*, este último em verso). No entanto, com a honrosa exceção de *A morte em Veneza* (que, a rigor, é já uma novela, e cuja posição de charneira na consolidação estilística e temática do autor é vital demais para ficar de fora da nossa perspectiva aqui), é pelos seus onze romances que Thomas Mann inscreveu seu nome na história da literatura e é conhecido por todos os leitores não especialistas. O relativo fracasso do segundo entre eles, *Sua Alteza Real*, em nada empanou o brilho de um livro de estreia formidável como *Os Buddenbrook* nem desencorajou o autor da série de obras-primas que se lhes seguiram: o divisor de águas literário e cosmovisional *A montanha mágica*, a monumental tetralogia *José e seus irmãos*, o impiedoso acerto de contas de *Carlota em Weimar*, o *opus mysticum* *Doutor Fausto*, aquele curiosíssimo híbrido

---

<sup>5</sup> Em ensaio de 1996, Koopmann (2016, p. 77-92) esboça a relação íntima e problemática de Mann com o século do seu nascimento, fonte de pontos altos da sua produção ensaística (como a maioria dos reunidos nos volumes *Adel des Geistes* [1945] e *Altes und Neues* [1953] da chamada “edição de Estocolmo”).

de tudo e mais um pouco que é *O eleito* e a sublime transfiguração de um projeto postergado por quarenta anos, as *Confissões do impostor Felix Krull*, seu canto de cisne em estado de torso incompleto.

Esses dois enquadramentos foram feitos para trazer um elemento central à nossa discussão, que é o entretimento do romance como gênero literário com o realismo como seu princípio regulador ou pelo menos avaliativo. Não há dúvidas de que o grosso do patrimônio romanesco é de feição realista, entendido como uma imitação objetiva do real, que privilegia a verossimilhança, a atenção ao detalhe e a concentração na experiência individual de pessoas nitidamente delineadas em vidas potencialmente comparáveis com as que temos nós, os leitores (na linha do que Northrop Frye chama de “modo *mimético inferior*”<sup>6</sup>). Nisso está implícito o respeito às leis naturais e físicas, à psicologia humana, à temporalidade, à causalidade etc., e a referencialidade, entendida como a convenção tácita de que o autor usa as palavras no sentido em que elas são comumente tomadas pelo público e repertoriadas nos dicionários (isto é, a hipótese da “língua privada”, como na poesia simbolista mais ousada, não é contemplada). Outros veios que correm em paralelo ao realismo na história do romance, e que com ele vêm a se misturar em diversas obras e autores, constituem mais a exceção do que a regra, e normalmente concorrem com ele mais em subgêneros particulares, com feição própria, como o conto fantástico, a alegoria política, a ficção científica, o romance filosófico ou pedagógico, narrativas que misturam o lendário e o sobrenatural ao cotidiano (“realismo fantástico”, belíssimo oxímoro) etc. A predominância do realismo como o princípio maior da fase alta do romance (assim, de bate-pronto, digamos de 1700 a 1940) é fato bastante incontroverso, e será assumida aqui como axioma.

Dados esses dois recortes, fica nítida a filiação de Thomas Mann ao realismo como princípio de plasmação artística, ignorados os usos desse termo também para uma ou outra corrente estética (o realismo de Flaubert e companhia). Esse “realismo formal”, para usar o termo de Watt (2015 [1957]), está comprometido com a representação convincente de histórias particulares e pormenorizadas. A atenção dada pelo realismo formal aos elementos individualizadores é extrema:

---

<sup>6</sup> “low mimetic mode” (Frye, 2020 [1957], p. 34).

uma obra realista nos informa sobre tempo e lugar dos acontecimentos; as personagens têm nome, profissão, nacionalidade, papéis sociais e familiares, traços de personalidade, fisionomia, estatura, manias, jeito de falar, caráter, crenças, fraquezas, experiências prévias e mais todo um arsenal de características que emprestam a cada uma delas a verossimilhança que a descrição de uma pessoa real teria; também, os ocorridos que constituem a trama são peculiares àquela história, e não uma cópia de um enredo tradicional, originado por outro autor ou vindo de outra obra daquele mesmo autor (e a originalidade segue sendo uma das grandes pedras de toque da qualidade da ficção realista, como qualquer resenha atestará). A própria convenção de contar a história como se fosse verdadeira também diz muito — e aí entra também toda a imaginativa parafernália dos *Rahmenerzählungen* (narrativas-quadro) que já foram excogitados para como que “justificar” aos olhos do leitor a transformação da vivência em relato escrito: a existência de uma versão anterior que foi traduzida e depois adaptada (*Dom Quixote* e seu Cide Hamete Benengeli), a intervenção de um editor que coligiu papéis avulsos de um defunto (*Contos do finado Biélkin*, de Púchkin), o amigo que se correspondia com o protagonista (*Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe) e assim por diante.

Todos esses quesitos formais são atendidos, e com excelência, nos romances de Thomas Mann, valendo-lhe um lugar de honra nos realistas da prosa universal e, especialmente, na literatura alemã, que até a sua geração andava pobre de escritores de primeira linha filiados a essa tradição. No entanto, e aí entra a razão de ser desta tese, há importantes ressalvas a se fazer quanto ao seu realismo, conforme esboçamos abaixo.

## **2. Objetivo principal**

Esta tese buscará identificar os principais procedimentos poéticos de índole “preter-realista” (termo nosso, explicado mais adiante) que Thomas Mann utiliza em seus romances. Indo contra a característica definidora do romance moderno ou pós-barroco, que é representar minuciosamente e pôr em destaque a experiência individual, específica, “pessoal e intransferível” — fruto de uma longa

evolução desde que, a partir do século XVII, esta forma literária foi se desprendendo de modelos arcaicos em que ainda se buscava uma validade geral para a representação, com uso extenso de enredos alegóricos ou convencionais, nomes próprios simbólicos, referência contínua ao repertório mitológico clássico, negligência para com detalhes da vida concreta etc. —, Thomas Mann faz extenso uso de recursos generalizantes, que apontam para macromodelos anteriores ou superiores à ocorrência singular, o que relativiza bastante o seu encaixe na conceituação clássica do romance realista, historicamente consagrada pela recepção desse gênero dentro da categoria da épica na poética tripartite herdada (ou melhor, adaptada) dos gregos, construto que posteriormente foi refinado para acomodar características peculiares do romance.

Alguns desses recursos técnicos, tais como identificados pela crítica especializada, são o *Leitmotiv*<sup>7</sup> de inspiração musical, a recorrência mítica, a onomástica simbólica e as referências eruditas (intertextualidade explícita ou implícita), que às vezes se combinam em estruturas complexas definidoras de todo um livro (pense-se no intrincado jogo dos nomes próprios na tetralogia de *José e seus irmãos* e sua essencialidade para compreender a obra) ou têm alcance maior que uma só obra — há estruturas persistentes que percorrem toda a carreira criativa do escritor, estendida por mais de cinquenta anos. Depois da identificação, conceituação e caracterização desses recursos, ilustrados por exemplos retirados dos romances mannianos, passaremos à discussão principal, que é: se, e em que medida, a coexistência dessa dupla ordem de grandezas — o particular e individualizado, próprio do realismo moderno e que conheceu seu apogeu no romance oitocentista, do qual Thomas Mann é um representante tardio; e o impessoal e abstrato, próprio de outras formas, como o mito e o ensaio filosofante<sup>8</sup> — enfraquece suas obras ou pelo menos as problematiza enquanto “romances de ideias” ou “romances intelectuais”<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> “Motivo condutor”; termo cunhado pelo *entourage* de Richard Wagner para o que o próprio chamava de *Grundthema*, “tema fundamental”. Foi vulgarizado especialmente pelos guias temáticos (*Thematische Leitfaden*) compilados por Hans von Wolzogen.

<sup>8</sup> Julián Fuks escreve, oportunamente, sobre o caráter proteiforme do romance em geral: “nada o impede de utilizar para seus próprios fins o drama, o ensaio, o monólogo, a fábula, a epopeia [...], mas ainda assim ele mantém sua singularidade” (Fuks, 2021, p. 12).

<sup>9</sup> Esta última uma expressão utilizada por Koopmann (1971, *passim*).

Falamos em problemática porque se, de um lado, o encaminhamento constante da trama a arquétipos e formas que lhe são exteriores confere a essa trama uma relevância maior, que diz respeito ao humano como um todo e, portanto, diretamente ao leitor, por outro lado os personagens, situações e ações podem assim ficar esvaziados de significação intrínseca, fazendo as vezes de simulacros que apenas encarnam uma ideia de natureza moral, estética, metafísica etc. (uma censura que se pode fazer também a Dostoiévski<sup>10</sup> e outros autores do grande romance russo, que muito influenciaram Thomas Mann, confessadamente).

### 3. Objetivo secundário

A par da intenção primeira de reenquadrar a produção de Thomas Mann nos critérios do realismo, temos neste trabalho também um segundo propósito, reflexo daquele, mas de maior envergadura. Queremos usar os *insights* revelados pelo problema manniano para elaborar uma pequena problematização da teoria do romance, no sentido de nuançar alguns dos pressupostos que sustentam sua conceituação clássica, digamos. Esta contribuição repousa toda sobre a tensão irresolvida dentro da forma romanesca entre o episódico e o permanente; entre o particular e o geral; entre o novelístico e o ensaístico; entre o narrativo e o dissertativo; entre o racional e o mítico. Proporemos a ideia de que a aparente “intrusão” de elementos não canonicamente romanescos<sup>11</sup> no tecido formal das obras de Thomas Mann é apenas um caso específico de algo nada incomum em romances; melhor dizendo, isso seria perfeitamente típico do romance como forma e até mesmo configura a sua especificidade como gênero literário. Deste modo, pode-se acomodar nessa classe, com menos alarde e desconforto, obras tão ou mais “problemáticas” que os romances de Mann, sem

---

<sup>10</sup> É inspirados em um termo que George Steiner, citando Viacheslav Ivánov, emprega ao discutir Dostoiévski (“*the more real*”, cf. Steiner, 1959, p. 307 e *passim*) que propomos “preter-realismo”, conforme explicado mais adiante na Parte III, Capítulo 2.

<sup>11</sup> Essa intrusão também pode ser enquadrada criticamente como uma regressão a “estilemas épicos” (a expressão é de Fusillo, 2002, p. 32: “*stilemi epici*”) — a similitude entre o epíteto homérico e o *Leitmotiv*, as repetições dentro do enredo e a importância dada aos antropônimos são todas pontos de contato com o modo épico antigo (cf. abaixo na Parte I, Capítulo 1).

com isso ser necessário falar de ruptura histórica, vício formal, fracasso artístico, crise do romance ou outras etiquetas do tipo.

Para isso, precisaremos passar do detalhe, que ilumina a articulação entre os atributos do “realismo formal” de Ian Watt e elementos incongruentes com ele, para então voltarmos ao geral e ensaiarmos algumas especulações sobre a estrutura abscôndita, não analisável, do próprio gênero romance. Franco Moretti escreve:

a forma literária é como o fóssil daquilo que uma vez foi um presente vivo e problemático, e se procedemos de trás para frente, em uma espécie de “engenharia reversa”, para compreender o problema do qual ele era a chave de solução, aí a análise formal pode lançar luz — em teoria, ainda que nem sempre na prática — sobre uma dimensão do passado que, de outra forma, permaneceria oculta.<sup>12</sup> (Moretti, 2017, p. 13)

Com este fito, traremos na reflexão final alguns outros exemplos da literatura ocidental que nos ajudem a enxergar a heterogeneidade intrínseca do realismo narrativo e como os aparentes traços regressivos da técnica de escrita de Thomas Mann, como analisada na Parte III, na verdade integram uma tendência normal e sempre presente no romance.

#### 4. Estruturação

Esta tese se desdobra em três planos sucessivos e convergentes, introduzidos na ordem inversa em que os formulamos originalmente. Na sua ocorrência original, seguiram o percurso que Northrop Frye (2020 [1957], p. 22) esboça como indo da experiência indutiva, própria da crítica, rumo a princípios dedutivos, pertencentes à poética, perfazendo assim um estudo sistemático de um certo aspecto encontrado na leitura (aquele referido nesta Introdução como terceiro plano). Privilegiamos a apresentação em ordem inversa para dar primeiro o sustentáculo teórico e histórico ao nosso construto final,

---

<sup>12</sup> “*la forma letteraria è come il fossile di ciò che un tempo era un presente vivo e problematico, e se procediamo a ritroso in una sorta di ‘ingegneria inversa’ per comprendere il problema di cui era la chiave di soluzione, allora l’analisi formale può fare luce — in teoria, se non sempre in pratica — su una dimensione del passato che resterebbe altrimenti nascosta*”.

necessariamente mais frágil e sujeito a discussão. No entanto, nada obsta uma leitura de trás para frente, exercício que exigiria pôr em suspenso várias ideias até a sua convalidação, mas que possui a virtude de reencenar a gênese deste trabalho como ela de fato se desdobrou para o autor.

O primeiro plano, mais breve, é uma sondagem sobre o romance enquanto gênero literário e sua especificidade frente a outras grandes formas literárias, principalmente na sua ligação congenial com o realismo. Isso envolve, em primeiro lugar, localizar o romance dentro da série histórico-literária, isto é: localizá-lo no *continuum* dos gêneros literários qual constituídos ao longo da história da literatura. A delimitação, ainda que provisória, do modo épico (dentro da tradicional tripartição da poética) será necessária a fim de pinçarmos certos traços comuns à epopeia clássica e ao romance, para em seguida contrastar estas duas formas. Também é necessário sublinhar a importância que o referencial clássico da épica teve no defrontamento inicial da estética com o novo entrante em cena, o romance. Isso porque várias das figuras tutelares dessa recepção (Goethe, Schiller, Schelling, Hegel, Lukács) não só pertenciam à mesma cultura do nosso autor-tema, fato não negligenciável mesmo descontando-se os vícios com que o biografismo prejudicou a crítica literária antiga, como foram instrumentais tanto para a consolidação final da tripartição da poética em lírica, drama e épica<sup>13</sup> quanto para o encaixe do romance nesta última. Com isso, emergirão os traços fundamentais que compõem a especificidade do romance, na acepção moderna do termo (explicando em inglês: *novel*, e não *romance*) — traços esses todos apontando para o realismo: o foco no individual e concreto em prejuízo do geral e abstrato, a grande atenção que ele concede aos detalhes, os critérios gerais de imitação e verossimilhança que presidem às suas temáticas e enredos. Algumas considerações de história literária argumentarão que, em que pese a imensa variedade encontrada no gênero romance das mais variadas tendências e correntes ao longo do tempo, são essas as linhas-mestras que lhe coordenaram a evolução e também lhe garantiram uma certa estabilidade (temporalmente limitada, pode-se discutir; aqui, será durante o longo século XIX) como gênero. A utilidade disto será revelada ulteriormente, quando caracterizaremos e problematizaremos os traços

---

<sup>13</sup> Cf. Staiger, s. d. [1946], p. 10; Behrens, 1940, p. 180-195 e 202-221.

de composição técnica que, nos romances de Thomas Mann, desviam-se de algumas dessas especificidades do gênero.

Na segunda parte, longa porque histórica, faremos um apanhado histórico do “problema” do romance alemão, seguindo as linhas propostas por Georg Lukács. A escolha deste teórico tem sentido porque a nossa linha de indagação segue um pouco a dele, a saber: que, se comparada com as literaturas centrais da Europa (em especial, Inglaterra, França e Rússia), a literatura de língua alemã foi bastante pobre em “realistas fortes” até a modernidade *stricto sensu* — digamos, até a República de Weimar. Depois que o exuberante romance barroco perdeu seu fôlego e as estéticas clássica, romântica e “poético-realista” sucederam a ele, o que se viu foi uma variada dissipação da prosa alemã em outros gêneros ou vertentes, como a novela fantástica, o romance histórico, o idílio e o romance sentimental, o folclorismo *naïf* etc. — mas raramente um romance realista capaz de ombrear com as notáveis produções que o século XIX viu nos países aludidos acima: obras firmemente fincadas no momento sócio-histórico (tematizando-o e problematizando-o, inclusive), oferecendo uma visão de mundo ampla e complexa, com questionamentos e propostas de solução para os impasses que uma sociedade móvel e dinâmica, uma economia em crescente industrialização e urbanização, e uma pletora de novas tecnologias, costumes, relações sentimentais, laços familiares e instituições tanto públicas quanto particulares impunham. Os motivos aduzidos por Lukács, de ordem sócio-históricas e sempre com a dialética materialista como pressuposto, são menos importantes para o nosso argumento do que a sua desembocadura no primeiro representante de alto quilate na literatura alemã, Thomas Mann, que conseguiu plasmar, dentro da totalidade extensiva do romance, tipos convincentemente representativos de uma realidade concreta existente no seu mundo histórico, e não apenas fantasias extravagantes ou noções estético-filosóficas complexas, porém exangues. É o enraizamento na concretude histórica e a mediação entre ideal e concreto através do típico que, para Lukács, teriam tornado Thomas Mann o primeiro realista consumado das letras alemãs. A importância dessa conclusão para o nosso trabalho é que é ela que devemos de nuançar e, esperamos, relativizar através do construto que proporemos na terceira parte.

Esse terceiro plano consiste em apresentar e discutir alguns aspectos formais dos romances mannianos que desviam dos procedimentos convencionais do gênero realista. Não será intentada uma tipologia completa dessas técnicas, apenas a delimitação das mais chamativas dentre elas, quais sejam: citações de meta- e extratextos, nomes próprios com função simbólica, repetições evidentes ou veladas que remetem à estrutura do mito, e, uma especialidade manniana, o uso do *Leitmotiv* de origem musical na urdidura motivica do texto<sup>14</sup>. Desta forma, serão expostos os descompassos entre forma (romance realista) e técnica (esses procedimentos), o que colocará o autor sob uma nova luz, diferente da visão de Thomas Mann como pura e simplesmente um “realista épico”. No entanto, por não ser coerente negar o forte elemento realista a embasar toda a sua poética e produção, proporemos uma noção de trabalho que concilie o substrato realista com suas deturpações mirando além dele. O assim batizado “preter-realismo” que sugerimos provisoriamente como termo (para podermos, na conclusão, descartá-lo) é a noção do equilíbrio precário, mas produtivo (e “forma literária é *sempre* um compromisso entre forças opostas”<sup>15</sup>) que existe nas obras de Mann entre representação mimética de fachada e esquema abstrato de fundo, equilíbrio esse constantemente sacudido pelo vaivém entre referencialidade mundana e referência intelectual (citações), entre ocorrência singular e repetição mítica (recorrências), entre nome próprio e substantivo comum (onomástica simbólica), entre traço e padrão (*Leitmotiv*).

A construção do trabalho se fecha sobre si mesma com a Conclusão, onde saímos do formal e intrínseco para retornar ao teórico e histórico. Vemos essa etapa como necessária para não resvalar num formalismo estéril que analisa a técnica em si e para si, e sim tomar a oportunidade de dizer algo sobre as estruturas supraordenadas onde a obra examinada está integrada e que ela, por sua vez, constitui. Concordamos com José Guilherme Merquior quando escreve que

---

<sup>14</sup> Nesse recorte, seguimos majoritariamente rubricas presentes em Kristiansen (2001), todas elas já levantadas antes no estudo clássico de Weigand (1971 [1933]).

<sup>15</sup> “*literary form is always a compromise between opposite forces*” (Moretti, 2013, p. 116).

a atenção à forma constitui apenas — ainda que necessariamente — o ponto de partida da análise literária; no seu ponto de chegada, a interpretação crítica deve inserir os estilos e textos individuais no complexo da história e da cultura. (Merquior, 2014 [1977], p. 32)

Faremos esse fechamento do círculo voltando à forma romance para, tendo apreendido a tensão interna do “preter-realismo”, contaminarmos um pouco a noção clássica e consolidada de realismo romanesco com aquilo que aprendemos no estudo da técnica de Thomas Mann. Assim poderemos reavaliar alguns dos hábitos mentais arraigados quando se fala em realismo e vislumbrar a heterogeneidade, frequentemente despercebida, que habita na própria natureza do romance. Aí então poderemos descartar o neologismo *ad hoc* introduzido por nós e, dissipada a névoa analítica, finalmente enxergar melhor o romance como um todo — melhor porque mais de longe, no melhor espírito do *distant reading* morettiano.

## 5. Notas metodológicas

Após termos exposto o objeto de estudo e indicado as ideias que vamos defender, é preciso estabelecer as bases metodológicas em que se desdobrará este trabalho. Isto servirá para, desde o início, deixar claro o que esta tese é e também o que ela não é. Com isso, tanto proporemos os critérios pelos quais os eventuais méritos do trabalho poderão ser julgados quanto evitaremos a possível frustração de expectativas equivocadas.

O método utilizado nesta tese é histórico, comparatista e sintético. Explicamos agora o que queremos dizer com cada um desses termos. Ao nos enquadrarmos em um método *histórico*, queremos dizer que o modelo de comparação e critério de valoração estética da produção manniana será sempre o romance como forma literária historicamente constituída nas literaturas ocidentais. O romance, como se discute volta e meia na teoria, é dos gêneros mais polimorfos e difíceis de definir que a arte já produziu, e não nos caberá traçar sua história completa nem buscar definições infalíveis sobre a sua natureza. No entanto, preliminarmente, podemos enquadrá-lo como uma forma

narrativa, quase sempre prosaica ao invés de versificada, de extensão considerável (talvez uma ideia excêntrica de Edgar Allan Poe sobre o conto sirva, se invertida, como critério pragmático: o que exige mais de uma sentada para ler inteiro, o que não se lê em um só dia), com protagonistas complexos, domínio da ação, progressão temporal, variedade de situações e subtramas, presença do diálogo, certa estabilidade de narrador etc. Uma parte importante do nosso argumento no desenvolvimento se valerá da consagrada concepção lukácsiana de “totalidade extensiva” do romance, que explica parte da pobreza da literatura alemã em romances e, por outro lado, dialoga frutiferamente com o recurso de Mann ao típico, a arquétipos e a recorrências míticas, que é um dos alicerces da nossa ideia; no entanto, por ora podemos ficar com a noção natural, instintiva, que o leitor culto tem de romance.

Esta advertência preliminar se faz necessária por uma série de questões, com premência cada vez maior. A maior delas é a progressiva relativização que rótulos de gênero literário vêm conhecendo nas últimas décadas e mesmo antes, durante todo o século XX. Estamos cientes e concedemos que a delimitação de contornos de noções como “conto”, “novela”, “romance”, “épica”, “narrativa” – e mesmo “obra” ou “literatura” – fez-se progressivamente problemática com as sucessivas crises e reposicionamentos de ordem histórica, social, estética, ideológica, filosófica e mais especificamente literária que a produção intelectual sofreu na modernidade e, hoje em dia, na pós-modernidade. No entanto, estamos também aplicando aqui um estilo de pensamento eminentemente contextual e retrospectivo, em que um fenômeno é visto partindo-se dele para trás, isto é, levando-se em conta o que a ele levou. Apenas um escritor com pretensões proféticas ou messiânicas (e os houve muitos...!) pode pretender conhecer, com qualquer grau de precisão, o que virá depois de si na série literária, artística ou histórica, e trabalhar de acordo com isso. Como estamos lidando com um autor morto em 1955 e que, mais importante que isso, via-se como enraizado numa tradição literária que ainda reconhecia estabilidade a noções e convenções formalizadas de linguagem e literatura – e que produziu dentro de um contexto em que essas mesmas noções e convenções ainda tinham força normativa e reconhecimento geral –, uma tentativa de “de-historizar” a obra romanesca de Thomas Mann e julgá-la prospectivamente ou

*sub specie aeternitatis* não encerraria, aos nossos olhos, grande contribuição para o entendimento dessa obra *enquanto realidade objetiva*, com existência externa ao crivo teórico. Naturalmente, uma tentativa assim teria mérito como transvaloração ou reconceituação radical, mas a tal empresa não somos inclinados e, por razões pessoais de formação intelectual e bagagem de leitura, sequer habilitados. Por conseguinte, as lentes teóricas com as quais faremos a crítica de aspectos seletos da técnica narrativa de Mann o farão tingidas pela tradição histórico-literária à qual essa técnica manifestamente se filiava<sup>16</sup>, a saber, o romance realista tal como se encontrava configurado em fins do século XIX e início do século XX. Com esta observação preliminar, buscamos antecipar reservas quanto à ausência de aportes teóricos advindos de escolas como pós-estruturalismo, desconstrução ou estudos culturais e à preponderância dos pontos de vista do historicismo e da literatura comparada em acepção clássica, que são os modelos mentais que presidiram tanto à autoconsciência do romancista como continuador tardio de uma certa tradição estética (cosmopolita, é verdade, mas ao mesmo tempo eurocêntrica e relativamente conservadora, pelo menos pelo lado formal da linguagem) quanto à grande parte da sua recepção crítica especializada. Da mesma forma, diversos conceitos de trabalho básicos terão de ser aceitos axiomáticamente, com limites para a sua relativização, senão este trabalho poderia se estender a dimensões inimagináveis e, ao fim e ao cabo, correr sério risco de ininteligibilidade.<sup>17</sup> São nesses moldes metodológicos – obviamente passíveis de discordância, como todos são – que se desdobrará a nossa análise e interpretação.

Este estudo é *comparatista* devido à constante referência que se verá nestas páginas a outros autores das literaturas narrativas, especialmente de

---

<sup>16</sup> O que pode parecer um truísmo, mas no nosso ramo não o é: nos estudos literários, “teorias das formas são geralmente cegas para a história, e trabalhos históricos são cegos para a forma” (“*theories of forms are usually blind to history, and historical work blind to form*”) (Moretti, 2013, p. 123).

<sup>17</sup> O ângulo que se escolheu para examinar a poética de Mann teve de ser restrito a um aspecto só, o do realismo “clássico”. Mas existe, sim, fértil terreno para investigar, por exemplo, a sua posição dentro de uma ideia de modernismo ou de obra aberta, por exemplo, o que alteraria muito a valoração dos quesitos que levantaremos (especialmente no tocante às importantes noções de linearidade do tempo e de singularidade das figuras). Contudo, foi preciso escolher um gabarito teórico uniforme para cerrarmos o foco e mantermos a análise sob controle. Fica, no entanto, ampla margem para se ler exatamente os mesmos quesitos técnicos que analisaremos sob uma óptica formalista, por exemplo, que enxergaria nos traços “postíços” do realismo manniano exatamente a sua literariedade, assim como diversas outras leituras.

outras que não a alemã. Isso se dá por algumas razões. A maior delas é que, como propunha George Steiner, um dos mestres da crítica literária do século XX, cremos que literatura comparada é o único modo possível de estudar literatura a sério — ou pelo menos ela “tem um poder explicativo melhor”<sup>18</sup> que as literaturas nacionais. O fechamento da literatura em feudos políticos ou linguísticos serve apenas a funções didáticas, talvez institucionais também, mas é mais um entrave que um auxílio para um estudo aprofundado da literatura. Não há motivos convincentes, além da praticidade e do didatismo, para se fingir que qualquer autor produziu sem que o mundo e a história o cercassem o tempo todo, com ricas interações aí atuando, às vezes malgrado seu. Assim, na medida do que for oportuno, traremos à baila autores e obras de lugares e tempos bem diversos, sempre que isso servir para nuançar a discussão, seja por contraste ou consonância.

Outra razão, nada desprezível, para se privilegiar a abordagem comparatista é que a formação pessoal do Thomas Mann leitor era, dentro do âmbito normal na época, bastante diversificada: a par da literatura de língua alemã tanto clássica quanto moderna, ele consumia muitos autores escandinavos (vários hoje esquecidos ou simplesmente exóticos), russos e franceses, fora as inúmeras imersões que fez em material mais extravagante como tema de casa para a confecção das suas narrativas passadas em tempos remotos ou lugares longínquos, como *O eleito* ou *José e seus irmãos*. Um fato extra, agora ostensivamente presente na sua obra, é o fato de grande parte desta se dar contra um panorama literariamente internacional que amiúde é jogado para o primeiro plano, seja no contexto cosmopolita de muitas das suas histórias (o hotel, para citar um exemplo evidente, é um dos ambientes característicos dos seus enredos; o mesmo se pode dizer sobre a distribuição de nacionalidades no quadro de personagens de cada obra), seja no modo como o autor lübeckense conscientemente hauriu enredos inteiros, motivos importantes, citações – assumidas ou não – e referências mais discretas de uma ampla variedade de fontes literárias, muitas delas *extra muros* (citemos novamente apenas três casos: a conversa de Adrian Leverkühn com o diabo é uma variação do colóquio de Ivan Karamázov com o cujo; a “subida” aos infernos de Hans Castorp tem

---

<sup>18</sup> Moretti, 2000, p. 181.

diversos motivos clássicos retirados de Dante, Virgílio e Homero; o estofa básico de *O eleito* é um grande mosaico de fontes medievais escritas em latim e francês antigo). Tudo isso favorece o ângulo comparatista.

Finalizando, por *sintético* entendemos uma forma de exposição que, abrangendo diversos fenômenos singulares, busca seus traços comuns para então, indutivamente, arriscar uma generalização. Como consequência, não se busque nesta tese a anatomização de passagens específicas ou de esta ou aquela obra de Thomas Mann: está pressuposta a unidade de fundo da sua produção romanesca, dentro da qual, segundo o próprio, é “muito difícil e quase inexequível”<sup>19</sup> efetivamente destacar uma obra singular para fins analíticos. Essa produção se estendeu por sete décadas – do primeiro conto, em 1893, até o fragmento de romance publicado no penúltimo ano de vida, 1954 – e conhece uma bela variedade de ambientações e entrecos; contudo, os temas essenciais variam pouco, na verdade, e o que garante ao escritor seu lugar no panteão da alta literatura é muito mais a forma como soube remoldar continuamente, desde o nível frástico até o motivico, estrutural e “holístico”, um repertório fundamental constante, e a sutil evolução pela qual a sua poética foi se refinando para recolocar os mesmos assuntos num plano progressivamente mais alto e, permita-se o chavão, universal. Não prescindiremos de exemplos concretos retirados das obras completas, mas não se deve esperar o rastreio sistemático de uma mesma técnica ao longo de um ou mais livros inteiros, nem a passada em revista da obra toda<sup>20</sup> à procura de exemplos confirmadores das nossas ideias — não estamos praticando aqui análise textual, mas teoria. O recurso à citação ou reformulação de passos específicos dos romances mannianos estará presente, mas não em linha de regra; o que vale dizer que está suposta a familiaridade com a obra ficcional completa de Thomas Mann, pressuposto este que, na prática, é inexigível na leitura deste trabalho por qualquer um que não o especialista, mas que, inversamente, é condição mínima de rigor intelectual para a redação de uma tese de doutoramento. É, pois, do conjunto inteiro dos romances de Mann que se tratará aqui, e não de um só ou de um grupo deles.

---

<sup>19</sup> “*sehr schwer und fast untunlich*“ (XII, 433; *apud* Karthaus, 1970, p. 270, n. 3).

<sup>20</sup> O que na prática é inviabilizado pela inexistência de um repositório eletrônico em que a obra completa possa ser pesquisada textualmente como *corpus* linguístico. Esperamos que a entrada em domínio público da obra de Mann, em 1º de janeiro de 2026, mude isso.

O salto entre obras será realizado liberalmente, até porque alguns títulos oferecem, para uma determinada técnica examinada, riquezas à primeira vista insuspeitas. O *Leitmotiv* ainda canhestro de *Buddenbrooks* é preterível em relação ao uso maduro dele em *A montanha mágica* ou *José*; romances de estofado lendário (*José e seus irmãos*, *O eleito*) ou com evidentes traços paródicos de conto de fadas (*Sua Alteza Real*) poderiam redundar, se usados exclusivamente na discussão sobre recorrências míticas, em uma petição de princípio metodológica — isto é, o fundamento compositivo da obra já pressuporia o que se pretende demonstrar —, e por isso conviverão com outras passagens menos óbvias; o mesmo vale para os títulos de fundo hipertextual (*Doutor Fausto*, *Carlota em Weimar*), que são terreno fácil para explorar as citações e, portanto, serão flanqueados também por outras obras. Mas mais sobre isso adiante.

\*        \*

\*

Citações diretas das obras de Thomas Mann se darão pela sigla GKFA (de *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe*, a nova edição das obras completas atualmente sendo publicada pela Fischer Verlag), seguida dos números de volume (praticamente todos editados em dois tomos) e de tomo em numerais arábicos (1 são os tomos de texto; 2 são os tomos de comentário), separados por ponto, vindo depois uma vírgula e a página em questão (por exemplo: GKFA 1.2; p. 20 é a página vinte do tomo 2, o de comentário, do volume 1 da GKFA — no caso, *Buddenbrooks*). Na seção de Referências, reproduzimos o plano de edição da GKFA para que se localize a qual obra cada número faz referência.

Para as citações indiretas, feitas com base em estudos alheios, atenderemos à tradicional usança nos estudos mannianos de citar pela edição dos *Gesammelte Werke*, editados sob os auspícios de Hans Bürgin e Peter de Mendelsohn e publicados em doze volumes pela S. Fischer em 1960, com um

décimo terceiro volume na reedição definitiva de 1974. A remissão será feita, como usual na pesquisa deste autor, apenas pelo número de volume em algarismos romanos mais a página, separados por vírgula, (exemplo: IX, 89). As Referências apresentam o esquema de correspondências também desta edição para que se identifique a obra referida.

## PARTE I — Romance e realismo

### 1. Épico, romance e a preeminência do real

Antes de investigarmos o gênero literário que nos interessa aqui, o romance, impõe-se uma consideração sobre o modo épico, ao qual ele foi assimilado para se adequar à teoria clássica dos gêneros literários, muito anterior à afirmação do romance no quadro da poética. A poética clássica é um construto tripartido em épica, drama e lírica, tendo sido erigido sobre as lições parciais de Platão e Aristóteles, suas reelaborações posteriores na Idade Média e Renascença (já contando com os aportes da Antiguidade tardia por Diomedes, Teofrasto, Cícero e Horácio) e sua fixação definitiva pela estética idealista de fins do século XVIII e século XIX afora (Lessing, Goethe, Schiller, Schlegel, Schelling e Hegel)<sup>21</sup>. A história dessa tripartição é extensa demais para ser tratada aqui em detalhes, merecendo um trabalho inteiro dedicado apenas a isso; e tampouco nos seria de valia, pois o que nos interessa não é o acompanhamento histórico de como se constituiu essa divisão, mas as características assentes do modo épico que fazem dele o mais adequado, mas nem de longe perfeito, para o entendimento da forma romance dentro das categorias teóricas tradicionais.

Em resumo radical, a épica era vista como aquela modalidade poética mista em que o poeta tanto falava em seu próprio nome (como na lírica) como punha personagens falando por si (como no drama). Pode ser vista, portanto, como um agregado do puramente subjetivo do modo lírico e do puramente objetivo do modo dramático. Essa característica básica de dicção traz a reboque diversas consequências de figuração, que são as que explicitaremos abaixo, valendo-nos sobretudo da ótica fenomenológica de Emil Staiger, qual exposta no seu clássico *Conceitos básicos de poética* (s. d. [1946]). Isso nos dará as condições mínimas para mais além, apoiados nos apontamentos de Ian Watt (2015 [1957]), estabelecermos alguns princípios distintivos do romance na sua configuração moderna e realista, tanto nas suas similitudes quanto nas suas diferenças

---

<sup>21</sup> Para uma abrangente panorâmica histórica desse percurso, cf. Behrens, 1940, e a síntese de Genette, 1979.

cruciais em comparação com o épico<sup>22</sup>. Com essa tipologia esquemática traçada, partiremos, ainda nesta mesma parte do trabalho, para a situação do romance como a grande forma literária de prestígio no século XIX ocidental, situação essa que não se verificou perfeitamente na literatura alemã — este, o assunto inicial da Parte II. A outra serventia do presente capítulo é estabelecer balizas mínimas para que alguns traços seletos da técnica literária de Thomas Mann, aqueles analisados na Parte III, adquiram relevo diferencial, ressaltem no seu atrito peculiar em relação à “média geral”. Assim teremos as condições completas para, na Conclusão, relativizarmos quase tudo que postulamos provisoriamente aqui na Parte I e chegarmos a uma visão do romance dito realista que acomode melhor teoricamente as imensas variações formais que ele empiricamente sempre comportou.

\*            \*

\*

Para Staiger, o poeta épico, cuja figura central é Homero, menos “cria” o seu mundo que o registra, observando a liberdade das suas figuras. Ele tem uma posição firme perante o Ser, emergindo do seu fluxo e ficando imóvel diante das coisas. O mundo épico é um mundo objetual, em que a contraposição do poeta, parado, aos acontecimentos é frontal e de choque (como se poderia interpretar

---

<sup>22</sup> Uma relação de efetiva *descendência* entre epopeia e romance é excluída em linha de princípio, não sendo mais (no mínimo desde os estudos de Bakhtin sobre a cultura popular medieval, o romance bizantino, a sátira menipeia e toda a sua teorização sobre o romance) uma ideia defensável, se é que algum dia o foi. A coincidência cronológica entre a decrepitude do épico *stricto sensu* e a ascensão de formas narrativas mais flexíveis (como a vizinhança da *Eneida* com o *Satíricon* ou *O asno de ouro*, já acenando para o nascimento do romance grego na Antiguidade tardia; ou, em um *round* posterior do embate, a corrosão das convenções heroicas em Ariosto seguida da paródia magistral de Cervantes), induz certamente a tal construto, especialmente para linhas de pensamento apegadas a uma ideia de equilíbrio interno dentro de um sistema literário, que teria que “compensar” a ausência de uma forma pela inserção de outra que ocupasse funções semelhantes, ainda que em sentido invertido (é como entendemos a classificação hegeliano-lukácsiana do romance). Foge ao âmbito deste trabalho fazer sequer um esboço de história das formas narrativas, por isso o exame dos traços principais do modo épico servirá aqui para traçarmos uma *analogia útil* entre traços épicos e romanescos na medida em que servirão de referência para o exame formal e estilístico de Thomas Mann na Parte III, sem, no entanto, reclamarmos uma real *pertença* do romance à filiação épica (seguindo mais ou menos a ideia bakhtiniana de desenvolvimento paralelo entre romance e épico, e não sequencial).

heideggerianamente pela palavra *Gegenstand*, “objeto”: *gegen*, “contra”, e *Stand*, “posição fixa”). O poeta épico está firmemente enraizado no mundo; as coisas ao seu redor, sim, é que podem se transformar. Essa transformação do mundo épico é contínua e irrefreável; não conhece um término, naquele sentido em que a ação dramática, através de uma marcha inexorável, ruma até um desfecho, nele culmina e então se exaure. A esse devir constante do épico se deve o tradicional início *in media res* da epopeia, em pleno transcurso da trama, assim como seu término sem que tudo necessariamente “esteja de volta no lugar”, como no drama: já que é um mundo que antecede o poeta, o qual não o cria, mas só o capta, a porção de fatos apreendida pelo poema épico pode ser aquela mas também qualquer outra, assim como os episódios em que ele se distribui poderiam muito bem ser retirados ou acrescentados a bel prazer.

Isso se justifica em grande parte pelo aspecto temporal, que no *epos* é marcadamente o do passado: o poeta canta hoje coisas acontecidas há muito tempo, sem que haja laços de contiguidade entre o tempo narrado e o tempo da narração. O mundo narrado pela épica é rematado, acabado; já transcorreu e não está mais sujeito a mudanças. É, portanto, objeto privilegiado para a contemplação minuciosa de todos os seus aspectos sem aquela urgência que traria o passado próximo, ainda com relação imediata com o presente (para nada dizer do presente puro e actancial do teatro). E de fato, em Homero uma lança arremessada em batalha pode ter toda a sua gênese rastreada durante os poucos segundos em que ela voa: de quem o combatente a ganhou como dádiva, o lugar e as circunstâncias do encontro que motivou o presente, os pormenores materiais da sua forjadura e ornamentação, os deuses que protegem ou perseguem o seu dono, toda a ascendência e façanhas deste etc. Nada a não ser o alvedrio do poeta obsta a um desdobramento infinito dessas descrições dinâmicas, temperadas de metáforas e símiles dos mais diversos, que servem para momentaneamente presentificar o passado ao mesmo tempo que o “pausam” enquanto o poema o desenrola textualmente.

O poeta épico presentifica o passado por meio da narrativa, sim, mas jamais se confunde com o passado assim evocado; ancorado no presente da enunciação, e plenamente ciente de que há um antes, um durante e um depois, sua precisão verbal é amplificada na estrutura maior da narração, com estratos

temporais nitidamente demarcados (vide a figura clássica da analepse, o *flashback* mais-que-perfeito narrado por alguém que já está no passado, e que complexifica enormemente a narração da trajetória de Odisseu ou de Enéas, tanto com o embaralhamento dos planos temporais quanto com o substabelecimento da voz narrativa). Com essa demarcação clara, o modo épico de certa forma susta, durante a narração, a efemeridade premente dos homens e das coisas; ele escapa da sua fugacidade com o registro sóbrio do seu suceder-se. O passado está “lá” e não vai mais mudar. A transitoriedade da lírica, que se dá toda num presente difuso e ao sabor das sensações e humores do momento, não tem lugar aqui: no épico, estamos em um plano de recordação de coisas já concluídas, fechadas, terminadas.<sup>23</sup>

Esse tópico da distância temporal encontra correspondência na distância espacial, no hiato que há entre o narrador e o narrado. “A linguagem épica apresenta. Ela aponta para algo. Ela mostra.”<sup>24</sup> Ao contrário do drama, que encena, corporifica, “faz” em vez de dizer, anulando qualquer distância entre linguagem (teatral) e conteúdo, a épica está sempre um passo atrás, toma distância e tem grande liberdade de ir e vir (é de Goethe o símile entre o narrador épico e o observador de uma escultura, mudando o ângulo de vista, ora tomando distância, ora aproximando-se novamente do objeto que contempla). O narrador épico refestela-se no exterior, no visível, na minúcia infindável do mundo sensório, mais do que em pensamentos abstratos e emoções, que não “têm por onde se pegar”; e quando lida com abstrações, amiúde o faz através de signos, reações, manifestações concretas (veja-se quantas vezes Penélope chora de desgosto e saudade na *Odisseia*).

Daí os contornos precisos que o mundo da epopeia guarda, e a intensa individualidade das figuras e ações nela representadas. Nomes próprios, tanto de lugares quanto de pessoas, inundam qualquer epopeia que se preze: em Homero, há mesmo uma verdadeira obsessão enumerativa (o famoso catálogo das naus na *Ilíada*, por exemplo). As apelações sempre diversificadas aplicadas

---

<sup>23</sup> Compare-se com isso a submersão e interpenetração do narrador proustiano exatamente nessa fugacidade, em um romance onde, no fundo, acontece muito pouco, mas no qual a variedade de aspectos sob os quais esse pouco é visto (e o espectro de sentimentos daí decorrente) é, inversamente, enciclopédica. Não por acaso, a progressão temporal de *Em busca do tempo perdido* é das mais complexas e bem longe de ser linear — o lirismo o impede.

<sup>24</sup> “*Die epische Sprache stellt vor. Sie deutet auf etwas hin. Sie zeigt*” (Staiger, s. d. [1946], p. 99).

a cada personagem, seja pelo seu antropônimo, seja pelo patronímico (sujeito a variações por sufixação cambiante) ou por epítetos que o caracterizem através de qualidades pessoais ou proveniência, são tantos outros holofotes a lhe delinear os contornos por ângulos diferentes — e nisso o épico mostra uma sutil divergência em relação ao mito puro, muito embora a fonte do seu material seja o mesmo mito que alimentou a tragédia clássica. Uma epopeia em particular propõe um mundo definido, a despeito de aquele mesmo material, ou partes dele, ser reenunciado também por outros poemas ou tragédias; ali, na sua enunciação épica específica, não impera a indefinição e generalidade da dicção mítica prototípica.

Esse imperativo de concretude tem implicações temporais também. Como dito, assim como a lírica se aparenta à música, a épica tem parentesco com as artes plásticas<sup>25</sup>. Porém, ao contrário da pintura ou escultura, não pode prescindir da sucessão: depende, portanto, do tempo, que a linguagem épica não só reflete ou pressupõe, mas incorpora em sua tessitura mais íntima. Por isso que o épico é o modo da narrativa, dos acontecimentos, dos sucessos que se desdobram na sequência do tempo; a lírica, por sua vez, lida com o simultâneo e paradigmático, que só é decupado em instantes sucessivos por força da natureza discreta e sintagmática da linguagem. A distância temporal e espacial sempre é preservada quando o poeta épico recorda a experiência, já objetificada, ao contrário do lírico, que nela mergulha atemporalmente e com ela se confunde quando rememora<sup>26</sup>.

Do fato acima aludido de a epopeia não estar marchando inexoravelmente rumo ao desenlace, como o drama faz, resulta que o poeta épico não vai sempre pelo caminho mais curto: ele faz digressões, antecipa, volta, explica por outro ângulo, salta as barreiras que unidades de tempo, lugar e ação imporiam. A isso se deve sua capacidade de evitar viradas e desfechos, ou postergá-los o quanto quiser: “Sempre que a situação e a narrativa se aguça dramaticamente, o poder da tensão é mais uma vez rompido, como se o poeta quisesse sinalizar ao

---

<sup>25</sup> Conforme Thieberger (1952), a comparação vem de Lessing no *Laocoonte* (1766).

<sup>26</sup> A equivalência teatral entre tempo da ação e tempo da representação torna supérfluo o exame do gênero dramático aqui. (Mas existe, é claro, a questão dos insertos narrativos pela boca do coro ou de um personagem, ou a superposição de planos no teatro moderno, como no *Vestido de noiva*.)

ouvinte que o caminho é mais importante que qualquer destinação”.<sup>27</sup> Ou, nas palavras de Schiller a Goethe: “O objetivo do poeta épico reside já em todo ponto do seu movimento; por isso não nos apressamos impacientemente rumo a uma meta, mas nos demoramos com amor em cada passo”<sup>28</sup>. Porque a ação da trama não é performada fisicamente como no drama, mas reportada, o épico pode usar e abusar do esticamento ou encolhimento do tempo imaginário, conforme for (narrar séculos em poucas linhas ou levar dezenas de páginas para narrar um minuto). A duração de leitura ou escuta e a duração do trecho não se interseccionam, dada a distribuição desigual do interesse que é dispensado aos diversos eventos da história — há pesos diferentes atribuídos aos acontecimentos, determinando os tempos variáveis dedicados a eles.

Por outro lado, para contrabalançar essa mobilidade cronológica da representação, a recorrência ocupa uma posição importante entre os recursos épicos, porque marca a identidade das coisas. É através da repetição, que sublinha a fixidez, que a persistência da realidade se impõe sobre a transitoriedade. O que volta é o mesmo, igual ao que já foi — daí a prontidão de Homero de repetir tanto os mesmos epítetos, que nem por outra coisa são chamados de “epítetos épicos” e que se prendem a uma ou outra característica marcante de um herói ou deus e a repetem sempre que possível<sup>29</sup>. O epíteto épico dá à realidade, mais que individualidade, firmeza e estabilidade; ele ajuda a frear a vida, que não corre mais sem parar. A presença maciça da repetição em geral na narrativa épica brinda o leitor com uma reconstituição sólida e objetiva do passado, distinguindo-se tanto do fluxo irisado, atemporal, da lírica quanto do presente atual e incapturável da performance dramática.

Essa análise dos traços formais maiores do modo épico poderia se estender muito, mas acreditamos já ter destacado as principais feições que voltarão à tona quando, mais tarde, abordarmos a poética de Thomas Mann.

---

<sup>27</sup> “*Wo immer sich aber auch die Lage und die Erzählung dramatisch zuspitzt, die Macht der Spannung wird wieder gebrochen, als wolle der Dichter den Hörer bedeuten, der Weg sei wichtiger als irgendein Ziel*” (Staiger, s. d. [1946], p. 117).

<sup>28</sup> “*Der Zweck des epischen Dichters liegt schon in jedem Punkt seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte*” (missiva de 21 de abril de 1797, *apud* Staiger, s. d. [1946], p. 117-18).

<sup>29</sup> A semelhança com o *Leitmotiv*, explorado na Parte III, é evidente e servirá para sublinhar a nossa ideia principal.

Cabe agora marcar algumas diferenças fundamentais do romance em relação ao épico. Primeiramente, o bom épico narra acontecimentos monumentais e de importância histórica e coletiva: o seu verdadeiro protagonista é uma nação (e por isso a *Odisseia*, concentrada nas desventuras de um único herói e seu clã familiar, é considerada uma epopeia atípica, lançando uma espécie de ponte entre essa forma arcaica e o romance). Empresas de alcance civilizacional realizadas por uma grande coletividade são o objeto da narrativa épica, que as situa no grande curso da história, e o público ideal da obra épica é também uma coletividade: o povo cuja identidade depende fundamentalmente dos fatos narrados, como os “gregos” na *Ilíada*, os romanos na *Eneida*, a cristandade na *Jerusalém libertada* e os portugueses nos *Lusíadas*.

Não assim no romance. Já na sua origem, os romances gregos da Antiguidade tardia (séculos I a III d. C.), o foco era um número reduzidíssimo de personagens principais — no caso, um casal posto à prova por uma série de atribulações que testava a sua constância amorosa e fé em Deus. A vertente medieval do romance de cavalaria também tinha foco cerrado, centrado em um herói envolvido em aventuras pela sua dama (bem como o casal de pastores no romance pastoral)<sup>30</sup>. A mesma orientação foi perseguida no romance picaresco<sup>31</sup> dos séculos XVI e XVII — e a tendência desses subgêneros fundacionais de seguir o mesmo modelo estrutural da atípica *Odisseia*, com um núcleo pequeno de protagonistas e uma periferia grande de coadjuvantes, foi assumida pelos romances de aventuras e sentimentais do século XVIII, que inauguram a galeria dos romances que já fazem parte do repertório não arcaico/especializado.

Um efeito desse foco em um personagem principal ou alguns poucos é a enorme gama do desenvolvimento pelo qual eles podem passar, especialmente no plano psicológico. O personagem da epopeia clássica era praticamente imutável: dominado por uma grande característica ou afeto central (geralmente referido nos epítetos recorrentes), o herói épico é constante, sólido, estanque. A história da epopeia é, em grande medida, o relato da *preservação* e teste dessa sua qualidade maior apesar de todo tipo de circunstância adversa a essa manutenção. Assim, a um mundo móvel e rico em agentes e eventos opunha-se

---

<sup>30</sup> Cf. Pavel, 2002, p. 36-39.

<sup>31</sup> Cf. *idem*, p. 41-43.

a firmeza pétreia do herói épico. Não é assim com o herói romanesco: sendo o romance a forma literária por excelência do desenvolvimento, formação e desdobramento dos indivíduos, estes passam por um constante processo de troca com o seu ambiente, estando sujeitos à ação do meio tanto quanto sujeitam este aos seus atos.

Daí que, contrariamente à épica, a narrativa romanesca guarda estreita dependência com os momentos que a compõem: a feição de um romance mudaria totalmente se alterássemos o período da história compreendido pelo começo e término da obra, sendo impensável a “arbitrariedade” de abordagem de que o poeta épico se utiliza ao tomar ou largar o fio da meada em um ponto errático. O narrador épico desfruta dessa liberdade em grande parte porque desconhece a ideia de desenvolvimento: o procedimento maior que coordena os eventos é a aglutinação deles em torno do herói sólido, centrado na sua meta obsessiva — arrasar Troia, ou voltar a Ítaca, ou refundar Troia alhures — e cuja personalidade estável, sempre “igual a si mesma”, é o real eixo da narração (potencialmente, poder-se-ia trocar de lugar diversos episódios do périplo de Ulisses que o sentido do poema seguiria inalterado; trata-se de um procedimento aditivo, em que, fora alguns nexos causais indispensáveis, a ordem pouco importa, sendo perfeitamente concebível a leitura somente de trechos — um tabu quando se fala em romance). Desta forma, inverte-se essencialmente a função do tempo na epopeia e no romance, sendo a progressão linear, ainda que narrativamente embaralhada por toda sorte de artifícios, um pressuposto tão basilar do romance quanto os contornos precisos de uma individualidade complexa, sujeita às profundas transformações que a trama lhe impõe e representada ao leitor nos mínimos detalhes — físicos, sociais, psicológicos, emocionais e axiológicos — enquanto se protraí no tempo. Tempo esse ainda urgente no romance, com tentáculos que se estendem até o presente (ao menos o da escritura, se não também o da leitura): mesmo o romance histórico, que efetivamente se parece com o épico na referência a um grandioso passado coletivo, só ganha razão de ser quando se relaciona ao presente como seu pressuposto constitutivo. (E essa é uma das feições sociológicas mais características do romance realista: sua temática “bate à porta” do presente, faz parte ainda viva do tecido social.)

O exemplo canônico dessa jornada transformadora, em que o herói termina essencialmente diverso do que como começara, seria obviamente *Dom Quixote*, que, além das suas inegáveis qualidades de realização artística, cumpre muito bem uma função histórico-literária de articulação entre o mundo idealizado e idealizador do *romance* medieval-renascentista e o realismo mais cru do *novel* barroco<sup>32</sup>, que é também onde podemos situar aproximadamente a gradual quebra em direção à forma romanesca moderna, já palatável por si só, sem demandar necessariamente recurso extenso à pesquisa lexical, referência à mitologia clássica, anotação editorial copiosa etc. O romance moderno tanto abre a peripécia individual do herói para o vasto mundo aqui fora, o mesmo que o leitor habita, como a fecha em um mundo próprio, simulacro daquele e contido no livro que o leitor tem em mãos — e é com o fim do barroco que vão minguando os mecanismos de continuidades infundáveis, sequências apócrifas, reescrituras travestidas, traduções com adaptações silenciosas, e reaproveitamento de personagens e enredos alheios que até então infestavam as narrativas, especialmente quando se aproveitavam de títulos que gozavam de ampla popularidade (como o famigerado ciclo de Amadis de Gaula). A feição dos protagonistas e suas histórias se individualiza cada vez mais, decaem os procedimentos padronizados (gêneros como a pastoral ou o romance de cavalaria eram inteiramente calcados em clichês), a invenção original ganha importância suprema e o realismo passa a ser o princípio norteador da fabulação.

---

<sup>32</sup> Wellek e Warren (s. d. [1942], p. 216) explicitam bem essa diferença que, como nossa nota seguinte apontará, não se preservou em português: “O *novel* é realista; o *romance* é poético ou épico: hoje o chamaríamos ‘mítico’. [...] Os dois tipos, que são polares, indicam a dupla descendência da narrativa em prosa: o *novel* se desenvolve a partir da linhagem de formas narrativas não ficcionais — a carta, o diário, a memória ou biografia, a crônica ou história; ele se desenvolve, por assim dizer, a partir de documentos; estilisticamente, enfatiza o detalhe representativo, ‘mimese’ em seu sentido estrito. O *romance*, por outro lado, o continuador do épico e do romance medieval, pode negligenciar a verossimilhança dos detalhes (a reprodução do discurso individualizado no diálogo, por exemplo), dirigindo-se a uma realidade mais alta, uma psicologia mais profunda” (“*The novel is realistic; the romance is poetic or epic: we should now call it ‘mythic’*. [...] *The two types, which are polar, indicate the double descent of prose narrative: the novel develops from the lineage of non-fictitious narrative forms — the letter, the journal, the memoir or biography, the chronicle or history; it develops, so to speak, out of documents; stylistically, it stresses representative detail, ‘mimesis’ in its narrow sense. The romance, on the other hand, the continuator of the epic and the medieval romance, may neglect verisimilitude of details (the reproduction of individuated speech in dialogue, for example), addressing itself to a higher reality, a deeper psychology*”).

Falou-se mais acima em leitor, e é preciso sublinhar outra dessemelhança capital entre épico e romance, que às vezes passa despercebida porque aquele é apreciado hoje sob a mesma forma deste: o livro impresso. No entanto, a instância de enunciação da epopeia é originalmente oral, ou ao menos descentralizada: pode haver discordâncias infinitas sobre *quais* são as interpolações tardias nas obras atribuídas a Homero, mas que *houve* intervenções ao longo dos séculos está fora de discussão; além dos outros poemas que por muito tempo se atribuiu a Homero e depois foram desacreditados, diversas outras epopeias antigas foram perdidas ou sobreviveram apenas como fragmentos ou resumos por autores posteriores; a *Eneida* ainda não estava finalizada quando Virgílio morreu; Tasso efetuou diversos cortes no seu épico, que fora lançado mutilado e sem sua autorização, e o republicou como *Jerusalém conquistada*, versão que a posteridade preferiu ignorar; Ariosto escreveu mais tarde cinco cantos extras que no fim não foram integrados ao *Orlando furioso*, o qual já era um hipertexto do *Orlando enamorado* de Boiardo etc. A posterior fixação acadêmica da epopeia em texto fechado, idealmente incorruptível e confiado a um suporte físico estável e reproduzível, lido geralmente em silêncio e por uma pessoa só, não apaga a diferença fundamental: estas condições de transmissão e fruição são essencialmente as do romance moderno, desde o berço. Isso acarreta algumas consequências teóricas. A escrita é o ponto de condensação em duração de uma realidade ficcional que é transitória por definição. Ela congela, por assim dizer, pontos do passado e os projeta em direção ao futuro, onde serão re-essencializados pela leitura (embora ausentes, lembraria um Derrida). Por permitir essa re-essencialização, a textualidade, a dependência que a obra tem para com sua concretização física — e, portanto, reexaminável, sujeita a releituras e consultas tanto para trás quanto para frente — submete o romance a um nível de escrutínio impensável na declamação oral de um épico ou seus retrabalhos. Podemos “conferir” facilmente se um personagem ou o narrador está se contradizendo, se há incoerências internas, se uma grafia de nome (item que sequer se apresentava numa epopeia declamada) confere — e aqui precisamos novamente remeter ao *Quixote*, onde a realidade é constantemente corrigida pela literatura e vice-versa, como no expurgo da biblioteca (Parte I) e nos encontros com personagens que leram o *Quixote* apócrifo de Avellaneda (Parte

II). O romance é não só um gênero poético, mas também um gênero crucialmente *textual*, na acepção material do termo.

Mas voltemos à questão da originalidade e do realismo, que citamos mais acima, pois com ela entramos de vez na fisionomia fundamental do romance moderno. A centralidade do realismo para a dominância que o romance alcançou na literatura é amplamente demonstrada pelo estudo clássico de Ian Watt (2015 [1957]). Situado historicamente em um ponto estratégico, o romance<sup>33</sup> pôs como nenhum outro gênero literário antes dele “o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita”<sup>34</sup>. Sendo um gênero cujo advento coincide com a tomada de consciência do indivíduo moderno, na esteira das investigações filosóficas do século XVII, o romance está implicitamente associado à rejeição dos “universais”, isto é, a entidades epistêmicas abstratas, desligadas de uma instância individual. O debate filosófico dessa época desembocou na posição de que “a verdade pode ser descoberta pelo indivíduo através dos seus sentidos”<sup>35</sup>; a progressiva ênfase na riqueza da experiência empírica, na capacidade de entendimento inata a todo ser humano e na liberdade de visão de mundo pessoal promoveu avidamente a popularidade e gradual sofisticação de um gênero literário até então considerado de “segunda” exatamente por ser flexível, livre de eruditismos, sem nenhuma codificação teórica e totalmente aberto para o fenomênico.<sup>36</sup> Essa percepção implicou uma quebra com o passado: “a busca pela verdade é concebida como uma questão inteiramente individual, logicamente independente da tradição de pensamento

---

<sup>33</sup> A distinção terminológica que algumas línguas preservaram entre o romance antigo e medieval-renascentista (*romance*, em inglês ou espanhol) e o romance novo da era moderna (*novel*, em inglês; *novela*, em espanhol) não se transferiu para o português, que, como o alemão, o francês e o italiano, reservou “romance” (*Roman*, *roman*, *romanzo*) para a versão longa e “novela” (*Novelle*, *nouvelle*, *novella*) para a versão curta da forma moderna, ficando lexicalmente indiferenciada a distância estética entre a forma longa moderna e a arcaica.

<sup>34</sup> “*the problem of the correspondence between the literary work and the reality which it imitates*” (Watt, 2015 [1957], p. 11).

<sup>35</sup> “*truth can be discovered by the individual through his senses*” (*idem*, p. 12).

<sup>36</sup> Poderíamos também arrolar as diversas modificações sócio-históricas que, com o fim da Idade Média, prepararam e auxiliaram a imposição do romance moderno, como: as grandes navegações, o redespertar do comércio em ampla escala, a criação das universidades, as reformas protestantes, a invenção da imprensa, a ascensão da classe mercantil etc. Aqui, pela natureza mais especializada do trabalho, enfocaremos desenvolvimentos dessa ordem apenas quando atacarmos o caso particular da literatura alemã; contudo, pensamos que devem sempre estar presentes como “ruído de fundo” em qualquer estudo estético.

anterior”<sup>37</sup> — o que, no nosso assunto aqui, tem uma importante consequência: a “novidade” do romance (lembre-se a etimologia de “*novella*”, ligada a “novo”). Ian Watt novamente: “O romance [*The novel*] é assim o veículo literário lógico de uma cultura que, nos séculos mais recentes, deu um valor sem precedentes à originalidade, ao que é novo [*the novel*]; e, portanto, tem um nome apropriado”<sup>38</sup>.

Contrariamente a outras formas de fabulação, como o poema heroico, o drama, o mito, a fábula, a lenda, o conto oral e tantas outras, de rica tradição, o romance-novela assumiu um compromisso precoce com a realidade (como a novela curta renascentista, no estilo pedestre de Boccaccio, da qual pegou emprestado o nome em algumas línguas). Os historiadores do romance inglês do século XVIII — pode-se dizer que o início socioestético do que ainda hoje reconhecemos como um romance prontamente legível, fora da esfera do estudo sério da literatura e das curiosidades filológicas — lembram que *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders* podiam ser entendidos por um incauto como um relato real de viagem e as memórias de uma marginal (“*Written by Himself*” e “*Written from her own Memorandums*” constam na página de rosto da primeira edição de ambos, respectivamente), e a afinidade do romance moderno com o documento, como já aludido na citação de Wellek e Warren logo acima, é parte da pretensão que esse gênero busca levantar na sua veloz ascensão. Seu sucesso será tanto mais provável quanto mais verossímil for a narração, e esta é uma das pedras de toque do romance moderno: sua quase identificação com o realismo. Subgêneros posteriores como a narrativa fantástica (todo o veio gótico ou a ficção científica), lírica (Novalis, Jean Paul) ou filosófico-satírica (como em Swift, Rousseau, Voltaire, Diderot, Borges) são certamente importantes e muito apreciados, mas historicamente destacam-se do filão principal realista como galhos de um tronco que os sustenta. Um exame do cânone mais ou menos incontestado da narrativa longa de 1700 para cá gera uma lista de autores que, em sua maioria, escreveram histórias verossímeis, e não com presença afirmada do sobrenatural<sup>39</sup>, do místico, e tampouco com predominância do discurso abstrato

---

<sup>37</sup> “*the pursuit of truth is conceived of as a wholly individual matter, logically independent of the tradition of past thought*” (Watt, 2015 [1957], p. 13).

<sup>38</sup> “*The novel is thus the logical literary vehicle of a culture which, in the last few centuries, has set an unprecedented value on originality, on the novel; and it is therefore well named*” (*ibidem*).

<sup>39</sup> Interessantemente, um dos subgêneros romanescos com maior impacto sociológico e de mercado, o policial ou detetivesco, em grande parte dedica-se a desmentir o sobrenatural ou

(filosófico, teológico, poético, psicológico, jurídico, político) em detrimento de pessoas, lugares e eventos perceptíveis com os nossos sentidos físicos. Sempre que o assunto é romance, a noção de realismo já está também à espreita, positiva ou negativamente.

Claro, a ideia de realismo em literatura é complexa e pode ser entendida em mais de um sentido. A noção que nos interessa aqui não é o realismo como a corrente literária que se insurgiu contra o romantismo a partir do segundo terço do século XIX e se ramificou ou desembocou, no terceiro terço, no naturalismo<sup>40</sup>. Essa escola ou tendência visava à representação da vida em absolutamente todos os seus aspectos, não só os agradáveis ou desejáveis, e assim abriu novas e importantes portas de comunicação entre arte e realidade. Todavia, concentramo-nos aqui no realismo formal<sup>41</sup>, isto é, no realismo como procedimento (“como”) e não matéria (“o quê”) da representação.

Veremos ao longo desta tese diversas definições operacionais de realismo (pois uma definitiva ninguém se arriscaria mais a propor, dado o interminável debate sobre esse quesito na história da teoria literária). Fiquemos por ora com Hatfield (1951, p. 234) quando ele diz que

“realismo” pode ser definido como uma atitude que liga uma importância muito grande à representação de pessoas, eventos e ideias com um alto grau de fidelidade. O artista realista não precisa se restringir ao mundo do tangível e do tridimensional, embora tenha que respeitar esse mundo e crer que ele seja válido em algum sentido.<sup>42</sup>

Essa conceituação filia-se, portanto, à tradição mimética aristotélica. Essa imitação da realidade tal como a conhecemos fora do mundo poético necessita, para sua efetivação no texto, de uma série de atributos que, combinados, asseguram a famigerada *verossimilhança* — a característica que uma obra

---

misterioso através da explicação racional (Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Hercule Poirot *et cetera*).

<sup>40</sup> Porém, Watt (2015 [1957], p. 10) menciona que as controvérsias sobre os temas “baixos” da escola de Flaubert acabaram equiparando “realismo” a um contrário de “idealismo”, o que não erra muito o alvo se transportado ao realismo formal, como referido mais além.

<sup>41</sup> Salvo se expressamente dito, sempre que usarmos aqui o termo “realismo” estaremos nos referindo ao aspecto formal, independentemente da filiação estética do autor.

<sup>42</sup> “[...] ‘realism’ may be defined as a literary attitude which attaches very great importance to representing persons, events, and ideas with a high degree of fidelity. The realistic artist need not restrict himself to the world of the tangible and the three-dimensional, though he must respect that world and believe it to be in some sense valid”.

literária tem de, apesar de sabermos que ela não é real, poder ser real, assemelhar-se muito ao real. Alguns desses atributos poderiam ser provisoriamente listados como segue:

- a) **Individuação:** Os acontecimentos representados são únicos, não se confundindo com outros parecidos. Ao contrário de uma alegoria, onde uma viagem é todas as viagens para os fins da lição contida na alegoria, numa narração realista a viagem representada é apenas aquela. Claro, ela pode *ser interpretada* no polo da recepção como simbolizando toda e qualquer viagem por analogia, mas não o é necessariamente. Igualmente, os personagens apresentados são representados com pormenores, sendo desejável que o mínimo possível seja deixado em aberto: esperamos saber algo sobre a sua idade, sexo, aspecto físico, ocupação, origens, personalidade, carácter, crenças, hábitos, traços de discurso etc.
- b) **Localização:** Os eventos são situados em um lugar identificado. “Num certo castelo”, como nos contos de fadas, não serve — onde no planeta fica esse castelo?
- c) **Temporalização:** A narração se dá num período delimitado, possuindo início e fim. “Era uma vez”, novamente, não serve.
- d) **Nominação:** Pessoas, lugares e instituições possuem nomes próprios (“Sanatório Internacional Berghof”; e não “um sanatório suíço para tuberculosos” — qual?).
- e) **Historicidade:** Mesmo quando sua temática não é assumidamente a de um romance histórico, que retrata momentos publicamente relevantes de eras já passadas em relação ao momento da escritura, tudo que ocorre numa narração realista está enraizado em algum

momento histórico (podendo também ser um passado falsificado ou um futuro possível, como numa distopia), que condiciona a trama.

- f) Causalidade: Os eventos naturais, psicológicos e sociais se sucedem em uma cadeia de causas e efeitos, consoante os mecanismos que conhecemos na nossa realidade (o que pretere o fantástico, o sobrenatural, o *deus ex machina* etc.).

Esses e alguns outros atributos concebíveis coalescem em um todo orgânico que nos “convence”, ao mesmo tempo que se fecha em uma integridade impossível de romper sem que se abale a apreensão, estética ou apenas cognitiva, da obra. Como escreve George Steiner (1998, p. 6-7), citando uma passagem de Shakespeare, “a arte e a poesia sempre darão aos universais ‘uma habitação local e um nome’. Elas tornaram o particular, até o ínfimo, inviolável”<sup>43</sup>. Na suma lírica de Fuks (2021, p. 16), as diretrizes dessa “habitação local” seriam:

a fidelidade à experiência individual, sempre única e, portanto, sempre original; o foco em pessoas específicas e suas circunstâncias específicas, pessoas com nomes próprios semelhantes aos reais; o enredo de matiz biográfico costurado com a conduta plausível dos personagens; o narrador coerente, atento à passagem precisa do tempo e às relações de causalidade; o retrato objetivo do presente, com construção verossímil do ambiente e atenção às mais públicas ocorrências diárias; o emprego da linguagem referencial, com a rarefação de metáforas e outras figuras na elaboração de uma prosa fácil e clara, para dar impressão de autenticidade.

Vê-se também que esses atributos, se tomados em conjunto, praticamente adstringem o realismo formal ao realismo material, embora subgêneros desviantes existam. No entanto, um levou ao outro, ou melhor: sob um processo histórico-estético de longa extensão e não sem constantes acidentes, a enformação acabou ditando a informação. Por algumas décadas cruciais, esse encaixe imperou com relativa estabilidade nas literaturas dos países mais desenvolvidos do Ocidente durante o século XIX, e é esse equilíbrio

---

<sup>43</sup> “[...] *art and poetry will always give to universals ‘a local habitation and a name.’ They have made the particular, even the minute, inviolable*”.

momentâneo que exploraremos no capítulo seguinte, para depois fecharmos mais o foco na literatura alemã e, ainda mais um pouco, no escritor pesquisado.

## 2. O século XIX e o romance realista

A história intelectual do século XIX, esse longo século que vai de 1789 a 1914, é impensável sem o romance realista. Este irrigou zonas antes consideradas impermeáveis a um gênero originalmente leve, de entretenimento e, no máximo, instrução (ou deturpação) moral de ociosos e senhoritas. Até uma porção bem avançada do século XVIII, o romance era visto com maus olhos, especialmente em comparação com outros gêneros, prestigiosos porém em declínio pronunciado, como o drama histórico e o épico em verso. Sua secundariedade frente à epopeia, tomada como a forma primigênia da narrativa ocidental, permaneceu tão consolidada na teoria estética a ponto de hoje se poder falar nela como um “verdadeiro mito crítico”<sup>44</sup>, sendo um problema com o qual se digladiaram todos os prototeóricos do romance, como Huet (1711) e Blanckenburg (1774), assim como a teorização idealista da correspondência entre Goethe e Schiller (1794–1805) e a *Estética* hegeliana (1835). Por outro lado, estudos empíricos posteriores sobre o realismo, como o de Reynier (1912) e o de Auerbach (1946) (ambos partindo de uma ótica muito românica, o que é eloquente), têm uma relação ambígua com a epopeia, seja não falando dela de todo, seja abordando-a de raspão e num exemplar pouco típico (a *Odisseia*). O deslocamento de peso já era então fato consumado, pois o que se dera nesse meio-tempo tinha sido justamente o apogeu técnico, artístico e sociológico do romance no século XIX.

A problemática e retrospectiva *Teoria do romance* (1916), do primeiro Lukács, registra a substituição histórica operada entre as duas tradições narrativas (ou melhor: entre o peso conferido a cada uma) como uma questão metafísica de perda da naturalidade entre a alma e o mundo, a quebra da totalidade natural que imperava no universo da epopeia, definitivamente substituído pelo mundo prosaico do romance:

o círculo cujo fechamento constitui o modo ôntico transcendental da vida deles [dos gregos] está rompido para nós; não conseguimos mais respirar em um mundo fechado. Nós inventamos a produtividade do espírito: por isso, as imagens originais perderam

---

<sup>44</sup> “*un proprio e vero mito critico*” (FUSILLO, 2002, p. 5).

irrecuperavelmente a sua obviedade objetiva e o nosso pensamento percorre um caminho infundável da aproximação que nunca se perfaz inteiramente.<sup>45</sup> (Lukács, 2009 [1916], p. 25 [p. 15 da primeira edição])

Perdida a naturalidade e harmonia que o helênico experimentava com seu universo, de contornos nítidos e valores fora de qualquer dúvida, qual presentes na epopeia, o épico clássico perdeu a razão de ser. A forma literária adequada para retratar os sucessos do mundo moderno é o romance, feito todo de aproximações mediante figuras exemplares, mas não maciçamente substantivas, pois a evidência destas se perdeu — daí a complexidade de atributos, a “invenção da personalidade”<sup>46</sup>, que veio para suplantar a essencialidade das figuras monolíticas do *epos*. Com isso,

a realidade visionária do mundo adequado a nós, a arte, tornou-se assim autônoma: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos submergiram; ela é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi dilacerada para sempre.<sup>47</sup> (Lukács, 2009 [1916], p. 27 [p. 19-20 da primeira edição])

Essa totalidade criada, inventada, artificial, é o romance, que ao longo da história da narrativa gradualmente suplantou estética e sociologicamente a epopeia para tapar a falha da unidade natural perdida.

Esse processo foi lentíssimo, e não sem mútua contaminação entre os dois princípios. Contudo, em sua feição já consolidada, podemos enumerar aqui alguns aspectos formais e materiais do romance realista moderno que, somados aos traços já expostos no capítulo anterior, terminam de identificar a sua peculiaridade: foco em um ou alguns heróis individuais, em vez de um coletivo imenso de figuras; protagonistas com personalidade compósita, e não monolítica; sequência de aventuras episódicas em vez de um único embate

---

<sup>45</sup> “*der Kreis, dessen Geschlossenheit die transzendente Wesensart ihres Lebens ausmacht, ist für uns gesprengt; wir können in einer geschlossenen Welt nicht mehr atmen. Wir haben die Produktivität des Geistes erfunden: darum haben die Urbilder für uns ihre gegenständliche Selbstverständlichkeit unwiederbringlich verloren und unser Denken geht einen unendlichen Weg der niemals voll geleisteten Annäherung*”.

<sup>46</sup> Cf. a elaboração de Moretti (1999 [1987], p. 42-46) sobre personalidade e romance de formação.

<sup>47</sup> “*Die visionäre Wirklichkeit der uns angemessenen Welt, die Kunst, ist damit selbständig geworden: sie ist kein Abbild mehr, denn alle Vorbilder sind versunken; sie ist eine erschaffene Totalität, denn die naturhafte Einheit der metaphysischen Sphären ist für immer zerrissen*”.

centralizador; estrutura interna completamente livre, sem nada dos códigos rígidos da epopeia ou do drama; grande investimento na investigação psicológica dos personagens; acúmulo de tensão rumo a uma ação maior final, que leva a uma nova situação, estável ou instável, e diferente da inicial; ligação com a classe média, com sua concretude e atenção às relações econômicas e à importância do trabalho; a secularização esmagadora da visão de sociedade e mundo — o romance realista clássico pertence a um mundo pragmático e sem Deus, e foi a reinserção da divindade pelo grande romance russo que o tornou tão imensamente interessante —; e, o mais importante para a ótica auerbachiana, a presença de figuras e ambientes socialmente médios ou baixos, e não apenas os grandiosos feitos de figuras destacadas (reis, sacerdotes, guerreiros, nobres, generais etc.). A gradual abolição da *Stiltrennung* (“divisão estilística”) que imperara na literatura ocidental entre temas e formas elevados e rebaixados (divisão que alcançara o máximo de visibilidade na díade tragédia e comédia) é, para Auerbach, o principal ganho do realismo em sua evolução pelos séculos, e pode-se dizer que essa “democratização” representacional se realizou historicamente de maneira plena na hegemonia do romance no século XIX (ao contrário da tímida asserção do drama burguês do século XVIII, por exemplo). Isso se deu, em boa parte, por duas grandes conquistas técnicas do romance: a expressão em prosa e o narrador onisciente de terceira pessoa.

A dominância da dicção prosaica não só permite uma ampla legibilidade, por estar livre das restrições vocabulares e sintáticas que a submissão ao ritmo e metro provoca, mas dá entrada para a pluralidade de discursos — uma grande diferença em relação à monotonia da voz épica ou lírica tradicional. Crivado por muitos gêneros textuais, como a carta, o diário, o documento técnico ou jurídico, a poesia, a canção, o boato e a fofoca etc., o romance os legitima a todos ao integrá-los catolicamente na sua tessitura. A pluralidade de vozes que se interpenetram dentro do romance é tudo menos a unidade sólida do épico ou da tragédia, recepcionando desde as instâncias oficializadas do poder e da opinião pública até as mais ínfimas manifestações de figuras marginais, com todo o imenso espectro entre esses extremos. E, por consequência, o mesmo se dá com os registros de linguagem: por valorizar muito o diálogo em discurso direto, nas próprias palavras dos falantes, é um gênero que acolhe toda sorte de

diferença lexical e sintática, aí contemplados o jargão, o regionalismo, o estrangeirismo, os socioletos estratificados por profissão, geração, sexo, posição social, situação pragmática — enfim, a sinfonia multicolor dos falares humanos em uma sociedade crescentemente diversificada.

Todos esses fatores discursivos orbitam com maior harmonia formal quando são organizados em torno de uma voz central e alegadamente “neutra”, e é do narrador de terceira pessoa onisciente que estamos falando aqui. Essa ficção suprema, à qual estamos tão acostumados a ponto de não repararmos no absurdo a que ela nos sujeita (ler um livro inteiro sem sequer nos perguntarmos quem, afinal, está falando quando não são os personagens), foi talvez a marca maior da técnica do romance do século XIX. A substituição dos tão frequentes subterfúgios do cronista histórico, do editor de papéis encontrados (muito comum no gótico), da transcrição “fiel” de cartas ou diários e de muitos outros estratégias pela assunção de uma espécie de consciência divina, presente nos mais diversos lugares, viajando no tempo, lendo pensamentos, pondo-se na pele dos personagens mediante o sofisticado discurso indireto livre e se reservando diversos privilégios de valoração (desde o mais banal adjetivo até prolongadas reflexões morais<sup>48</sup>), tem profunda ligação com alguns desenvolvimentos específicos do século XIX.

Aquele foi o século do grande salto técnico, acima de tudo. A industrialização e o progresso científico, com todos os benefícios e malefícios associados, alterou essencialmente a relação do Ocidente com a realidade. Os saltos vertiginosos nas tecnologias produtivas, no transporte, nas telecomunicações, nas ciências naturais e exatas, no aparato de registro e reprodução da realidade deram ao mundo um grau de “transparência”, de acesso amplo e profundo, de legibilidade, em suma, que não tardou a ser transferido também para a fatura das narrativas, controladas justamente por uma voz onisciente como a de um deus. Quanto mais para o fim do século XIX nos deslocamos, mais se carrega nas tintas de uma

---

<sup>48</sup> “O romancista do século dezanove, apesar de não escrever na primeira pessoa, usava o privilégio épico do comentário e da generalização — o que poderíamos chamar de primeira pessoa ‘ensaística’ (como distinta da lírica)” (“*The nineteenth century novelist, even though he did not write in the first person, used the epic privilege of comment and generalization — what we might call the ‘essayistic’ (as distinct from lyric) first person*”) (Wellek & Warren, s. d. [1942], p. 215-16).

apreensão total da realidade, tanto física e social quanto psicológica. A isso se soma um investimento grande em precisão, acuidade, fineza de detalhes. Campos antes estritamente acadêmicos, como matemática, física, medicina, meteorologia, arqueologia e muitos outros, desenvolvem laços com a literatura que antes não se acreditaria possíveis (alguns exemplos quaisquer, que poderiam ser multiplicados à vontade: a dissecação de estados patológicos no naturalismo francês; a exatidão cronológica preenchendo um papel crucial em *A volta ao mundo em oitenta dias*, de Júlio Verne; a obsessão de Zola com o uso correto da terminologia técnica na representação dos *métiers*; as luxuriantes descrições sinestésicas em *À rebours*; a reconstituição historicamente exata do passado remoto em *Salammbô*). É difícil enxergar direito a inovação disso tudo quando já se nasceu em uma era com televisão, cinema e fotografia, mas o avanço prodigioso que a especificidade teve dentro da literatura narrativa no século XIX nunca deve ser perdido de vista — que o comprove qualquer leitor de romances ainda dos 1700, que a todo momento dará falta de diversos dos itens que listamos provisoriamente no fim do capítulo anterior.

Considerado tudo isso, é natural que o romance realista privilegie a amplidão, que ele goste de se demorar. Um gênero sintético como a novela curta, apesar de todo o sucesso de que desfrutou com os representantes superlativos que o século XIX teve nesse gênero, jamais poderia dar conta integralmente da “sede de realidade” que uma civilização no ápice do seu poderio técnico e intelectual precisava saciar. “Assim, o romance, notoriamente o mais frouxo e flexível dos gêneros, pareceria ser a forma mais bem adaptada a este fim. O romance pode ser expandido quase a bel prazer — uma vantagem e, é claro, um perigo.”<sup>49</sup> “Perigo” porque tudo isso podia, na concreção da forma, ser levado ao excesso, e o foi. A “totalidade criada” do romance pode ficar superpovoada quando a concretude e precisão não mais desvela a realidade, mas a encobre e expulsa. Foi o erro do naturalismo, que focalizava tão fortemente as árvores que perdia a floresta de vista. Na melhor ficção narrativa, o imperativo humano e social reclama seus direitos junto ao lado material e técnico, e todos os gigantes do

---

<sup>49</sup> “Thus the novel, notoriously the loosest and most flexible of genres, would seem to be the form best adapted to his purpose. The novel can be expanded almost at will — an advantage and, of course, a danger” (Hatfield, 1951, p. 235).

romance de alguma forma pugnam pela manutenção do equilíbrio que Lukács bem formula:

Uma criação literária realmente épica apresenta toda a vida social dos seres humanos em sua amplitude e plenitude completas. A plasmação de destinos humanos não basta para tal, pois a relação social recíproca entre as pessoas, as trocas metabólicas da sociedade com a natureza são mediadas por objetos, por instituições que agem objetivamente etc. Sem a plasmação dessas instâncias mediadoras, toda representação épica acaba tendo um efeito parco, vazio, incompleto. Mas somente a descrição desses “objetos” é igualmente insuficiente. Apenas quando eles se tornam elementos vivos da trama, coadjuvantes ativos, quando eles deixam de ser adereços ou bastidores, quando, por meio dessa mediação, alcançam expressão traços essenciais do ser humano que sem isso seriam desconhecidos: só aí é que o ser humano é realmente plasmado como ser social, em ação recíproca viva com seu entorno social; só aí surge a “totalidade dos objetos”. (Lukács, 1964 [1950], p. 383-4)<sup>50</sup>

Essa referência constante à significação humana, histórica e social do mundo empírico, a par de uma assimilação cada vez maior das outras áreas de atuação humana que não a pura invenção poética, é uma das pedras de toque do romance oitocentista. O século XIX foi a grande era do humanismo liberal, da crença quase ilimitada na capacidade e juízo do homem enquanto atua sobre a realidade e seus pares (“quase” porque os verdadeiramente grandes nunca perderam de vista que *homo homini lupus*: que o digam o sobrinho de Rameau, o massacre de Filemon e Baucis no *Fausto II*, o cinismo desabrido do Jacques Collin de Balzac ou o terror metafísico de Conrad diante do desastre colonial). O romance não só espelhava como também servia para construir e afirmar os valores liberais da Europa Central e Ocidental:

A plasmação épica do ser humano é, desde a época de Goethe, o espelho literário da estrutura ideológica e social do século XIX, da estrutura burguesa liberal, que era marcada ao máximo pelo valor e pela importância que se atribuía ao individual, ao indivíduo e seus

---

<sup>50</sup> “Eine wirkliche epische Dichtung stellt das ganze gesellschaftliche Leben der Menschen in seiner ganzen Breite und Fülle dar. Die Gestaltung von Menschenschicksalen reicht hierzu nicht aus. Denn die gesellschaftliche Wechselbeziehung zwischen den Menschen, der Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur wird durch Gegenstände, durch gegenständlich wirkende Einrichtungen usw. vermittelt. Ohne Gestaltung dieser vermittelnden Instanzen muss jede epische Darstellung dürftig, leer, unvollständig wirken. Aber nur die Beschreibung dieser ‚Gegenstände‘ ist ebenfalls ungenügend. Nur wenn sie lebendige Elemente der Handlung, tätige Mitspieler werden, wenn sie aufhören, Requisiten oder Kulissen zu sein, wenn durch diese Vermittlung wesentliche, sonst unerkannte Züge des Menschen zum Ausdruck gelangen: erst dann wird der Mensch wirklich als gesellschaftliches Wesen gestaltet, in lebendiger Wechselwirkung mit seiner sozialen Umwelt; erst dann entsteht die ‚Totalität der Objekte‘”.

interesses e reivindicações vitais (por mais que esse interesse também fosse socialmente vinculado). (HAMBURGER, 1958, p. 10)<sup>51</sup>

Nesse trecho, Käte Hamburger toca num ponto sensível, que é a inserção histórica e social de toda e qualquer peripécia individual. Não é tarefa fácil conduzir ficcionalmente uma trajetória pessoal concentrada que diga algo sobre o todo sem perder sua marca própria, assim como é difícil escrever um romance de envergadura mais pública, como um romance histórico, sem que as figuras humanas comecem a perder viço e se tornar somente emblemas<sup>52</sup>. A ambição pela criação do personagem típico, do representante verossímil, é uma presença forte na cena literária oitocentista, agora que o romance é “a grande forma séria” (Goncourt). Isso por força necessita de uma aguda consciência histórica, a percepção do “lugar no tempo” que aquela história em particular ocupa, e desde o romantismo a história com H maiúsculo exercera uma pressão imensa sobre a forma narrativa — a ponto de os dois primeiros mestres do romance oitocentista, Scott e Stendhal, lidarem diretamente com a temática revolucionária dos seus países. E aqui devemos reforçar: o elo que sempre existe entre história e literatura ganhou um vulto nunca antes igualado quando o romance se dinamizou fundamentalmente após a Revolução Francesa. O salto mortal da classe burguesa rumo à tomada de poder, a Queda da Bastilha, a guilhotina e o Terror, o Consulado napoleônico e sua posterior ascensão a imperador, todo o abalo sísmico que se alastrou pela Europa na trilha das suas conquistas e posterior derrota pelas coligações, a ilha de Elba, os 100 dias, Waterloo e o exílio final em Santa Helena, o Congresso de Viena e a Restauração — foi o equivalente a alguns séculos de história comprimidos no tempo de uma geração apenas. A maioria plena do romance realista logo após esse processo, com Balzac, evidentemente não é uma coincidência: a forma literária mais plástica e dinâmica da era revelou-se admiravelmente bem-adaptada para canalizar e modelar, simbólica e ideologicamente, as cargas

---

<sup>51</sup> “*Die epische Menschengestaltung ist, seit der Goethezeit, der literarische Spiegel der ideologischen und gesellschaftlichen Struktur des 19. Jahrhunderts, der bürgerlich liberalen, die zutiefst geprägt war durch den Wert und die Wichtigkeit, welche man dem Einzelnen, dem Individuum und seinen Interessen und Lebensansprüchen zumaß (so sozial gebunden dies Interesse auch war)*”.

<sup>52</sup> Leia-se *O tempo e o vento* para uma transição de almanaque entre equilíbrio bem-sucedido (*O retrato*) e didatismo incômodo (*O arquipélago*).

explosivas da atmosfera social. “Toda forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência”<sup>53</sup>, escreve Lukács. A literatura preserva exatamente esse processo resolutivo, mantendo o problema em suspensão mesmo quando socialmente as dissonâncias já sumiram de vista silenciosamente. Por isso o seu poder superior ao do documento, que é frequentemente esquecido ou jogado fora quando exaure sua função utilitária no dia a dia: ao criar um “contramundo”<sup>54</sup> textual com qualidades estéticas que lhe asseguram persistência, a literatura, como o além-túmulo de Dante, erige-se em um “reino de sombras onde o passado recupera a sua voz e ainda fala a nós”<sup>55</sup>.

Mas, observa o mesmo Moretti uma página antes, as obras literárias são mais que apenas o fantasma da história: formam uma série paralela e interdependente da série dos eventos históricos, e ambas se entrelaçam como uma fita dupla helicoidal. Não só a literatura dá pistas sobre a realidade, como um rastro faz, mas também passa a preencher vicariamente postos que a outra também pode ocupar: “em um século onde os romances são escritos precisamente porque não acontecem mais”<sup>56</sup>, como anota casualmente Balzac, sempre que se dava a grande normalização da vida quotidiana nas potências coloniais após a poeira das sucessivas revoluções baixar, o romance realista não se contentava com refletir a realidade: a seu modo, colaborava na sua construção. Mais que “um caso — um personagem ou um evento”, o romance oferece

— um mundo. Os grandes romancistas todos têm um mundo desses — reconhecível como sobreposto ao mundo empírico, mas distinto na sua inteligibilidade autocoerente.<sup>57</sup> (Warren & Wellek, s. d. [1942], p. 213-14)

<sup>53</sup> “Jede Form ist die Auflösung einer Grunddissonanz des Daseins” (Lukács, 2009 [1916], p. 47-8 [p. 52 da primeira edição]).

<sup>54</sup> A expressão é uma das preferida de Steiner: *counterworld*.

<sup>55</sup> “a realm of shadows, where the past recovers its voice, and still speaks to us” (Moretti, 2013b, p. 14). E mais ainda se a submetermos, como faremos na Parte III, a uma “análise formal”, que “pode desvelar [...] uma dimensão do passado que de outra forma permaneceria oculta” (“*formal analysis may unlock [...] a dimension of the past that would otherwise remain hidden*”) (*idem*).

<sup>56</sup> “dans un siècle où les romans s’écrivent précisément parce qu’ils n’arrivent plus” (Balzac, 1979 [1837], p. 461).

<sup>57</sup> “a case — a character or event — [...] a world. The great novelists all have such a world — recognizable as overlapping the empirical world but distinct in its self-coherent intelligibility”.

Essa “inteligibilidade autocoerente” é a sua forma, sua organização interna e articulação com o resto do sistema literário — e o século XIX foi quando se instauraram os *romans fleuves* e os grandes ciclos multirromances, agora não apenas grandes por adição potencialmente infinita de episódios em torno de um herói, como no barroco (o *Polexandre*, de Gomberville, somara 4.409 páginas; *L’Astrée*, de Honoré d’Urfé, 5.339), mas pela construção de, mais que “contramundos”, verdadeiras galáxias imaginativas. O marco maior dessa tendência é, obviamente, *A comédia humana*, de Balzac. Esses noventa e um romances e novelas longas, dos mais de cento e trinta projetados, fizeram para o romance o que o *Code Napoléon* havia feito para o direito civil: deram um exemplo internacional de construção sólida, coerência interna, contemplação de todos os aspectos, meticulosidade de detalhe e amplidão de vistas. A “totalidade criada” chegara ao seu apogeu.

Como se sabe, porém, nos calcanhares dos apogeus vêm os declínios. A prosa realista do século burguês é também a primeira modalidade de escrita da literatura ocidental que pode ser apenas *trabalho*. O fenômeno antes inexistente do cidadão que vivia (quase sempre mal, é verdade) apenas de ficção, a tropa anônima dos escrevinhadores de aluguel e *ghost writers*, a fenomenal escalada dos *best-sellers*, a instituição pública do folhetim e da resenha literária, os embates críticos nem sempre elegantes e, é claro, a incontável quantidade de lixo literário que foi debitado incessantemente a uma cultura de massas com fome de novidade<sup>58</sup> — tudo isso mostra o quanto a arte romanesca já estava contaminada pelos males do capitalismo inarrestável. O labor linguístico sobe à boca de cena e chama atenção para si; “onde estruturas capitalistas se solidificam, a narrativa e os mecanismos estilísticos substituem os indivíduos como o centro do texto”<sup>59</sup>. Estamos falando aqui da gangorra entre inspiração, estro natural, talento, e disciplina, labuta técnica, pura burilada textual, que enriquece, sim, a obra mas também a torna *pesada*, impermeável. Quanto mais

---

<sup>58</sup> Não se pense, contudo, que só há dois níveis de literatura, a ótima e a ruim: o século XIX também trouxe amáveis gêneros leves, porém muito bem-construídos (como a novela detetivesca e a ficção científica), de sólida arquitetura interna, estilo regular e, o principal, enredos que pregam o leitor na cadeira como a alta literatura raramente faz, e ainda por cima com um alcance temporal até agora não diminuído — Júlio Verne e Arthur Conan Doyle que o digam.

<sup>59</sup> “*where capitalistic structures solidify, narrative and stylistic mechanisms replace individuals as the centre of the text*” (Moretti, 2013b, p. 17).

para o fim do século XIX nos deslocamos, mais se acentua a diferença entre linguagem poética e a mera e laboriosa prosa. Aquela apostava intencionalmente na sugestão psicológica, nas meias-tintas, no imenso poder emotivo da metáfora. Já a prosa realista pode ser apenas um produto *prático*, como lembra Hegel:

Pode ser necessário também na prosa delinear o exterior dos objetos com firmeza e nitidez; mas isso então não acontece por ilustratividade, mas por algum outro fim prático. Em geral, podemos então postular como lei para a representação prosaica, por um lado, a *exatidão*, por outro lado, a *precisão* nítida e a clara *inteligibilidade*, ao passo que o metafórico e ilustrativo é sempre relativamente vago e inexato.<sup>60</sup> (Hegel, 1990 [1835], p. 280-1)

A superabundância de detalhes, a procura flaubertiana pelo *mot juste*, o predomínio da análise objetiva sobre a efusão lírica, o eruditismo pedante da transferência do linguajar técnico para dentro do texto artístico prejudicam qualquer síntese; o ganho em acurácia é também a perda em intensidade de alusão e abalo imediato, como o operado pelo símbolo.

No romantismo, o símbolo ganhara tamanha relevância porque sintetizava os conflitos, que pareciam insolúveis na experiência, “entre sujeito e objeto, o universal e o particular, o sensual e o conceitual, material e espiritual, ordem e espontaneidade”<sup>61</sup>. Ele efetuava uma mediação necessária entre dois opostos da história do conhecimento e da estética:

uma filosofia aridamente racionalista ignorava as qualidades sensuais das coisas particulares, enquanto um empirismo míope [...] era incapaz de divisar, para além de pedaços soltos do mundo, uma imagem total que eles pudesse compor. [...] Seu corpo material [isto é, o do símbolo] era o meio de uma verdade espiritual absoluta, uma verdade

---

<sup>60</sup> “Zwar kann es auch in der Prosa notwendig sein, das Äußere der Gegenstände fest und scharf zu bezeichnen; dies geschieht dann aber nicht der Bildlichkeit wegen, sondern aus irgendeinem besonderen praktischen Zwecke. Im allgemeinen können wir deshalb als Gesetz für die prosaische Vorstellung einerseits die Richtigkeit, andererseits die deutliche Bestimmtheit und klare Verständlichkeit aufstellen, wahren das Metaphorische und Bildliche überhaupt relativ immer undeutlich und unrichtig ist”.

<sup>61</sup> “between subject and object, the universal and the particular, the sensuous and the conceptual, material and spiritual, order and spontaneity” (Eagleton, 2008 [1983], p. 19).

percebida pela intuição direta em vez de por algum laborioso processo de análise crítica. (Eagleton, 2008 [1983], p. 19)<sup>62</sup>

A “flor azul” de Novalis, completamente inexistente tanto na trama que ela gera quanto aqui na realidade, coagulava em torno de si todo um complexo de noções intuitivas: sonho, magia, poesia, transcendência, vago erotismo, o desejado mas inalcançável, também um mundo outro e melhor. Contraponha-se a isso, por exemplo, a minuciosa reencenação de um procedimento profissional em Zola — o ensaboamento e enxágue de roupas na lavanderia onde Gervaise trabalha em *L’Assommoir*, por exemplo, ou o trabalho dos ourives sogros dela — ou a famosa descrição do boné de Charles na segunda página de *Madame Bovary*. O que uma passagem dessas efetivamente *significa*? Essa aproximação crescente ao ínfimo do real, ela tem alguma razão para se deter em um certo grau? Qual é o motivo de uma reconstituição material dessas não se demorar mais, inda mais, para sempre?

[...] quanto mais a prosa melhora em multiplicar os detalhes concretos que enriquecem a nossa percepção do mundo — quanto melhor ela fica *em fazer o seu trabalho*, mais escorregadia é a razão para fazer isso. (Moretti, 2013b, p. 66)<sup>63</sup>

A vocação original dos romances realistas como obras “capazes de refinar o problema das pretensões gerais ao apresentar casos singulares, fiando-se em uma força generalizadora que é deixada implícita”<sup>64</sup> parece se perder exatamente quando essa forma chega ao seu auge técnico em Flaubert, e a coisa piora quanto mais se avança de década em década (para que diabos aponta, além de para o seu próprio desenrolar, a trama de *Os embaixadores*, de Henry James?).

---

<sup>62</sup> “an aridly rationalist philosophy ignored the sensuous qualities of particular things, while a short-sighted empiricism [...] was unable to peer beyond particular bits and pieces of the world to any total picture which they might compose. [...] Its material body was the medium of an absolute spiritual truth, one perceived by direct intuition rather than by any laborious process of critical analysis”.

<sup>63</sup> “[...] the better prose becomes at multiplying the concrete details that enrich our perception of the world — the better it becomes at doing its work — the more elusive is the reason for doing so”.

<sup>64</sup> “[...] which are able to finesse the problem of general claims by presenting singular cases while relying on a generalizing force that is left implicit” (Culler, 2000, p. 112).

O trabalho do escritor profissional, sacerdotal, levava ao mesmo impasse do trabalho industrial alienado do alto capitalismo: o corte entre a experiência viva e a produção. Na sua autoestilização como monge das letras, Flaubert apenas trabalhou, não chegou a “viver” a realidade; e seus livros apontam crescentemente para a reificação dessa realidade em um construto textual hipertrofiado e nebuloso, de ritmo narrativo desacelerado, que derrota a si mesmo e deve ou permanecer inconcluso (o enciclopédico e desumano *Bouvard e Pécuchet*, que Melchior de Vogüé chama de “a Ilíada grotesca do niilismo”<sup>65</sup>), ou não levar a nenhum tipo de *insight* (a cena final da *Educação sentimental*, sempre lembrada por Lukács, na qual Moreau e Deslauriers concordam que o melhor que fizeram na vida inteira foi mesmo uma estúpida traquinagem em um bordel durante a adolescência). Ambos esses romances são exemplos de uma enorme colação de acontecimentos ou tentativas cuja aglomeração vorticiosa não nos deixa perceber imediatamente que, no fundo, não possuem sentido algum. O realismo caíra na armadilha dos seus próprios termos técnicos levados até o absurdo; como indica Moretti (2013b, p. 130-1), citando Weber, os atributos da

prosa burguesa haviam se dirigido na direção geral do desencantamento weberiano: um avanço estarrecedor em precisão, variedade e consistência — mas um avanço que não podia mais “nos ensinar mais nada sobre o *significado* do mundo”.<sup>66</sup>

Paradoxalmente, a fuga da vagueza trouxe empós si o exaurimento da realidade representada rumo ao teorema estético, à comprovação de teses sociais ou psicológicas, ao *art pour l'art* decadentista e à saturação da linguagem referencial. Esses são problemas que só seriam resolvidos, ao menos em tentativa, pelo modernismo e pelas vanguardas, e nisso estaríamos saindo do nosso período de foco. Precisamos agora — o tempo urge, o nosso escritor se impacienta para receber atenção — rebobinar alguns séculos e nos concentrar

<sup>65</sup> Vogüé, 2010 [1886], p. 99 (“*l’Iliade grotesque du nihilisme*”).

<sup>66</sup> “*bourgeois prose had moved in the general direction of Weberian disenchantment: a striking advance in precision, variety, and consistency — but an advance that could no longer ‘teach us anything about the meaning of the world’.*”

em uma literatura nacional específica, que é o assunto da próxima parte do trabalho.

## PARTE II — O caso do romance alemão

### 1. Problemas do realismo no romance alemão

“Problemas do realismo”: expressão típica de Georg Lukács, a ponto de, após ter batizado assim uma coletânea de seus ensaios<sup>67</sup>, ele mais tarde transferir a mesma expressão para três volumes das suas obras completas<sup>68</sup> que lidam com literatura. Mas há ainda um quarto volume, chamado *Literatura alemã em dois séculos (Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten)*. E este sim mereceria, mais que os outros, o arquitítulo *Problemas do realismo*. Vejamos por quê.<sup>69</sup>

A literatura alemã tem uma história curiosa porque seus melhores exemplares de realismo não são romances, e seus melhores romances não são estritamente realistas, naquele sentido pleno e forte que esperamos após termos passado por Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Turguêniev, Dostoiévski, Tolstói ou Conrad. Mesmo os competentes romancistas realistas que a literatura em língua alemã lançou, tardiamente, no longo século XIX foram de pequena estatura artística, possuíram caráter culturalmente marginal ou tinham uma apreensão excêntrica da realidade, tamisada por uma fantasia hipertrofiada que acabou prevalecendo sobre o retrato fiel e sóbrio da realidade vivida — escritores que alguns teóricos recrutam para o chamado “realismo poético”, como veremos mais adiante. Foi apenas no apagar do século XIX que entrou em cena, com uma produção consistente, um romancista maduro e congruente com o realismo continental, Theodor Fontane, um antecessor direto de Thomas Mann — este, sim, saudado unanimemente como o primeiro “grande realista” do romance alemão. Mas

---

<sup>67</sup> *Probleme des Realismus*, Berlim, Aufbau-Verlag, 1955.

<sup>68</sup> *Werke*. Neuwied & Berlim: Luchterhand, 1962-1986; e, para os volumes originalmente projetados, mas que nunca haviam saído do papel, Bielefeld: Aisthesis, 2009- .

<sup>69</sup> As considerações que se seguem tentam se ater, no máximo grau factível, ao âmbito literário e, coordenado a este, histórico. Uma análise extensiva de causas ideológicas, sociais e políticas que condicionaram o processo escaparia à nossa competência e extrapolaria o espaço que temos aqui. Para uma boa investigação dessas causas, remetemos a Lukács (1964 [1947] e [1950]) e Stern (1972).

puxemos algumas voltas do novelo e começemos por onde se deve: pelo começo<sup>70</sup>.

Henry C. Hatfield (1951) aponta o alsaciano Jörg Wickram (meados do século XVI) como o primeiro romancista em língua alemã, mas ainda sem traços que distingam fundamentalmente sua obra do velho romance medieval cavaleiresco ou “épico em prosa ‘*declassé*”<sup>71</sup>. Embora haja certo desenvolvimento de personagem e descrição real do mundo social, a crueza psicológica da sua obra é enorme. O século seguinte é marcado pela recepção alemã de influxos estrangeiros, como os romances de Amadis, o romance galante cortês, a pastoral e a picaresca. Os três primeiros subgêneros mencionados são apenas indiretamente realistas, somente aproveitando a massa de “material bruto” da realidade (que seja como *roman à clef*), mas submetendo-o ao tratamento idealizador típico dessas vertentes. É o romance picaresco, contudo, que vai render os verdadeiros frutos desse cruzamento internacional, através de *O aventureiro Simplicissimus teutão* (*Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, 1668), de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (ca. 1622-1676), “o único grande romance do século dezessete alemão”<sup>72</sup>. Uma instabilidade social parecida entre a potência espanhola, já passada do *siglo de oro* e em franca linha descendente, e os microestados alemães após a Guerra dos Trinta Anos teria criado uma necessidade literária parecida por aventuras e fuga em meio a sociedades em desagregação econômica e desorganização de valores. No auge do romance picaresco alemão (o *Schelmenroman*), a ser situado por volta de 1640, a maldade do mundo é enfatizada à barroca, com grandes exortações narrativas e digressões morais, seguindo o exemplo do maior exemplar da picaresca hispânica (o *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, de 1599/1604). Porém, nessa tradição adaptada apenas Grimmelshausen conseguiu fundir peripécia e reflexão dentro da história da personalidade em desenvolvimento de

---

<sup>70</sup> Por razões óbvias de tema e espaço, e por buscarmos tão somente a contextualização histórico-literária do nosso escritor, não levantamos qualquer pretensão de exaustividade no sumário que se segue: faltarão nomes importantes, o foco será exclusivamente no romance e, salvo uma exceção ilustrativa, nos concentraremos apenas na literatura alemã, deixando de fora a rica tradição austríaca, assim como a Suíça germanófona. Para tratamentos completos em língua portuguesa, há as ótimas obras de Carpeaux (2013 [1964]), Bösch (1967) e Rosenfeld (1993a). Para o período crucial de 1848 a 1898, existe em alemão o abrangente e detalhado livro de Martini (1981).

<sup>71</sup> “*‘declassé’ epic in prose*” (*op. cit.*, p. 236).

<sup>72</sup> “*the one great novel of the German seventeenth century*” (Hatfield, 1951, p. 237).

um grande personagem, e mesmo assim com limitações que impõem uma solução de continuidade com o grande gênero romanesco alemão, o *Bildungsroman* (romance de formação) de fins do século seguinte, que exigiria uma dinâmica mais nuançada entre socialização e individualidade<sup>73</sup> do que o cinismo desencantado e lúdico do pícaro. Além da obra de Grimmelshausen, as demais imitações do romance picaresco espanhol não são de valor duradouro.

As *Robinsonaden* (isto é, histórias de naufrago à moda do grande livro de Daniel Defoe) do século XVIII foram muito numerosas na literatura alemã, mas mesmo as mais importantes (como *Ilha Felsenburg* [*Insel Felsenburg*, 1731–43], de Schnabel) não conseguiram alcançar um grande patamar artístico em geral nem contribuíram para o desdobramento de um romance realista alemão em alto nível. Reduzidas a relatos de aventuras, faltava-lhes o grande escopo moral e ético investigado no *Robinson Crusoé* original. O mesmo problema da imitação estéril, que passa ao largo do essencial e só assume a parte externa do modelo, verifica-se nos epígonos de Samuel Richardson (Gellert, J. T. Hermes, Sophie de la Roche), que se perdem no maniqueísmo do elogio da virtude e denúncia do vício, sem com isso conseguirem apresentar convincentemente os meandros da psicologia humana, como um Choderlos de Laclos saberia fazer. Porém, o romance sentimental renderia frutos mais tarde em Wieland e Goethe, ao ser combinado com outras tendências.

Falando em Wieland, é com ele que o romance alemão ganha cartas de maioridade, pois a Richardson e Klopstock ele soube acrescentar toques de Cervantes, Fielding e Voltaire, aliando a moralização com um realismo antimetafísico e pontilhado de ironia. Apesar da marcada inverossimilhança de enredos como o da *História de Agatão* (*Geschichte des Agathon*, 1766-67), o desenvolvimento de personagem de Wieland é uma importante contribuição para o romance realista alemão: análise psicológica se combina com ironia e prosaísmo cervantino, mais pedestre. Há também um elemento de complacência autobiográfica, característico do Iluminismo, assim como o didatismo e o otimismo típicos deste. Mas são obras que historicamente ficaram sob a sombra do divisor de águas goetheano, *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die Leiden*

---

<sup>73</sup> Para um excelente tratamento do *Bildungsroman* clássico, cf. o capítulo *L'aggio dela civiltà* em Moretti, 1999 [1987], p. 17-82.

*des jungen Werther*, 1774), com sua revalorização do irracional e da emoção ebuliente.

Aqui, às portas do mundo novo que se abriria pouco depois via Revolução Francesa, no momento decisivo em que o romance alemão se encaminha à maioria — e onde o seu desenvolvimento começará a se fazer realmente problemático, se medido pelo gabarito do resto da Europa —, precisamos entender que forma literária é bem mais do que apenas um vaso estético onde se “despeja” conteúdos, seja para puro entretenimento, seja para formação intelectual ou edificação moral. Gêneros literários — romance, epopeia, idílio, ode, soneto, elegia, novela, conto de fadas, tragédia, comédia, drama histórico etc. — são

dispositivos de resolução de problemas que se dirigem a uma contradição do seu ambiente, oferecendo uma resolução imaginária por meio da sua organização formal. O prazer proporcionado por essa organização formal é, portanto, mais do que só prazer — é o veículo através do qual uma afirmativa simbólica maior é moldada e assimilada.<sup>74</sup> (Moretti, 2013a, p. 141)

O romance, como forma aberta, dialógica, sumamente flexível, livre da tirania das regras de composição que regiam os gêneros antigos<sup>75</sup>, é eminentemente adequado para encenar e propor soluções — sempre provisórias e passíveis de refutação, via de regra por *outro* romance — aos problemas de uma sociedade dinâmica, imprevisível, conflituosa, como é a do mundo burguês moderno. Não é uma coincidência que grandes formas literárias do passado ou foram se estiolando gradativamente, ou simplesmente desapareceram do mapa após o fim do mundo antigo e do mundo medieval: desprendidas de uma função socialmente simbólica e relegadas à repetição de cânones teóricos, ao exercício inerte, elas vegetam por algum tempo ainda e depois acabam se transformando

---

<sup>74</sup> “*problem-solving devices, which address a contradiction of their environment, offering an imaginary resolution by means of their formal organization. The pleasure provided by that formal organization is therefore more than just pleasure — it is the vehicle through which a larger symbolic statement is shaped and assimilated*”.

<sup>75</sup> Exploraremos melhor essa ideia não hegeliana de romance na Conclusão, quando enfim dermos uma cambalhota para trás e voltarmos da forma para a história. Por ora, para os fins da análise central do trabalho, precisaremos ainda manter fidelidade (mesmo que cônica da futura traição) à ideia de épica romanesca exposta na Parte I, que servirá para pôr em contraste mais vivo as sutilezas de Thomas Mann.

em material apenas para eruditos e historiadores da literatura (ocasionando nesse meio-tempo curiosos anacronismos, como a insistência de alguns autores, e nada pequenos, na epopeia, que com o fim definitivo dos consensos cosmovisionais do Medievo perdera totalmente a sua razão de ser — culminando em monstregos de antiquário como a *Henriáda* [1723], de Voltaire, ou, um século e meio depois, a trilogia cósmica inacabada de Victor Hugo, *La Légende des siècles*, *La Fin de Satan e Dieu*). O romance, forma historicamente tardia e com uma capacidade ainda inabalada de mutação (aqui tomada em sentido evolucionista mesmo), assumiu na era burguesa o vácuo deixado pelas outras formas, então já inteiramente caducas ou cada vez mais claudicantes, e assumiu o fardo da problematização e proposta de compromissos para as grandes questões éticas, sociais, políticas, sexuais, geracionais e assim por diante.

Claro, esse não é um processo uniforme: há grandes refluxos e contramarchas, com gêneros antigos e aparentemente sem viço fazendo retornos por vezes surpreendentes — por exemplo, a grande tragédia fez reaparições importantes ao longo do século XIX, como em Büchner, Hebbel, Strindberg e Wagner; no entanto, conforme Steiner (1996 [1961], *passim*), o “alto drama trágico” como um todo já não podia ser ressuscitado, tendo se perdido para sempre. Não obstante, é inegável que, com os primeiros alvares do romantismo, o romance terminou de “pegar corpo” como antes não teria sido possível precisamente por causa da estrutura rígida do *Ancien Régime*. As instituições políticas de antes de 1789 já estavam alguns séculos atrasadas em relação à economia, esta desde o fim da Renascença nas mãos de uma burguesia bastante descontente com os mecanismos retrógrados (relacionados a tributação, parasitismo aristocrático, poder absoluto, ausência de voto, restrições de acesso a posições públicas etc.<sup>76</sup>) que lhe ralentavam a ascensão final — além, é claro, da insatisfação simbólica e psicológica com a dupla ordem de valores em vigor, sendo a esfera burguesa tingida negativamente como vulgar e menos digna pelo ponto de vista da nobreza (*O burguês gentil-homem*, de Molière, faz o retrato brilhante dessa divisão ainda profunda em fins do século XVII). A posição ainda rebaixada que o romance ocupava no ecossistema

---

<sup>76</sup> A revolução burguesa precoce na Inglaterra, ainda no século XVII, é a determinação histórica essencial para o romance ter alcançado sucesso mais cedo lá.

artístico até meados do século XVIII, sendo visto como uma leitura leve, pouco digna de eruditos, eventualmente perversora da juventude e das mulheres, pertence a esse mesmo complexo antagônico: aos nobres e prelados, as primícias dos greco-latinos, a tragédia neoclássica, o épico em versos, a poesia requintada; aos *parvenus*, mercadores, profissionais liberais, artesãos e serviçais alfabetizados (o espectro da ideia de “classe média” ou “burguês” sempre foi imenso), a leitura intelectualmente despretensiosa de histórias atuais, que poderiam acontecer a um próximo qualquer, contadas em vernáculo, prosa e registro estilístico médio ou baixo. A atualidade e a proximidade recém-mencionadas são os fatores intrínsecos decisivos: narrativas sobre pícaros, enjeitados, comerciantes, aventureiros, pequenos golpistas, amantes, libertinos, seduzidas, fidalgotes arruinados, vigários, criadas de quarto etc. promovem no público leitor de massa um senso de atração e reforço identitário que a literatura erudita, que apontava para trás e para fora, jamais poderia suprir, mesmo quando adaptada para superar os abismos de código linguístico, referencial e estilístico. Por um ângulo sociológico, é preciso também lembrar que os grandes avanços da alfabetização, do trabalho assalariado, da impressão (com todos os efeitos de distribuição e barateio do livro aí envolvidos), da imprensa tanto especializada quanto destinada ao grande público nas metrópoles coloniais<sup>77</sup> contribuíram decisivamente para a eversão da hierarquia de gêneros que esboçamos grosseiramente acima, elevando o romance realista do *lowbrow* do século XVII — lembremos que Cervantes morreu pensando que sua obra-prima eram os hoje ilegíveis *Trabalhos de Pérsiles e Sigismunda*, imitação ultratardia do romance bizantino, e não o *Quixote* — ao *middlebrow* no XVIII e, por fim, à hegemonia na literatura oitocentista, em uma das carreiras mais fulminantes da história dos gêneros literários (na qual, até então, um século era bem pouca coisa em termos de horas de voo). Já o dissemos na seção anterior: o século XIX é o século do romance.

Mas voltemos ao apagar dos setecentos. O *Werther*, que repercutiu por toda a Europa e foi alvo de paródias e imitações, retrata a situação do intelectual

---

<sup>77</sup> A ausência de um Estado centralizado a emanar e manter coesa tal organização socioinstitucional é um dos grandes determinantes materiais para o nanismo do romance realista na Alemanha, como veremos novamente adiante.

de classe média em um mundo ainda dominado pelo privilégio aristocrático e pela estreiteza provinciana das centenas de microestados alemães. Os elementos saudáveis e positivos do herói — como o sentimento de natureza, a benquerença para com crianças e loucos, a ligação congenial com a poesia épica de Homero, Ossian e Klopstock, o respeito à paz doméstica dos outros elementos do triângulo amoroso — não são suficientes para evitar o desfecho trágico. O suicídio, recurso quase tradicional da pós-adolescência frustrada, é símbolo de uma fuga maior: o recurso à noite, ao desconhecido, ao nada, a tudo aquilo que o romantismo noturno de um Novalis celebrará poucas décadas depois. É também a expressão antecipada do mesmo escapismo encontrado na literatura gótica inglesa, cronologicamente vizinha, e que suprirá aos românticos alemães (E. T. A. Hoffmann, Chamisso, Jean Paul, Tieck) algo do material das suas novelas e romances mais sinistros. Dissemos “antecipada” porque, no tempo do *Werther*, ainda não ocorrera o grande terremoto da Revolução Francesa, que acendeu nos intelectuais a esperança (ou relutância, como em Goethe) relativamente a uma reconfiguração dos estamentos e papéis sociais. Foi a Revolução Francesa que deslocou as peças do tabuleiro intelectual alemão e determinou, na falta de um ambiente político e institucional propício, a transmutação dos embates sociais para a esfera da estética: “o traço decisivo de todas as reações alemãs à Revolução Francesa é seu caráter majoritariamente ideológico”<sup>78</sup>. Também são idealistas as soluções propostas: entre as utopias sociais de Goethe e o drama histórico de Schiller, há pouco na produção literária de ambos que aborde frontalmente a realidade viva do seu tempo e nação. Não que lhes faltasse consciência da transição decisiva pelas qual a história passava exatamente então (Goethe sabidamente declarou que com a batalha de Valmy começava uma nova era na história mundial); apenas, horrorizados com o rumo plebeu e nada modelar da peripécia bélica e política, eles recuaram diante de formas literárias que buscam “acertar contas” com a realidade inteira, como o romance, preferindo os instantâneos da novela, cuja forma esbelta lhe dava ares

---

<sup>78</sup>“*Der entscheidende Zug aller deutschen Reaktionen auf die Französische Revolution ist ihr vorwiegend ideologischer Charakter*” (Lukács, 1963 [1947], p. 93). Para uma análise mais detalhada dos fatores sócio-históricos e ideológicos que condicionaram a resposta weimariana à revolução, com seus efeitos na literatura e teorização estética, remetemos a *Goethe e sua época*, de Lukács (1964 [1947]).

de nobreza aos olhos idealistas contra a “poluição” supérflua do romance, e os dilemas mais localizados do drama histórico ou neoclássico<sup>79</sup>.

Nas literaturas hegemônicas, os eventos de 1789-93 e a monumental historicização que a realidade europeia conheceu nas duas décadas seguintes foram o catalisador para a maturidade plena do romance, geralmente associada às figuras de proa de Walter Scott, Stendhal e Balzac. O mundo do *romance* fora decididamente sepultado para que o do *novel* se desdobrasse em toda a sua magnífica adaptabilidade; a urgência de colocar os destinos coletivos como, mais que pano de fundo, agente ativo da narrativa não podia mais ser represada. Mas no mundo semifeudal e atrasado do *Sturm und Drang* ainda não havia um modelo concreto de como tal reconfiguração poderia se dar, apenas um anseio difuso de mudança, anseio este que se precipitava seja em aniquilação pessoal (*Werther*), seja em motim e atrocidades (a tragédia *Os salteadores*, de Schiller, 1781). Schiller não escreveu romances, ficando narrativamente nos limites mais restritos da novela e canalizando suas forças para o drama grandiloquente e a historiografia. Goethe inclui o tema da revolução como motivação formal em uma coleção de novelas narradas por personagens em isolamento (à maneira de Boccaccio), as *Conversas de emigrados alemães (Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten, 1795)*, importante obra na história da épica curta. A Revolução Francesa comparece também, cripticamente, em outra obra goetheana da épica menor, o idílio *Hermann e Doroteia (Hermann und Dorothea, 1796-97)*. Mas os romances de Goethe, enormemente influentes como foram e com algumas boas conquistas para o gênero, como a psicologia complexa dos personagens, o balanço entre descrições, ação e diálogo, e o inconfundível estilo do autor — solar, pujante mas equilibrado, clássico na melhor acepção da palavra —, permanecem distanciados das “exigências do dia”; falta-lhes a disposição de “se sujar” com a realidade sócio-histórica imediata — os grandes saltos políticos, a industrialização já irrefreável, o capitalismo financeiro (difícil imaginar um personagem de Goethe emitindo uma carta promissória, à Balzac...), a reorganização radical dos papéis sociais no foro tanto íntimo quanto público. É

---

<sup>79</sup> Em outro contexto, já expusemos (Amon, 2024a) como a estética weimariana assentou o típico como mais importante do que o individual, o que, como veremos, determinará muito da poética de Thomas Mann.

tão surpreendente quanto quase risível perceber que *O vermelho e o negro*, de 1830, é apenas um ano posterior à versão definitiva de *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, ou que quando Goethe ainda vivia Balzac já iniciara o que seria *A comédia humana*.

Após a queda da Bastilha e a decapitação do Rei da França, pôs-se em termos totalmente concretos a possibilidade de um mundo outro, de uma nova ordem das coisas; aí é que a reação ideológica aludida por Lukács começou a tomar forma, uma reação estética e estetizante que pode ser muito bem observada na transformação que o projeto goetheano do *Wilhelm Meister* sofreu no antes-e-depois. A versão primitiva do romance, inacabada e redescoberta apenas em 1910, chamava-se *A missão teatral de Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters theatralische Sendung)*, e foi redigida entre 1777 e 1785. Embora seja o antecessor direto do famoso *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795/96)*, o romance de formação prototípico, a diferença de formato, proposta e realização é grande o suficiente para crermos que é aí que o romance alemão ganha a sua irresistível tendência idealista, marcando por um século o seu desenvolvimento peculiar. O “*Urmeister*” inacabado é ainda largamente cômico (no sentido picaresco) e cheio de anticlímaxes. O tom do narrador preserva uma distância irônica, com muitas digressões à la Fielding que o leitor de *A montanha mágica* saberá saborear. Porém, o apego à realidade concreta do mundo dos saltimbancos é forte, com bem menos apelo à simbologia e ao representativo do que os *Anos de aprendizado*. Hatfield (1951, p. 243) especula mesmo sobre o que teria sido do romance alemão se Goethe tivesse finalizado a versão original e se escritores como F. Schlegel ou Tieck tivessem recebido como modelo *A missão teatral* em vez dos *Lehrjahre*, “que é muito mais sério, mais simbólico e mais mistificador”<sup>80</sup>.

A pegada do *Wilhelm Meister* na história da literatura é profunda e definiu muito do que depois escreveria Stendhal ou Balzac: a difícil acomodação dos ímpetos do indivíduo jovem a uma sociedade em constante transformação e que tenderia, passado o “período heroico” da revolução burguesa, a submeter os valores individuais à *doxa* social. Não é à toa que duas das mais famosas teses

---

<sup>80</sup> “which is so much more serious, more symbolic, and more mystifying”.

perdidas da história da teoria literária, a de Bakhtin e a de Lukács, ao que tudo indica tratavam exatamente do *Bildungsroman*, pois é nele que está destilado o âmago ético do romance, pelo menos do modo como a crítica marxista clássica o enxergava (Lucien Goldmann, resumindo o Lukács de *A teoria do romance*, fala de “um personagem *problemático* cuja busca degradada, e por isso mesmo inautêntica, de valores autênticos em um mundo de conformismo e convenção”<sup>81</sup> constituiria o conteúdo do gênero). Os *Lehrjahre*, com sua problemática ostensiva do conflito burguês/artista (prenúncio de um dos motivos mais caros a Thomas Mann), fala mais profundamente da adaptação da individualidade, com seus anseios e aptidões próprios, a uma sociedade ainda em transição histórica, com os valores aristocráticos do cultivo diletante das faculdades pessoais, da subordinação às tradições e da hierarquização social (todos valores postos em ação pela fantasiosa “Sociedade da Torre”) em conflito já visível com o utilitarismo mercantil (o célebre encômio que Werner faz da escrituração em partidas dobradas), a sociedade do dinheiro e o questionamento das regras do funcionamento social (como nos casos de amor através das barreiras de condição e estamento, por exemplo). Como é sabido, Goethe leva seu herói a um fim acomodatório: ele faz família, assume um ofício respeitável, “encaixa-se” na sociedade, em suma<sup>82</sup>.

Nada disso diminui o que há de antirrealista e simbólico no livro de Goethe. A técnica é “de um estilo novelístico hoje já ligeiramente antiquado”<sup>83</sup>: tempo e lugar da ação ficam encobertos por uma neblina constante; à medida que avança, a trama se desloca para círculos cada vez mais nobres e etéreos; e o emaranhado de coincidências e revelações surpreendentes abusa bastante do *suspension of disbelief* do leitor (o *deus ex machina* final, especialmente). Também os insertos contísticos e líricos (aí incluído um dos mais famosos poemas de Goethe, *Kennst du das Land*), os verdadeiros ensaios de estética camuflados — como a famosa discussão sobre Shakespeare, que determinou toda a recepção romântica do Bardo — e a longa *Confissão de uma alma bela*

---

<sup>81</sup> “un personnage problématique dont la recherche dégradée, et par là même inauthentique, de valeurs authentiques dans un monde de conformisme et de convention” (Goldmann, 1964, p. 24-25).

<sup>82</sup> A repulsa de Novalis pela solução de compromisso goetheana foi tão acesa que ele fez do seu *Heinrich von Ofterdingen* uma resposta romântica e poética a esse prosaísmo bem-comportado.

<sup>83</sup> Carpeaux, 2008 [1959], v. 2, p. 1320.

quebram a todo passo os moldes formais do gênero, a esta altura já consolidados pelo romance inglês.

É indiscutível o papel vital de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* na história do romance, especialmente por ter praticamente fundado o *Bildungsroman*, o romance de formação. Mas o que poderia facilmente ser, em particular pelo amplo deslocamento físico do protagonista e seu envolvimento com os mais diversos meios, um grande painel social limita-se teimosamente a ser a história do aperfeiçoamento e realização de um indivíduo, e só dele, o que é plenamente concorde com o papel maior de Goethe na história da cultura: “o ideal de cultura universal do homem, o ideal da Renascença, chegou em Goethe ao auge e ao fim”<sup>84</sup>. O *Bildungsroman* clássico leva o herói até o limiar do mundo sério e adulto, mas não o acompanha para dentro dele. A famosa recusa “olímpica” de Goethe a se imiscuir com a política do seu tempo tem reflexo claro na sua épica: o mundo real, fora do indivíduo em processo de *Bildung*, esvai-se em plano de fundo borrado, dando lugar a abstrações e figuras representativas em vez de vultos e eventos concretos: “[t]alvez em nenhum outro ponto da literatura mundial ideias como homem, humanidade, gênero humano recebam uma expressão tão enfática quanto no classicismo alemão”<sup>85</sup>. Dentro da concepção de arte dele e de Schiller, o colar-se demais aos pormenores da vida objetiva representaria um empecilho à plasmação dos grandes problemas em sua forma pura, como se pode fazer (e muito melhor do que no mundo prosaico do romance) na poesia lírica, na ensaística, nas obras de história e nas ciências naturais<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 1323.

<sup>85</sup> “Vielleicht nirgends in der Weltliteratur erhalten Ideen wie Mensch, Menschheit, Menschengeschlecht einen so emphatischen Ausdruck wie in der deutschen Klassik“ (Lukács, 1964 [1950], p. 188).

<sup>86</sup> Resenhando o *Meister*, Madame de Staël é impiedosa: “não há outro interesse no conjunto da obra além daquele que se deve ter em saber a opinião de Goethe sobre cada assunto: o herói do seu romance é um terceiro inoportuno que ele colocou, não se sabe por quê, entre si e seu leitor”; “far-se-ia dele uma obra filosófica de primeira ordem, se nela não se misturasse uma intriga de romance cujo interesse não vale o que ela faz perder” (“il n’y a d’autre intérêt dans l’ensemble de l’ouvrage que celui qu’on doit mettre à savoir l’opinion de Goethe sur chaque sujet : le héros de son roman est un tiers importun, qu’il a mis, on ne sait pourquoi, entre son lecteur et lui”; “on en ferait un ouvrage philosophique de premier ordre, s’il ne s’y mêlait pas une intrigue de roman, dont l’intérêt ne vaut pas ce qu’elle fait perdre”) (Staël, 1838 [1810], p. 302).

A realidade vindoura do século XIX, quando os ideais burgueses de igualdade e fraternidade (os mesmos da *Ode à alegria* schilleriana musicada por Beethoven no *finale* da *Nona Sinfonia*) não se concretizaram e se degradaram em utilitarismo, capitalismo industrial e corrosão final dos laços sociais tradicionais, definitivamente não ofereceria material adequado para a concepção weimariana de arte, como os primeiros realistas cínicos perceberam prontamente. Assim, os defeitos daquele livro receberam uma sobredose cavalari décadas depois, na continuação da saga, *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, redação iniciada em 1807, publicação parcial em 1821 e definitiva em 1829): um bizarro compósito de novelas, ensaios sobre economia política (inclusive a descrição pormenorizada de um tear), aforismos, cartas e poemas, considerações sobre emigração à América e utopia social (a famigerada “Província Pedagógica”, platônica e protofascista), tudo enfeixado numa narrativa-quadro das mais frouxas e onde até os nomes próprios de alguns personagens exigem um certo esforço para parecerem críveis. No entanto, além da sua difícil legibilidade — e valor histórico como um precursor da técnica da colagem —, este livro muito tardio mostra ainda melhor a tendência do Goethe maduro: dissolução da realidade em símbolo, busca pelas essências últimas, um claro dar-as-costas aos problemas miúdos, de primeiro plano, para se concentrar nas verdades maiores da condição humana, em escala planetária e até metafísica (o *Fausto II* que o diga). Um dos motivos mais importantes da ética do Goethe da velhice, a renúncia, é o subtexto principal, constante no subtítulo do livro (*Die Entsagenden, Os renunciantes*). É este também o tema subterrâneo de outro romance dele, que ainda não mencionamos.

*As afinidades eletivas* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1809) apresentam um triângulo amoroso à guisa de problema abstrato, como se fosse uma equação ou reação química (daí o título). A condução da trama até o desenlace trágico, a sólida arquitetura das partes e o tom medido, magistralmente compassado, fazem desse livro uma obra-prima incontestável de sutileza e discernimento (Thomas Mann o releria cinco vezes (!) enquanto trabalhava em *A morte em Veneza*<sup>87</sup>). Mesmo assim, há uma forte tendência a fazer dos personagens tipos

---

<sup>87</sup> Cf. carta de 4 de julho de 1920, a Carl Maria Weber (GKFA 22, p. 348).

emblemáticos<sup>88</sup> (o mediador dos casais se chama Mittler...) que realizam ações simbólicas, quase teatrais, e nisso ficamos a meio do caminho entre romance puramente psicológico e romance, digamos, sociopsicológico, como seria um *O vermelho e o negro*. Nem se discute a sua importância fundacional na tradição do romance de adultério, sendo essencial para que surgissem na sua esteira obras como *Madame Bovary*, *Anna Kariênina*, *O primo Basílio*, *Effi Briest* ou *Dom Casmurro*; mas no que tange ao realismo, que é o nosso tema de interesse, a produção romanesca de Goethe permaneceu se movimentando no terreno que já delineamos. Vemos nessa hesitação e, de certa forma, recusa de entrar de vez no mundo prosaico, concreto e secular do romance uma opção histórico-estética do classicismo de Weimar que marcou todo o desenvolvimento do romance alemão.

O romantismo que se lhe seguiu foi dominado pelo exemplo do *Wilhelm Meister* e seguiu na mesma veia, com “um interesse no típico em vez de no individual, [ ] uma forte tendência ao simbolismo e [ ] um uso da exortação didática direta que ficamos tentados a atribuir à influência de Schiller”<sup>89</sup>; também as vertentes mais espetaculosas do romantismo, como o gótico, o lendário e o fantástico (E. T. A. Hoffmann, Chamisso, Tieck, até o inacabado *O vidente [Der Geisterseher]* de Schiller), facilitaram essa impermeabilidade à atualidade. Carlyle, por sinal o primeiro tradutor em inglês da saga de *Wilhelm Meister*, acertou na mosca ao intitular sua coletânea de Musäus, Fouqué, Tieck, Hoffmann e Jean Paul de *German Romance* (1827): essa produção essencialmente escapista, recôndita, enfiada nas lonjuras do medieval, do terror, do maravilhoso, do excêntrico e do idílico, está completamente deslocada da urgência atual do mundo do *novel*, a pleno vapor do outro lado do Reno.

O auge do alcance e influência internacional da literatura alemã foi esse romantismo, com enormes figuras surgindo na lírica e na novela. Contudo, vários

---

<sup>88</sup> Em *Sobre “As afinidades eletivas” de Goethe (Zu Goethes “Wahlverwandtschaften”, 1925)*, Thomas Mann diz que essas pessoas são “símbolos, peças de xadrez de uma elevada partida mental, montadas regularmente e se entrecruzando ao se movimentar” (“*Symbole, ebemäßig angeordnete und durcheinander bewegte Schachfiguren einer hohen Gedankenpartie*”) (GKFA 19.1, p. 970).

<sup>89</sup> “*an interest in the typical rather than the individual, by a strong tendency to symbolism, and by a use of direct didactic exhortation which one is tempted to attribute to Schiller’s influence*” (Hatfield, 1951, p. 244).

dos romances românticos, e dos mais característicos, são mais propriamente novelas extensas ou coleções de novelas frouxamente organizadas em torno de um núcleo. Aqui, vale um pequeno excursão sobre a diferença essencial entre novela e romance, além da mera extensão: na esquematização de Lukács (1964 [1950], p. 390-1), a novela clássica renascentista, no modelo dado por Boccaccio, era caracterizada por um acontecimento extraordinário que se dava em uma sociedade ainda rigidamente estratificada, onde os tipos sociais eram tão fixados por profissão, estamento, religião, nacionalidade etc. que bastava o relato objetivo do acontecimento extraordinário para se desencadear um enredo e colocar a normatividade daquela sociedade em evidência, sem precisar de um trabalho psicológico sobre as personagens, que podiam permanecer “planas”. Assim, obtinha-se a famigerada totalidade hegeliana em miniatura. A novela moderna, por sua vez, precisava ser trabalhada mais “artisticamente”: com a personalidade humana menos dissolvida na sua profissão, com a maior distância entre vida privada e pública, as diferenciações das relações pessoais etc., a tipicidade das figuras da novela aparece como resultado final desta, e não como seu pressuposto, como acontecia antes com a suspensão literária da individualidade na novela clássica.

Processo parecido determinou a forma interna específica do romance moderno. O romance antigo era um amontoado desordenado de aventuras (inclusive de novelas preexistentes) que tinham como liame um personagem ou problema central. Com o desenvolvimento histórico e socioeconômico avançando, a sociedade se normatiza cada vez mais, e é nessa densidade previsível que um Balzac trabalha e cria uma enorme “novela” em que as individualidades e particularidades são cada vez mais penetradas pela totalidade. A novela curta vingou mais que o romance na Alemanha clássico-romântica porque o retardo socioeconômico impedia que os artistas enxergassem qualquer totalidade que servisse como base para um romance convincente que a refletisse em cada uma das suas partes. A novela e seu foco único em um evento de ruptura, excepcional (como acaso, e não como momento necessário do processo normativo da vida), em que o trecho de vida mostrado se concentra no acidente, e não na norma (embora a implique “ocultamente”), era a única forma propícia para uma épica realista na Alemanha da época. O

romance exigiria uma “normalidade de determinantes sociais” (por mais extrema que seja a sua plasmação dentro do romance) e com caracteres humanos normais (por mais que eles sejam representantes extremos dos seus respectivos tipos).

Voltando ao romances românticos: mesmo sobre os mais formalmente aceitáveis o *Wilhelm Meister* lança sua enorme sombra, particularmente na sua esquiava a um realismo que englobe não só a imitação da realidade particular de um indivíduo, mas também seu contexto sócio-histórico e todos os conflitos que daí emergem: ou são obras eminentemente sentimentais, de intriga inverossimilmente complicada e extensa; ou atuam no âmbito limitado do *Künstlerroman*, a história da vida de um artista em seu devir genial; ou então mergulham nos mundos paralelos do horror ou do medievalismo idealizado. Nesse balaio encontramos Jean Paul (1763-1825), Tieck (1773-1853), E. T. A. Hoffmann (1776-1822) e Eichendorff (1788-1857). Os dois fragmentos de romance de Novalis (1772-1801), *Heinrich von Ofterdingen* (1800) e *Os aprendizes em Sais* (1798-99), são obras à parte, com problemas de forma tão graves quanto os dos *Anos de peregrinação*, e que sequer entram em discussão quando a assunto é realismo, pertencendo antes à lírica e à teoria poética do que à épica. E o mesmo pode-se dizer do *Hyperion* (1797-99), de Hölderlin (1770-1843), e do *Lucinde* (1799), de Friedrich Schlegel (1772-1829), apesar do grande peso deles na história e teoria da estética romântica.

O renome mundial desses autores perdurou por décadas e influenciou autores dos mais variados (acima de todos Hoffmann, que marcou muito Gógol, Edgar Allan Poe, Maupassant, Dostoiévski, Stevenson e até Henry James). Mas, como observa Preisendanz (1961, p. 453), “[i]ndubitavelmente, entre Jean Paul e E. T. A. Hoffmann de um lado, e Thomas Mann do outro, nenhum narrador alemão foi um acontecimento europeu”<sup>90</sup>. Dos 1830 em diante, houve já uma certa reação ao escapismo romântico, embora o seu senso de historicismo fosse pelos menos aceito como axioma. Mas a recusa continuada em ajustar as contas epicamente com o presente seguiu firme, e a lírica, por essência a-histórica, foi

---

<sup>90</sup> “Zweifellos was zwischen Jean Paul und E. T. A. Hoffmann einerseits, Thomas Mann andererseits kein deutscher Erzähler ein europäisches Ereignis”.

o naipe forte da literatura alemã em todo esse período. O maior talento dessa geração, o grande poeta Heinrich Heine (1797-1856), não deixou nenhum romance, preferindo empregar sua verve crítica e engajada, já “estragada” pela decepção com o capitalismo em marcha e contrapondo-lhe sua famosa ironia, no domínio do jornalismo e da sátira em verso (os poemas *Atta Troll — sonho de uma noite de verão*, de 1843, e *Alemanha — um conto de inverno*, do ano seguinte). Tampouco deixaram romances Kleist (1777-1811) e Büchner (1813-1837). E os imitadores de Scott, como Alexis (1798-1871) e Hauff (1802-1827), para quem o ciclo de *Waverley* suplantara o *Meister* como modelo, não alcançaram nenhum nível além de uma competente e olvidável repetição de fórmulas. A era Biedermeier, que representa exatamente o comodismo despolitizado do pequeno-burguês no estado policial do Congresso de Viena, não era mesmo favorável aos grandes confrontamentos do romance, dando mais lugar à lírica e à novela.

As revoluções fracassadas de 1848, que deixaram cruelmente insatisfeitas as esperanças liberais da intelectualidade, selaram o destino de uma geração de realistas bastante medianos, que foram praticamente apagados da memória da literatura viva, amplamente lida. Ao pendor idealista do classicismo de Weimar e do que Heine batizou de *Kunstepoche* (1789-1830) somavam-se agora uma estagnação política marcadamente reacionária e o fortalecimento do refúgio nos âmbitos menores da erudição, do provincianismo e do epigonismo raso. Nada disso é favorável ao grande realismo como o entendemos. Lukács, em *Progresso e reação na literatura alemã* (1947), sintetiza muito bem a questão:

A visão de mundo alemã na grande era da literatura foi majoritariamente idealista, antecipatória, até utópica. Suas ideias dirigiam-se menos ao Ser do que ao Dever; sua intenção principal não era desencavar tendências ocultas no Ser, mas antecipar mentalmente um mundo exemplar e sonhado. Com isso, foi turvada na maioria dos alemães a relação entre ideal e realidade. Este reverso do idealismo impediu a criação de um realismo progressista, um realismo revolucionário na Alemanha. Quando o desenvolvimento econômico e político exigiu metas reais, o idealismo não resistiu. Seus grandes sistemas ruíram, e o que sobrou empalideceu até ser reduzido a uma sombra acadêmica. Por outro lado, desenvolveu-se uma “*Realpolitik*” igualmente característica da Alemanha, de um conteúdo fantástico mirabolante e sem fundamento. Assim sucedeu que a Alemanha teve, sim, escritores geniais, mas nunca um desenvolvimento realista, como

a Rússia de Gógol a Górkí, como a França de Diderot a Balzac, como a Inglaterra de Defoe a Dickens. (Lukács, 1965 [1955], p. 18)<sup>91</sup>

Nesse período, surge pelo menos uma ambição de se equiparar ao patamar do romance francês, então se dirigindo ao seu auge. A atenção maior a detalhes precisos também se fixa na literatura alemã, seguindo o avanço das ciências naturais, do positivismo<sup>92</sup> e do *scholarship* em geral, e com eles concorrendo<sup>93</sup>. A intenção agora não é mais indicar como as coisas deveriam ser ou poderiam ter sido, mas como elas realmente são — ótimo sinal. Porém, é um ideal mal-concretizado: são obras que “descem [ ] do nível não muito considerável e totalmente discutível das tentativas de Gutzkow [1811-1878] até o romance de entretenimento ruim dos literatos berlinenses nos anos oitenta”<sup>94</sup>. Com estilo às vezes pesado ou inadequado, “suas obras parecem de segunda categoria e, muitas vezes, de segunda mão”<sup>95</sup>; o peso da pena acadêmica se faz sentir nos chamados *Professorromane* de Ebers (1837-1898) e Dahns (1834-1912), e também no ciclo *Os antepassados* (*Die Ahnen*, 1872-1880) de Freytag (1816-1895). O *Zeitroman* (romance da atualidade, romance dos tempos<sup>96</sup>) como representação de problemas e situações atuais por meio de uma galeria de personagens sociais representativos (típicos) já estava estabelecido como

---

<sup>91</sup> “*Die deutsche Weltanschauung in der großen Zeit der Literatur war vorwiegend idealistisch, vorwegnehmend, ja utopisch. Ihre Gedanken richteten sich weniger auf das Sein als auf das Sollen; ihre Hauptabsicht war nicht, aus dem Sein verborgene Tendenzen herauszuarbeiten, sondern eine vorbildliche, erträumte Welt gedanklich vorwegzunehmen. Dadurch wurde in den meisten Deutschen die Beziehung von Ideal und Wirklichkeit getrübt. Diese Kehrseite des Idealismus verhinderte die Entstehung eines fortschrittlichen, eines revolutionären Realismus in Deutschland. Als die wirtschaftliche und politische Entwicklung reale Ziele erforderte, hielt der Idealismus nicht stand. Seine großen Systeme zerbrachen, und was übrigblieb, verblasste zu einem akademischen Schattendasein. Andererseits entwickelte sich eine für Deutschland ebenso charakteristische ‚Realpolitik‘, die von einer verstiegenen und bodenlosen Phantastik erfüllt war. So kommt es denn, dass Deutschland zwar geniale Schriftsteller gehabt hat, aber nie eine realistische Entwicklung, wie Russland von Gogol bis Gorki, wie Frankreich von Diderot bis Balzac, wie England von Defoe bis Dickens.*”

<sup>92</sup> Que na cultura alemã não corresponde ao positivismo comteano francês: é antes a “pesquisa e acumulação de fatos verificáveis, sem interpretação filosófica, que se tornou suspeita” (Carpeaux, 2013 [1964], p. 128).

<sup>93</sup> Spielhagen, no artigo *Das Gebiet des Romans* (*O âmbito do romance*, 1873), escreve que o romance é o gênero e a obra de arte que melhor pode fazer frente “à temível concorrência das ciências” (“*die furchtbare Konkurrenz der Wissenschaften*”) (*apud* Preisendanz, 1961, p. 463).

<sup>94</sup> “*Sie sinkt in Deutschland von der nicht allzu beträchtlichen und durchaus fragwürdigen Höhe der Gutzkowschen Versuche bis zum schlechten Unterhaltungsroman der Berliner Literaten in den achtziger Jahren herab*” (Lukács, 1965 [1955], p. 132-3).

<sup>95</sup> “*their works appear second-rate and often secondhand*” (Hatfield, 1951, p. 246).

<sup>96</sup> Submetemos esta noção a um tratamento expansivo em dissertação de mestrado, sobre *A montanha mágica* (Amon, 2019).

intenção, mas a mediocridade dos escritores não ajudou na sua implementação efetiva. Gutzkow tentou criar painéis histórico-sociais, mas sua técnica romanesca era melodramática e pouco realista, à *la* Eugène Sue, além de ostentar um estilo artificial. Spielhagen (1829-1911) foi um pouco melhor, mas seguia sob a sombra de Gutzkow e Sue, combinando tentativas de julgamento social com sensacionalismo. Freytag foi mais exitoso do que eles, embora em escopo menor; pelo menos não abusava de artifícios inverossímeis ou sensacionais, sendo um bom seguidor de Dickens. Por outra, sua ética artística é mais de glorificação da classe média do que de atitude crítica e inquisitiva, ficando, portanto, bem atrás de obras maiores de representação do burguês como *Oblómov* (1859), de Gontchárov, ou *Madame Bovary* (1856). O *Zeitroman* alemão oitocentista não gerou obras-primas do romance social, nem se comunicou eficazmente com as outras literaturas: “[e]ntre 1850 e 1880, a literatura alemã fica separada da Europa como por uma muralha chinesa”; é a época das “mediocridades vitoriosas”<sup>97</sup>.

No último terço do século, os enormes avanços da sociologia, psicologia, evolucionismo, fisiologia e bioquímica deram à exatidão e à análise um peso gigantesco na cena cultural. Esse período viu a ascensão do naturalismo (*Germinie Lacerteux*, dos Goncourt, é de 1865; *Thérèse Raquin*, de Zola, de 1867), que reinou possantemente sobre a cena romanesca até fins da década de 1890. À história substituiu-se a ciência como a musa da épica, e um espírito de emulação com os saberes demonstráveis e objetivos se instalou na ficção<sup>98</sup>. Nesse entretanto, na esfera do romance, a literatura alemã ocupou-se com o realismo poético.

A fórmula “realismo poético” é devida originalmente a Schelling, mas ganhou circulação como conceito literário através de Otto Ludwig. Designa os realistas alemães menores entre 1840 e 1900 que, embora tenham alcançado boas realizações locais, tiveram o infortúnio de trabalhar numa situação de “vale da

---

<sup>97</sup> Carpeaux, 2013 [1964], p. 130.

<sup>98</sup> Nas letras brasileiras houve até uma escola de “poesia científica” (!), com direito a ensaio-manifesto de Martins Júnior, de 1883.

literatura mundial entre as cordilheiras da épica ocidental desse período”<sup>99</sup>, especialmente a cordilheira francesa. Característico do realismo poético é

um mundo gerado pela fantasia criadora, não pela fantasia comum, uma realidade renascida a partir do espírito, na qual os nexos são mais visíveis do que na empiria, e na qual a representação de uma realidade revela também todos os fundamentos dessa realidade.<sup>100</sup> (Preisendanz, 1961, p. 455)

Uma concepção dessas, na qual, criando um mundo próprio e fechado, “a fantasia poética deposita em um pedaço de realidade as leis de toda a realidade”<sup>101</sup>, é claramente um prosseguimento das ideias românticas de poesia universal de um Schlegel, Novalis ou Jean Paul (e, em última instância, rastreáveis até a *Dramaturgia hamburguesa* de Lessing), prolongadas ao extremo e agora atuando, sim, sobre material da realidade concreta, mas ainda buscando nela o símbolo. É mais um passo na longa e antiquíssima luta entre *mimesis* e *poiesis*, imitação e criação. No realismo poético, como antes no classicismo de Weimar e nos românticos, a gangorra decididamente não pende para o lado da imitação, permanecendo em estado oscilante, o que responde pela mistura característica de romantismo e realismo desse período da literatura alemã. Os fundamentos dessa posição média residem em grande parte na estética schilleriana, que considera que o real não se exaure no objetivo, sendo este mais bem algo a ser depurado para que se chegue no típico e representativo. E como o típico e representativo não se apresenta em forma pura no mundo exterior, não pode o realismo dito poético se concentrar exclusivamente na imitação servil desse mundo, processo em que “a arte é aniquilada como tal e se rebaixa ao materialismo empírico”<sup>102</sup>. Agora, em fins do século XIX, essa mesma posição basal se reforçava como uma reação à ameaça bem presente de que a fisiologia, a psicologia, a sociologia, o darwinismo etc.

<sup>99</sup> “*weltliterarische[n] Tallage zwischen den Kordilleren der abendländischen Epik dieses Zeitraums*” (Preisendanz, 1961, p. 454).

<sup>100</sup> “*eine von der schaffenden, nicht von der gemeinen Phantasie hervorgebrachte Welt, eine vom Geiste wiedergeborene Wirklichkeit, in welcher der Zusammenhang sichtbarer sei als in der Empirie, in der die Darstellung einer Wirklichkeit auch alle Gründe dieser Wirklichkeit offenbare*”.

<sup>101</sup> “*in ein Stück Wirklichkeit lege die dichterische Phantasie die Gesetze der ganzen Wirklichkeit*” (*ibidem*).

<sup>102</sup> Friedrich Schlegel, *Zu Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik“* (Sobre a “Propedêutica da estética” de Jean Paul, 1804) (*apud* Preisendanz, 1961, p. 459).

açambarcassem o terreno da literatura. A representação da realidade com a “transfiguração” (*Verklärung*, termo-chave dessa tendência) da mesma era intencionalmente buscada pelo realismo poético, que rejeitava a impassibilidade e impessoalidade da escola de Flaubert, Maupassant e Zola. A lente transformadora do narrador não apenas não é escamoteada como é valorizada (nisso temos a semente da “ótica dupla” de Mann), especialmente pelo humor e pela ironia, componentes essenciais, desde o romantismo, de um olhar que percebe e aponta a inadequação entre forma e conteúdo, a ambivalência dos contrastes da realidade. O objetivismo reclamado pelo real-naturalismo não casa nada bem com tal função narrativa da ironia.

O realismo poético não se constituiu em “escola”, à maneira das facções artísticas na França. Tampouco foi um movimento, com manifestos e *meetings*. Autores como Storm (1817-1888), Spielhagen (1829-1911) e Raabe (1831-1910) atuaram separados. Suas temáticas privilegiadas são as da vida doméstica da classe média, em ambientes mais tranquilos que a metrópole e sem abordar questões polêmicas da época (um exemplo: as mudanças tectônicas nos papéis de gênero, como faria um Tolstói em *Sonata a Kreutzer*, de 1889), e nisso lembram Dickens, de certa forma. Claro, o próprio realismo inglês, russo e francês tomara muito do seu ímpeto com narrativas do ambiente rural, não urbano, desde Fielding, Goldsmith e Sterne, desde Púchkin, Gógol e Turguêniev, desde Diderot, Laclos e Stendhal — e não esqueçamos que o emblemático *Madame Bovary* se passa numa aldeola. Porém, a presença esmagadora, mesmo que ausente de uma que outra trama específica, de Paris, Londres, Petersburgo e Moscou, capitais mundiais em termos de densidade populacional, progresso tecnológico, urbanismo, instituições culturais, poderio político e econômico, e variedade interna (econômica, estamental, étnica, religiosa), faz diferença. O romance oitocentista por excelência transita por cidades, ainda que as alterne com a província (e é a preferência evidente pela província que dá aos romances de Turguêniev seu característico perfume lírico, antiépico). Isso porque a vida na cidade, cujo metrônomo é muito mais acelerado que o rural, é uma grande fonte de mudanças, dinamismo, reviravoltas, encontros inesperados, golpes de sorte e de azar, todos aqueles agentes externos à trama básica que a fazem mudar de direção e renovam a tensão narrativa. A

*permanência* do realismo poético alemão longe dos grandes centros é, além de sintomática de um quadro maior de industrialismo atrasado e população majoritariamente interiorana, reveladora de uma exaltação implícita do tradicional, do rural, do doméstico, do equilíbrio contemplativo e do passadismo.

Também o romance nunca gozara na Alemanha do mesmo prestígio literário do drama e da lírica; quando a épica entrava no programa da alta literatura, da *Dichtung* (“criação literária”) e não só da *Schriftstellerei* (“escrevinhação”), fazia-o mais sob a forma curta da novela (como já informamos, vários importantes escritores alemães do século não foram romancistas)<sup>103</sup>; o que vai de encontro à tendência maior do continente:

[e]nquanto o realismo europeu se apresentava no romance cosmopolita, social, humanitário, de extensão e disposição muito amplas, o realismo alemão foi mais exitoso na prosa narrativa curta, simbólica, rigorosamente formal.<sup>104</sup> (Ritchie, 1961, p. 386)

E também em estilo os realistas poéticos “escreviam goethaneamente”<sup>105</sup>, em uma linguagem que já tinha depositada sobre si a pátina respeitável e intimidadora do jargão erudito, afastado do mundo real lá fora.

Só quem realmente escreve um romance realista que pode fazer frente aos produtos centro-europeus é o Theodor Fontane (1819-1898) tardio, de fins dos 1870 em diante, já na era guilhermina da Alemanha unificada; ou, ainda antes, Gottfried Keller (1819-1890). Este era suíço, e portanto escaparia ao nosso espectro de investigação, mas talvez valha a pena comentá-lo porque ele deu uma ótima contribuição ao melhor gênero romanesco alemão, o *Bildungsroman*, que tinha atrás de si antecedentes ilustres com já quase cem anos de história, e o infundiu com um distinto senso de realidade social viva em *O verde Henrique* (*Der grüne Heinrich*, 1854-55, revisado profundamente em 1879-80), no qual,

<sup>103</sup> Um epifenômeno dessa posição deslocada é que a primeira grande tentativa (abortada) de tratar o romance sob uma extensa e exigente óptica estético-filosófica foi *A teoria do romance* de Lukács, apenas em 1916.

<sup>104</sup> “*Während sich der europäische Realismus im kosmopolitischen, sozialen, humanitären, in Umfang und Anlage sehr breiten Roman darstellte, war der deutsche Realismus in der kurzen, symbolischen, streng formalen Erzählprosa am erfolgreichsten*”.

<sup>105</sup> “*schrieben goethisch*” (Curt Hohoff, *Adalbert Stifter: seine dichterischen Mittel und die Prosa des 19. Jh.*, 1949; *apud* Ritchie, 1961, p. 381).

após a subjetivização e relaxamento formal que os românticos (Tieck ou Novalis) aplicaram ao romance de formação, distorcendo-o, Keller colocou o gênero nos eixos de novo, tirando-lhe a mistificação e reinjetando-lhe sobriedade de visão social, uma narrativa linear e motivações verossímeis. Muito do seu tratamento realista decorre do materialismo terra a terra de Feuerbach, com o aqui e o agora ganhando importância suprema. Pode-se dizer que é a primeira narrativa em língua alemã que finalmente adentra plenamente a esfera do romance secular, intrascendente e não ideal: um mundo dos homens e mulheres, e só deles. Como consequência, Keller tem olho apurado para a pobreza e a política, ausentes na épica de um Goethe, por exemplo. O espectro social da sua galeria de figuras, que ia da aristocracia aos boêmios, pequeno-burgueses, camponeses, burocratas e proletariado urbano, era algo inaudito na literatura em língua alemã até então. O bom-humor do narrador, porém, edulcora o todo de sabor otimista; há no fundo uma aceitação do mundo como ele é. Ao que é errado, Keller contrapõe traços utópicos, que misturam ao presente elementos de passado idealizado e projeções de futuro. Falta-lhe aquele último toque para o realismo de alto *pedigree*: a crítica do real, a exposição daquilo que no mundo e nas relações humanas existe de errado e inautêntico<sup>106</sup>, como a que encontramos num Gógol, num Flaubert, num Conrad. E, importante como este livro foi, Keller não fez escola; permanece como figura algo isolada, além de, como sublinha Lukács no ensaio pertinente (1939) de *Realistas alemães do século XIX*<sup>107</sup>, pertencer a uma federação democrática, de feição muito diferente do atraso político alemão. No entanto, cabe-lhe o lugar de primeira resposta em língua alemã ao grande realismo ocidental, em plena floração alhures.

---

<sup>106</sup> Aqui, está suposta a nossa concordância com René Wellek (1961) quando ele concede que “a representação objetiva da realidade social contemporânea” (“*the objective representation of contemporary social reality*”, p. 10), sua definição de trabalho de realismo, implica “uma lição de piedade humana, de reformismo e crítica social, e frequentemente de rejeição e repulsa contra a sociedade” (“*a lesson of human pity, of social reformism and criticism, and often of rejection and revulsion against society*”, p. 11), criando a peculiar “tensão entre descrição e prescrição” (“*tension between description and prescription*”, p. 11) que é tão características do realismo moderno, e que não se imagina no mundo do épico antigo, que ainda não havia “saído dos eixos” (“*aus den Fugen geraten*”) (Lukács, 2009 [1916; esta passagem, do prefácio de 1962], p. 12). O afã prescritivo decorre da produtiva (e problemática) dissonância entre a organização formal do romance, que é finita e final, e portanto procura uma oclusão sem rebarbas com o seu conteúdo, e a realidade imperfeita que ele retrata, a qual é fragmentária e desconjuntada.

<sup>107</sup> Lukács, 1964 [1950], p. 334-419.

A maturidade plena do romance realista na Alemanha, enfim tirado da sua estreiteza provinciana e imperfeição de técnica, só se dará com Theodor Fontane, que, mais que Keller com seu filho único, compôs uma verdadeira obra romanesca, de vários títulos relevantes no gênero. Além de romances históricos à Scott e Alexis, ele fez romances de sociedade, em sua maioria ambientados em Berlim ou em propriedades da nobreza rural: alguns dos mais importantes são *Graf Petöfy* (*Conde Petöfy*, 1884-85), *Irrungen, Wirrungen* (*Ilusões, confusões*, 1887-88), *Unwiederbringlich* (*Irrecuperável*, 1891), *Frau Jenny Treibel* (*Sra. Jenny Treibel*, 1892), *Effi Briest* (1894-95), *Die Poggenpuhls* (*Os Poggepuhl*, 1895-96) e *Der Stechlin* (*O Stechlin*, 1898). Para Otto Maria Carpeaux (2013 [1964], p. 145), “[s]ão, antes de Thomas Mann, os melhores romances da literatura alemã”. Demonstrando influências de Turguêniev, Flaubert, Zola e dos irmãos Goncourt, a mentalidade do narrador fontaneano é irônica e destacada, preservando independência de preconceitos ou sentimentalidades:

Sem paixão, ilusão ou venalidade, julga os homens, observando-os com acuidade extraordinariamente sagaz. Sem utilizar gestos amplos, necessitando pouco enredo e desprezando os grandes “efeitos”, sabe criar ambiente e tensão. (Bösch, 1967, p. 391)

Seu faro psicológico é certo, assim como a técnica dos diálogos – ambos sem par na literatura alemã do século XIX. Apenas peca por uma representação enfraquecida das grandes paixões, que ele mais deixa transparecer do que põe em primeiro plano. Porém, fica a virtude de, no registro das relações entre os sexos, não tomar partido nem com a convenção, nem com sua subversão; mantém a impassibilidade do poeta épico em apenas registrar, consegue representar sem julgar. E, em sua benevolência na contemplação das classes sociais, teve um seguidor jovem no Thomas Mann dos *Buddenbrooks*, obra que deve mais a Fontane do que a qualquer outro romancista alemão, inclusive na sua marca registrada, o *Leitmotiv* (cf. Bösch, 1961, p. 392). Mas, segundo Auerbach (2015 [1946], p. 480), os píncaros do realismo seguem longe do alcance dos romancistas alemães:

Nenhum dos homens de 1840 a 1890, de Jeremias Gotthelf até Theodor Fontane, apresenta, em formação e conjugação completas, as principais características do realismo francês, isto é, do realismo europeu em constituição: a saber, a representação séria da realidade social quotidiana contemporânea sobre o fundamento do constante movimento histórico [...].<sup>108</sup>

Falando em movimento histórico, cabe aqui um pequeno excursão acerca do *timing* dos romances de Fontane. Sua estreia tardia no gênero, no seu sexagésimo ano de vida, foi com *Vor dem Sturm (Antes da tempestade, 1878)*, seguido de mais de dez títulos em vinte anos, mais ou menos. A década dessa estreia não é casual: é a mesma da tão postergada unificação nacional, após as guerras bismarckianas e a fundação do Império Alemão, em Versalhes, em 1871. Seguindo uma linha de raciocínio morettiana, existe entre centralização política e estabilidade narrativa um laço muito forte. A firmação de um Estado nacional — com uma variante de língua culta tomada como *standard* e já dotada de um passado literário formidável (é difícil superestimar o papel da Bíblia de Lutero para a consolidação do *Hochdeutsch*), uma rede informacional capaz de carrear debates, polêmicas e questões públicas e artísticas por meio de imprensa, mercado editorial, distribuição comercial, desoneração aduaneira, telegrafia, malha postal e viária etc., o fortalecimento de centros urbanos importantes, com uma elite mais requintada e uma cena cultural permanente, e o sentimento de integração e pertença que um país uno possibilita, ainda que a consolidação simbólica final demore décadas para ser sedimentada — foi fator indispensável para que se alcançasse na literatura alemã aquelas convenções e consensos mínimos que possibilitam a grande narrativa. Ao contrário das extremidades do teatro e da poesia, a narrativa tem *tanto* um recheio acional *quanto* um eixo numa voz central controladora (seja ela de primeira ou terceira pessoa). Essa voz central sói assumir certas atitudes mentais, normalmente difusas, porém sempre presentes, que dão aquele tom, aquela “aura” que o leitor percebe como comum a diversas obras e autores de uma mesma tradição nacional e época. É uma ideia difícil de demonstrar sem uma análise multiautoral de dimensões colossais,

---

<sup>108</sup> “Keiner der Männer zwischen 1840 und 1890, von Jeremias Gotthelf bis zu Theodor Fontane, zeigt in voller Ausbildung und Vereinigung die Hauptmerkmale des französischen, das heißt des sich bildenden europäischen Realismus: nämlich ernste Darstellung der zeitgenössischen alltäglichen gesellschaftlichen Wirklichkeit auf dem Grunde der ständigen geschichtlichen Bewegung [...]”.

mas que acreditamos estar ali sempre, como um ruído de fundo a acolchoar as mais díspares dicções narrativas dentro de um período de determinada literatura. E cremos que, com a unificação estatal, foi esse o ganho de que o romance alemão precisava para enfim adquirir embalo e estatura nesse ocaso do século XIX.

(Como exemplo de reforço, tome-se a literatura das colônias, como a brasileira: o efetivo desempenho das nossas forças literárias só foi possível após a Independência em 1822, ponto a partir do qual termina a nossa formação em sentido candidiano, ainda condicionada pelo exemplo de fora, e talentos de primeira ordem passaram a constelar o firmamento das letras, agora com voz própria e problemas novos. Mas mesmo nas metrópoles europeias sempre foi necessário um certo grau de fixação sociopolítica (como na França e na Inglaterra, e até no multinacional Império Russo, semifeudal porém potentíssimo) para alimentar o romance como gênero dominante — ou melhor, para alimentar o gênero dominante da vez, qualquer que fosse, como o drama o fora na Espanha dos Habsburgos, antes do seu declínio como potência internacional.)

Outro nome já da era imperial, Gerhart Hauptmann (1862-1946), era na época considerado o escritor mais representativo do país, ganhando o Prêmio Nobel de Literatura de 1912. É o maior nome do naturalismo alemão, tendo em seu catálogo romances como *O louco em Cristo Emanuel Quint* (1910) e *Atlântida* (1909-11). Entretanto, seu forte era o drama, ao qual dedicou suas melhores obras. Outros naturalistas alemães, como Max Kretzer (1854-1941) ou Hermann Sudermann (1857-1928), também não conseguiram deixar a marca de um Zola na história do romance; desapareceram de vista. O naturalismo alemão foi de curta duração e não deixou bons romances: sua crueza planificava a perspectiva num retrato chapado da realidade, sem fazer jus a toda a complexidade que os temas requeriam. Lukács (1971 [1932]), comentando Hauptmann, fala inclusive em mitologização dos poderes sociais em uma espécie de vago “destino” (aí incluída a tara hereditária, a psicopatologia, os vícios) e, à maneira das peças simbolistas de Maeterlinck, em acasos imotivados organizados *a posteriori* como uma sequência fatídica, onde o material privado é arrancado do contexto social onde se insere objetivamente: o individual é hipostasiado para que não seja preciso se defrontar com as realidades históricas.

Assim “seu aprofundamento cosmovisional impele, por um lado, ao puramente privado-individual, por outro lado, e simultaneamente, ao espaço sem ar da pura abstração”<sup>109</sup>. No entanto, e por mais contraditório que isto soe, na criação literária é preciso se fincar na realidade objetiva, sócio-histórica, para só aí poder-se aspirar a qualquer tipo de atemporalidade. É o que veremos ser feito nos romances de Thomas Mann, objeto da seção seguinte.

---

<sup>109</sup> “*seine weltanschauliche Vertiefung treibt einerseits ins bloß Privat-Individuelle hinein, andererseits und zugleich in einen luftleeren Raum der bloßen Abstraktion*” (Lukács, 1965 [1955], p. 158).

## 2. O lugar de Thomas Mann: um panorama dos seus romances

Lançado o contrapiso histórico necessário, agora podemos apresentar, numa visão panorâmica em ordem cronológica, os romances de Thomas Mann<sup>110</sup>. Não faremos resumos completos de enredo, naturalmente, mas uma contextualização de cada título em função das suas mais relevantes implicações temáticas, técnicas, architextuais, hipertextuais e, quando forem relevantes para explicar certos desenvolvimentos na obra manniana, históricas e biográficas. A meta aqui é preparar o terreno para a Parte III, onde então será dispensável retomar os principais aspectos internos de cada romance (subgênero, ambientação, trama central, protagonista, temas maiores etc.), podendo-se conceder atenção a aspectos estilísticos e estruturais de menor escala. Estes serão isolados e analisados de maneira mais fácil e produtiva após o mapeamento *à vol d'oiseau* oferecido aqui, em espírito mais de resenha livre e todo-abrangente do que de teoria literária, mas sempre conferindo certo peso à relação de cada título com os critérios do realismo expostos na Parte I.

\*        \*

\*

Thomas Mann entra no território do romance com ***Os Buddenbrook*** (*Buddenbrooks*, 1901), escrito entre 1896 e 1900, e subtítulo *Decadência de uma família* (*Verfall einer Familie*). Ambientado na sua Lübeck natal, a história cobre quatro gerações de uma família de abastados comerciantes atacadistas de cereais, desde o apogeu material da sua trajetória, em 1835, quando a nova e imponente mansão está sendo inaugurada, até 1877, quando o último descendente homem, a criança Hanno, morre de tifo. Narrado em um estilo meticuloso e expansivo, de larga andadura, é um romance de surpreendente maturidade quando se pensa que o autor terminou o manuscrito com meros 24

---

<sup>110</sup> Para uma versão miniaturizada do mesmo panorama, cf. Dornbusch, 1992, p. 27-32.

anos. Mesmo em tão tenra idade, a maioria das marcas inconfundíveis do narrador manniano já está configurada nesse título: o *ductus* deliberado, quase propositalmente demorado do narrador, que não se nega a descrever nada, de feições a roupas, de móveis à meteorologia, das estruturas sociais em ação à complexa subjetividade dos protagonistas; a ironia narrativa, com um olhar apuradíssimo para o verso das coisas (como a ambiguidade do senador Thomas Buddenbrook, o burguês que não acredita mais nos fundamentos que sustentam e legitimam a visão de mundo do seu meio<sup>111</sup>) e muita complacência para com os esquisitos e azarados, como o hipocondríaco Christian ou Tony Buddenbrook, com seus dois casamentos fracassados; e o ouvido fino para a polifonia dos discursos individuais e distintos, que constituem um dos caracterizadores principais de cada figura, mesmo as mais secundárias — aí entrando o idioleto, a poliglossia, os cacoetes e vícios de linguagem, os regionalismos, já que desde a primeira frase do romance somos confrontados com o dialeto *Plattdeutsch*, os galicismos e anglicismos constantes da classe alta, as variações regionais dentro do alto-alemão (por exemplo, a interferência do dialeto bávaro em Grünlich e do prussiano em Ida Jungmann). Mas, acima de tudo, a ironia se impõe como a marca maior de Thomas Mann. As convenções sociais, as pequenas incongruências da vida pública e privada, a duplicidade de um mundo que não para mais em pé sobre os valores que teriam de fundamentá-lo etc. são todas objeto da “ótica dupla” do narrador manniano, que sutilmente diz o que não crê e crê no que não diz. O traço mais impressionante deste livro é que, apesar do uso intensivo desse olhar enviesado, ele nada perde em verossimilhança ou profundidade; pelo contrário:

[a] posse de um ponto de vista duplo pode dar um efeito estereoscópico; e é através desse ponto de vista duplo, entre outros fatores, que Thomas Mann produz seu assombroso senso de realidade<sup>112</sup>[.]

---

<sup>111</sup> Para um aprofundamento das tensões entre sujeito, ironia, romantismo e capitalismo, cf. Soethe, 2006, aqui p. 33-36.

<sup>112</sup> “*The possession of a double point of view can give a stereoscopic effect; and it is through such a double point of view, among other factors, that Thomas Mann produces his amazing sense of reality*” (Hatfield, 1951, p. 250).

senso de realidade este que será sua marca até o último título da série apresentada aqui.

Não se pode dirigir a este livro a censura de “realismo fraco” que vimos ser a principal ressalva da crítica aos romances alemães do século XIX. A visão comunicada pelo romance é totalizante, compreendendo toda a rede de relações sociais, históricas, ideológicas, jurídicas, econômicas, intelectuais, artísticas, pessoais, psicológicas, sexuais, geracionais etc. necessárias para retirar os eventos do âmbito novelesco (episódios singulares, excepcionais, de superfície) para o reino do romance com R maiúsculo, que nos dá uma “fatia de mundo” completa, provida de todas as camadas subterrâneas incluídas. Mesmo com a trama se desenvolvendo em uma região bem restrita (a vida de Tony em Munique só é relatada por cartas, assim como as viagens de estágio dos filhos homens em outras capitais do comércio mundial; o ponto de vista narrativo permanece sempre em Lübeck, no máximo fazendo uma escala de vilegiatura logo ali em Travemünde), o leitor se sente tão “repleto de realidade” quanto nos melhores livros de Balzac ou Tolstói. Estamos, finalmente, numa épica digna da *Weltliteratur*, a literatura de escala mundial que tanto ambicionara Goethe.

E nisso tocamos num ponto importante: em que pese a presença da filosofia pessimista (a revelação que Thomas Buddenbrook tem lendo Schopenhauer) e da música wagneriana (os transportes de Hanno ao piano, o uso extenso do *Leitmotiv*), literariamente *Os Buddenbrook* deve muito mais à literatura estrangeira do que à alemã, com a possível exceção de Fontane. Em linhas gerais de história dos gêneros, este livro filia-se tanto ao romance naturalista francês (os Goucourt, por meio de *Renée Mauperin*, foram uma influência assumida por Mann; Zola ele ainda não tinha lido, mas sua presença na época era tão forte que estava perfundida na atmosfera literária toda) quanto às sagas sociais escandinavas sobre famílias de comerciantes<sup>113</sup>, além da presença constante do Tolstói de *Guerra e Paz* e *Anna Kariênina* na amplitude e tranquilidade do andamento.

No plano mais miúdo da realização textual, Mann apresenta um estilo versátil e que pode mudar conforme a cena, do realismo humorístico à Dickens,

---

<sup>113</sup> Para um relatório sobre Thomas Mann e a literatura escandinava, cf. o artigo de Marx (2001).

com retratos impagáveis de esquisitões e vilões de pacotilha (como o corretor Gosch, saído inteiro de um melodrama), até descrições impressionistas de natureza e explicações rigorosamente técnicas e corretas sobre comércio exterior, contabilidade, síndromes de saúde etc., como em Balzac. A precisão implacável das descrições de estados mórbidos, morte e corrupção da carne (a explanação científica dos sintomas do tifo que leva Hanno à morte, ou o simbólico colapso de Thomas Buddenbrook no meio da rua, após uma extração dental) deve pouco aos mais crus naturalistas franceses, assim como o uso de pequenos tiques físicos, hábitos incomuns e traços discursivos marcantes para caracterizar as personagens, digno de um Laurence Sterne. Esses atributos, junto com os contrastes acentuados entre o leve e o sombrio, complicam bastante o que poderia ser um romance retilíneo e “normal” de fins do século XIX: “*Os Buddenbrook*, o último grande romance do século dezanove, prenuncia o vinte na sua técnica”<sup>114</sup>.

***Sua Alteza Real*** (*Königliche Hoheit*, 1909), redigido de 1905 a 1909, é o patinho feio dos romances de Mann, tendo sido recepcionado, em certa medida, como um peçadilho se comparado ao que auspiciava a sua estreia romanesca, que lhe valera fama instantânea. O tom de conto de fadas moderno é entoado desde o início, aí incluída a profecia de uma bruxa, castelos com alas abandonadas, uma roseira misteriosa que exala cheiro de mofo e tudo mais. Somos regalados com a história de vida de Klaus Heinrich, segundo filho do governante de um ducado imaginário na Europa Central, sem nome definido (Friedrich Dürrenmatt talvez tenha se abeberado um pouco nisso tudo), em uma época a ser situada como do final do século XIX em diante. Tendo um defeito de nascença em um dos braços (como o Imperador Guilherme II da Alemanha contemporânea a este livro), Klaus Heinrich, que goza de popularidade natural entre os súditos, acaba assumindo todas as funções públicas no lugar do seu irmão, que com a morte do pai se tornara o duque regente, mas gradualmente se retirara da vida pública. O protagonista então passa a conduzir em nome do irmão toda a parte representativa da vida dos chefes de Estado, envolvendo cerimônias, uniformes, associações, gestos simbólicos, rituais já esvaziados de

---

<sup>114</sup> “*Buddenbrooks, the last great novel of the nineteenth century, foreshadows the twentieth in its technique*” (Hatfield, 1951, p. 252).

conteúdo etc. Não falta a figura de um preceptor (um dos vultos característicos nas trajetórias dos jovens heróis de Mann), o desencantado dr. Überbein, que ensina ao seu pupilo as virtudes da “postura” (*Haltung*) para desempenhar o seu papel, totalmente simbólico e formal — o que se assemelha à temática do artista retorcido entre dever burguês e dissolução boêmia, explorada em tantas outras obras, como *Tonio Kröger*, *A morte em Veneza* e *Confissões do impostor Felix Krull*.

O ducado está em sérias dificuldades de gestão, com o erário em situação calamitosa, quando um exótico milionário americano e sua filha entram na trama. É com ela, Imma Spoelmann, que Klaus Heinrich aprenderá o valor do saber técnico (matemática, contabilidade, economia política), que, junto com o enorme dote que acompanha a moça, salvará as finanças do ducado e possibilitará o casamento do par, cumprindo uma antiga profecia. É o mais rematado *happy ending* da obra de Thomas Mann, imaculado como convém a um conto de fadas. Não foi exatamente entendido pela crítica, que lhe censurou a atmosfera excessivamente romântico-alegórica e o abuso dos *Leitmotive*. Segue até hoje um dos livros menos lidos do autor, embora o próprio Mann sempre o tenha contemplado com um apreço especial, seguramente influenciado pelas associações felizes com a história do seu próprio noivado e casamento, de onde foi retirada uma bela parte do enredo.

Os anos da Grande Guerra foram uma das grandes viradas na feição intelectual de Thomas Mann. Se inicialmente, como muitos, saudara o verão de 1914 como a expressão vitalista de um grande momento libertário da história alemã, sempre “prensada” entre outras potências e tradições, após o término das hostilidades virou as costas ao seu passado monarquista e nacionalista para abraçar a democracia e os ideias mais arejados da República de Weimar. Foi nesse interregno que foi gestado o polêmico *Considerações de um apolítico* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1915-18, publicado em 1918), acerto de contas problemático com toda uma civilização que ficava para trás (e com seu irmão francófilo, o também ficcionista Heinrich Mann). Obra inclassificável, nietzscheana, entre diatribe pessoal e diagnóstico de uma cultura moribunda, e que depois representou uma pedra no sapato do autor (pois se tornaria “uma das

bases teóricas dos conservadores durante a República de Weimar”<sup>115</sup>), alimentou boa parte dos debates inseridos mais tarde em *A montanha mágica*, assim como aliviou este título do que seria um sobrepeso ideológico que certamente o teria inviabilizado como romance.

Alguns anos antes da Primeira Guerra Mundial, Mann escrevera uma obra-prima na forma intermediária da *Novelle*, o indispensável **A morte em Veneza** (*Der Tod in Venedig*, 1911), onde não só está configurado pela primeira vez seu estilo “magistral” definitivo, mediterraneamente goetheano e de uma meticulosidade expressiva ímpar, mas também é destilado em sua melhor forma até então o tema, tão caro a Mann porque parte do seu âmago, do artista burguês, cindido entre dever e dissolução, representação e vivência, obrigação para com seu povo, sua obra e a vida, por um lado, e a tentação de se deixar perecer sob impulsos eróticos (e tanáticos também, pois na poética manniana ambos são inextricáveis). Contando com incentivos biográficos que vão da própria vida a Goethe, Wagner, Platen e Mahler, Mann criou aqui uma das suas construções mais rigorosas, de arquitetura perfeita, para sustentar a perdição de Gustav Aschenbach em uma paixão proibida e fatal. Escritor renomado e festejado, o cinquentão viúvo, exaurido em Munique pelo trabalho já penoso de uma mente que nunca se deu descanso, sente irrefreável sede de ares distantes, e após uma escala insatisfatória se dirige a uma Veneza em pleno surto de cólera, abafado pelas autoridades receosas de perder turistas. O *coup de foudre* por um pré-adolescente de beleza marmórea abala todo o ser de Aschenbach, aparentemente já consolidado na sua ética monacal de trabalho e serviço à pátria. Ele resolve ficar na cidade apodrecida, ignorar todos os avisos (e sintomas) e contemplar o seu objeto de admiração estética até o fim trágico. O conflito entre contenção e entrega definitivamente termina a favor desta, selando a correspondência entre beleza, erotismo e morte (construto totalmente romântico) que existia no mundo manniano desde a saga dos Buddenbrook. Como *pendant* a essa obra-prima de equilíbrio clássico no estilo e excesso romântico no conteúdo (a pátina da história literária às vezes nos faz esquecer como era escandaloso para a época o enredo, inicialmente projetado para ser

---

<sup>115</sup> Rosenfeld, 1993b, p. 96. Cf. também a introdução de Frungillo (2010, p. 143-4) à sua tradução de *Gedanken im Krieg* (*Pensamentos na guerra*, de 1914) para mais sobre a ensaística conservadora de Mann nos tempos da guerra.

apenas uma reencenação ficcional daquela última paixão do Goethe septuagenário querendo propor casamento a uma mocinha), Thomas Mann decidiu escrever um outro conto, uma contraparte cômica que figurasse o mesmo conflito, mas agora sob uma lente mais humorístico-grotesca e menos trágica. Saiu um livro de mil páginas, ainda hoje um dos maiores clássicos do romance moderno.

**A montanha mágica** (*Der Zauberberg*, 1924) é um romance de educação, como o *Wilhelm Meister*, mas sob uma forte ótica irônica e com um narrador soberanamente leve, que deve mais aos ingleses (Fielding, Swift e Sterne) do que a Goethe. Baseado inicialmente em um episódio biográfico de Mann, que frequentara os opulentos *spas* de tuberculosos nos Alpes suíços para visitar a sua esposa, falsamente diagnosticada, este relato mostra a relutância de um jovem em assumir um lugar na vida adulta, preferindo namorar com os aspectos mais perigosos e aliciantes da existência pelo máximo de tempo possível — sua estadia de visita no sanatório, de início fixada em três semanas, acaba se estendendo a letárgicos sete anos de experimentação intelectual, erótica e existencial. É um romance de formação “ao contrário”, digamos, em que o herói desaprende as virtudes burguesas aprendidas no mundo real (o mundo “lá debaixo”, como reza um dos maiores *Leitmotive* do livro) e se isola em um mundo artificial e encantado, um simulacro de Hades — mas com cores satíricas — na atmosfera rarefeita de Davos. O maravilhoso final aberto, em que perdemos Hans Castorp de vista nas trincheiras da guerra de 1914, sela a dúvida de Mann, e de todo mundo, quanto às possibilidades de sobrevivência da curiosidade divertida em um universo cheio de abismos e ciladas.

A cilada principal é, obviamente, a morte. Esta, mais que o término inevitável da vida, é também uma parte dela, e se manifesta em toda sorte de distração improfícua e fascinação mórbida. Nisso Mann inclui o romantismo como um todo, especialmente o musical, mas também o erotismo “socialmente inútil”, isto é, o que não leva à formação de família tradicional e à propagação da espécie, qual o sexo como fim em si mesmo e o homoerotismo. Muito do percurso “hermético” do protagonista, porque isolado do mundo real e visando a uma transmutação essencial, é a sua educação ideológica por dois teóricos, o “literato civilizacional” Settembrini, representante do progresso burguês e

iluminista, dono de uma eloquência otimista, grandiosa e um tanto vazia, e o “terrorista” Naphta, fascinante misto de jesuíta e revolucionário (contém fortes traços de caricatura de Georg Lukács), homem intelectualmente superior a Settembrini mas que carrega em si, como o seu final bem o demonstra, a contradição insolúvel dos radicalismos políticos se levados até o fim. Os dois pensadores buscam moldar o material maleável que encontram em Castorp durante imensas discussões, comunicadas a nós ora em diálogo, ora em discurso indireto, que tomam a maior parte da segunda metade do romance (e esse é um dos seus pontos fracos junto ao público leitor geral, tendo já ocasionado cortes em traduções mais antigas). No imenso painel que daí se desdobra, onde praticamente tudo atinente à condição humana é tratado de alguma forma — história, religião, filosofia, política, psicologia, até fisiologia e bioquímica —, *A montanha mágica* faz uma síntese quase única na literatura de ficção e verdade, romance e tratado, mas sem nunca perder a pose estilística (muitos não se dão conta, mas é também um livro engraçadíssimo, se bem-lido). Pode-se opinar que Mann nunca mais alçou um voo tão alto, mesmo no colosso que veio em seguida; certamente é esse o julgamento do público internacional, que sempre o associa a este título (na Alemanha, *Os Buddenbrook* nunca perderam o trono, e entre os estudiosos talvez *Doutor Fausto* seja tido como a obra maior).

Em termos mais estritamente de teoria literária, além do seu conteúdo cosmovisional como canto de cisne de uma civilização que nunca mais foi a mesma após 1914, *A montanha mágica* é um marco porque representa uma exacerbação do realismo para um novo nível: se *Buddenbrooks* tinha finalmente levado o romance alemão para o nível de um Flaubert ou Tolstói, *Zauberberg* agora indicava novas possibilidades para o romance, possibilidades apontando para fora do molde estritamente realista, com o que Mann acabou ombreando com Proust, Joyce, Broch, Musil e outros dos transformadores do gênero no século XX. Um exemplo: a famosa descrição do corpo humano em termos científicos, ligada à pele de Madame Chauchat no quadro pintado pelo conselheiro Behrens, tudo entremeado a uma cena de patético humorismo pela exaltação erótica de Castorp louvando as virtudes de tal reprodução cutânea. O entrecruzamento de tantas linhas de força, quase estapafúrdias se tomadas em

si mesmas, eleva a “amperagem” desse capítulo, e de muitas outras partes desse romance, a um nível que dificilmente pode ser enquadrado em critérios tradicionais — basta comparar o tratamento, ainda naturalista e funcional, do tifo de Hanno ou das neuroses de Christian em *Buddenbrooks* com a função polarizadora de múltiplos sentidos que a tuberculose assume na *Montanha mágica*. Mais dois pontos altos nessa vertente: a palestra de Krokowski sobre amor e doença, paródia impagável das teorias de Freud (que, no entanto, são imensamente produtivas na obra de Mann), assistida por Castorp enquanto ele contempla extasiado as mãos algo malcuidadas de Clawdia Chauchat, tendo recém voltado da epifania onde se dera conta que ela lhe lembrava um antigo colega de escola pelo qual se apaixonara platonicamente; ou a ceia mítica e etílica que Mynheer Peepkorn, o vitalista tartamudo (e caricatura de Gerhart Hauptmann) que aparece para apequenar os dois rivais intelectuais e ensinar a Castorp algo à moda epicurista, oferece a outros doze convivas, que adormecem e o deixam se queixando da sua solidão perante o destino, como Jesus em Getsêmani. São trechos em que densidade referencial e tensão formal realmente extrapolam as costuras genéricas do romance e apontam para outros modelos narrativos, menos fundados no simples “contar uma história” do que em uma tentativa gargantuana de integração total: um modelo no qual fabulação, inter- e metatextualidade, psicologia, antropologia, história, religião e mito se apresentam livres das barreiras artificiais de costume, mas com tudo visto pelo lado invertido do binóculo — a ironia.

Foi o pontapé para Mann entrar de vez na senda do mítico e do simbólico e, seguindo uma sugestão dada por Goethe<sup>116</sup> no autobiográfico *Poesia e verdade*, começar o imenso projeto de **José e seus irmãos** (*Joseph und seine Brüder*). Iniciou-o em 1926, ainda em Munique, seu lar de adoção desde que terminara a escola e saíra da Lübeck natal, e pôs o ponto final no exílio californiano, em 1943. Já no primeiro volume, **As histórias de Jacó** (*Die Geschichten Jaakobs*, escrito de 1926 a 1930, publicado em 1933), a narrativa demonstra uma preocupação crescente com o atemporal e o típico, e nisso se alinha com outros desenvolvimentos próximos nas letras de língua alemã, como Kafka. A temática bíblica o favorece, pois se situa justamente na fronteira

---

<sup>116</sup> Goethe, 2012 [1811/1833], p. 150.

imprecisa entre história e lenda, o que dá ao todo um *status* híbrido entre romance histórico e fantasia alegórica. Mas Mann não abusou da ampla liberdade que o material lhe permitia e se documentou à farta, em um esforço de estudo e erudição comparável ao de Flaubert em *Salammbô*: um arsenal imenso de informação arqueológica e religiosa é mobilizado para tornar extremamente presente um passado tão remoto e exótico. Poucas vezes um romance exigiu tanto que seu autor se convertesse em *scholar* autodidata, tarefa da qual Mann se desincumbiu com admirável competência.

A história de José é aquela que no Antigo Testamento ocupa apenas algumas páginas, mas requer uma pré-história para sua compreensão, que é o que toma todo esse primeiro volume: o nascimento do monoteísmo com Abraão, figura múltipla e imprecisa (era mesmo o pai do pai de Jacó ou algum avoengo muito mais distante?), perdida nas brumas de um passado remoto; Isaac e o nascimento dos seus filhos gêmeos Esaú e Jacó, com este sendo parido depois do outro e, por isso, saindo da linha de sucessão da linhagem eleita; mais tarde, Jacó consegue lograr um Isaac cego e moribundo e recebe a bênção paterna, com o que recai sobre seus ombros uma primogenitura factícia e o manto de Israel (é a sua descendência que será o Povo Eleito, e não a de Esaú, como seria o natural). Jacó também precisa penar sob o serviço de Labão, que primeiro lhe empurra Léa, a filha estrábica, para só depois de mais sete anos de corveia ele poder ter também Raquel, a que ele de fato deseja. Todos esses prolegômenos estendem-se até tomar uma seção inteira da obra, como no também mítico *O anel do nibelungo* de Wagner (modelo estrutural direto da Tetralogia manniana), para armar o tabuleiro em que a grande partida de xadrez de José com Jeová será jogada nos outros três tomos.

**O jovem José** (*Der junge Joseph*, escrito de 1931 a 1932, publicado em 1934) apresenta a personalidade complexa do preferido de Jacó, este já enviuvado de Raquel, “a Certa”. José é mais uma personalidade de artista, agora com traços também de místico: goza de intimidade com a Lua, a quem venera durante transes semiepilépticos. Prefigurando Felix Krull, é um rapaz esplendorosamente bonito, com facilidade para línguas, hábil com pessoas e sedutor com ambos os sexos, embora sua castidade seja preservada até o seu casamento no Egito, muitos anos depois. Ele aproveita tanto o seu favoritismo

junto ao pai velho que, como a Bíblia conta, é espancado, jogado num poço e vendido a mercadores de escravo pelos irmãos mais velhos, enciumados. Nessa primeira descida à “cova”, uma das imagens centrais do ciclo desde o seu introito (a virtuosística *Höllenfahrt*, *Descida ao inferno*), é que começa o devir heroico e formativo de José.

Sua condução como mercadoria ao Egito, a “terra dos mortos”, leva-nos ao terceiro volume da saga, **José no Egito** (*Joseph in Ägypten*, redação de 1932 a 1936 e publicação nesse mesmo ano), o mais extenso dos quatro livros. É na casa do maioral Potifar (Petepê, no rebatismo manniano) que José exercerá laboriosamente o seu charme e a sua inteligência superior para ascender grau por grau a hierarquia funcional de um grande aparato burocrático, naquela que era a maior civilização da época. Tramoias religiosas e políticas dão muito o tom da intriga, e também os sutis retoques que Mann deu à tradição bíblica (fazer de Potifar um eunuco é um golpe de mestre, remotivando muitos dos eixos da intriga). O episódio todo da paixão da mulher de Petepê, Mut-em-Enet, já madura para os padrões da época, pelo jovem e belo servo hebreu é um dos grandes estudos de mulher da história da literatura, culminando no conhecido episódio da veste rasgada e prisão de José por tentativa de estupro. É na cadeia, na segunda “cova”, que termina o penúltimo volume.

**José, o Provedor** (*Joseph, der Ernährer*, 1940 a 1943) mostra a culminação da trajetória de José, que interpreta sonhos do faraó e ganha a sua confiança como uma espécie de ministro da fazenda durante a carestia agrícola. É administrando sabiamente os recursos naturais que o Egito se tornará o fornecedor de cereais de todos os povos ao redor, aí incluídos os hebreus, que é o que ocasiona o reencontro com os irmãos, a grande cena do reconhecimento e um último vislumbre de Jacó, velhíssimo (que, contudo, não pode deixar de dar a bênção ao filho mais velho entre os que não caíram em desgraça; portanto, José, já assimilado à cultura egípcia e tendo feito família com uma local, não participa da linhagem que levará a Moisés e, mais tarde, Jesus).

Ao fim dessa grande sinfonia épica em quatro movimentos é que conseguimos divisar todas as macrocamadas que entraram em cena na sua textura. Se a uma peripécia lendária Mann soube aplicar uma enorme carga de conhecimento livresco, conferindo-lhe verossimilhança e cor de época, uma rica

analogia com os acontecimentos do seu dia também esteve entre as suas intenções poéticas. Em pleno auge do nazismo, aquele que na época era já indiscutivelmente o escritor alemão de maior renome mundial (ganhara o Nobel de Literatura em 1929) reclamou para si o poder do mito e do arquétipo (“pois de fato a psicologia é o meio para tirar o mito das mãos dos obscurantistas fascistas e ‘refuncionalizá-lo’ para o lado do humano”<sup>117</sup>) e utilizou uma história judaica para criar um dos romances mais grandiosos da literatura ocidental, além de uma alegoria em modo menor dos eventos da época — os paralelos oblíquos com o “condutor” Hitler e com o *New Deal* ianque não escaparam aos críticos contemporâneos. Mas não o fez em tons altissonantes e seríssimos, como o tema faria esperar: a dicção narrativa consegue superar a da *Montanha mágica* em ironia, em que erudição se desdobra em esteticismo, seriedade em humor, inquirição filosófica em poesia, e preceito em símbolo. Especialmente o significado maior da repetição é característico dessa obra, na sucessão das gerações, na contação de histórias dos antepassados e na projeção intuitiva que os personagens fazem de um esquema supraordenado por Deus, maior que a sua peripécia individual. (É em *José e seus irmãos* que vemos a formação acabada e mais pura, pois explicitada inúmeras vezes pela voz narrativa, dos traços que na Parte III chamaremos de preter-realismo.)

Falamos no malfadado domínio nacional-socialista, e convém lembrar que nesse meio-tempo Thomas Mann tivera que abandonar o seu país, morando primeiro na Suíça (1933) e depois, antes da conflagração continental, na Costa Oeste dos Estados Unidos (1938). Foi à sombra do desastre da sua cultura nativa que Mann escreveu dois romances, um amplamente conhecido, e que vinha sendo acalentado desde a sua juventude, e o outro quase um *intermezzo* a aliviá-lo durante o trabalho na titânica tetralogia: ***Carlota em Weimar*** (*Lotte in Weimar*, 1936-1939), de novo a elaboração sobre um episódio tardio da vida de Goethe. Aqui, a aposta de romance histórico é até mais arriscada que o longínquo mundo veterotestamentário, porque mais próxima tanto do momento cronológico do autor quanto da sua língua e cultura, agora em chamas — apenas o romance faustiano foi além nesses quesitos. O impulso temático é de ordem

---

<sup>117</sup> “denn tatsächlich ist Psychologie das Mittel, den Mythos den faschistischen Dunkelmännern aus den Händen zu nehmen und ihn ins Humane ,umzufunktionieren” (carta de 18 de fevereiro de 1841 a Karl Kerényi) (*apud* Borchmeyer, 1998, p. 10-11).

biográfica, estando documentado com segurança: o Goethe mundialmente célebre de princípios do século XIX recebeu em Weimar, mais precisamente em 1816, a visita de Charlotte Kestner, *née* Buff — a mesma por quem se apaixonara décadas antes, quando jovem jurista em Wetzlar, e que fora poeticamente transfigurada na imortal Charlotte de *Os sofrimentos do jovem Werther*. Em uma estrutura rigidamente episódica, em que a cada capítulo é alocado um grande diálogo (ou o monólogo interior do Goethe recém-acordado, no virtuosístico Sétimo Capítulo, escrito em uma técnica de fluxo de consciência ainda mais avançada do que a do sonho na neve de Hans Castorp), são sondadas as várias facetas, tanto admiráveis quanto mesquinhas, da personalidade de um dos grandes gênios da humanidade. Um campo fértil em citações ocultas ou ostensivas, a obra demanda para o seu aproveitamento uma boa intimidade com a obra e a biografia goetheanas, o que contribuiu para a sua menor ressonância mundo afora. Ainda assim, a dinâmica complicada entre vida e literatura, verdade e poesia, realidade e projeção é tratada com mão segura (ao ponto extremo de um dos trechos do monólogo pensado de Goethe, sobre o destino aziago que esperaria o povo alemão, ter sido citado por um dos promotores do Tribunal de Nuremberg como se fosse da autoria de Goethe mesmo!). Mas o maior fruto do confronto de Mann com o exemplo, e fantasma, de Goethe seria gestado nos anos 40, logo a seguir.

Objeto de um interessantíssimo relato metatextual (*A gênese do Doutor — Romance de um romance*, 1949), o exigente **Doutor Fausto** (*Doktor Faustus*, 1943-1947) é o exemplar maior da técnica de “copiar e colar”, em nível depuradíssimo, que Mann sempre usou na fase de preparação para seus romances, traço que o aproxima ao método real-naturalista de Flaubert ou Zola. Não sendo músico ele mesmo, apenas melômano, o autor se valeu do auxílio de ninguém menos que Theodor W. Adorno, seu vizinho na Califórnia, para não tropeçar na parte técnica do livro, pois o seu Fausto é compositor (subtítulo do romance: *A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn, contada por um amigo*). Há também um rico plano de exploração linguística com as camadas diacrônicas do idioma alemão, pois tanto os estudos em teologia quando o posterior adoecimento mental do protagonista o levam a pastiches de alemão medieval e luterano (o terror dos tradutores deste livro). Mas o verdadeiro desafio

composicional é a estrutura dupla da narrativa, na qual o biógrafo de Leverkühn, o professoral e algo pedante Serenus Zeitblom (esplêndida autocaricatura de Thomas Mann), está escrevendo a biografia do amigo no auge da Segunda Guerra Mundial com os destinos da Europa e da cultura alemã em pleno paroxismo — o que correspondia exatamente às condições de produção reais de grande parte de *Doutor Fausto*. Manter essa dialética do tempo narrado com o tempo da narração interessante e funcional por todo o volume é um dos grandes méritos do livro, para nada dizer do criativo aproveitamento da lenda fáustica (que, seja dito, deve bem menos ao drama de Goethe do que à versão primordial contida no livro de cordel de 1587, a anônima *Historia von D. Johann Fausten*, especialmente em relação ao fim do personagem-título) e das subtramas da porção do enredo que se passa em Munique, um romance de sociedade à *clef* sob o signo de comédias de Shakespeare.

A cisão artista-burguês é aqui levada ao máximo, visto que o protagonista, ao se contaminar conscientemente com sífilis, faz um “pacto genial” com o diabo para poder elaborar seu novo sistema de composição (o dos doze sons livres de qualquer subordinação entre si, como no dodecafonismo de Arnold Schoenberg). Isolado da sociedade em um arrabalde rural, e sem formar laços familiares ou amorosos, Leverkühn é o epítome do artista segregado da sociedade, praticante de uma arte que degenerou em ofício hermético e não trabalha mais com o substrato humano e social, apenas com técnica. Emblema supremo do intelectual trancafiado na torre de marfim, e também da classe média alemã e sua postura histórica de avestruz com a cabeça enfiada no buraco do chão, alheia ao grande jogo ideológico e político, Leverkühn percorre uma existência ascética e marcada pela experimentação radical (a inspiração direta é a biografia de Nietzsche, com alguns toques de Mahler e Hugo Wolf), que o leva ao colapso mental e catatonia. O destino da sua nação não tarda em repetir-lhe o exemplo, desta vez figurado no plano da narração de Serenus Zeitblom, que frequentemente interrompe a biografia do amigo para relatar os azares da guerra que se desdobra aos seus pés.

Esse é o livro mais sério de Thomas Mann, de um negror compacto que amiúde diminui o seu inegável brilho técnico. Ele o julgava a sua última palavra, e possivelmente seja o mais complexo dos seus romances. A sobrecarga de

material histórico, teórico-musical, linguístico e metanarrativo, no entanto, pode ser um defeito seu, infundindo no público mais respeito reverencial do que simpatia instintiva. Mas felizmente a épica manniana não se encerrou em uma nota tão trágica, pois havia ainda outro projeto de juventude a ser finalmente levado a cabo, e antes dele mais um *intermezzo*: **O eleito** (*Der Erwählte*, escrito de 1948 a 1950 e publicado no ano seguinte).

Baseado em fontes da crônica medieval (especialmente Hartmann von Aue e seu *O bom pecador*, de aproximadamente 1190, calcado em fonte francesa de autoria ignota), este romance pouco conhecido, em estilo mosaico-pastiche, trata da lenda do Papa Gregório (aliás mencionada no livro faustiano: é tema de uma das composições de Leverkühn), fruto pecaminoso de um incesto em cortes flandrinhas e que depois cometerá o mesmo pecado, sem sabê-lo, para no fim, após uma temporada de expiação numa ilha pedregosa e transformação em uma espécie de ouriço (uma das raras incursões de Mann no fantástico), voltar ao convívio dos homens, alcançar a santidade e chegar a Sumo Pontífice. O tema da predestinação, já explorado em *José*, volta à baila aqui, agora em contexto cristão, mas sem o extenso arcabouço mítico e teológico da Tetralogia. Seguramente o menos bem realizado romance de Mann, que talvez tenha abusado em romance de um material mais adaptado a tratamento em novela, ao que se soma uma técnica de montagem nem tão fluida quanto a do *Doutor Fausto*, este título surpreende pela ousada invenção linguística e tratamento liberal da poliglossia inerente à sua ambientação (o anacrônico dialeto anglo-saxão dos pescadores bretões é fruto direto da vivência norte-americana de Mann, por exemplo). O narrador, um beneditino irlandês do mosteiro de Sankt Gallen que reclama para si o “espírito da narração”, é de primeira pessoa, mas ao mesmo tempo extradiegético e onisciente — um recurso único na grande épica manniana.

O último romance que Mann publicou não estava completo, sendo apenas a primeira parte das **Confissões do impostor Felix Krull** (*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*). Era um projeto acalentado desde que o autor era trintão, passando por uma primeira redação provisória de 1910 a 1913, com publicações parciais nos anos 20 e 30. O título lido hoje é fruto dessa repaginação e expansão feita entre 1950 e 1954, com publicação neste mesmo

ano. O personagem-título, que narra a sua vida em tom deliberadamente paródico da grande memorialística do século XVIII, é uma brilhante figuração de Hermes moderno: bonito e astuto como José, mas agora com altas habilidades em disfarces, imitações, línguas e caligrafias forjadas, ao que se soma uma ética frouxa já de família (seu pai, o empresário escorregadio que acaba se suicidando ao se tornar insolvente, fabricava um vinho espumante de péssima qualidade) e nada de castidade, Felix Krull se lança em uma carreira ambígua de empregado de hotel e gatuno que lhe abre entrada para o mundo do luxo e da alta sociedade, que seja pela porta dos fundos. Além dos vários casos amorosos com a clientela do estabelecimento parisiense, Krull acaba conhecendo um jovem aristocrata que lhe propõe que assuma a sua identidade em um *tour* mundial que sua família lhe quer impor para afastá-lo de um namoro socialmente desigual. O herói aceita a empreitada e se desloca para Lisboa, de onde partirá o transatlântico para a América do Sul. Conhecendo casualmente o sábio e misterioso dr. Kuckuck, cuja preleção sobre as origens da vida no trem lembra bastante as digressões semelhantes de *A montanha mágica* e *José e seus irmãos*, Felix acaba perpetrando uma dupla sedução contra a filha do erudito, Zouzou, e a mãe dela, a Senhora Maria Pia. É no fogueiro enlace de Maria Pia com o jovem Krull que se fecha a única parte que temos de um livro saborosíssimo, que ainda acompanharia o herói por alguns países, depois por uma penitenciária, um casamento, uma viuvez, outra prisão, fuga à Inglaterra etc.

Um misto esplendoroso de autobiografia, romance picaresco e relato de aventuras, *Confissões do impostor Felix Krull* traz já no título o gesto agostiniano e rousseauiano de se despir perante o leitor em todos os seus defeitos, além da paródia de *Poesia e verdade* que se encontra em alguns trechos (e como poderia faltar Goethe em um livro maduro de Thomas Mann?). O potencial de renovação do mito antigo é tão grande quanto o da Tetralogia, e ainda mais complexo, porque situar a trama na virada do século XIX para o XX exclui, por respeito às convenções realistas, a exposição *direta* do mito, exigindo a sua transubstanciação irônica e simbólica. Nisso, e em diversos outros aspectos, a história é irmanada à de Hans Castorp, e com a morte de Thomas Mann em 1955, aos 80 anos, ficamos privados do que seria um dos grandes romances cômicos da literatura.

Como o leitor terá notado, uma das tônicas da evolução literária apresentada é, depois de se alcançar precocemente a distinção do realismo em grande estilo, afastar-se sutilmente dele: às vezes desajeitadamente (a quebra brusca entre *Os Buddenbrook* e *Sua Alteza Real*; o lastro esmagador de história, cultura erudita e duplicidade narrativa em *Doutor Fausto*; a insistência algo primária das simetrias internas em *O eleito*; o último capítulo de *Carlota em Weimar*, quase didático), às vezes com grande elegância (a elevação filosófica de diversas passagens de *A montanha mágica* e *José e seus irmãos*; a leveza com que o legado mitológico e literário é reconfigurado no *Felix Krull*; o diálogo frutífero com as peças de Shakespeare que sub-repticiamente coordenam os quiproquós amorosos em *Doutor Fausto*), subjaz ao realismo manniano uma pronunciada força centrífuga para longe *daquela* história em particular e em direção àquilo que ela representa, àquilo no lugar do qual ela está, àquilo que ela na verdade emblema e torna sensível, mas sem abandonar o *aqui e agora* do realismo, a atenção meticulosa ao detalhe, a coerência interna e coesão externa de vidas e situações críveis, narradas com percepção global de todo o contexto histórico e social que as circunda e as torna significativas, sem que por isso o significado do conto se exauria só no conto. Há entre o individual e o genérico um equilíbrio delicado, em que este nunca é totalmente apagado em prol da exatidão e unicidade total, e tampouco se dá a subsunção e anulação da ação em explicação. Na seção a seguir, vamos esmiuçar algumas das marcas de estilo e construção que evidenciam essa convivência entre realismo e antirrealismo nos romances que acabamos de passar em revista, para em seguida buscarmos um refinamento conceitual dessa dinâmica.

### PARTE III — Preter-realismo: passando ao largo do real

Liminarmente, é preciso advertir que ao cunharmos o neologismo tolo “preter-realismo” não temos qualquer pretensão a uma descoberta teórica. Trata-se apenas de um termo de trabalho, necessário e provisório, para cobrir sinteticamente a seguinte ideia: o emprego de uma técnica realista que não quebra os pactos fundamentais que esboçamos na Parte I, mas que também almeja algo atrás do real, uma segunda camada que o estrutura — como o mito, a psicologia, conceitos abstratos ou, por que não, até noções de ciência “dura”. Usando a fachada do realismo, ao fim passa-se ao largo dele (veremos como); o real é preterido, contornado, driblado. É o que justifica o prefixo “preter-”<sup>118</sup>, como em “preternatural”, “preterdoloso” ou “preterir”. Acreditamos que a construção técnica dos romances de Thomas Mann oferece abundantes exemplos desse proceder híbrido, como esperamos demonstrar neste capítulo. Mais tarde, na Conclusão, será hora de tirarmos os olhos do microscópio e enxergarmos que esse achado está presente em mais ou menos toda ficção realista de alto nível, com o que poderemos descartar o nosso neologismo e trabalhar mais a fundo o hibridismo fundamental do romance como gênero. Mas tudo a seu tempo.

\*           \*

\*

---

<sup>118</sup> O dicionário de elementos mórficos do Dicionário Houaiss condensa bem a noção: “prefixo — culto, da prep. adv. lat. *praeter* 'ao longo de, junto a; além de, em oposição a; acima de; exceto, salvo; além disso'; ocorre em vocábulos já orig. lat., como *preterir*, *preterição*, *pretérito* e *pretermitir* (este, introduzido no vern. desde o sXVII, e o primeiro, no sXVIII), já em cultismos do sXIX em diante; na comp. em vern. reveste as noções de 'transposição, transferência, transcendência” (Houaiss, 2009).

## 1. Quatro exemplos técnicos em Thomas Mann

### a) *Leitmotiv*

Desde a monografia clássica de Ronald Peacock (1934) ou mesmo antes — já nas *Considerações de um apolítico* Thomas Mann expressa “inveja” das “possibilidades de unificação e aprofundamento engenhoso ou íntimo-sagaz [que] a urdidura motívica wagneriana proporciona”<sup>119</sup> —, uma discussão sobre a técnica de escrita de Thomas Mann ficaria incompleta sem algumas considerações sobre o *Leitmotiv* (“motivo condutor”). Essa palavra um tanto intimidadora não é nativa do solo literário, o que nos obrigará a uma introdução prolongada. “*Leitmotiv*” fixou-se como termo técnico na estética da música desde a imensa repercussão dos dramas musicais de Richard Wagner. Apesar de o próprio não usar exatamente esse termo (preferia *Grundmotive* ou *Grundthemen*, “motivos/temas fundamentais”<sup>120</sup>) e não ver com bons olhos os elencos de *Leitmotive* organizados e publicados por membros do seu círculo, a teoria musical prontamente o santificou e o termo posteriormente passou a se estender capilarmente para outros domínios (sobretudo a literatura), sendo hoje inclusive palavra emprestada por outros idiomas, dicionarizada e tudo mais. Portanto, antes de falarmos sobre o *Leitmotiv* literário qual usado por Thomas Mann, impõe-se primeiro uma exposição resumida das características do *Leitmotiv* musical, inclusive porque cremos ser necessário aparar mais adiante certos excessos no âmbito do uso que a teoria literária, ou pelo menos a literatura secundária manniana, crê poder fazer do conceito.

Em música, trata-se da técnica de utilizar motivos melódico-harmônicos recorrentes ao longo de uma mesma peça operística, com vistas a estabelecer uma rede de referências cruzadas em que eventos, ações, objetos, sentimentos, personagens ou movimentos psicológicos são antecipados ou rememorados

---

<sup>119</sup> “*mit Neid empfindet man hier, wie an anderen Stellen, aufs neue, welche Möglichkeiten der Vereinheitlichung und der geistreich oder innig-sinnigen Vertiefung die wagnerisch-motivische Kunstarbeit gewährt...*” (GKFA 13.1, p. 445). Wirtz (1954, p. 126) aponta que a citação também pode atingir o mesmo efeito unificador, como veremos na seção c) deste capítulo.

<sup>120</sup> Cf. Millington, 1995, p. 260.

dentro da sequência dramático-musical (lembrando aqui que música sempre pressupõe sucessão temporal, como a escultura sempre pressupõe o espaço). Sendo a ópera uma conjunção de no mínimo duas mídias artísticas (música e literatura), e havendo a presença da palavra para conferir teor semântico razoavelmente determinado a um tema musical que, em si, tem limitadas possibilidades de decodificação verbal, prestando-se no máximo à metáfora, cria-se um jogo de correspondências em que às palavras, personagens, ações dramáticas ou objetos cênicos são associadas melodias (sequências de notas, com alturas e durações determinadas), harmonizadas ou não, ou simplesmente progressões harmônicas (mudanças de acordes). Deste modo, se assim desejar, o compositor consegue facilmente fazer referência não mais verbalizada ou encenada, mas apenas musical<sup>121</sup>, a um conteúdo da trama, referência essa que pode ser por antecipação ou rememoração — em linguística, dir-se-ia catáfora ou anáfora. O *Leitmotiv* difere do mais genérico *tema* musical, preeminente na música ocidental a partir do classicismo tardio nas formas ditas de “música absoluta” (isto é, peças puramente instrumentais organizadas em forma sonata, como sinfonia, sonata solo ou duo sonata, quarteto de cordas, trio de piano e cordas etc.) e que funciona mais com base nos princípios da variação e do desenvolvimento (tradução um tanto inexata de *Durchführung*, mas há muito consolidada) — isto é, reordenação, rearmonização, desmembramento, deformação, extensão, encurtamento e outras modificações da sequência de notas que são seus elementos constituintes — para estruturar uma espécie de argumento retórico, e que se quer dramático e interessante, a partir do material bruto oriundo da fantasia do compositor.

Eugen Schmitz, em sua *Musikästhetik* (1915), confere ao *Leitmotiv* uma significação de conteúdo, e não só de forma (isto é, elemento só estrutural para desenvolver, como os temas da forma sonata, desprovidos de um significado). Considera-o “um meio especialmente adequado de interpretação de texto musical”<sup>122</sup>, e que já existia como fenômeno avulso séculos antes de Wagner, com este erigindo-o enfim em princípio estilístico. Mas em algum momento do

---

<sup>121</sup> E, na maior parte das vezes, no acompanhamento/vozes secundárias em vez de na linha principal.

<sup>122</sup> “*ein ganz besonders geeignetes Mittel musikalischer Textdeutung*” (apud Walzel, 1968 [1917], p. 155).

romantismo tardio começou-se a falar em *Leitmotiv* também na música instrumental, particularmente em obras com vizinhança e influência wagneriana (exemplo: o poema sinfônico *Pelléas e Mélisande*, de Schoenberg), e mais tarde o uso do termo perdeu algo do seu rigor, sendo usado amplamente para temas musicais que, se peculiares o suficiente, costumam as diversas seções de uma obra multiseccional (pois o tema clássico atuava apenas dentro de um movimento — o *adagio* de uma sinfonia haydniana não reaproveitaria material do *allegro* precedente).

Distinções são necessárias, antes de tudo, para se poder usar na literatura uma ideia originada na música. Há muita confusão sobre o que faz de um motivo literário um *Leitmotiv*, e boa parte dessa confusão se deve ao atraso na vinda de um ferramental para estabelecer conceitualmente a diferença intuitivamente óbvia. Só com a análise de Odendahl (2008), de caráter sistemático e semiótico, surgiu um instrumental de valor heurístico para a diferenciação substancial entre o *Leitmotiv* literário e o musical, manobra necessária porque, apesar de se tratar de um conceito na prática já transferido da música para a teoria literária, as condições semiótico-textuais das diferentes formas de arte são bem diversas, o que nem sempre é levado em conta

O *Leitmotiv* é um fenômeno transmidiático, a ser definido conforme as combinações de signos específicas de cada mídia. Como definição transmidiática do *Leitmotiv*, Brössel (2015, p. 317-8) oferece:

unidades estruturais singulares e fechadas em um construto textual, que se repetem e, via de regra, aparecem com variações formais, preenchendo uma função não somente estrutural, mas acima de tudo semântica.<sup>123</sup>

No caso literário, são

lexemas ou expressões avulsos que, na sua primeira ocorrência no texto, são atribuídos semanticamente a um personagem ou constelação de personagens, uma situação, um

---

<sup>123</sup> “[von] singulären und abgeschlossenen strukturellen Einheiten in einem Textgefüge, die wiederholt und i. d. R. formal variiert auftreten und nicht allein eine strukturelle, sondern vor allem auch eine semantische Funktion erfüllen”.

espaço ou outros elementos (narrativos), e conseqüentemente são repetidos e variados, apontando simbolicamente para além de si mesmos.<sup>124</sup> (*idem*, p. 318)

Repetição/variação é um par de ideias importante, presente desde a pré-história do estudo do *Leitmotiv* literário sob a forma do epíteto épico (aquelas denominações que acompanham um personagem ou divindade em Homero, como a Aurora “dos dedos róseos” ou o Ájax “dos pés velozes”). Para A. W. Schlegel, o epíteto homérico, embora muito belo e certo, perdia parte da sua significação por ser sempre repetido igual, sem levar em conta as circunstâncias específicas que cercam cada ocorrência. Entende-se que a origem oral e mnemônica da rapsódia épica exigia tal exatidão, mas mesmo assim há uma perda de individualidade, apesar do ganho em identidade pela repetição. A grande generalidade do epíteto épico também o distanciaria do *Leitmotiv*, que seria sempre distintivo, inusual, enquanto o epíteto épico visaria a grandes traços. Richard M. Meyer via no desenvolvimento do *epitheton ornans* ao *épithète rare* uma “elaboração cada vez mais precisa do característico, [uma] aproximação cada vez maior ao individual, singular”<sup>125</sup>. No capítulo de discussão desta parte da tese, reavaliaremos essa noção problemática; por ora, passemos a um refinamento dos tipos de *Leitmotiv*, já transplantado da música para a literatura.

Existem diferenciações entre tipos de *Leitmotiv* que a literatura secundária costuma delinear. A categoria mais básica, que descreve a modalidade usada por Mann no início da sua carreira (alguns contos e, principalmente, *Buddenbrooks*), é a do *Leitmotiv* característico<sup>126</sup> (um clássico do naturalismo, mas não só nele — Dickens e Tolstói o usaram liberalmente). Este tipo de *Leitmotiv* é tido pela teoria como de menor complexidade e nada exclusivo de

<sup>124</sup> “*einzelne Lexeme oder Phrasen, die im Zuge ihres erstmaligen Erscheinens im Text semantisch einer Figur oder Figurenkonstellation, einer Situation, einem Raum oder anderen (narrativen) Elementen zugeordnet und infolgedessen wiederholt und variiert werden und symbolisch über sich hinausweisen*”.

<sup>125</sup> “*immer genauerer Herausarbeitung des Charakteristischen, zu immer größerer Annäherung an das Individuelle, Einmalige*” (*Deutsche Stilistik*, Munique, 1906, p. 45 ss.; *apud* Walzel, 1917, p. 164).

<sup>126</sup> Há diferentes nomenclaturas propostas: Peacock (1934) divide os *Leitmotive* entre “portadores de atmosfera” (“*stimmungstragende*”) e “caracterizadores” (“*charakterisierende*”); o próprio Mann, na *Introdução à Montanha Mágica* (*Einführung in den Zauberberg*, 1939) (XI, 602-17) proferida aos alunos de Princeton, distingue entre os *Leitmotive* “naturalista-caracterizadores” e os “simbólicos”.

Thomas Mann, sendo também relegado a uma posição de inferioridade estética pela facilidade com que descamba em pura caricatura. Oskar Walzel (1917, p. 152) menciona um estudo de Wilhelm Dibelius que atribui a Charles Dickens o pioneirismo na técnica de “emprestar a cada pessoa uma palavra típica ou um movimento típico”<sup>127</sup>, erigindo em princípio sistemático algo já presente em outros romancistas ingleses do século anterior, como Fielding, Smollett ou Sterne, e superando em efeito todos estes predecessores. Não só os personagens têm esses cacoetes e tiques, mas o narrador dickensiano também usa essas repetições para sublinhar fatos que considera importante que ressaltem do todo. Essas repetições ganham peso a cada nova instância, bem como acabam servindo a fins estruturais, no que se aparentam aos motivos coadjuvantes que, no teatro cômico especialmente, entretecem subtramas paralelas à ação principal (por exemplo: uma alusão repetida entre dois personagens a uma interação que não chega a ser representada ou narrada no palco, ficando implícita, paralelamente presente).

Entretanto, esse *Leitmotiv* dickensiano é basicamente estático, reiterando uma característica de um personagem sem que ela sofra evolução. É uma fraqueza do seu estilo, arriscamos dizer, essa repetição com fins caricaturais e mnemônicos apenas. Podemos citar como exemplo o “*lone lorn creetur*” repetido vezes sem conta por Mrs. Grummidge em *David Copperfield*<sup>128</sup>. Esse lamento de autocomiseração não ganha conotações novas ao longo das suas ocorrências, permanecendo somente como maneirismo verbal que dá uma nota peculiar, inconfundível, ao discurso dela em comparação ao de outras figuras do romance (como o “*umble*”<sup>129</sup> de Uriah Heep no mesmo livro).

Thomas Mann fez nos *Buddenbrooks* uso seguido desse primeiro *Leitmotiv* externo, de observação ou pensamento, mas já em 1907 o relegava a “mero lembrete de conteúdo fisionômico ou mímico”, declarando sua preferência por “usá-lo de forma mais diretamente musical”<sup>130</sup> (a referência aqui à música não é casual, como a explicação sobre a origem do *Leitmotiv* evidenciou). É com esse

<sup>127</sup> “jedem Menschen ein typisches Wort oder eine typische Bewegung zu leihen”.

<sup>128</sup> Algo como “creatura [*sic*] desamparada e deslemburada” (Dickens, 2004 [1850], *passim*).

<sup>129</sup> Pronúncia defeituosa de *humble*, “humilde”.

<sup>130</sup> “*bloßes Merkwort physiognomischen und mimischen Inhalts*”; “*es vielmehr direkt musikalisch verwertel* [ ]” (*apud* Walzel, 1917, p. 154).

*Leitmotiv* mais complexo, cujo primeiro emprego em sua obra Mann localizava no conto *Tonio Kröger*<sup>131</sup>, que ocorre uma real intensificação de conteúdo, onde a repetição tem efeito aprofundador e simbólico, ao contrário do outro, mais simples, repudiado pelo autor na palestra princetoniana como simples “cartão de visita”, já que não codetermina a estrutura da obra, como o segundo tipo faz (e que por isso é o que nos interessa aqui).

A acepção extensiva que a literatura secundária consultada dá ao *Leitmotiv* nos parece errada, pois em muitos casos nada difere de um mero motivo ou tema, em entendimento comum. Assim, a cor vermelha de diversos símbolos em *A morte em Veneza* (os morangos passados<sup>132</sup>, o suco de romã<sup>133</sup>, o carmim da maquiagem<sup>134</sup>, os cabelos ruivos das diversas figuras míticas do peregrino<sup>135</sup>) já foi proposta como um exemplo de *Leitmotiv* manniano; o mesmo se poderia dizer da figura do poço/cova/útero/calabouço na tetralogia de José ou das variantes de “João” nos prenomes da linhagem masculina dos Buddenbrook (Johan, Johann, Jean, Hanno). Vê-se, porém, que desta maneira praticamente tudo pode ganhar ares leitmotívicos, bastando uma relação meramente metonímica, por exemplo, para se configurar um *Leitmotiv*. Obviamente, esse tipo de relação é tão onipresente em uma obra literária narrativa que em nada se ganha em chamá-lo *Leitmotiv* e pretender a um estatuto especial, apenas poluindo-se o já confuso arsenal conceitual da teoria literária. Massaud Moisés acerta o nervo da questão na sucinta explicação que dá ao verbete “Leitmotiv” do seu *Dicionário de termos literários*, citado abaixo na íntegra:

LEITMOTIV — Al., motivo\*, ou tema\*, condutor.

Utilizado inicialmente na linguagem musical, sobretudo em relação às óperas de Wagner, o vocábulo designava uma técnica mediante a qual se associavam, ao longo da composição, uma melodia ou harmonia e uma pessoa ou ideia.

Transferida para os domínios literários, dentro e fora dos círculos germânicos, a palavra nem sempre tem sido empregada univocamente, mercê da sua vizinhança e confusão como “motivo”, “tema”, “*topos*”\*. No geral, assinala “os motivos centrais que se repetem numa obra, ou na totalidade da obra, de um poeta” ou prosador (Kayser 1958: I: 100).

<sup>131</sup> Cf. XI, 116.

<sup>132</sup> GKFA 2.1, p. 539, l. 7; p. 587, l. 29.

<sup>133</sup> GKFA 2.1, p. 571, l. 22-3.

<sup>134</sup> GKFA 2.1, p. 519, l. 4; p. 586, l. 9-10.

<sup>135</sup> GKFA 2.1, p. 502, l. 30; p. 503, l. 12; p. 573, l. 2.

Verdadeiramente, porém, a recorrência de um objeto no decurso de uma obra não constitui, por si só, um *Leitmotiv*: para sê-lo, é preciso que o seu reaparecimento envolva uma significação especial. Assim, por exemplo, “na novela de José Régio *Davam grandes passeios aos domingos* aparece repetidas vezes um retrato, ou antes a lembrança de um retrato, com a legenda: *davam grandes passeios...*” (ibidem). (Moisés, 2013, p. 267-68)

Neste parágrafo final, o exemplo é melhor do que a retificação conceitual que o antecede, pois contempla o que, para nós, constitui o verdadeiro *Leitmotiv*: a repetição *textual*<sup>136</sup>, enquanto motivos simples têm natureza *contextual*. O mesmo elemento lexical ou frástico precisa ser repetido literalmente, com apenas as mudanças impostas pela gramática (troca de modo, tempo ou pessoa do verbo; pronomes; dêiticos etc.), para que um mero motivo ganhe o *status* especial de *Leitmotiv* e provoque a suspensão temporal a que Mann alude na sua palestra, o *déjà-vu* literário. (Não por acaso, o *Leitmotiv* é um dos traços de estilo mais delicados na transposição do texto manniano para outras línguas. Como as ativações dos *Leitmotive* não são casuais, possuindo todas um local preciso, estratégico, em que o complexo semântico e simbólico por ele reunido “pulsa” mais uma vez, é de suma importância numa tradução que seja preservada uma constância de formulação entre o *Leitmotiv* em alemão (L1, digamos) e o *Leitmotiv* na língua-alvo (L2), para que toda posição tomada por um L1 imutável no texto de partida seja espelhada por um L2 imutável no exato mesmo trecho do texto de chegada.<sup>137</sup>)

Retomando: nessa concepção material de *Leitmotiv*, os adjetivos *einfach* (“simples”) e *simpel* (“simplório”), quando aplicados a Hans Castorp, seriam dois *Leitmotive* distintos de *A montanha mágica*. Ambos naturalmente estão em relação muito estreita, pois se referem à mesma qualidade psíquica da mesma figura, mas isso não autoriza afirmar que sempre que se ler um dos dois epítetos virão à mente do leitor todas as outras ocorrências *do outro* — ao menos não necessariamente. Como associação psicológica para o leitor, eles por certo

<sup>136</sup> Nisto divergimos em linha de princípio de Peacock (1934), que escreve que “o *Leitmotiv* nem sempre consiste em um determinado grupo lexical ou frasal que só recorre na forma inicial” (p. 37) (“*das Leitmotiv nicht immer aus einer bestimmten Wort- oder Satzgruppe besteht, die nur in der anfänglichen Form wiederkehrt*”). Quase sempre o faz.

<sup>137</sup> O uso de ferramentas de auxílio computacional à tradução (CAT), com seus recursos embutidos de reconhecimento e destaque, no texto-fonte, de termos repertoriados em uma base de termos anexa ao arquivo bilíngue onde se realiza a tradução, será de inestimável valia em futuras traduções de obras de Thomas Mann após sua entrada no domínio público, quando esperamos contar com digitalizações completas e fidedignas dos seus textos na Internet.

estão ligados, mas incontáveis outros elementos também estão, pois a obra literária e a própria linguagem são de natureza paradigmática, e não só sintagmática. Não fosse o *Leitmotiv* uma repetição de palavras, mas de ideias, seria insustentável defender a especificidade do *Leitmotiv* manniano por outro motivo além da contiguidade cultural e temporal com o artefato de Wagner<sup>138</sup> — o que é um motivo ruim, ao menos para a análise formal que estamos realizando aqui. (Por outro lado, sua desvinculação de uma formulação exata em todas as repetições serve à sua desmecanização em relação ao “falso” *Leitmotiv* dickensiano, o que fortaleceria a sua força polarizadora de múltiplos significados interconexos.)

Qualquer que seja o limiar técnico para o autêntico *Leitmotiv*, o que nos interessa na nossa discussão maior é como Mann o usava para tecer complexos de referências de uma forma que não fosse mera adaptação da estruturalidade musical (apesar de ele mesmo sempre sublinhar esse lado). No *Leitmotiv* manniano, breves construções verbais tornam-se portadores de um feixe de significados mais profundos, uma “fórmula simbolicamente alusiva”<sup>139</sup> constituída por certos termos dá acesso a ideias nela referidas, mas que não estão *contidas* nela<sup>140</sup>. Exploremos um exemplo: em *A montanha mágica*, o *Leitmotiv* “*hier oben*”<sup>141</sup> (“aqui em cima”) vai ganhando todo o seu significado bem aos poucos. Se inicialmente é apenas parte do socioleto do Sanatório Internacional Berghof, no transcorrer do livro ele acaba condensando toda a atmosfera hostil à vida normal que vigora em Davos. A primeira menção, no

---

<sup>138</sup> Contiguidade e também dívida artística: Wagner faz parte, junto com Nietzsche e Schopenhauer, do que Thomas Mann chama, em *Considerações de um apolítico* (1918), da “constelação trina de espíritos eternamente ligados” (“*Dreigestirn ewig verbundener Geister*”) (GKFA 13.1, p. 79) que o marcaram intelectualmente para sempre, e a ele Mann dedicou importantes ensaios e conferências, como o polêmico *Grandeza e sofrimento de Richard Wagner* (1933; IX, 363-427) e vários outros.

<sup>139</sup> “[zum] *symbolisch anspielenden Formelwort*” (Gronicka, 1948, p. 35).

<sup>140</sup> Rothenberg (1969, p. 99) concebe mesmo esses polos de ressonância como as essências inescrutáveis do universo de Thomas Mann: “A busca pelo nível de significado ao qual o sem-número de *Leitmotive* faz referência é coextensiva à indagação da substância espiritual, do arcabouço intelectual da obra manniana em absoluto” (“*Die Suche nach der Bedeutungsebene, auf die die Unzahl der Leitmotive Bezug nimmt, ist gleichbedeutend mit der Frage nach der geistigen Substanz, dem gedanklichen Gerüst des Mann’schen Oeuvres schlechthin*”).

<sup>141</sup> Primeira ocorrência em GKFA 5.1, p. 16, l. 24-5. Mann inteligentemente faz o narrador explicar o estranhamento de Hans Castorp em relação à expressão de Joachim (GKFA 5.1, p. 20, l. 5), o que contribui para fixar desde o início do livro este importante *Leitmotiv*. (Devemos a demarcação das principais balizas de uso deste *Leitmotiv* ao artigo de Gronicka, 1975.)

importante capítulo inicial, que, como uma abertura de ópera, lança os principais motivos todos, é na boca de Joachim, referindo-se às condições especiais de existência na montanha (entre elas, despachar cadáveres montanha abaixo pelo *bobsled* no auge do inverno!). O *Leitmotiv* já aparece com esse sentido mórbido impregnado no sonho que Hans Castorp tem na primeira noite da “visita”, em que ele vê Joachim descendo a serra de *bobsled*, moribundo (portanto, já pressagiando sua morte centenas de páginas depois) e expressando a sua indiferença: “No fim, dá na mesma — para nós aqui em cima”<sup>142</sup>. Pouco a pouco, a expressão ganha capilaridade e aparece ligada a tudo que torna a vida “aqui em cima” singular e infensa à saúde e à vida responsável: as refeições pantagruélicas, o trato mais que generoso com o tempo, a negligência com a correspondência com o mundo lá fora (que ganha o *Leitmotiv* complementar “*dort unten*”, “lá embaixo”, além de “*Flachland*”, “planície”). O motivo enfeixa leviandade, irresponsabilidade, “inconfiabilidade”, ligação com a morte. Sempre que soa, ele ilumina um novo componente desse grupo de ideias e ativa recordações na memória do leitor. Portanto, não é mera repetição de uma palavra morta, mas, na expressão já invocada de Gronicka (1975), uma verdadeira “fórmula simbolicamente alusiva” e cheia de camadas<sup>143</sup>.

Atendo-nos a essa fórmula (pode-se fazer o mesmo com muitas outras também), podemos acompanhar pontos nevrálgicos da jornada do herói obtendo profundos *insights* sobre as transformações que se operam nele. Isso ganha especial relevo nas leves modulações que o motivo recebe pelos pronomes (*derer, uns, euch, denen, wir*), que põem a nu a transubstanciação de Castorp. Se no início é “*euch hier oben*”<sup>144</sup> (“vocês aqui em cima”), o que conota a independência do protagonista em relação ao mundo da montanha, duas semanas depois já oscila para um intermediário “*Derer hier oben*”<sup>145</sup> (“daqueles aqui em cima”). O ponto de vista de Castorp, e com ele a sua autonomia ou pertença ao aglomerado de representações associadas ao *Leitmotiv*, se deslocou: já não se interpõe a distância anterior entre “eu” e “vocês”. Quando

<sup>142</sup> “*Das ist uns doch ganz einerlei, — uns hier oben*” (GKFA 5.1, p. 33, l. 9-10).

<sup>143</sup> Koopmann (1971a, p. 54) prefere a expressão menos mística “nexo de remissões” (“*Verweisungszusammenhang*”).

<sup>144</sup> GKFA 5.1, p. 22, l. 5.

<sup>145</sup> GKFA 5.1, p. 220, l. 21.

está decidindo ficar para o inverno, já usa "*Uns hier oben*"<sup>146</sup> (“nós aqui em cima”), e aí a irmandade com os habitantes da montanha encantada já está selada. Agora o herói é um cativo do reino da morte: sua liberdade dos deveres à vida está garantida — liberdade irônica, porquanto na verdade é um grilhão à morte.

Há, logo depois que Castorp desperta do sonho revelador no famoso capítulo *Neve*, um retorno ao ponto morto: "*Denen hier oben*"<sup>147</sup> (“aos aqui de cima”). Após a iluminação que teve no sonho e sua jura contra o fascínio da morte, não pode mais se considerar membro “daqueles aqui em cima” com consciência limpa; ao menos por alguns instantes, consegue se libertar psicologicamente da sedução da montanha. No entanto, permanece entregue fisicamente à montanha, esperando o retorno de Madame Chauchat: por causa dela, diz Castorp a Mynheer Peeperkorn, "*bin ich hier oben geblieben*"<sup>148</sup>, “fiquei aqui em cima”, nesta que é a última vez em que a fórmula aparece na primeira pessoa.

Passemos agora a uma consideração dos efeitos que o *Leitmotiv* tem na estruturação das obras. Um primeiro ponto é a grande coesão que ele confere à obra literária, fixando no leitor, em função da sua repetição e sua preñez semântica, pontos fundamentais para a experiência de leitura. Sendo um símbolo enfocador de todo um complexo, possui a virtude inegável da síntese instantânea: efetua “o resumo imediato e veloz, em um ponto, das várias longas linhas de uma narrativa”<sup>149</sup>. Com isso, a cada vez que o leitor se depara com um *Leitmotiv*, ressoam na sua mente, em um instante, não só todas as vezes em que o *Leitmotiv* já apareceu<sup>150</sup> (efeito sintagmático, poderíamos dizer) quanto todas as linhas temáticas das quais ele é o nó (efeito paradigmático). Nisso,

<sup>146</sup> GKFA 5.1, p. 340, l. 18 (em um discreto e decisivo emprego do discurso indireto livre).

<sup>147</sup> GKFA 5.1, p. 746, l. 17.

<sup>148</sup> GKFA 5.1, p. 925, l. 20.

<sup>149</sup> “*die unmittelbare und rasche Zusammenfassung der vielen langen Fäden einer Erzählung in einem Punkte*” (Peacock, 1934, p. 15).

<sup>150</sup> E as vezes em que ele vai aparecer de novo, no caso da releitura — que, como lembra Soethe (2016, p. 835), era aconselhada por Mann (XI, 611) em sua palestra de Princeton sobre o *Zauberberg*, e que pode ser recomendada para todos os seus romances. A texturização que o *Leitmotiv* reconhecido como tal proporciona ao texto escapa ao novo leitor quando das suas primeiras ocorrências, enriquecendo a constituição de sentidos somente após emergir na consciência, depois de muitas aparições; mas na releitura, quando a primeira aparição do *Leitmotiv* é já uma continuação da última da leitura anterior, ele cintila desde o começo.

difere abissalmente dos dizeres e gestos fixos de Dickens e da arte cômica em que ele se inspira, pois estes procuram caracterizar *aquela* personagem, dar-lhe uma máscara toda própria, mas não operam essa conjugação tridimensional que vimos no exemplo acima. O *Leitmotiv* propriamente dito

possui uma tendência inerente a expandir o raio do seu significado. Ele é cercado por uma aura de sugestão. É um ponto focal a partir do qual linhas estendem-se em uma multiplicidade de direções, unindo uma grande variedade de elementos em uma complexa rede de relações. (Weigand, 1971 [1933], p. 91)<sup>151</sup>

Com essa potenciação das duas dimensões do texto literário — a sucessiva e a simultânea —, a leitura da obra ganha uma espessura nova, que a enriquece definitivamente, aproximando-a mais da experiência psicológica vivida, ainda que por conta de um procedimento sumamente artificioso<sup>152</sup>. Artificioso e, quiçá, artificial: sempre corre-se o risco de, com sua ênfase sobre o lado discursivo da narrativa, o *Leitmotiv* empregado copiosamente se converter em clichê, estilema tornado cacoete, assim como relativizar os nós importantes da trama e fazer dela mais um bloco compacto de “enchimentos” (na terminologia narratológica proposta por Moretti em *O burguês*): “Reapresentando-se a cada página segundo a técnica do leitmotiv, os enchimentos de Mann perdem até as últimas migalhas de função narrativa para se tornarem simplesmente... *estilo*”<sup>153</sup>. É uma censura que se pode fazer a um que outro dos romances de Thomas Mann, especialmente os dois primeiros. Mas no seu manejo maduro, digamos de *A montanha mágica* em diante, o *Leitmotiv* inegavelmente adensa a textura da obra ao provocar um efeito de estranhamento ou “curto-circuito”, e que é a razão de o elencarmos entre os traços preter-realistas do estilo manniano.

<sup>151</sup> “[...] has an inherent tendency to expand the radius of its meaning. It is surrounded by an aura of suggestion. It is a focal point from which lines extend in a multitude of directions, linking a great variety of elements in a complex network of relations”.

<sup>152</sup> Peacock afirma que o *Leitmotiv* é, mais que uma técnica formal, uma parte integrante de como Thomas Mann sentia a realidade, sendo inevitável que o usasse na sua escrita, “pois ele vivia o mundo nessa forma e essa forma no mundo” (“*denn die Welt hat er erlebt in dieser Form und diese Form in der Welt*”) (Peacock, 1934, p. 53); disso vem “a necessidade do procedimento leitmotivico” (“*die Notwendigkeit des leitmotivischen Verfahrens*”) (*idem*, p. 27).

<sup>153</sup> “*Ripresentandosi a ogni pagina secondo la tecnica del leitmotiv, i riempitivi di Mann perdono persino le ultime briciole di funzione narrativa per diventare semplicemente... stile*” (Moretti, 2017, p. 66).

### b) *Recorrências*

Mesmo um leitor casual e sem olho técnico percebe que *muita* coisa acontece mais de uma vez na épica de Thomas Mann. Não estamos mais falando do plano discursivo, textual, que foi objeto da seção anterior, e sim do enredo mesmo. Personagens, ações e situações ressurgem. Tony Buddenbrook casa duas vezes, e nas duas vezes com pilantras; José cai na “cova” duas vezes, uma ao ser jogado no poço pelos irmãos, outra ao ir para a cadeia no Egito, sendo ambas as quedas um ponto de virada no seu devir; o tio James Tienappel percorre, em miniatura, os mesmos passos de sedução e aclimatação que Hans Castorp também percorrera na sua chegada ao sanatório (mas some antes que seja tarde...); o incesto consciente que deu origem a Gregório em *O eleito* é repetido depois pelo próprio, sem sabê-lo (ou confusamente o sabia?); Felix Krull desfruta de três tríades repetidas de amantes (na juventude, na vida de hotel e na trinca Zaza, Zouzou e Maria Pia). Os exemplos genéricos podem ser repetidos à exaustão. Mais importante que enumerá-los é dilucidar o funcionamento mais profundo do fenômeno, e também investigar a função desestabilizadora que essa homologia exerce no interior da obra romanesca.

Tomemos o caso da paródia da iniciação de Castorp pelo tio Tienappel<sup>154</sup>. Ele é buscado na estação de trem por Castorp do mesmo modo que Ziemßen havia feito com este. Também passa pelas mesmas surpresas ao perceber a estranheza do ambiente. Homem casado e mulherengo, ao flertar com uma interna já ganha uma razão para se demorar em uma pequena aventura, como Castorp com Clawdia Chauchat. Também recebe da enfermeira uma ameaça de prognóstico ruim — pois quem disse que os seus calafrios no clima estranho que faz lá não são sinais de alguma fraqueza de peito mais antiga, nunca curada? Todos esses passos já tinham sido percorridos pelo sobrinho que Tienappel veio buscar das suas férias eternas. Felizmente para ele, Tienappel se assusta tanto com a descrição mórbida que o conselheiro Behrens faz do processo de decomposição cadavérica que, numa bela manhã, Hans Castorp encontra seu quarto vazio. Escafedera-se.

---

<sup>154</sup> Narrada toda em um subcapítulo curto inserido na trama maior, à moda de entremez (GKFA 5.1, p. 640-662).

Além do toque cômico de tudo isso, há um princípio mais profundo em jogo aí. Nisso que Bulhof (1966, p. 5) chama de “transpersonalismo” (“transferência realizada pela narrativa de formulações cabíveis essencialmente apenas a certas pessoas a outras pessoas da narrativa”<sup>155</sup>) atua o modelo essencial de qualquer narrativa estruturada em repetições (como uma porção importante dos contos de fada): o mito, esse “drama repetido ciclicamente até juntar ao seu redor, na memória dos homens, um resíduo, abstraído das suas várias e diversas repetições, resíduo esse, ou acreção, que também é independente do tempo”<sup>156</sup>. Como o *Leitmotiv*, o mito é um fenômeno que vai ganhando espessura semântica à medida que recorre. Ambos são artefatos síncrono-diacrônicos que, apesar de poderem ser organizados diacronicamente (na narrativa, que necessariamente se estende sequencialmente no espaço da página e, portanto, no tempo da leitura), devem ser entendidos sincronicamente — e só aí adquirem sua real estatura.

Cabe aqui também um complemento funcional, em que o mito socializa e tipifica o indivíduo. Ele proporciona “um padrão através do qual nós podemos ficar garantidos contra o completamente único na vida”<sup>157</sup>, e o indivíduo se torna ator de um drama maior, desempenhando “um papel consagrado pelo tempo que, por suas muitas performances, tornou-se independente do tempo e da performance individual”<sup>158</sup>. Exploraremos melhor esse ângulo na discussão do Capítulo 2 desta parte; agora daremos uma olhada em uma segunda expressão da recorrência mítica: entre personagens como tais, em sua identidade essencial a despeito da ação.

O tempo mítico de *José e seus irmãos* é um dos ajustes de categoria narrativa aos quais precisamos nos acostumar quando lemos o ciclo. Diferentemente da ideia linear de história, que pode não conhecer exatamente quando foi o começo da humanidade, mas que assume que houve um ponto

---

<sup>155</sup> “Transpersonalismus“; “die durch die Erzählung vollzogene Übertragung von grundsätzlich nur bestimmten Personen zukommenden Formulierungen auf andere Personen der Erzählung”.

<sup>156</sup> “drama, repeated cyclically until it gathers round itself in the memory of men a residuum, abstracted from its various and diverse repetitions, which residuum, or accretion, is also independent of time” (Nemerov, 1939, p. 3).

<sup>157</sup> “a pattern whereby we may be assured against the completely unique in life” (*ibidem*).

<sup>158</sup> “a time-honoured role which through its many performances has become independent of time and of the individual performance” (*idem*, p. 3-4).

zero (isto é, que não podemos voltar *indefinidamente* para o passado), é postulada na primeira página do ciclo (*Prelúdio: Descida ao inferno*) a possibilidade de uma sondagem infinita do tempo:

quanto mais fundo se cavouca, quanto mais para baixo se penetra e tateia no submundo do que passou, o solo primordial do humano, da sua história, da sua civilização mostra-se totalmente insondável e recua sempre e cada vez mais para longe do nosso prumo rumo ao abissal, por mais ousado que seja o comprimento de tempo em que desenrolemos o seu cordão.<sup>159</sup> (GKFA 7.1, p. ix)

Essa dilatação infinda do tempo para trás resulta no borramento das histórias, gerações e identidades. É altamente duvidoso que o Abraão avô de Jacó fosse realmente o *mesmo* homem que viera de Ur e selara o pacto com Deus. Mas, descendendo dele, trazendo o mesmo nome, acaba sendo assimilado à identidade daquele antepassado, e ambos são referidos como sendo um só, mesmo quando se *sabe* que não o são. E isso não é aplicável apenas aos nomes grandes da história: o servo de Abraão, Eliezer, não poderia ser o mesmo Eliezer que, em *O jovem José*, conta a José as histórias daquele. Porém, no capítulo *O servo mais antigo* (parte da *Segunda divisão: Abraão*), ele as narra em primeira pessoa, e o olhar de José

divisava através dele uma perspectiva infinita de vultos de Eliezer, todos dizendo Eu através da boca daquele que estava ali no presente, e como eles estavam sentados no lusco-fusco da árvore de sombra generosa, mas com o ar atrás de Eliezer varado pelo sol rutilante de calor, essa perspectiva de identidade se perdia não no escuro, mas na luz...<sup>160</sup> (GKFA 7.1, p. 397)

---

<sup>159</sup> “je tiefer man schürft, je weiter hinab in die Unterwelt des Vergangenen man dringt und tastet, die Anfangsgründe des Menschlichen, seiner Geschichte, seiner Gesittung, sich als gänzlich unerlotbar erweisen und vor unserem Senkblei, zu welcher abenteuerlichen Zeitenlänge wir seine Schnur auch abspulen, immer wieder und weiter ins Bodenlose zurückweichen”.

<sup>160</sup> “sah durch ihn hindurch in eine unendliche Perspektive von Eliezer-Gestalten, die alle durch den Mund des gegenwärtigen Dasitzenden Ich sagten, und da man im Dämmer des schattenmächtigen Baumes saß, hinter Eliezer aber die hitzig durchsonnten Lüfte flirten, so verlor diese Identitätsperspektive sich nicht im Dunkel, sondern im Licht...”.

Nada mais coerente, pois, no mundo arcaico-religioso<sup>161</sup> representado, cada figura “é um presente translúcido para passados cada vez mais antigos que se perdem no divino, que, em um desvão temporal maior, brotam de novo do humano”<sup>162</sup>. Qual desses passados é o primeiro, qual dessas figurações do mesmo personagem é a original? Todos e nenhum, como o mito, que “consiste em todas as suas versões”<sup>163</sup>. Algo parecido se poderia dizer, embora se trate duma figura largamente lateral, do criado Carl do velho Goethe em *Carlota em Weimar*, que o chama de Carl mesmo sendo o homem batizado Ferdinand: fá-lo porque Ferdinand “herdou” o nome do criado anterior, este sim um Carl; e antes disso Ferdinand já havia “sido” também um Fritz e um Battista<sup>164</sup>. Agora transferida para o registro das tradicionais blagues patrão-criado, tão frequentes na comédia clássica, é ainda a mesma lógica arcaica do personagem com ancoragem vacilante na existência, da época em que “a vida do ser individual se separava superficialmente da vida da espécie, nascimento e morte significavam uma oscilação de menor alcance do Ser”<sup>165</sup>. O Eu é tratado como algo aberto para o passado e para o futuro, um receptáculo mais que um conteúdo.

Elaboraremos mais no Capítulo 2 o efeito conjunto das recorrências míticas sobre a eficácia das histórias de Thomas Mann quando medidas pela régua historicamente constituída do gênero. Mas é preciso adiantar que a repetição tem consequências sérias sobre a nossa percepção do enredo romanesco. A irmandade do romance moderno (*novel*) com a *novella*, aquele relato de algo novo, incomum, singular, leva-nos a esperar um desdobramento da trama em figuras e ações irrepitidas, sem estarem seguindo os passos de outras. Isso vai contra aquela expectativa de originalidade própria do romance de que fala Watt (2015 [1957], p. 13). Também o foco no singular é prejudicado, pois a recorrência implica a relativização e, em última instância, nulidade do que é individual, pois este nunca é ele mesmo, mas apenas um outro repetido. O caso singular se faz

---

<sup>161</sup> Mas não só nele; cf. em Ricœur (1984, p. 212-245) uma exploração (algo lírica e desordenada, mas pertinente) dos múltiplos tempos em *A montanha mágica*, romance passado em 1907-14.

<sup>162</sup> “*ist eine Gegenwart, durchscheinend für immer ältere Vergangenheiten, die sich im Göttlichen verlieren, das in weiterer Zeitentiefe wieder aus Menschlichem hervorgegangen*“ (GKFA 7.1, p. 398).

<sup>163</sup> “[we define the myth as] consisting of all its versions” (Lévi-Strauss, 1955, p. 435).

<sup>164</sup> GKFA 9.1, p. 298, l. 6-14.

<sup>165</sup> “*das Leben des Einzelwesens sich oberflächlicher von dem des Geschlechtes sonderte, Geburt und Tod ein weniger tiefreichendes Schwanken des Seins bedeutete*“ (IX, 598).

transparente e se revela como mais uma aparição de algo bem anterior, o que é também o caso do próximo elemento chamativo da técnica de Thomas Mann a analisarmos: as citações.

### c) Citações

Wirtz (1954, p. 126) adverte para a estreita afinidade entre *Leitmotiv* e citação, referindo-se àquele como “autocitação dentro da mesma obra”<sup>166</sup>, mas logo depois aponta para a abertura em direção ao exterior que caracteriza a citação em sentido estrito: “citações literais de mestres antigos, variações sobre um tema dado, e meros ecos de outras obras próprias ou das dos seus professores”<sup>167</sup>. Na verdade, “citações” serve aqui como categoria maior para englobar diversos fenômenos de referência a obras externas àquela onde a remissão está, sendo, portanto, uma classe bem mais ampla do que apenas o uso literal de trechos textuais identificáveis e de autoria alheia.

Um primeiro momento da nossa análise é aquilo que Genette conceitua como hipertextualidade:

toda relação que une um texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que chamarei, claro, de *hipotexto*) no qual ele se enxerta de uma maneira que não é a do comentário.<sup>168</sup> (GENETTE, 1982, p. 13)

Esse apontar para fora do próprio texto é uma constante na épica de Mann, que hauriu o tema básico de metade dos seus romances junto a obras anteriores. Assim, *Doutor Fausto* é uma transposição — nos termos genetteanos (p. 43): a transformação (reaproveitamento da matéria, mas não do estilo) em regime sério, isto é, nem lúdico, nem satírico — do livreto anônimo sobre o alquimista e necromante Fausto; mais adiante, Genette refina suas categorias e reencaixa o

<sup>166</sup> “*Selbstzitat innerhalb desselben Werkes*”.

<sup>167</sup> “[von] wörtlichen Zitaten älterer Meister, Variationen über ein gegebenes Thema, und [von] bloßen Anklängen an andre eigene Werke oder solche seiner Lehrmeister”.

<sup>168</sup> “*toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire*”.

*Doutor Fausto* como transformação irônica (“entre o lúdico e o satírico”<sup>169</sup>), assim como o seriam *Carlota em Weimar* e, *a fortiori*, *José e seus irmãos*. A exatidão dessas classificações estruturalistas não é o objeto da nossa discussão aqui, nem suas diversas ramificações (à p. 378, Genette [1982] reclassifica *José e seus irmãos* como uma “amplificação” da história original de Gênese, 25-50). O que importa é marcar a hipertextualidade como um gênero supraordenado de citação hipertrofiada, digamos, em que é a totalidade de um outro livro que entra em jogo. Pode-se não ter lido a história original, mas mesmo assim é uma história que já foi contada antes, no que se aproxima, em outra escala, do esquema de repetição explorado na seção anterior, com todos os problemas de identidade e unicidade envolvidos.

Aproveitemos as indicações dadas por Wickerson (2017) sobre *Doutor Fausto* para mostrar como a relação hipertextual pode condicionar e problematizar a estrutura épico-objetiva de um romance. Alguns dos momentos de maior contato da história de Leverkühn com a lenda fáustica são narrativamente ambíguos, porque mediados. O encontro com a prostituta no bordel<sup>170</sup> (decalcado em um fato da biografia de Nietzsche<sup>171</sup>), fonte da infecção sífilítica que se tornará depois o símbolo do “pacto genial”, é apresentado em transcrição de uma carta de Leverkühn ao narrador Zeitblom. A conversa com o diabo surgido em alucinação<sup>172</sup> também é de segunda mão, encontrada em anotações em partituras do biografado e reproduzidas ao estilo de diálogo teatral (com marcação *Eu:* e *Ele:* para as falas). A confissão do pacto demoníaco é, ao contrário, feita diretamente pela boca de Adrian<sup>173</sup>, mas estando ele já em total estado de insanidade, com colapso físico ao final. Dessa forma, a imposição do padrão fáustico, isto é, o enquadramento da biografia de Leverkühn como uma trajetória comparável à do doutor Fausto medieval (dada desde o título, e reforçada por múltiplas parecenças de trajetória), é um fruto indireto da estrutura narrativa não confiável do relato: esses três pontos-chave não conquistam seu lugar na narrativa por o narrador afirmá-los ele mesmo, mas pela interposição de um informante em processo de desagregação psíquica. A diferença entre isso e

<sup>169</sup> “entre le ludique et le satirique” (Genette, 1982, p. 46).

<sup>170</sup> GKFA 10.1, p. 208-9 (capítulo XVI).

<sup>171</sup> GKFA 10.2, p. 409 (nota ao trecho que vai da p. 208, l. 20, à p. 209, l.5, de GKFA 10.1).

<sup>172</sup> GKFA 10.1, p. 323-365 (capítulo XXV).

<sup>173</sup> GKFA 10.1, p. 717-729 (capítulo XLVII).

o normal da objetividade épica, que vimos na Parte I, gera uma grande instabilidade entre a macrocitação presente no título do livro, com todo o viés de leitura que ela causa, e a justificativa de se ler o romance como realmente uma figuração fáustica.

O mesmo pode-se dizer do jogo progressivamente transgressor que Thomas Mann fez com subgêneros tradicionais do romance, em vez de com obras individuais (no fenômeno que Genette chamaria de arquiteitualidade). Se *Buddenbrooks* ainda é um romance social e familiar bastante coerente com as expectativas, *Sua Alteza Real* surpreende como um misto estranho de conto de fadas e romance de sociedade, centrado em casamentos e desencontros de classe e afeição, somado a um forte elemento político-econômico que, no entanto, é visto sob lentes benevolentes, pouco críticas (a solução do dote salvador é um tanto primária). A voltagem sobe às alturas com *A montanha mágica*, este sim uma encarnação problemática de um subgênero forte e nada periférico para a épica romanesca. O núcleo básico é o trunfo do romance alemão, o *Bildungsroman*. Aparentemente, está configurado corretamente na sua situação de partida: protagonista jovem, com bons potenciais ainda não moldados em definitivo, ingressando em um ambiente desafiador e cheio de peripécias que o porão à prova e o instarão a definir, defender e também transigir em seus valores para poder se autoafirmar como um membro da sociedade. Entretanto, um segundo olhar mostra que tudo isso está sujeito a revisão<sup>174</sup>. Da primeira até a última página, o narrador trata o herói como um simples, quando não um simplório (e a indefinibilidade da real capacidade e valor de Hans Castorp é exatamente um dos seus charmes como personagem: jamais sabemos de fato se ele é mais atilado do que demonstra ou apenas um palerma). Também a sua capacidade de ser moldado ou não é posta em dúvida pela presença, desde a juventude, do mal tubercular, que é um dos diversos motivos imantados pelo tema da morte, da desagregação e da incapacidade de viver socialmente; o mesmo se pode dizer da sua inclinação homossexual, que, no universo temático manniano, é vista como problemática porque adversa à organização familiar burguesa. E as vivências em Davos são antes retardadoras do que favoráveis

---

<sup>174</sup> Cf. a leitura de Koopmann, 1983, p. 26-76, assim como a de Caldas (2014) sob o signo da paródia e da angústia quanto ao passado.

ao seu amadurecimento, se considerarmos que seu “curso de humanidades” é lecionado por dois personagens caricatos e marginais, seu caso de amor é desde o começo fadado ao fracasso (Chauchat está gravemente doente, é casada e nunca se detém muito tempo no mesmo lugar) e quando Castorp é finalmente despertado do sono de sete anos e volta à “planície” — aparentemente um chamado de volta à vida —, é apenas para se perder no vórtice da guerra e numa morte quase certa. Então, que “romance de formação” é esse? Mas mesmo sendo uma deformação de um subgênero já codificado, com clichês próprios, a referência ao *Wilhelm Meister* segue lá; é uma remissão “torta”, mas segue sendo uma remissão.

Goethe surgiu novamente no nosso texto, e é preciso dizer algumas palavras sobre *Carlota em Weimar* quando o assunto são citações. O camareiro Mager, o primeiro e o último personagem a aparecer em cena, é um homem notavelmente instruído para a sua classe (“lido e forte em citações”<sup>175</sup>) e, assim que reconhece a conselheira Kestner como a Lotte de Werther, não para de debitar citações goethianas, às vezes sem sequer percebê-lo. É um personagem cujo discurso é todo costurado a partir de remendos literários, e é esse o traço que lhe dá o toque cômico de introdutor dos demais weimarianos que aparecem na estalagem Ao Elefante para ver com os próprios olhos a verdadeira inspiração da Carlota literária, Charlotte Kestner — que não deixa de ser ela mesma uma citação também, mas corporificada em uma personagem, que tanto o sabe como o explora, comparecendo ao almoço na casa do conselheiro secreto Goethe com o vestido branco de fitas cor-de-rosa que aparece em *Os sofrimentos de jovem Werther* (uma citação indumentária...!). Quanto ao próprio Goethe, no monólogo interior do Sétimo Capítulo somos deparados com um mar de remissões à sua própria obra poética, verdadeira “urdidura de citações e alusões”<sup>176</sup> onde a grande intimidade de Mann com as variadas fases da obra do ídolo de Weimar é exposta por trás dos bastidores, digamos.

Citações estritas de Goethe, mais especificamente do poema fáustico, pululam na famosa *Noite de Valpúrgis* da história de Hans Castorp (já o nome

---

<sup>175</sup> “*wohlbelesen und citatenfest*” (II, 372).

<sup>176</sup> “*Gewebe der Zitate und Anspielungen*” (Eckhard Heftrich no artigo sobre *Carlota em Weimar* em Koopmann, 2001, p. 443).

do capítulo é uma primeira citação). No espaço de apenas quatorze páginas do romance, o irônico e letrado Settembrini bombardeia seu pupilo com pelo menos dez citações do *Fausto*<sup>177</sup> nesse baile de Carnaval que é o ponto charneira do livro (ao término dele fechava-se o primeiro dos dois tomos da primeira edição), a maioria das citações alertando-o para o perigo da russa sedutora. Parte da graça está em que, após se livrar do preceptor moralista e decidir abordar Clawdia Chauchat, Castorp, não exatamente forte em leituras clássicas (é um engenheiro), despede-se dos convivas com “*Fahr hin*”<sup>178</sup> (“Vai lá”) — e esta é uma oração tão curta e inespecífica que ficamos indeciso se ela qualifica como citação faustiana ou não<sup>179</sup>. De qualquer modo, é um caso sutilíssimo de ironia, seja por Castorp agora estar também ele falando através de versos goetheanos sem o saber, por “contaminação”, digamos, ou por ele realmente saber mais das coisas do que deixa transparecer — quando então a piada é às nossas custas.

Uma outra subclasse da arte das citações em Thomas Mann refere-se ao patrimônio mitológico clássico. Obras como *A morte em Veneza*, *A montanha mágica* e *Confissões do impostor Felix Krull* jogam com um amplo espectro de referências à mitologia greco-romana, algumas delas comparecendo em mais de uma obra. Um exemplo disso é o gesto de se apoiar em um bastão mantendo os pés cruzados, o cartão de visitas hermético tanto de Settembrini em *A montanha mágica*<sup>180</sup> quanto do peregrino que Gustav Aschenbach vislumbra no cemitério de Munique em *A morte em Veneza*<sup>181</sup>. Esse traço tradicional da divindade Hermes/Mercúrio vem aliado, em ambos os casos, a uma tonalidade sinistra, pois o peregrino é visto em um cemitério, e a aparição de Settembrini é desenvolvida, na mesma página, em uma nova subseção intitulada *Satanás* (portanto, mais um intertítulo que cumpre função paratextual, na nomenclatura

---

<sup>177</sup> Cf. o comentário editorial em GKFA 5.2, p. 242-244.

<sup>178</sup> GKFA 5.1, p. 507.

<sup>179</sup> Consta nos versos 7.850, 9.982 e 11.469 do *Fausto II*. A expressão é traduzida por Jenny Klabin Segall como “Vai-te indo”, “ide-vos” e depois omitida, respectivamente (cf. Goethe, 2007 [1832], pp. 459, 735 e 959). Cabe aqui novamente, como na observação inserta na seção sobre os *Leitmotive*, que extremo cuidado editorial deve ser empregado em traduções quando citações textuais entram em cena, garantindo coesão entre as diversas ocorrências de uma mesma citação (se repetida, como é o caso dos versos do *lied* schubertiano que percorre o *Zauberberg* inteiro — naquilo que, no fim das contas, é um combinado de citação externa e *Leitmotiv*) e a referência a uma tradução consagrada e em catálogo na época de publicação da tradução, para pelo menos ser assegurada uma identificação potencial pelo público culto.

<sup>180</sup> GKFA 5.1, p. 88.

<sup>181</sup> GKFA 2.1, p. 503.

de Gérard Genette<sup>182</sup>). No mesmo romance, a figura do *concierge* manco do sanatório, que pede o talão de bagagem de Castorp<sup>183</sup> quando ele desembarca em Davos após cruzar águas (e o Letes é mencionado explicitamente durante a viagem, na segunda página da narrativa<sup>184</sup>), é uma figuração rebaixada do Caronte mitológico, o barqueiro que, cobrando um óbolo, conduzia as almas para o Hades. E, ainda no quesito infernal: a disposição peculiar do casarão do sanatório situa os consultórios no subsolo, e a escuridão do gabinete psicanalítico do mefistofélico dr. Krokowski (de humor sinistro, tez pálida fosforescente, sempre vestido de preto) é ressaltada em tons que deixam pouca dúvida quanto à referência ao mundo ífero — já a tirada de Settembrini, que chama o par de médicos do Berghof de “Radamanto e Minos”, predispunha-nos à associação.

Thomas Mann também faz autocitações ou autoalusões entre suas próprias obras. Um exemplo sutil: em *Doutor Fausto*, o uso do tratamento familiar *du* (“tu”) entre Rudi Schwerdtfeger e Adrian Leverkühn<sup>185</sup>, por insistência daquele, após o caso homossexual deles (que o narrador Serenus Zeitblom abafa, ou nem percebe, e que fica apenas aludido), é um paralelo do tratamento informal usado no Carnaval já mencionado<sup>186</sup>, empregado pelo Hans Castorp bêbado com Settembrini, que o repreende, e na famosa declaração em francês a Chauchat, que antecede o encontro íntimo deles. Assim, o véu que, para o recatado Zeitblom, tapa a real natureza da nova relação entre Leverkühn e Schwerdtfeger é transparente para quem já leu antes *A montanha mágica*, onde a função repressora do tratamento formal é trabalhada por extenso e a ligação do *eros* com o tratamento direto pela segunda pessoa do singular é mais que óbvia<sup>187</sup>.

Nem a barreira básica entre gêneros ficcionais e não ficcionais é suficiente para conter o impulso autocitatório do nosso escritor. Há palavras-chave importantes das *Reflexões de um apolítico*, obra não ficcional, que são

---

<sup>182</sup> Cf. Genette, 1987, p. 297-320.

<sup>183</sup> GKFA 5.1, p. 15.

<sup>184</sup> GKFA 5.1, p. 12.

<sup>185</sup> GKFA 10.1, p. 603.

<sup>186</sup> GKFA 5.1, p. 488-520.

<sup>187</sup> Uma abordagem formalista poderia objetar que *A montanha mágica* “não existe” no universo do *Doutor Fausto*; porém, existe no nosso de leitores, e é pelo nosso critério externo que a interpretação literária se dá. Pior para Zeitblom...

retomados no romance alpino. Por exemplo, a expressão “cruz, morte e cripta”<sup>188</sup>, referente ao “ar ético” que para Mann circundava tanto Schopenhauer quanto Wagner e Nietzsche<sup>189</sup>, é indiretamente citada pelo narrador quando a associa às sílabas repetidas “*Ur-Ur-Ur-Ur*” do avô Castorp<sup>190</sup>, em um trecho repleto de ressonâncias ao romantismo e à sua “veneração à morte”. O *Leitmotiv* do *Zivilisationsliterat* (“literato civilizacional”) aplicado a Settembrini é também uma etiqueta recorrente usada nas *Reflexões* para espicaçar os intelectuais francófilos, democráticos e retóricos, como o irmão Heinrich Mann.

Existem casos ainda mais limítrofes de autoalusão, como a biográfica. O amplo currículo de obras literárias do escritor Aschenbach<sup>191</sup> é um verdadeiro catálogo dos projetos à época já abandonados ou apenas vislumbrados pelo Thomas Mann real, como um romance histórico sobre Frederico da Prússia, um romance de sociedade com toques schopenhauerianos intitulado *Maia*, o ensaio schilleriano *Espírito e arte* etc. Outro dado biográfico presente em mais de uma obra é o mundo hanseático de Lübeck. Essa cidade domina *Os Buddenbrook*, de forma assumida; mas figurará também, anonimamente, no conto *Tonio Kröger*, onde a descrição e localização aproximada da cidade natal de Kröger batem ainda com Lübeck, sem que este nome apareça. E a juventude hamburguesa de Castorp, contada em analepse no Segundo Capítulo do *Zauberberg*, representa um deslocamento metonímico, lateral, do mesmo núcleo temático (cidade mercantil, família tradicional, comércio, protestantismo, virtudes e limitações burguesas), usando desta vez uma outra cidade portuária da região, para variar um pouco.<sup>192</sup> Contudo, quem faz uma leitura global dos romances de Mann liga os pontos facilmente e não pode deixar de ter presente as outras obras enquanto lê esta.

---

<sup>188</sup> “*Kreuz, Tod und Gruff*” (GKFA 13.1, p. 87).

<sup>189</sup> Por sua vez, também uma citação: são expressões do próprio Nietzsche em uma carta de 8 de outubro de 1868, endereçada a Erwin Rohde (cf. GKFA 13.2, p. 205).

<sup>190</sup> GKFA 5.1, p. 38.

<sup>191</sup> GKFA 2.1, p. 507-515 e *passim*.

<sup>192</sup> E uma região natal não é só um pano de fundo qualquer: importantes interpenetrações entre biografia e produção ficcional se instalam quando há esse tipo de “coincidência” (cf. Soethe, 1998, aqui especialmente p. 61-62).

#### d) *Nomes próprios*

O campo da onomástica é um setor privilegiado de inquirição sobre as implicações mais profundas da poética de um dado autor. Nomes próprios não obedecem aos princípios regulares dos substantivos comuns, estando libertos das amarras convencionais dos dicionários e gramáticas, e constituindo um espaço de grande liberdade criativa para o ficcionista: ao *numerus clausus* do léxico contrapõe-se o *numerus apertus* da onomástica. Assim, estamos do lado de Rümmele (1969, p. 21) quando ela afirma que, “[e]m sua posição-chave entre as palavras, o nome oferece exemplarmente um acesso ao princípio de criação verbal do escritor”<sup>193</sup>. Os nomes próprios podem e, dependendo do autor (como acreditamos ser o caso do nosso), devem ser lidos como uma espécie de cifra de diversos fatores, criando uma teia que se estende não somente dentro de um livro, mas às vezes, como nos *Leitmotive*, por toda a produção do autor.

Primeiramente, convém ressaltar que este campo dos nomes próprios é fértil também no estudo de muitos outros autores. Estudos de décadas e objetos tão variados como os de Gordon (1917, sobre Charles Dickens), Berend (1942, sobre Jean Paul), Mileck (1961, sobre Hermann Hesse), Gerber (1963, sobre Henry James) e Machado ([1976] 2013, sobre Guimarães Rosa), demonstram amplamente a total relatividade do pressuposto teórico de neutralidade dos antropônimos no realismo, qual indicado por Ian Watt (2015 [1957], p. 18-21). Para Gordon também (1914, p. 4), a fixação do romance realista moderno teria trazido consigo um “desaparecimento quase completo dos nomes que dão uma pista sobre a ocupação ou natureza do personagem ao qual eles dizem respeito”<sup>194</sup>. Todavia, mesmo em escritores que diríamos acima de qualquer suspeita em termos de realismo, é na onomástica que encontraremos alguns dos casos mais interessantes de contradição a essa característica basal do realismo formal: a de que os nomes dos seus personagens seriam tão opacos e casuais quanto os da vida real.

---

<sup>193</sup> “In seiner Schlüsselstellung unter den Worten bietet der Name in exemplarischer Weise einen Zugang zu des Dichters wortschöpferischem Prinzip”.

<sup>194</sup> “a nearly complete disappearance of the names that give a clue to the occupation or nature of the character to which they pertain”.

No romance inglês, Smollett, Goldsmith e Trollope antecederam Dickens (autor cuja carreira produtiva coincide bem com o ponto alto do realismo no sentido de corrente literária) no uso extenso de uma nomenclatura descritiva, frequentemente com toques cômicos. Assim, nome e pessoa acabavam se harmonizando convenientemente, como em *Oliver Twist* e sua vida cheia de viradas súbitas (*twists*) ou Rosa Dartle e sua personalidade agressiva e penetrante (*dart*, “dardo”). Ironicamente, diversos dos nomes de personagens de Dickens eram efetivamente tirados da vida real<sup>195</sup>, alguns sofrendo ligeiros retoques que lhes alteravam a fonética ou a grafia (cf. Gordon, 1917, p. 6), e nisso ele aplicava na sua onomástica um método de documentação naturalista *avant la lettre*, tal como o romântico Jean Paul (cf. Berend, 1942, p. 834). Mas o que está em discussão aqui é a congruência entre um nome eloquente e a pessoa que o porta, fenômeno que não corresponderia a um critério estrito de imitação da realidade, na qual as pessoas têm nomes associáveis a, no máximo, nacionalidade, origem ou capricho dos pais; a características pessoais, caráter ou função num determinado complexo de relações sociais, já não. Mas os antropônimos funcionais podem ser mais complicados do que isso.

Rümmele (1969) trabalha com duas classificações básicas, retiradas de Wolfgang Binder em um estudo sobre a simbologia dos nomes em Hölderlin. Uma é a do nome *eloquente*, que delinea a personagem e é recepcionado instintiva ou afetivamente pelo leitor (aí podemos encaixar boa parte dos nomes de Jean Paul ou Dickens, conforme os estudos citados); a outra, a do nome *simbólico*, não apenas denomina a personagem como também a significa, isto é, a encapsula na “casca” de um signo mais ou menos opaco, apelando para o intelecto do leitor, que precisará interpretá-lo. É peculiar aos nomes simbólicos o fato de não expressarem um conceito claro, mas apenas um horizonte semântico relativamente amplo, ao passo que o nome eloquente é prontamente fixado a um significado de primeiro plano, classificando a personagem “por fora” através de uma etiqueta *a priori* (nisso, é análogo ao motivo caracterizador de molde dickensiano, que não constitui um *Leitmotiv*, como argumentamos na seção a) mais acima). Citando Binder, Rümmele enfatiza a distinção fundamental com

---

<sup>195</sup> Seguindo uma tendência geral da narrativa realista, conforme afirma Tyroff (1975, p. 1), segundo o qual a invenção completa de nomes é rara no gênero.

uma fórmula lapidar: “O nome eloquente categoriza o seu portador; o simbólico o constitui”<sup>196</sup> (p. 15). Disso decorre a dificuldade intrínseca que o nome simbólico apresenta: “decodificá-lo” é empresa tão complexa quanto captar a essência de uma personalidade, para além das suas feições de superfície.

Thomas Mann sempre empregou muito cuidado quando selecionou ou inventou os nomes próprios dos seus personagens, desde o começo da sua obra (Rümmele, 1969, p. 7). Atestam isso as constantes trocas e ponderações de nomes que ele ia refinando nos trabalhos preparatórios para seus romances<sup>197</sup>. Igualmente, o elenco de personagens dos seus livros já finalizados é incomumente rico: os títulos mais alentados trazem várias dúzias de personagens nomeados cada, com um elevado grau de inventividade<sup>198</sup>. A maioria desses nomes próprios é do tipo semântico-sugestivo, acionando um complexo jogo de associações de sentido (também através de evocação imagética e associação acústica)<sup>199</sup>. Ao contrário do “nome-crachá” que fixa o caráter da personagem desde o princípio (outro exemplo de *David Copperfield*: Mr. Murdstone é da primeira à última aparição monoliticamente o mesmo, efetivamente assassinando suas jovens esposas com sua rigidez pétrea), o nome simbólico do tipo sugestivo permite uma construção de apoio mútuo em que o lugar e desenvolvimento da figura vai apenas com o desenrolar da trama preencher o campo semântico constante no nome próprio. Ambos estão amarrados e se reforçam/comentam reciprocamente, e mesmo entre mais de um personagem. Assim, os dois homens da esfera artística, bem-apegoados e

<sup>196</sup> “Der redende Name kategorisiert seinen Träger, der symbolische bildet ihn”.

<sup>197</sup> Bons exemplos disso se encontram nos materiais preparatórios que sobreviveram dos *Buddenbrooks* (GKFA 1.2, p. 421-495).

<sup>198</sup> “Thomas Mann é praticamente inesgotável na excogitação de nomes curiosos” (“*Im Ersinnen kurioser Namen ist Thomas Mann geradezu unerschöpflich*”) (Rothenberg, 1969, p. 77, n. 146).

<sup>199</sup> Desnecessário dizer que praticamente tudo isso se perde em tradução. Aí nos parece que qualquer expediente imaginável de adaptação dos nomes próprios no corpo do texto romperia a “quarta parede” da ficcionalidade, e tanto notas de rodapé interpretativo-especulativas quanto um eventual glossário onomástico ao fim do volume traduzido excederiam o mandato pedagógico da edição comercial, tendo lugar somente em uma edição crítica para fins acadêmicos. Mas o essencial é que faz parte do antropônimo, na sua imutabilidade quase pétrea (ressalvados alguns nomes clássicos, como os bíblicos e os de reis ou personagens históricos), furtar-se, com uma tenacidade maior ainda que a dos topônimos, à transformação da passagem tradutória — Derrida (1985, p. 248) chega a provocar: “Como traduzirfeis uma assinatura?” [“*Comment traduiriez-vous une signature ?*”]. — Em tempo, para a galeria da história universal dos lapsos de tradução: na primeira tradução italiana de *A montanha mágica* (*La montagna incantata*, versão de Bice Giachetti-Sorteni, 1932), o “sacristão Lassen” (“*Küster Lassen*”, GKFA 5.1, p. 39, l. 20) tornou-se um homem chamado... “Küster Lassen” (Mann, 1973 [1932], p. 29).

cativantes que assediam a solidão de Adrian Leverkühn se chamam Rüdiger Schildknapp e Rudolf Schwerdtfeger. As várias coincidências fonéticas e grafêmicas dos nomes e sobrenomes dos dois saltam à vista, assim como os paralelos nas suas interações com o herói (viajar com Leverkühn para outros países, servir como elo de ligação com Marie Godeau). Nisso, podem ser vistos como um caso de recorrência, como explorada na seção b). Mas, para além da figuração de *Doppelgänger* aí instalada, um olhar psicanalítico e jocoso aos sobrenomes de ambos aclara todo o complexo ambíguo de amizade, servilismo e homoerotismo que perpassa ambas as relações: *Schildknappe* significa escudeiro, servo que carrega o escudo (de *Schild*, “escudo”, e *Knappe*, forma antiga de *Knabe*, “garoto”); *Schwertfeger* é um polidor de espadas. O fato de este último muito provavelmente ter tido relações com o compositor é, em termos de trocadilho obscuro, mais que apropriado (e quem sabe escancarado demais).

Mas raramente a ironia manniana é tão óbvia. Em alguns casos, Mann nuança seus antropônimos com todo tipo de recurso, como em alguns coadjuvantes batizados de forma relacionada, sim, ao seu campo de valor no romance, mas com sinal invertido — por exemplo, em *Os Buddenbrook*, o estudante Morten Schwarzkopf, com nome remetendo a morte (*Kopf*, cabeça; *Schwarz*, negra), é uma figura vital de liberdade, livre-pensamento e humanismo; no mesmo romance, temos o dr. Grabow, que tenta salvar as pessoas da tumba (*Grab*) com sua prescrição dietética fixa de “um pouco de pomba e pão francês”. Nesses casos, o nome segue atuando como “sinal de temas fundamentais supraordenados”<sup>200</sup>, com o personagem sendo situado no eixo certo, apenas em sentido errado; assim, são preservadas as antinomias tão frequentes no arcabouço de ideias de Thomas Mann (doença/vulgaridade, burguês/artista, espírito/vida etc.), pois um dos polos sempre pressupõe a presença do outro, sem que este precise ser nomeado.

Não cabe na proposta ou alcance desta tese fazer uma relação sistemática de nomes de personagens mannianos ou propor chaves interpretativas para eles — trabalho que já foi feito muito bem por outros<sup>201</sup>.

<sup>200</sup> “Signal für übergeordnete Grundthemen” (Tyroff, 1975, p. 55).

<sup>201</sup> Um elenco compreensivo dos nomes próprios de seis dos romances e dos contos, organizados como verbetes enciclopédicos, encontra-se no site de Lohmeier (2006-2011). Tyroff (1975) traz como anexo ao seu trabalho um léxico explicativo de nomes próprios, com todas as

Contudo, mais um exemplo representativo bastará para mostrar a riqueza desse tipo de investigação, ainda mais tratando-se de um título escasso em nomes próprios como a novela *A morte em Veneza*, onde apenas três personagens têm nome próprio e só o protagonista tem tanto nome quanto sobrenome. Mas “Gustav von Aschenbach” é um rico mosaico que conjuga a inspiração original do artista protagonista (Gustav Mahler, cujas fotografias mostram coincidência total com a descrição física do escritor, e cuja morte precoce, acompanhada com consternação pela imprensa da época, foi um dos pontapés iniciais para a novela), a referência goetheana envolvendo um escritor maduro, que já atingiu a sua “maestria” e ora é publicamente festejado e elevado a figura representativa (a partícula nobiliárquica), e as cinzas (*Aschen*) do nome de família, as quais nos colocam na área decisiva de exaurimento, extinção e morte que controla a temática da novela da primeira à última linha. Assim, um único nome próprio em três partes é, muito mais que um “crachá”, uma parte integral do retrato da figura, conseguindo conjugar traços genéticos, transtextuais e motivicos em um único item que tonaliza a narrativa desde a primeira frase<sup>202</sup>; dessa forma, “institui-se uma tematização de múltiplas camadas que integra o nome como expressão linguística do arcabouço temático principal”<sup>203</sup>. Nisso, a exuberante onomástica manniana revela a sua semelhança umbilical com o já examinado *Leitmotiv*:

Não apenas o nome serve para a caracterização de um indivíduo, mas, como palavra de significado intensificado, ele se torna o ponto de referência de numerosas linhas conectoras que, com a repetição dele, atravessam o complexo textual à maneira de uma rede.<sup>204</sup> (Rümmele, 1969, p. 29)

---

associações e inter-relações possíveis, de diversas obras de Mann, com ênfase nos primeiros contos, *Os Buddenbrook*, *Sua Alteza Real* e *A montanha mágica*. Rümmele (1969) complementa bem a lacuna deixada por ele, centrando-se mais nas obras das fases intermediária e tardia.

<sup>202</sup> “Gustav Aschenbach ou von Aschenbach, como oficialmente se escrevia seu nome desde seu quinquagésimo aniversário [...]” (“*Gustav Aschenbach oder von Aschenbach, wie seit seinem fünfzigsten Geburtstag amtlich sein Name lautete [...]*”) (GfKA 2.1, p. 501, l. 3-4).

<sup>203</sup> “[...] *eine vielschichtige Thematisierung erreicht wird, die den Namen als sprachlichen Ausdruck am thematischen Hauptgefüge beteiligt*” (Tyroff, 1975, p. 9).

<sup>204</sup> “*Nicht nur dient der Name der Charakterisierung eines Individuums, sondern als Wort gesteigerter Bedeutung wird er zum Bezugspunkt zahlreicher Verbindungslinien, die mit seiner Wiederholung netzartig das Textgebilde durchziehen*”.

Como veremos na discussão geral logo a seguir, é uma semelhança que decorre da origem profunda de ambos os recursos na poética de Mann.

Antes, porém, permitimo-nos ao apagar das luzes um excuro final para alertar contra os perigos da sobreinterpretação, aquela exegese tão conjectural que redundava em pouco ganho<sup>205</sup>. Muito já se especulou sobre a cadeia de associações em torno do nome de Lodovico Settembrini, um dos dois eloquentes intelectuais que tomam Hans Castorp sob sua asa. A assunção mais automática foi de associá-lo ao revolucionário italiano Luigi Settembrini (1813-1876). Indagado a respeito por carta, Thomas Mann mais confunde que responde, puxando a escolha do nome mais pela associação com “*venti settembre*”, “vinte de setembro”, importante data da unificação italiana (um antepassado do Settembrini ficcional fora carbonário), mas admitindo que “minha família afirma que eu mencionei essa figura histórica [isto é, Luigi Settembrini] na época”<sup>206</sup>. Helmut Koopmann (1971, p. 160, n. 39) prefere, bastante arriscadamente, pô-lo em contato com a figura pelintra do diabo que se apresenta a Ivan Karamázov em seu delírio febril (*Os irmãos Karamázov*, Livro XI, Capítulo IX), valendo-se de uma descrição similar de vestuário surrado e cafona: “Usava paletó castanho, de ótimo corte, mas já muito usado e completamente fora de moda”; “As calças em xadrez lhe iam muito bem, mas eram demasiadamente claras e muito ajustadas para o gosto daquele tempo”<sup>207</sup>. Em artigo de 1994 (p. 153), o mesmo Koopmann ousa outra hipótese curiosa, assentada sobre um jargão obscuro, não dicionarizado, da classe alta veneziana: “*settembrino*” seria o homossexual que visitava Veneza por volta desse mês, imagina-se que para turismo sexual (e com isso o fantasma de Gustav Aschenbach entra em cena). A hipótese etimológica ganha força por causa do complexo que abraça Settembrini e Aschenbach sob

<sup>205</sup> E às vezes em muito atrito: vide o constrangedor duelo entre Maurer (1961, 1963) e Kratz (1963) sobre o significado de antropônimos em *A montanha mágica*.

<sup>206</sup> Cf. Rudman, 1950, p. 299 (“[...] *my family asserts that I mentioned this historical figure at the time*”) (carta de 24 de março de 1950).

<sup>207</sup> Dostoiévski, 1968 [1880] v. 2, p. 200. Comparar com: “Seu terno, essas calças xadrez largas amarelo-claras e um paletó que parecia de flanela, comprido demais, com duas fileiras de botões e lapelas muito grandes, estava longe de ter pretensões a elegância; igualmente, seu colarinho em pé, dobrado na circunferência, mostrava já estar um tanto áspero nas pontas de tantas lavagens, sua gravata preta estava puída e, ao que parecia, ele simplesmente não usava punhos de camisa” (“*Sein Anzug, diese weiten, hellgelblich karierten Hosen und ein flausartiger, zu langer Rock mit zwei Reihen Knöpfen und sehr großen Aufschlägen, war weit entfernt, Anspruch auf Eleganz zu erheben; auch zeigte sein rund umgebogener Stehkragen sich von häufiger Wäsche an den Kanten schon etwas aufgerauht, seine schwarze Krawatte war abgenutzt, und Manschetten trug er offenbar überhaupt nicht*”) (GKFA 5.1, p. 88).

a égide do intelectual iniciador e de sexualidade dúplice, funcionando bem dentro de um quadro motivico supraordenado em relação às obras tomadas como entes autônomos (como também há *Leitmotive* supraordenados). Mas uma decodificação assim localizada e restrita estaria ao alcance de mais do que uma meia dúzia de iniciados? Fica a questão de qual é o limite para o investimento de significação que se pode alocar à onomástica sem se descambar no puro palpite ou em “línguas privadas”, e, mais essencialmente, qual seria um padrão mínimo de acessibilidade a uma chave de decodificação que garantiria a um nome próprio simbólico qualquer o *status* de elemento relevante para a interpretação da obra.

## 2. Discussão

Como esboçamos na Parte II, Thomas Mann é classicamente considerado um grande realista, na melhor tradição do romance francês, inglês e russo do século XIX. Ao menos foi a opinião unânime de diversos teóricos mais antigos, como Erich Auerbach ([1946] 2015)<sup>208</sup>, Georg Lukács ([1948] 1964), Käthe Hamburger (1958) e Hans Mayer (*apud* Koopmann, 1990, p. 69). Em linhas gerais, é preciso lhes dar razão: o universo de Thomas Mann é de um apreço impressionante ao detalhe, comparável ao de um naturalista zolaísta. O concreto conta, e enormemente, nesse universo. A caprichosa minúcia com que Mann descreve mundos verossímeis, plenamente localizados no espaço e situados no tempo, movidos pelos mecanismos aceitos de causalidade e povoados por pessoas caracterizadas a fundo em sua incomparável individualidade física, psicológica e social<sup>209</sup>, é quase digna de um Tolstói (explicaremos abaixo o “quase”), esse continuador de Homero<sup>210</sup>. É verdade que Mann tem um que outro romance que peca por etéreo demais em algumas particularidades — para lembrar uma antiga reclamação: não chegamos a ser brindados com um quadro completo da aparência física do herói de *Doutor Fausto* —, mas isso é a exceção e, possivelmente, uma falha de composição de momentos da sua obra criativa em que, por razões histórico-biográficas, o investimento estetizante e filosófico foi excessivo. Mas normalmente o mundo concreto, qual o vivemos nós, leitores, está ali por si mesmo, exercendo a sua função de constituição da verossimilhança e promovendo identificação e familiaridade do leitor com o mundo retratado (poderíamos dizer isso das narrativas do contemporâneo

---

<sup>208</sup> No mui breve trecho ao fim de *Mimesis* em que o desenvolvimento do realismo alemão finalmente é abordado de frente: “Pertence já ao novo século o primeiro grande romance realista que, embora de feição integralmente peculiar, corresponde em seu registro estilístico às obras dos realistas franceses do século XIX: *Os Buddenbrook* de Thomas Mann foi publicado em 1901” (“*Schon in das neue Jahrhundert gehört der erste große realistische Roman, der, obgleich durchaus eigentümlich geformt, in seiner Stillage den Werken der französischen Realisten de 19. Jahrhunderts entspricht: Thomas Manns Buddenbrooks erschienen 1901*”) (Auerbach, 2015 [1946], p. 480).

<sup>209</sup> Cf., para um exemplo curioso, o texto de Koopmann (s. d.) sobre a indumentária em *Buddenbrooks*.

<sup>210</sup> Cf. Steiner, 1996 [1959], *passim*.

Hermann Hesse?). O mundo dos romances de Thomas Mann é um mundo possível e provável.

Mas é também um mundo ambíguo, e por vezes contraditório. O revelador trabalho de Rothenberg (1969) nos ajuda a enxergar as diversas frinchas que existem nesse realismo aparentemente inatacável, mostrando o que há de não flaubertiano na sua substância. O princípio constitutivo do contraste por omissões, antíteses e oximoros, por exemplo, espalha-se tanto em banais descrições de aposentos quanto, e com efeitos mais profundos, nas estruturas narrativas dos relatos — por exemplo, o auge do fausto da família Buddenbrook, na inauguração da casa que abre o livro, marca exatamente o começo da decadência deles; o encontro sexual de Castorp e Chauchat não é narrado, restando como eloquente lacuna entre as duas metades do romance; importantes etapas do devir diabólico de Adrian Leverkühn furtam-se à narração ou pelo menos têm um estatuto narrativo duvidoso, como indicamos na seção sobre citações. Por outro lado, há também a glorificação irônica de minúcias que usualmente não mereceriam tanto realce, como se houvesse o receio de que a realidade desvelada sem disfarces aparecesse simplesmente como feia — uma “confissão tácita daquele fato de que o mundo precisa ser embelezado e elevado”<sup>211</sup>. Para Rothenberg, essa estetização constante do mundo mina a relação honesta do narrador manniano com a realidade e, portanto, o seu escalão como realista.

A preferência por aspectos extremos também o faria. Thomas Mann privilegia os aspectos inusuais ou problemáticos da existência; o episódio cotidiano efetivamente “normal” não lhe interessa, e isso explicaria a sua preferência majoritária por romances passados um tanto ou mesmo muito longe da instância de escritura, seja no tempo, seja no espaço (vimos na panorâmica dos seus romances o peso capital da narrativa histórica e das terras estrangeiras). Os tipos humanos em foco também sobressaem por seu estatuto de exceção, não corriqueiro: o artista, o criminoso, o governante, o doente, o forasteiro, o desgarrado e o excêntrico são seus protagonistas de eleição. O incomum tem precedência sobre o comezinho; as descrições físicas mais

---

<sup>211</sup> “[...] *das stumme Eingeständnis der einen Tatsache, dass die Welt es nötig hat, verschönt und erhoben zu werden*” (Rothenberg, 1969, p. 63).

trabalhadas são precisamente centradas no desagradável e no anormal, assim como os tiques nervosos e os cacoetes de linguagem. Até mesmo as relações amorosas, *locus* tradicional de conciliação humana e refúgio do embate com o exterior adverso, via de regra aparecem acompanhadas de facetas estatisticamente mais raras ou socialmente punidas (doenças venéreas, incesto, homossexualidade, libertinagem, grandes diferenças de idade, *mésalliances*). Evita-se o médio: as aparências médias, as classes médias, os destinos médios. A base é, sim, o real, mas prefere-se os lineamentos intensos das regiões extremas, ou pelo menos o normal visto sob uma iluminação crassa e deformadora (ultraprecisão é deformação, e nisso estamos próximos ao hiperfoco de Dostoiévski, ao “*more real*” já aludido na Introdução), apesar de a faixa por excelência do romance burguês, por motivos profundos de ordem histórica e sociológica, sempre ter sido a mediana<sup>212</sup>.

Os protagonistas específicos que o lübeckense escolhe para seus romances prestam-se excepcionalmente bem ao simbólico, por serem, em sua parte privilegiada, artistas sofisticados, grandes chefes, líderes econômicos, pessoas de invulgares qualidades físicas e mentais, figuras de relevância histórica, vultos célebres das artes etc. — todas figuras *excepcionais* e também *representativas*, que estão para a coletividade como o zênite de uma pirâmide, onde convergem as mais diversas linhas, e por isso propensas a ser relevantes para além de apenas o seu percurso individual. Como o dr. Überbein refere ao jovem príncipe Klaus Heinrich, em *Sua Alteza Real*: “O que o senhor é? [...] Digamos: um epítome, uma espécie de ideal. Um receptáculo. Uma existência

---

<sup>212</sup> Cf. Auerbach (2015 [1946]), Watt (2015 [1957]) e Moretti (2013b), *passim*. Puxando os fios tecidos no Capítulo 1 da Parte II, podemos relacionar essa preferência justamente por uma falta de “normalidade” na feição sociológica da Alemanha dos 1800 que formou Thomas Mann: tivesse ele, assim como os compatriotas que o precederam, nascido em uma sociedade encaminhada nos mesmos trilhos da França ou Inglaterra, onde o “século sério” (expressão de Moretti, *op. cit.*) era uma realidade, e uma classe média urbana de um país uno, democrático e com metrópoles plenamente desenvolvidas constituía exatamente o meio de cultura do romance, seria bem mais possível um foco no normal ou pelo menos um retoque normalizador na retratação ficcional da sociedade. Apóia essa hipótese a analogia da situação alemã com a da também retrógrada Rússia, cujos romancistas oitocentistas, embora de maior estatura, também contam tanto com grandes oscilações em teor de realismo (compare-se Gógol com Tolstói, Dostoiévski com Turguêniev) quanto com um investimento formidável de reflexão filosófica, ideológica e mesmo teológica.

emblemática, Klaus Heinrich, e com isso uma existência *formal*<sup>213</sup>. E acrescenta, algumas páginas adiante:

Representar, fazer as vezes de vários ao se apresentar, ser a expressão elevada e esmerada de uma multidão — representar é obviamente algo maior e mais alto do que simplesmente ser, Klaus Heinrich, — e por isso o senhor é chamado Alteza...<sup>214</sup> (GKFA 4.1, p. 97-8)

E se as implicações da performance formal de um príncipe são bem maiores do que as de uma performance substancial, podemos dizer o mesmo do personagem representativo como um todo. Ele é emblemático de outras existências, simboliza-as por trazer em maior concentração traços que nas pessoas médias estariam diluídos. Mas ele é mesmo assim apresentado como um personagem possível, detalhado, personalizado, verossímil — um personagem realista, portanto.

Essa mesma dupla camada dos personagens principais pode ser verificada em todos os outros quesitos da realidade nos romances de Thomas Mann: ela sempre tem profundos desvãos e fundos falsos, ela é movediça e um tanto suspeita. Como para o drama barroco espanhol, o mundo manniano é um grande teatro, e, por saber que o seu lado externo é só um biombo, o narrador desse mundo “vê-se obrigado a, caso a caso, sempre pular a cerca, dar uma olhada, afastar cortinas”; com esse par de olhos, “cada mirar torna-se insensivelmente um olhar através, um olhar para dentro e por cima, atrás das manifestações, um tatear no âmago essencial das coisas”<sup>215</sup> (essa imagem traz irresistivelmente à memória a passagem em que o jovem Felix Krull visita Müller-Rosé no camarim e se espanta em como o ator de perto é diferente de no palco). Como Rothenberg e Koopmann (1971a, 1990) argumentam, o alvo do

---

<sup>213</sup> “Was Sind Sie? (...) Sagen wir: ein Inbegriff, eine Art Ideal. Ein Gefäß. Eine sinnbildliche Existenz, Klaus Heinrich, und damit eine formale Existenz” (GKFA 4.1, p. 93).

<sup>214</sup> “Repräsentieren, für viele stehen, indem man sich darstellt, der erhöhte und zuchtvolle Ausdruck einer Menge sein, — Repräsentieren ist selbstverständlich mehr und höher als einfach Sein, Klaus Heinrich, — darum nennt man Sie Hoheit...”.

<sup>215</sup> “sieht sich genötigt, von Fall zu Fall und immer hinter die Schule zu laufen, Einblicke zu tun, Vorhänge zu lüften”; “jedes Anschauen unversehens zum Durchschauen wird, einem Hinein- und Hinüberschauen hinter die Erscheinungen, einem Vortasten an dem Wesenskern der Dinge” (Rothenberg, 1969, p. 171).

conhecimento, do *Erkenntnis* de Thomas Mann é sempre o que está detrás. Nesse sentido, Lukács ([1955], p. 192) tem mesmo razão em colocar Thomas Mann como “o último grande representante do realismo crítico”<sup>216</sup>, se por isso entendermos, como Lukács entendia, o oposto do naturalismo objetificador<sup>217</sup>. A poética manniana é o oposto da limitação zolaísta ao concreto e verificável, porque o que mais faz é passar por cima e além deste. Mesmo a técnica de documentação como método de preparação para a escrita, uma das características do processo criador de Mann, não passa disso: método, procedimento, meio. Se se ativesse apenas ao real, Mann não faria tanto uso de hipotextos, sejam eles míticos, literários ou históricos, porque tudo isso já não faz parte do mundo real, foi já literalizado, o que vale dizer: idealizado.

Käte Hamburger (1958, p. 12-13), desprendida da dogmática materialista lukácsiana que repele automaticamente qualquer investimento ideal como misticismo ou decadentismo, localiza nesse tipo geral de procedimento a significação especial de Thomas Mann como grande épico: tratar-se-ia de “um simbolismo realista ou, talvez melhor, um realismo simbólico, que se diferencia do simbolismo surrealista por o limite da mimese nunca ser ultrapassado”<sup>218</sup>. O material básico é o real, mas a maneira em que ele é enriquecido simbolicamente o torna muito mais do que ele é, ainda que suas arestas não se desintegrem em alegoria:

aqui o contorno da realidade empírica não se dissolve, como nos romances de Kafka, no irreal-críptico, nem os vultos das próprias pessoas assumem um vulto equívoco e inquietante. O “fecundo *bathos* da experiência” jamais é abandonado, da experiência do ser humano e da vida, das “coisas” com que lidamos e que, por sua vez, nos marcam.<sup>219</sup> (Hamburger, 1958, p. 13)

---

<sup>216</sup> “*de[r] letzte[ ] große[ ] Vertreter[ ] des kritischen Realismus*”.

<sup>217</sup> Cf. a sua famosa diatribe em Lukács (1971 [1936]).

<sup>218</sup> “(...) *ein realistischer Symbolismus oder, besser vielleicht, ein symbolischer Realismus, der sich vom surrealistischen Symbolismus dadurch unterscheidet, dass die Grenze der Mimesis nie überschritten wird*”.

<sup>219</sup> “*hier löst sich nicht wie in Kafkas Romanen, der Kontur der empirischen Wirklichkeit ins Unwirklich-Hintergründige auf oder nehmen die Gestalten der Menschen selbst zweideutig unheimliche Gestalt an. Das ‚fruchtbare Bathos der Erfahrung‘ wird niemals verlassen, der Erfahrung von Mensch und Leben, des ‚Zeugs‘ mit dem wir zu tun haben und das uns seinerseits prägt*”.

A menção ao nome de Kafka vem a calhar para frisarmos uma importante diferença. Os relatos kafkianos são materialmente alegóricos na medida em que deixam na obscuridade muitos dos dados que compõem a verossimilhança realista (como aqueles que elencamos provisoriamente no Capítulo 1 da Parte I). O tempo e lugar da maioria das suas histórias é apenas aproximado, por exemplo — quem saberia localizar num mapa a região onde mais ou menos fica a aldeia de *O castelo?*, e só podemos situar temporalmente as vicissitudes de Josef K. em um grupo de décadas, com base em alguns marcos tecnológicos que aparecem, como telefones. O fato de os próprios *protagonistas* desses dois romances aos quais aludimos serem identificados por uma inicial é eloquente o suficiente quando o assunto é indeterminação. E quando o “grande mundo” extraficcional entra em jogo, fá-lo com feições propositadamente borradas, distorcidas — a América que aparece em *O desaparecido* é uma América clichê de Novo Mundo, e não a Nova York real, em que a Estátua da Liberdade brande uma tocha em vez da espada que Kafka lhe põe na mão. Os romances kafkianos se situam, de fato, em um outro mundo: o mundo particular criado pela ficção de Kafka.<sup>220</sup> É, portanto, muito simples entender que é o simbolismo a força maior a presidir à sua poética, e não o realismo<sup>221</sup>.

Traçamos essa diferença porque, embora no fim das contas acabe apontando para uma direção parecida com a nossa (o “problema do realismo” em Thomas Mann), a abordagem de Rothenberg esboçada mais acima é material, no sentido de que versa sobre *o que* está sendo representado nos romances; a nossa do capítulo anterior, centrada na técnica de estruturação dos relatos, é formal, concentrada no *como*, nas maneiras de montar textualmente o mundo ficcional, a despeito de qual a substância tratada — e por isso que exemplos tanto do mundo bíblico e monumentalizado de *José e seus irmãos*, essencialmente irmanado ao de muitas das parábolas de Kafka, quanto da atualidade candente de *A montanha mágica* e *Doutor Fausto*, dois *Zeitromane* de primeira ordem, prestaram-se igualmente às análises pontuais. Como acreditamos ter demonstrado no capítulo anterior, os quatro fatores formais que

<sup>220</sup> O fato de Kafka ter conseguido terminar seus contos, mas nenhum dos seus romances, é uma pista sobre a incompatibilidade final entre dominância da alegorização e romance. Uma incompatibilidade diferente, mas ainda mais paralisante, também deu-se com Borges.

<sup>221</sup> Um romance que se assemelha bastante à poética kafkiana, mas é parecido com *A montanha mágica* no seu tratamento do tempo, é *O deserto dos tártaros* (1940), de Dino Buzzatti.

escolhemos para examinar — a recorrência, o *Leitmotiv*, a citação e os nomes próprios que determinam seus possuidores — driblam sutilmente os cânones do romance realista, deixando-os intactos e, contudo, para trás.

O mais claro dos quatro casos é o das repetições, e por isso este foi o item mais breve do capítulo anterior. A ilusão, essencial à novela e ao romance, de que aquela história e cada uma das suas partes constitutivas transcorrem uma única vez é totalmente destruída quando a narrativa comporta recorrências estruturais (e não estilísticas, de natureza mais sutil, como no *Leitmotiv*) e postuladas dentro do próprio relato (ao invés de fora, como nas citações externas). Ao contrário, o elemento encontrado pela segunda, terceira vez já estava ali e seguirá ocorrendo: “Assim se dá quando o duplo sentido do ‘um dia’ exerce a sua magia; quando tudo já se deu e vai se dar novamente em um presente preciso!”<sup>222</sup>, diz o narrador de *José e seus irmãos*. O efeito de *mise en abyme* causado pelas recorrências é de natureza preter-realista porque, apesar de possíveis, essas simetrias são raras demais na vida real — a ponto de, acontecendo, causarem-nos a vertigem própria do *déjà-vu*. Seu lugar privilegiado em causos e piadas, em fábulas e contos de fadas (basta lembrar as simetrias centradas em três de *Cachinhos Dourados* ou *Os três porquinhos*) e no universo da lenda, da epopeia e da religião (Pedro negando Cristo três vezes antes de o galo cantar) apontam sugestivamente para a afinidade entre esse tipo de recurso estruturante e estágios mais arcaicos da narratividade.

Conforme a proposta de Kristiansen (2001), com o *Leitmotiv* o nosso escritor buscava figurar ficcionalmente, através de uma tecedura textual ambígua, a dupla camada schopenhaueriana de individualidade atomizada e desvalorizada (a representação) contraposta a uma realidade profunda essencialmente amorfa (a vontade). O *Leitmotiv*, aspirando a delinear um quadro semântico supraordenado à instância avulsa que o “mascara”, ocasiona também, à semelhança das recorrências, a comparação do agora e do então (pelo efeito duplo de retomada e antecipação temporal), conecta contrários (como vimos no caso do par complementar “aqui em cima” e “lá embaixo”) e causa na leitura aquele peculiar *déjà-vu* já mencionado. O resultado é de

---

<sup>222</sup> “So geht es, wenn der Doppelsinn des ‚Einst‘ seinen Zauber übt; wenn alles längst sich abgepielt hat und nur wieder sich abspielen soll in genauer Gegenwart!” (IV, 828).

compressão sintagmática até se atingir um *nunc stans* paradigmático, um embaralhamento momentâneo dos planos que sustentam a obra inteira, dando unidade ao que sem isso estaria disperso. Isso contribui para a flexibilização interna da estrutura romanesca, pois estando vários momentos da história presentes ao mesmo tempo quando um *Leitmotiv* é acionado, e borradas as separações discretas intrínsecas à linguagem, manifesta-se uma desvalorização ou pelo menos questionamento do particular e uma ênfase no inespecífico, o que igualmente contraria as expectativas do leitor de romances.

Acerca das citações pode-se chegar a conclusões teóricas parecidas com as do *Leitmotiv*, até pela similaridade dos dois. Seguindo-se uma terminologia dada por Bulhof (1966), o uso liberal de citações dá à narrativa uma tendência à sincronização, mas, em vez da sincronização interna ao romance, como no *Leitmotiv*, uma sincronização externa com o resto da obra de Thomas Mann (no caso das autocitações) ou com o resto do patrimônio literário (para as citações de outros autores, ou de subgêneros e convenções tomados em si). Seja interna ou externa, a sincronização problematiza novamente um dos elementos clássicos do romance realista, que é a passagem do tempo: sempre que citações abundam em um texto, sobrepõe-se ao tempo linear da história narrada aquele mesmo tempo espiral das remissões. E, no caso da citação externa, quebra-se aquela convenção discretamente acordada de que, enquanto durar o romance, o resto da literatura será posto entre parêntese (convenção quebrada magnificamente em tantos títulos maiores do gênero, como será lembrado na Conclusão).

Por fim, a frequente correspondência entre nome e pessoa no universo manniano ativa a mesma relativização da individualidade. Todas as suas figuras principais têm algo de papel, no sentido de papel teatral; o próprio autor chegou a escrever que elas “são todas expoentes, representantes e emissários de regiões, princípios e mundos mentais”<sup>223</sup>. Então, nada mais adequado que seus nomes façam uma mediação entre a denominação como singularização, individualização, e como integração em redes taxonômicas das quais elas fazem parte e que requerem um distintivo de pertencimento. (No fundo, trata-se de um

---

<sup>223</sup> “sind lauter Exponenten, Repräsentanten und Sendboten geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten” (XI, 612).

problema epistemológico, antes que estético; melhor dizendo, é a estética mostrando sua profunda dependência de uma teoria do conhecimento e do pensamento.)

Como um todo, e para além dos traços específicos que analisamos no capítulo anterior, a visão irônica do narrador manniano também favorece o borramento dos planos. A postura nietzscheana do “desmascaramento” pressupõe que há algo por trás das máscaras do aparente, seja sensório ou social. Quando nos distanciamos de algo mediante ironia, colocamos em cena duas camadas: a do dito e a do insinuado. Elas comentam e enriquecem uma à outra. Por exemplo, a versão achincalhada de Caronte na figura de um *concierge* de hotel coxo demandando um talão de bagagem ferroviária serve tanto para conferir classicidade e ressonância a uma figura completamente lateral na intriga como para rebaixar, ou melhor, trazer mais para perto da experiência pedestre do leitor aquela figura mitológica (pois porteiros ele decerto já viu muitos, mas Carontes, nenhum). Esse jogo com as citações clássicas não é muito mais que uma subespécie da ironia predominante, um constante reavaliar de tudo, sabendo que há muito mais nas coisas do que aquilo que elas parecem ser e são tomadas como sendo:

Coisas que se tornam signos; e o fazem com facilidade porque, no fundo, *nunca foram verdadeiramente coisas*. À maneira típica da alegoria, Bunyan invoca o mundo (as “coisas” do primeiro significado) só para denunciar a sua superficialidade (segundo significado) e transcendê-lo completamente (terceiro significado). (Moretti, 2017, p. 50)<sup>224</sup>

E não só Bunyan, como demonstramos.

Em visão geral, a nossa ideia de trabalho é o contrário de uma formulação usada por Roberto Schwarz a respeito de Machado de Assis quando escreve que “seria mais fiel à sua complexidade chamá-lo de um realista que trabalha com dispositivos ostensivamente antirrealistas”<sup>225</sup>. Na nossa noção de preter-

<sup>224</sup> “*Cose che diventano segni; e lo fanno con facilità perché in fondo non sono mai state veramente delle cose. Alla maniera tipica dell’allegoria, Bunyan invoca il mondo (le “cose” del primo significato) solo per denunciarne la superficialità (secondo significato) e trascenderlo completamente (terzo significato)*”.

<sup>225</sup> “[...] *it would be truer to his complexity to call him a realist who works with apparently anti-realist devices*” (apud Moretti, 2021, p. 9).

realismo manniano, um mundo ficcional realista é usado como atalho para apontar para coisas que estão ou poderiam estar por trás desse mundo ficcional (invariáveis estruturantes, caprichosas simetrias, prefigurações que sabotam a liberdade de ação das personagens). Nenhuma das técnicas exploradas no capítulo anterior é efetivamente antirrealista, no sentido de irreal, fantástica, impossível; mas a insistência com que comparecem na narrativa tende a sabotar uma apreciação meramente fenomênica, casual e “quotidiana” (a expressão-chave de Auerbach) dos eventos para favorecer a sua relativização como expressão secundária de forças mais básicas, fundadas no paralelismo, no símile, no “retorno do sempre igual” (o Zaratustra de Nietzsche), na imitação do que já foi e do que será de novo mais tarde. Após se jogar conforme as suas regras, deixa-se o realismo à francesa de lado para se falar do que está além dele. É um movimento de desfluidificação do real, de certa forma, porque as ações, ditos, artefatos narrativos ou figuras individuais, inventados livremente<sup>226</sup>, são associados a modelos polarizadores, de maior solidez e imutabilidade. Existe aí um paralelo com o pensamento conceitual, como o do ensaísmo, do direito ou da metafísica, em que os *faits divers*, o caso concreto, a realidade empírica são em algum momento abstraídos para se trabalhar a ideia maior por trás, a hipótese legal, os “universais” — aqueles mesmos aos quais o romance moderno virara as costas em seu momento constitutivo (cf. Watt, 2015 [1957], p. 12).<sup>227</sup> É a noção dessa convivência delicada, até precária, entre um estrito realismo de primeiro plano e a sua relativização posterior que tentamos apreender com a ideia de preter-realismo: um aparente “jogar conforme as

---

<sup>226</sup> Baumgart (1964, p. 51) fala mesmo da “falta de talento inventivo de Thomas Mann, que é o que finalmente explica a fraqueza da sua dinâmica narrativa” (“*Th. Manns Mangel an Erfindungsgabe, der die Schwäche seiner erzählerischen Dynamik erst eigentlich erklärt*”). Mann realmente celebrava (por exemplo, em *Bilse e eu* [*Bilse und ich*, 1906; GKFA 14.1, p. 95-111]) a própria capacidade de, com um mínimo de material, saber tirar o máximo dele. Existe uma dinâmica inversamente proporcional entre a criatividade típica do romance e a reutilização do que já está dado, do tirado diretamente da realidade em torno, de materiais tradicionais ou de estofos de segunda mão.

<sup>227</sup> Esses outros domínios de escrita a que aludimos — ensaística, direito, filosofia, e por que não também a ciência — têm algo em comum que o romance, a rigor, não tem: são leituras para iniciados, pressupõem um leitor agudo, experimentado em leituras congêneres e proficiente em um instrumental conceitual, mesmo que ele esteja sendo criado ali mesmo, “durante” o texto (no caso dos ensaios). O romance moderno se dirige ao alfabetizado dono de uma cultura geral, escolar, e não mais do que isso; é, acompanhando os passos históricos que lhe permitiram sua feição estável, uma forma democrática. Decorre daí que quase tudo que exploramos sobre a posição especial de Mann dentro do realismo pode passar batido, e imaginamos que o seja, para o leitor casual. Mas é essa uma das riquezas peculiares do romance: atendendo a necessidades e desejos de uma classe de leitor, pode estar guardando na manga algo a mais para as outras.

regras” do tabuleiro stendhaliano, balzaquiano, dickensiano, flaubertiano, tolstoiano, apenas para poder mais além desfazer-se delas e, tanto quanto um Kafka, tatear a ossatura da realidade, e não a sua carnação.

Ao longo desta tese, apontou-se de passagem a várias possíveis fontes e implicações desse interessante hibridismo, que não podemos investigar sem que excedamos a proposta desta tese, falte-nos competência pessoal ou percamonos em especulações infundáveis. Mas trabalhos importantes já foram escritos sobre, por exemplo, a influência definidora da filosofia pessimista de Schopenhauer<sup>228</sup>, que desvaloriza a individuação em prol de um substrato metafísico absoluto; o pendor abstrato que, como vimos lukácsianamente no Capítulo 1 da Parte II, a literatura alemã já tinha antes de Mann, e muito provavelmente contaminada pela filosofia e pela música absoluta, quiçá pela teologia, as áreas de força da produção intelectual da Alemanha na era moderna; a influência, carregada de discussão abstrata, da densíssima literatura russa na sua era de ouro (que o Thomas Mann leitor consumiu tanto ou mais que o modelo realista *tout court* da França e Inglaterra<sup>229</sup>); a noção que Mann tinha de si mesmo como um sucessor de Goethe<sup>230</sup>; a predominância do humor e sua estrutura peculiar nas melhores obras épicas de Mann<sup>231</sup> etc. Entretanto, chegou a hora de darmos um derradeiro passo, sairmos do exíguo círculo delimitado pelo nosso material de investigação e arriscarmos, na Conclusão em seguida, um palpite final para a teoria dos gêneros literários.

---

<sup>228</sup> Cf. Kristiansen, 1986, que veio colmatar uma lacuna já lamentada por Koopmann (1971b).

<sup>229</sup> Cf. Pavlova, 2001.

<sup>230</sup> Cf. o artigo de T. J. Reed sobre Thomas Mann e a tradição literária em Koopmann, 2001, p. 95-136.

<sup>231</sup> Cf. Hamburger, 1965.

## CONCLUSÃO

Examinada a problemática do realismo manniano, podemos agora fazer o *zoom out* prometido na Introdução e tentarmos não justificar ou condenar Thomas Mann perante os critérios aceitos de realismo, mas, ao contrário, relativizar estes. Nossa ideia aqui é que, de uma maneira que à primeira vista nos escapa, o realismo nunca foi exatamente o corpo sólido de técnicas e princípios de representação que às vezes se pretende que ele seja. É irônico, mas foi precisamente no naturalismo — a exacerbação intransigente do realismo, quando o romance tentou alcançar e manter o ritmo das formas exatas e totalizantes de representação (fotografia, depois cinema, depois gravação sonora) de uma realidade então já dominada pela profusão vertiginosa de *coisas* em um mundo industrializado e tecnicizado até o absurdo — que o romance falseou sob o peso dessa mesma realidade e perdeu definitivamente sua forma clássica, depois só ressuscitável por via da ironia, da paródia, da metalinguagem. O frenesi grotesco de *Bouvard e Pécuchet* é, de certa forma, uma figuração satírica — e, magnificamente, apresentada em um... romance — dessa mesma aspiração insustentável do realismo tomado ao pé da letra, sem concessões. Pode-se estranhar que *Bouvard e Pécuchet* (1881) seja justamente de Flaubert (novamente Borges<sup>232</sup>: “O homem que com *Madame Bovary* forjou o romance realista foi também o primeiro a rompê-lo”<sup>233</sup>). Mas vemos nisso um indício de que os fundamentos do realismo (ou melhor: da sua formalização pela crítica e teoria literárias) não são assim tão uniformes, e tentaremos argumentar no fim desta tese que, em última instância, a literatura narrativa de grande fôlego não pode prescindir dos traços “regressivos” da mistura de gêneros, da lição moral, do mito, da religião, da música, da oralidade, da filosofia, da ciência<sup>234</sup> — em suma, que as mesmas interferências que vimos no detalhe da técnica manniana

---

<sup>232</sup> Cujas presença na abertura e no fechamento deste trabalho é coerente com a sua profunda ambiguidade para com a forma romance. Seu desprezo estilizado pelo romance é conhecido (dizia, em tom de blague que por muitos foi levada a sério, que nunca tinha lido um romance até o fim), achava que a ideia por trás de um romance pode ser bem mais interessante que o próprio e nunca escreveu um, ficando nos gêneros curtos da narrativa (conto, quase sempre de fundo filosófico), reflexão (ensaio e crítica literária) e poesia.

<sup>233</sup> “*El hombre que con Madame Bovary forjó la novela realista fue también el primero en romperla*” (Borges, 2009 [1932], p. 433).

<sup>234</sup> Cf. também Steiner, 1996 [1959], p. 18-30.

são encontradas em toda parte no romance realista. Se logramos formular isso convincentemente, a análise da técnica de escrita de Thomas Mann terá também servido para aclararmos o dinamismo fundamental do romance.

Esse dinamismo parece se originar no choque entre o molde racionalista do ideário burguês no seu período triunfante — praticidade, empirismo, materialismo, progresso linear, acima de tudo individualismo — e noções mais arcaicas que foram relegadas a uma menor valia, como coletividade, religião, mito, temporalidade cíclica e arquétipos. O orgulho da mentalidade oitocentista era a sua capacidade de análise, de especificação e explicação dos dados singulares; o ponto forte do romance da época eram os perfis fortemente delineados de personagens únicos, envolvidos em vivências só suas, que eram representadas com ineditismo. Foi a esse leque sem fim de particularidades, idiosincrasias, eventos únicos, que opusemos o preter-realismo de Mann, com suas invariâncias, e que o torna tão curioso se visto em contexto: o encaminhamento constante dos singulares a certos “universais” (formalmente transfigurados na coisa repetida, na correlação essencial entre nome e pessoa, no *Leitmotiv* que suspende o tempo, na citação erudita) dá às obras mannianas uma estabilidade, claro, mas também certa inércia. Esses recursos técnicos que analisamos são um exemplo de preservação, nas fissuras compositivas e estilísticas do romance realista, de restos tenazes de forças narrativas muito anteriores a ele, uma espécie de “retorno do recalcado” nos cantos menos vigiados do construto teórico, ético e estético que é essa forma literária. E, como veremos em breve, esses restos não se encontram apenas no “realismo problemático” de Thomas Mann ou da literatura alemã.

A trajetória histórica marginal do romance alemão o levou, é certo, a destinos estéticos diferentes dos romances francês e inglês, os quais, segundo a ideia mais rigorosa de realismo que se extrai dos estudos de Watt, Auerbach e Lukács, são o modelo de “grande realismo”. Esse modelo, que expusemos na Parte I, pode ser aplicado apenas com bastante ambivalência à literatura alemã da época que examinamos na Parte II (repetidamente qualificada de poética, simbólica ou idealista), e talvez J. M. Ritchie (1961, p. 379) tenha razão ao dizer que “simplesmente não se pode apreender a literatura alemã dessa época com

um conceito que normalmente se refere ao romance inglês, francês e russo”<sup>235</sup>. Weigand (1931, p. 158) escreve algo muito semelhante, e ajunta uma precisão:

Diz-se que liberdade orgânica corporifica o ideal alemão de expressão, enquanto simetria estrutural de disposição seria uma qualidade caracteristicamente francesa. O alemão é dado a pecar na direção do amorfo, ao passo que o francês se inclina ao outro extremo. O alemão tende a ter uma visão depreciativa do aspecto formal da literatura em geral e a enfatizar apenas a substância.<sup>236</sup> (Ritchie, 1961, p. 379)

Essa tendência amorfa, esse relaxamento formal era, entretanto, apenas a exacerbação em grau de um fenômeno que se encontra em toda parte no realismo, se buscarmos bem. E isso se deve ao fato de que a principal fôrma estruturante do realismo, o romance *novel*, tem em si atributos que favorecem esse hibridismo.

Como salienta Bakhtin (2019 [1941], p. 67), ele é “o *único gênero em formação e ainda inacabado*”; além de extremamente recente no plano geral da história literária, sendo mais novo que a escrita e que o livro impresso, ele tem uma plasticidade interna inédita, excelente para expressar os conteúdos da era moderna como for preciso. É uma forma que nasce e se molda junto com ela, não necessitando de retoques e adaptações, como o drama antigo precisou sofrer no neoclássico. No entanto, como já expusemos antes, o confronto teórico com a forma romance nem de longe acompanhou as criações elas mesmas, ficando sempre alguns passos mais para trás. Os intelectuais dos primórdios da teorização literária séria (Lessing, Goethe, Schiller, Schlegel, Hölderlin, Hegel etc.) ocuparam-se muito do drama, do *epos*, da lírica, mas o romance se desdobrou em quase total independência de uma abordagem teórica consistente, monográfica — e, quando esta havia, era feita esparsamente e por nomes periféricos, ou então *en passant* em digressões, prefácios e outros

---

<sup>235</sup> “(...) man mit einem sich normalerweise auf den englischen, französischen und russischen Roman beziehenden Begriff die deutsche Literatur dieser Epoche überhaupt nicht erfassen kann”.

<sup>236</sup> “Organic freedom is said to embody the German ideal of expression, while structural symmetry of design is supposed to be a characteristically French quality. The German is apt to sin in the direction of formlessness, whereas the Frenchman inclines to the other extreme. The German tends to take a disparaging view of the formal aspect of literature generally and to stress only the substance”.

paratextos dos próprios romancistas, que só lidavam com esses aspectos teóricos na medida necessária para produzir seus romances.

Nada disso é casual: como lembra Lukács (1981 [1934]), a cultura burguesa em ascensão se valeu dos modelos da Antiguidade para justamente se livrar e distanciar da cultura medieval, com toda a carga negativa que esta carregava de obscurantismo, teocentrismo, rigidez social e demais valores infensos ao Iluminismo. Por isso que a teoria literária nascente negligenciava a maior parte do que se ligava organicamente à cultura popular, plebeia, natural (como o drama maneirista shakespeariano, diga-se de passagem), tendo mais rendimento, por exemplo, em gêneros herdados dos gregos (épico e tragédia). O romance, que, pela sua particular mistura de esferas e registros altos e baixos, liga-se à cultura popular do medievo cristão<sup>237</sup> (a mesma escamoteada em toda a teoria lukácsiana...), implantou-se na era burguesa sem grandes refinamentos teóricos, o que só começou com a filosofia clássica e romântica alemã, que buscou encaixar o romance no sistema das formas estéticas, mas mediante princípios gerais e sempre com o *epos* e o drama no fundo da mente.

A teoria do romance só começa de verdade em meados do século XIX, quando o romance enfim se assentara de vez como a verdadeira forma de expressão literária da burguesia moderna e seus valores. Finalmente se parara de compor épicos, e o drama já passara do seu auge nas potências dominantes; e foi aí que o romance, até então uma forma espontânea, que “preenchia as brechas” deixadas por gêneros mais prestigiosos e eruditos, começou a se dar ares de teorema, como nos prefácios, correspondências e polêmicas de Balzac, Hugo, Flaubert, Zola e James. Por essa infeliz coincidência, a teoria orgânica do romance também foi se tornando ou a apologia do real-naturalismo, que, como expusemos acima, levou a forma romanesca a sérios apuros, ou a lamentação exatamente desse processo. E, apesar de o naturalismo *stricto sensu* ter caído em desgraça, especialmente após os esforços da crítica marxista em desacreditá-lo, alguns dos axiomas do real-naturalismo permaneceram intocados como critérios do realismo formal. Mas mesmo lá, durante o realismo material, a conta não fechava sem sobras.

---

<sup>237</sup> Cf. Bakhtin, 2010 [1965].

Os debates e definições algo contraditórias que se estenderam ao longo de todo o século XIX sobre o famigerado *réalisme*, conforme demonstra o doutíssimo artigo de René Wellek (1961), deixam entrever um núcleo mais ou menos estável: a observação minuciosa e objetiva da realidade. Não é lugar aqui para ressuscitar as polêmicas sobre se a *impassibilité* flaubertiana realmente é possível (pensamos que não: um único adjetivo abstrato ou qualquer qualificativo não mensurável já é uma tomada de posição subjetiva), mas o instrumento narratológico dessa aspiração à objetividade é de difícil trato: a hipertrofia técnica do narrador onisciente, esse deus artificial que tudo sabe e tudo vê. Mesmo obras-primas que contam com narrador de primeira pessoa intradieético às vezes resvalam, despercebidamente, na onisciência (como, por exemplo, em alguns passos de *Moby Dick* ou *Os demônios* em que o narrador-personagem relata diálogos aos quais não esteve presente ou dos quais não poderia ter notícia exata). Problemáticas também são as grandes manobras e torsões narrativas — diálogos reportados dentro de diálogos, transcrições de cartas, imbricação múltipla de planos temporais, deslocamentos súbitos de ponto de vista — a que até mestres da narrativa submetem seu material a fim de obter uma visão panorâmica divina (como Conrad em *Lord Jim*, que combina os dois tipos de narrador, de primeira e de terceira pessoa, em um mosaico de grande virtuosismo). Estes e tantos outros subterfúgios, alguns mais arcaicos e gritantes — o enxerto de novelas (Cervantes) ou ensaios (Goethe) dentro do romance, a narrativa-moldura —, são falhas tectônicas que apontaram para a instabilidade do romance como forma fechada e, mais além disso, para sua dinâmica essencial que apontaremos em seguida. (Todos os itens técnicos enumerados neste parágrafo estão presentes em Thomas Mann, aliás. Somam-se virtualmente, portanto, aos poucos quesitos que escolhemos analisar na Parte III.)

Pensemos agora sobre a minúcia, os pormenores dos ocorridos que, em sua alternância (a *vicenda* do italiano) por vezes frenética, o realismo valoriza tanto a fim de dar conta de imitar a nossa vida, “terrivelmente longa, repleta, densa”<sup>238</sup>. É preciso concordar que a apreensão literária do detalhe relevante realmente atingiu um ponto alto no século XIX, mas mesmo em Balzac a excelência na

---

<sup>238</sup> Steiner, 1963, 6 min 16 s.

representação material e perceptível do singular<sup>239</sup> não exclui a tentativa de encaixar o ocorrido singular e os atores sociais em recorrências e tipos<sup>240</sup> — essa ambição está declarada no prefácio geral da *Comédia humana* e é exercida a todo passo pela voz narrativa, proficiente em generalizações e máximas tiradas improvisadamente da manga. O didatismo social balzaquiano pode ser menos obviamente desparticularizador do que o “preter-realismo” manniano, mas a força centrípeta do geral segue ali, puxando a dispersão do específico e do singular de volta para um centro de modelos e padrões. O mesmo pode-se dizer, com ainda mais ênfase, do encaixe que Zola faz das personalidades e ações humanas em tendências maiores de hereditariedade e taras. (Já os romances de Thomas estão a todo momento flertando com o ensaio, no qual foi autor prolífico, a filosofia assistemática<sup>241</sup>, a psicologia.)

Outra noção assentada da épica realista, como já afirmamos na Parte I, é a ideia linear, evolutiva, de tempo. Só assim “a representação séria da realidade social quotidiana contemporânea sobre o fundamento do constante movimento histórico”, a fórmula auerbachiana que já citamos, se sustenta — esse “constante movimento histórico” é o do historicismo oitocentista. Os recursos de recorrência mítica que salientamos em obras de Thomas Mann, por exemplo, solapam essa concepção racional de história — assim como a repetição (transfigurada para baixo, é verdade) do périplo odisseico por Leopold Bloom em *Ulisses*, por mais que a “realidade social quotidiana contemporânea” esteja maciçamente presente. A presença de recorrências, sejam só internas ou hipertextuais, causa uma estagnação do embalo da narrativa (digressões do narrador, como em Sterne, Maistre ou Machado, fazem o mesmo). O decurso ininterrupto do tempo linear seria, para a teoria realista clássica, o modo temporal natural do romance; porém, na prática textual isso é impossível, senão a épica dissolve-se em drama, que é presente imparável, movimento constante sem *stasis*. Toda épica é um

---

<sup>239</sup> Cf. o entusiástico trecho de Auerbach (2015 [1946]) sobre Balzac (p. 437-448).

<sup>240</sup> Nem o recurso a diversas soluções milagrosas que resolvem partes da trama por meio de mortes súbitas, heranças inesperadas, revelações de identidade melodramáticas, parentescos insuspeitos etc. Um escrutínio atento pode em vários casos mostrar como as tramas de diversos gigantes do “grande realismo” nem sempre são exatamente realistas (como, por exemplo, a estapafúrdia fuga de Fabrizio Del Dongo da Torre Farnese, um verdadeiro show de inverossimilhança).

<sup>241</sup> O que desagradava a Otto Maria Carpeaux (1942, p. 252): por isso chamou Thomas Mann de “um pensador confuso” e “o maior dos escritores de segunda ordem”.

pouco dramática, sim, mas tem sua real especificidade na recursividade temporal, no livre jogo do ir e vir ao longo do eixo do tempo. Portanto, a intrusão mítica recirculante que mencionamos em Mann e Joyce<sup>242</sup> é, no fim das contas, uma questão de grau, não de gênero. Toda forma épica tem algo de repetição, constância e persistência, seja no nível estilístico (como na citação textual, no *Leitmotiv* ou no epíteto épico), seja na estrutura maior da trama (como na hipertextualidade); são recursos que freiam o almejado fluir dos eventos da narrativa individualizada e específica do romance realista, obrigando-o a uma “circularidade estrutural”: “[a]s palavras individuais nos empurram para frente, enquanto a estrutura do enredo nos puxa para trás”<sup>243</sup>.

No artigo *Literatura europeia moderna: um esboço geográfico*, de 1994, Moretti desdobra diacronicamente um problema parecido, contrapondo duas formas típicas de dois momentos históricos contíguos: o *conte philosophique* do Antigo Regime setecentista e o *Bildungsroman* de Goethe e Jane Austen nas décadas das primeiras revoluções burguesas. Ambos são marcados por impulsos contrários:

A trama sarcástica e discreta do *conte* parece desenhada para frustrar o interesse narrativo, que ele subordina integralmente a abstrações filosóficas; esse é um romance por e para filósofos, quase em guerra consigo mesmo, onde a linguagem efervescente da crítica força os leitores a questionar infundavelmente o sentido da história. Por contraste, o *Bildungsroman* extrai das incertezas da juventude um potencial narrativo inexaurível, frequentemente em contestação aberta de toda sabedoria reflexiva. (Moretti, 2013a, p. 21)<sup>244</sup>

Superpostas, essas duas linhas de força estão sempre presentes em Mann (e com maior intensidade no miolo da sua carreira narrativa: *A montanha mágica*, *José e seus irmãos*, *Carlota em Weimar* e *Doutor Fausto*), onde muitas vezes a peripécia simplesmente estaciona para que o narrador ou um personagem desfie

<sup>242</sup> Para um tratamento em profundidade, cf. o capítulo *Uma antítese: Joyce e Mann (An Antithesis: Joyce and Mann)* de Meletinsky (2000 [1976], p. 277-313).

<sup>243</sup> (“structural circularity”; “The individual words push us forward, while the plot structure pulls us back”) (Wickerson, 2017, p. 140).

<sup>244</sup> “The conte’s sarcastic, nonchalant plot seems designed to frustrate narrative interest, which it thoroughly subordinates to philosophical abstractions; this is a novel by and for philosophers, almost at war with itself, where the sparkling language of criticism forces readers to endlessly question the meaning of the story. By contrast, the Bildungsroman draws from the uncertainties of youth an inexhaustible narrative potential, often in open defiance of all reflexive wisdom”.

longas digressões estéticas, existenciais, filosóficas, científicas, religiosas ou históricas — com o resultante desequilíbrio composicional para o romance visto como apenas eventos<sup>245</sup> (*Os miseráveis* que o diga). Será isso um defeito?<sup>246</sup> (Incidentalmente, essa pergunta um dia foi a semente desta tese.) Interessa-nos mais que o vaivém que decidimos chamar jocosamente de preter-realismo (“conceito” do qual podemos agora nos livrar em definitivo, porque sua função já foi cumprida) pode ser entendido como uma imbricação em uma só forma daquilo que, seguindo-se a inércia dos gêneros textuais “puros”, pertenceria a dois princípios distintos. Vejamos como.

\*            \*

\*

Não arriscaremos aqui uma formalização definicional de uma ideia tão incipiente quanto esta, então recorreremos à metáfora e convidamos o leitor a embarcar em um exercício intelectual à moda geométrica. Imagine-se uma esfera<sup>247</sup>. Qualquer área dada da sua superfície, por ínfima ou imensa que seja, é composta de infinitos pontos. Em qualquer deles, pode-se fincar uma estaca imaginária, perpendicular à superfície e que, se inserida fundo o suficiente, chega sempre ao mesmo ponto: o núcleo da esfera, seu âmago. Inversamente, é lógico, qualquer direção que se tome a partir desse âmago, se seguida até o fim, desemboca em algum ponto da superfície da esfera. Duas retas quaisquer

---

<sup>245</sup> Existe também o risco contrário, como aponta Pavel (2002, p. 61-62): “Em Mann e Musil, o excesso de considerações teóricas acaba surtindo o mesmo resultado dos detalhes sensoriais em Joyce e Faulkner: em ambos os casos, o leitor tem a sensação de ser convidado a um espetáculo onde na realidade acontece bem pouca coisa” (“*In Mann e Musil, l'eccesso di considerazioni teoriche finisce per sortire lo stesso risultato dei dettagli sensoriali in Joyce e Faulkner: in entrambi i casi il lettore ha la sensazione di essere invitato a uno spettacolo dove in realtà accade ben poco*”).

<sup>246</sup> Pelo menos teoricamente pode-se conceber as narrativas mannianas em modalidade expurgada, em que, após um rigoroso retalhamento, todas as digressões fossem encurtadas ou simplesmente suprimidas. Muito do encanto da obra de Thomas Mann iria fora junto com a água do banho, é verdade; por outro lado, assim talvez fossem romances mais regulares e, imaginamos, mais amplamente lidos. Se isso é um benefício incondicional deixamos ao critério de cada um; para nós, não — “em alguns casos felizes, a fraqueza estrutural pode se tornar uma força” (“*[I]n a few lucky cases, the structural weakness may turn into a strength*”) (Moretti, 2013a, p. 58, n. 29).

<sup>247</sup> Inspiramo-nos aqui em uma metáfora de Leo Spitzer (2015 [1948], p. 18-20).

dessas, logo que partem do âmago, estão bem próximas; à medida que prosseguem na sua jornada até a superfície, ficam cada vez mais distantes, podendo até se revelar antípodas quando enfim afloram. O raciocínio inverso é evidente: quaisquer dois pontos da superfície da esfera, por longínquos que sejam um do outro, avizinham-se crescentemente enquanto penetram rumo ao cerne, até se confundirem nesse centro ideal, onde todas as diferenças são apagadas e só há identidade.

Feito esse exercício mental, comecemos com os símiles. No modelo dinâmico que propomos, a diferença fundamental entre novela e romance (que na didática convencional são tratados basicamente como extensões diferentes de um mesmo modo literário) não é de área coberta por cada um desses “terrenos”. Esse é o modelo lukácsiano, por exemplo, quando ele fala em “totalidade extensiva”, dizendo que o romance “cobre” mais área do que a novela, com seu foco em um episódio inusitado, porque inclui, seja direta, seja implicitamente, todo o mundo do herói: a gama completa de relações sociais e psicológicas, expectativas, desejos, conflitos, visões de mundo etc. presentes em um dado ambiente e época. No entanto, consideramos ambicioso demais supor que qualquer coisa exceto um respeitável *roman fleuve* à Proust ou Tolstói, ou um ciclo de múltiplos romances à Balzac ou Zola, possa realmente oferecer uma visão “total” de uma realidade dada. Mesmo um romance que efetivamente se propõe ser uma soma — pense-se no balanço geral pré-1914 de toda a cultura europeia que é *A montanha mágica* — apresenta linhas de falha gritantes em alguns aspectos (a afirmação de Lukács de que esse livro representaria a totalidade social da época<sup>248</sup> é um escândalo de tão parcial). Para nós, o que faz o romance não é a extensividade, mas a profundidade: quer dizer, se ele leva os conflitos e contradições apresentados até suas consequências ulteriores. O mesmíssimo material temático de um conto simples (digamos, uma das parábolas urbanas de Kafka<sup>249</sup>) pode ter suas ressonâncias amplificadas até que

---

<sup>248</sup> *Apud* Bruford, 1986, p. 69.

<sup>249</sup> Citamos o nome de Kafka e aproveitaremos para citar mais um exemplo: o processo dinâmico ao qual a parábola da Lei foi submetida até se tornar o romance *O processo* — fragmentário, mas ainda assim um romance. O fato de a parábola ser contada *dentro* do romance ao qual deu origem, e ainda por cima constituir um dos nós temáticos discutidos e elaborados por seus personagens, contribui para a nossa argumentação de um processo exponencial, rumo à profundidade, como o funcionamento fundamental que constitui o romance a partir de um ou mais pontos embrionários superficiais.

se toque em valores, dilemas e condições que estão atrás e acima de meras particularidades da época, local, enredo, personagens — particularidades essas que compõem e exaurem um conto, por exemplo. Em movimento contrário, um romance pode ser depurado de seus desenvolvimentos e reduzido a um estado de novela: é o caso das adaptações infanto-juvenis, em que o episódico e acidental é preservado às custas da elaboração, da reiteração, da ramificação, da digressão<sup>250</sup> etc. A mera fábula (termo usado aqui não como o gênero esópico, mas no sentido dado pelos formalistas russos) é o comum entre o original e a adaptação: o elemento romanesco foi extirpado. O procedimento inverso também existe, e aqui podemos ilustrar esplendidamente com uma obra de Thomas Mann: a construção opulenta de 2.000 páginas que, na Tetralogia, ele erigiu sobre o mais parco dos materiais — uma história que no original bíblico toma pouco mais que duas páginas<sup>251</sup>.

Disso tudo há algumas consequências a se tirar. A mais evidente delas é que o romance exige algum tamanho de texto. Por prodigiosa que seja a capacidade sintética de um escritor, é preciso alguma “quilometragem” para se elaborar e refinar um enredo, desenvolver uma personalidade, trazer sutilezas à tona. Algumas poucas indicações esquemáticas, ou apenas ilações deixadas para o leitor resolver, não bastam para se aproximar do “centro da esfera”; com brevidade só se progride pouco na perfuração do seu miolo. A notória definição goetheana de novela como um “ocorrido inaudito” é certa, e pode ser multiplicada para entendermos certos pseudorromances que mais propriamente são coleções de novelas com tecido conjuntivo a ligá-las, sem que se lance luz sobre causas profundas, consequências últimas, conexões com experiências e sentimentos gerais, capacidade de se vulgarizar as linhas de força do enredo em movimentos típicos de outras situações que não as representadas, matizes psicológicos dos personagens (algumas obras do naturalismo brasileiro aí se encaixam — todas breves, aliás). A “amplitude épica” de que tanto se fala na teorização idealista sobre o romance é, de certa maneira, um clamor por esse aprofundamento, pelo trabalho de escavação que o romancista deve fazer na

---

<sup>250</sup> Shklóvski (1990 [1929], p. 170) provocativamente declarou *Tristram Shandy* o romance mais típico da literatura universal exatamente por ser praticamente *reduzido* ao aspecto do dispositivo.

<sup>251</sup> A mesma dilatação de episódio para épico, mas agora com aproveitamento de fatos reais, ocorre quando Herman Melville escreve seu *Moby Dick* a partir de um acidente momentoso da época (o naufrágio do *Essex* em 1820 após a investida de uma baleia cachalote).

rocha da experiência concreta e se aproximar ao centro da nossa esfera imaginária.

E o que seria esse centro da esfera? Ao que o romance se avizinha quando se dá ao luxo da extensão, da elaboração, da depuração e do refino? É aqui que a nossa metáfora começa a apresentar uma contradição vital, mas iluminadora. Se em um extremo do processo dinâmico do romance está o episódio fora do comum, o “ocorrido inaudito”, supõe-se que na outra ponta repousaria algo tão estável a ponto de ser imutável, inerte. Em uma escala crescente de abstração, ou, inversamente, decrescente de particularização, ao longo da qual as camadas de individualidade e contingência são despidas rumo a uma maior possibilidade de generalização, o que se perde também é o realismo, se entendido nos moldes esboçados no Capítulo 1 da Parte I. Da novela até o ensaio; do conto ao tratado filosófico — é nessa transformação quase imperceptível que localizamos o romance como processo, tensão e dinamismo.

Historicamente, o cabo-de-guerra entre essas duas forças é demonstrado pela oscilação demonstrada, nos subgêneros romanescos, entre o realismo forte das vertentes mais pedestres (que acabaram levando a melhor) e a idealização das vertentes mais edulcoradas (que se degradaram até se tornarem obsoletas). O plebeísmo por vezes violento e obsceno do *Satíricon*, por exemplo, está bem distante das fidelidades sempiternas e juras de amor do romance bizantino; é difícil achar um contraste mais acusado do que entre o cinismo pé no chão do romance picaresco espanhol e o idealismo temperado de inverossimilhança dos romances de cavalaria quase contemporâneos. Estes exemplos são extremos, identificando posições quase terminais dentro do percurso ao qual aludimos na nossa metáfora de trabalho. O que importa é entender que a alçada do romance é um *espectro*, um gradiente, um espaço de possibilidade dentro de balizas últimas que não podem ser efetivamente tocadas sem que se saia do gênero romanescos<sup>252</sup>.

---

<sup>252</sup> Ou pelo menos do gênero romanescos de qualidade realmente artística: as vertentes puramente comerciais do romance, como os de banca de revista, podem tranquilamente se contentar com apenas o lado novelístico, episódico e trivial, e serão bem-sucedidas dentro do gênero de fruição que se propõem precisamente na medida em que o fizerem.

Sendo esse um gradiente sem marcações objetivas de onde domina X e onde se impõe Y, o romance é uma forma essencialmente contraditória, em que forças opostas se digladiam e onde o equilíbrio é sempre precário, oscilante. Um dos efeitos disso é que, fato notório, não existe o romance modelar, daquela maneira em que a *Ilíada* é a epopeia modelar ou o soneto petrarquiano é o soneto modelar. O romance é um gênero capcioso, impossível de se “sintetizar” no laboratório da teoria; essa é a sua essência. Avaliamos esse hibridismo como a grande força do romance como forma, e foi o que lhe valeu a hegemonia na literatura que ele detém faz bons três séculos, pois “hegemonia não precisa de pureza — precisa de plasticidade, camuflagem, conluio entre o velho e o novo”<sup>253</sup>. São tantos os espécimes extremamente diversos entre si que cabem nesse quadro que ditames formais, como os que por muito tempo regularam a tragédia, são inúteis, e mesmo impensáveis.<sup>254</sup>

Um corolário desse nosso raciocínio é que um romance é tão mais típico como tal quanto mais misturar e confundir as duas tendências maiores, a do particular “sujo” e a do universal “puro”, que por si sós não têm lugar no romance, pertencendo antes à novela e ao ensaio ou tratado, respectivamente. A figura de proa desse barroquismo essencial ao romance é, uma vez mais, *Dom Quixote*, que conquistou seu lugar indiscutido de primeiro romance moderno exatamente por não apenas incorporar essa dialética em todas as partes do seu tecido, mas também tematizá-la como seu assunto principal: a tensão entre ideal e real, ilusão e fato, nobreza e plebeísmo, expectativa e decepção é o seu núcleo. Vem também das letras espanholas um dos primeiros filões plenamente romanescos, internamente híbridos na acepção que aqui propomos: a picaresca, que nos seus melhores exemplares (como *Lazarillo de Tormes* e *Guzmán de Alfarache*) alia a mais crua observação da realidade concreta com moralidades e especulações montaigneanas sobre a natureza humana<sup>255</sup>. O grande romance inglês do século XVIII, capitaneado por Defoe, Fielding e Richardson, e depois aprimorado por

---

<sup>253</sup> “hegemony doesn’t need purity — it needs plasticity, camouflage, collusion between the old and the new” (Moretti, 2013a, p. 178).

<sup>254</sup> Pelo mesmo motivo, falar em implosão ou crise do romance no século XX nos parece um pleonasma, pois o romance, entendido como fazemos aqui, é a forma literária da crise contínua e da contradição interna insolúvel — e por isso é tão instigante.

<sup>255</sup> Para mais sobre a complexa convivência e eventual fusão entre peripécia e ética no gênero picaresco, cf. o abrangente estudo de Valbuena y Prat (1962, especialmente p. 26-31).

Sterne, Smollett e Goldsmith, tem a importância central que assumiu na história literária precisamente por dar maior refinamento técnico à narrativa (da fraseologia à estruturação) e enriquecer psicologicamente seus protagonistas, mas a gangorra entre representação de acontecimentos miúdos e tentativa de destilar grandezas maiores segue parecida com a indicada na picaresca, apenas atuando em amplitude mais larga. Citamos Defoe porque é nele que começaremos a examinar, à guisa de instigação, alguns traços dessa gangorra — e por um dos aspectos técnicos que examinamos em Thomas Mann, o da antroponímia.

Um ensaio de Richard Gerber (1964) levanta a hipótese de os principais nomes próprios de *Robinson Crusoe* (1719) (o exemplo prototípico de romance realista burguês, não idealizado) contarem, se tomados como um conjunto coordenado, uma história através de simbologia cristológica. Se Robinson é comum o suficiente, Crusoe é explicado pelo narrador do romance como derivando do alemão Kreuznaer. A raiz em *Kreuz* (cruz) está ali para todo mundo ver, mas isso por si só diz muito pouco. Porém, conjugado com o nome pragmático com que o protagonista batiza o aborígine das ilhas que ele salva do sacrifício humano, Friday (Sexta-Feira), o *Kreuz* subitamente ganha relevo por somatório: cruz + sexta-feira. Ainda nessa seara de senhores, salvaçãoes e sacrifícios, o nome do serviçal que Crusoe vende ignobilmente, por duas porções de *trinta moedas* de prata, na parte da história anterior à ilha, é Xury. Aí pode entrar tanto uma consideração grafêmica — a de o X inicial ser uma figuração oblíqua de cruz — como o anagrama fonético de Xury (pronunciado à inglesa) com o radical *cruci-*. Se nada disso terminar de convencer, por formal demais, é preciso lembrar o contexto puritano de *Robinson Crusoe*, em que a religiosidade impele todo o esforço de tenacidade e sobrevivência de Crusoe na ilha; assim como o estágio então inicial do romance realista, ainda se libertando das amarras alegóricas da época anterior, onde nada desses jogos com nomes seria visto como anômalo. Portanto, para Gerber (1964, p. 233) não surpreende que *Robinson Crusoe* “se alce do relato de fatos ficcional para o mítico”<sup>256</sup>: fá-lo através de palavras-chave, ou melhor, nomes-chave que conversam intensamente com o substrato simbólico da trama em si — uma trama de

---

<sup>256</sup> “*sich aus dem fiktiven Tatsachenbericht ins Mythische erhebt*”.

atribuições, aviltamento, solidão, contrição, fé, sacrifício, traições e transcendência final, como a própria Paixão, mas agora num contexto só humano e prosaico.

Uma lente teórica rigorosamente realista aplicada à história de Defoe, portanto, perde de vista o quanto pode haver de esquemático e simbólico mesmo nesse livro que é considerado um epítome do romance “tirado de uma notícia de jornal”, imanente, tão casual quanto a nossa vida concreta. E:

De um ponto de vista formal, essa coexistência-sem-integração de registros opostos [...] é claramente uma falha do romance. Mas tão claro quanto é que a inconsistência *não é só uma questão de forma*.<sup>257</sup> (Moretti, 2013b, p. 35)

Nesse conflito precoce entre representação miúda de um ocorrido individualíssimo e seu encaixe em um esquema maior (tanto mítico quanto hipertextual, no caso), “*torna-se visível uma contradição estrutural que nunca será superada*”<sup>258</sup>. Essa contradição é justamente a fermentação interior da forma romance que esquematizamos logo acima. Olhemos rapidamente, ao apagar das luzes, um par de outros exemplos, pontuais, mas bem variados, para reforçar que o romance realista de alto *pedigree* como um todo costuma ser tão malhado quanto *Robinson Crusóé*.

*Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, é considerado um marco realista da literatura brasileira. As classes médias e baixas cariocas dominam as cenas, de um costumbrismo pitoresco e fidedigno, não há quase nada da idealização alencariana das relações amorosas, os recantos populares da cidade ambientam a peripécia. No entanto, diversos traços de ficção antiga estão presentes. Reina certa confusão na denominação das personagens. Nomes próprios completos não são dados: ou usa-se uma alcunha, ou a ocupação da pessoa, ou sua patente militar, ou só o sobrenome, ou só o prenome (incluindo dois Leonardos e duas Marias, como seria típico em Macondo). A demarcação de pontos no tempo é a do mundo

<sup>257</sup> “From a formal viewpoint, this coexistence-without-integration of opposite registers [...] is clearly a flaw of the novel. But, just as clearly, the inconsistency is not just a matter of form”.

<sup>258</sup> “a structural contradiction becomes visible that will be never overcome” (Moretti, 2013b, p. 35).

arcaico, com o sentimento cíclico da temporalidade natural pontuada por eventos recorrentes (efemérides paroquiais, aniversários), e não por dados como dia, mês e ano. A passagem do tempo também carece de dados objetivos, o narrador preferindo expressões como “logo depois”, “por essa altura” e semelhantes. E na ação há também um recurso quase abusivo à coincidência: é o “pequeno mundo” da anedota, em que todos se conhecem e acabam se topando, apesar de estarem na capital do Império.

Voltamos pela última vez à onomástica alusiva, quesito no qual poderíamos empilhar exemplos dos mais variados autores<sup>259</sup>. Fiquemos aqui apenas com Dostoiévski e Flaubert: Raskólnikov, o sobrenome do protagonista de *Crime e castigo* (1866), é derivado de *raskól* (раскол), “cisão” ou “cisma”, o que é muito adequado considerando a personalidade dividida e internamente conflituosa do herói; seu amigo ajuizado e equilibrado chama-se Razumíkhin — e *rázum* (разум) significa “razão” ou “intelecto” em russo. E até o ídolo francês resvala nessas correspondências apropriadas demais para serem críveis: a obra-prima flaubertiana da narrativa curta (*Um coração simples*, de 1877) abunda em alusões hipertextuais e irônicas embutidas nos nomes próprios dos principais personagens: Félicité, Aubain, Paul e Virginie<sup>260</sup>.

Esses exemplos esparsos, filtrados pelas categorias que usamos nas nossas análises de Thomas Mann (poderiam ser outras), serão deixados aqui como provocações para considerarmos com mais reserva, e ironia, qualquer tentativa de formalização exaustiva do romance:

as grandes teorias do romance fizeram exatamente isto: reduziram o romance a *uma só* forma de base (o realismo, o *romance*, o dialogismo, o metarromance...); e se essa redução lhes conferiu elegância conceitual e força teórica, também acabou fazendo desaparecer nove décimos da história literária. Demais.<sup>261</sup> (Moretti, 2013a, p. 42-43)

<sup>259</sup> Cf. os estudos citados na Parte III, Capítulo 1, seção d).

<sup>260</sup> Cf. Amon, 2024b.

<sup>261</sup> “(...) *le grandi teorie del romanzo proprio questo hanno fatto: ridotto il romanzo a una sola forma di base (il realismo, il romance, il dialogismo, il meta-romanzo...); e se questa riduzione gli ha conferito eleganza concettuale e forza teorica, ha anche finito col far scomparire i nove decimi della storia letteraria. Troppo*”.

Nesse espírito, cremos supérfluas afirmações eufóricas como a de Michael Butter, teórico que, em 2008, anunciava Thomas Mann como “precursor do pós-modernismo”<sup>262</sup>, repetindo um patamar acima o processo que, nos anos 50, dera-se nas universidades americanas para constituir a tríade Proust-Mann-Joyce como a elite do modernismo<sup>263</sup>. Esse tipo de pensamento é remontável a manifestações do próprio autor, como em *A gênese do Doutor Fausto* (1949), onde Mann aplica<sup>264</sup> analogicamente à *Montanha mágica*, ao *José* e ao *Doutor Fausto* a afirmativa de Harry Levin de que “[n]em o *Retrato do artista*, nem o *Finnigan’s [sic] Wake* é um romance, a rigor, e *Ulisses* é um romance para acabar com todos os romances”<sup>265</sup>. Conforme o raciocínio que buscamos desenvolver aqui no término desta tese, na evolução histórico-literária do romance — entendida em sentido morettiano-darwiniano, em que os espécimes inadaptados, mesmo se não deixam descendência duradoura, seguem pertencendo à árvore evolutiva do gênero — há lugar de sobra; ele é extremamente generoso na sua heterogeneidade intrínseca. Concordamos com Franco Moretti quando ele diz que

o romance volta a ser central para a nossa compreensão da modernidade: não apesar, mas *por causa* dos seus traços pré-modernos, que não são resíduos arcaicos, mas articulações funcionais de necessidades ideológicas. (Moretti, 2013a, p. 178)<sup>266</sup>

Mais que ideológicas, necessidades gnosiológicas: nós apreendemos a realidade vivida de mais de um jeito, e seria muito estranho se não a representássemos de mais de um jeito. “Toda grande era é uma era de transição”<sup>267</sup>, escreveu certa feita Lukács. Toda grande forma literária também.

<sup>262</sup> “*Vorläufer des Postmodernismus*” (apud Ogata, 2016, p. 7).

<sup>263</sup> *Ibidem*, n. 5.

<sup>264</sup> GKFA 19.1, p. 475.

<sup>265</sup> “*Neither the Portrait of the Artist nor Finnigan’s Wake is a novel, strictly speaking, and Ulysses is a novel to end all novels*” (apud OGATA, p. 153).

<sup>266</sup> “*the novel returns to be central to our understanding of modernity: not despite, but because of its pre-modern traits, which are not archaic residues, but functional articulations of ideological needs*”.

<sup>267</sup> “*Jede große Zeit ist eine Übergangszeit*” (Lukács, [1952] 1965, p. 440).

## REFERÊNCIAS

### 1. Bibliografia primária

**GKFA — *Große Frankfurter Kommentierte Ausgabe*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2001–** : Dos 38 volumes planejados (editados por um colegiado internacional e contemplando toda a ficção e ensaios, mais uma generosa seleta das cartas e diários), até o fim da redação desta tese (setembro de 2024) foram publicados os constantes na lista abaixo. Todos os volumes são duplos, com um primeiro tomo de texto e um segundo de comentários, salvo alguns poucos volumes simples, marcados abaixo com asterisco, que trazem o comentário no mesmo tomo que o texto.

Exemplo de citação: “GKFA 1.2, p. 20” (volume 1, tomo 2 [o de comentário, portanto], página 20).

- 1: *Buddenbrooks* [Os Buddenbrook]
- 2: *Frühe Erzählungen 1893-1912* [Primeiros contos 1893-1912]
- 3: *Fiorenza, Gedichte, Filmentwürfe* [Fiorenza, poemas, argumentos de filme]
- 4: *Königliche Hoheit* [Sua Alteza Real]
- 5: *Der Zauberberg* [A montanha mágica]
- 6: *Späte Erzählungen 1919-1953* [Últimos contos 1919-1953]
- 7: *Joseph und seine Brüder I* [José e seus irmãos I]
- 8: *Joseph und seine Brüder II* [José e seus irmãos II]
- 9: *Lotte in Weimar* [Carlota em Weimar]
- 10: *Doktor Faustus* [Doutor Fausto]
- 11: *Der Erwählte* [O eleito]
- 12: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* [Confissões do impostor Felix Krull]
- 13: *Betrachtungen eines Unpolitischen* [Considerações de um apolítico]
- 14: *Essays I: 1893-1914* [Ensaio I: 1893-1914]
- 15: *Essays II: 1914-1926* [Ensaio II: 1914-1926]

19: *Essays VI: 1945-1950* [Ensaio VI: 1945-1950]

21\*: *Briefe I: 1889-1913* [Cartas I: 1889-1913]

22\*: *Briefe II: 1914-1923* [Cartas II: 1914-1923]

23: *Briefe III: 1924-1932* [Cartas III: 1924-1932]

**GW — *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1960 (primeira edição, em doze volumes), 1974 (edição definitiva, com um volume suplementar), 1990 (última reedição):** Editado por Hans Bürgin e Peter de Mendelsohn.

Exemplo de citação, conforme o formato consagrado na pesquisa manniana: “I, 20” (volume I, página 20).

I: *Buddenbrooks* [Os Buddenbrook]

II: *Königliche Hoheit / Lotte in Weimar* [Sua Alteza Real / Carlota em Weimar]

III: *Der Zauberberg* [A montanha mágica]

IV: *Joseph und seine Brüder* (1) [José e seus irmãos (1)]

V: *Joseph und seine Brüder* (2) [José e seus irmãos (2)]

IV: *Doktor Faustus* [Doutor Fausto]

VII: *Der Erwählte / Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* [O eleito / Confissões do impostor Felix Krull]

VIII: *Erzählungen* [Contos]

IX: *Reden und Aufsätze* (1) [Conferências e artigos (1)]

X: *Reden und Aufsätze* (2) [Conferências e artigos (2)]

XI: *Reden und Aufsätze* (3) [Conferências e artigos (3)]

XII: *Reden und Aufsätze* (4) [Conferências e artigos (4)]

XIII: *Nachträge* [Suplementos]

## 2. Bibliografia secundária

Obras cuja edição consultada é consideravelmente posterior à publicação original trazem entre colchetes o ano da primeira publicação.

Exemplo de citação: “FRYE, 2020 [1957], p. 20”.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994. 8 ed., 8. reimpr.

AMON, Théo. “*Não é hora de nada*”: o mal-estar crônico em A montanha mágica. Porto Alegre: UFRGS, 2019 (dissertação de mestrado em Letras). URL: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/202485>

AMON, Théo. O papel de Thomas Mann na teoria lukácsiana do realismo. *Pandaemonium Germanicum* (no prelo). Manuscrito aceito para publicação em 26 de maio de 2024 [2024a]. 26 pp.

AMON, Théo. *Três retratos de mulher — parte 2*. Parêntese, 18 de maio de 2024 [2024b]. URL: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/ensaio-parentese/tres-retratos-de-mulher-parte-2/>

AUERBACH, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: Francke Verlag, 2015 [1946]. 11. ed.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010 [1965]. 7. ed. Tradução [do francês] de Yara Frateschi Vieira.

BAKHTIN, Mikhail. *O romance como gênero literário* [1941]. In: *Teoria do romance III. O romance como gênero literário*. São Paulo: Editora 34, 2019. Tradução de Paulo Bezerra.

BALZAC, Honoré de. *Gambara* [1837]. In: \_\_\_\_\_. *La Comédie humaine. X. Études philosophiques*. Paris: Gallimard, 1979, p. 439-516. (Bibliothèque de la Pléiade, v. 42. Reimpressão de 2019.)

BAUMGART, Reinhard. *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. Munique: Carl Hanser Verlag, 1964.

BEHRENS, Irene. *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. Bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*. Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1940.

BEREND, Eduard. *Die Namengebung bei Jean Paul*. PMLA, v. 57, n. 3, set. 1942, p. 820-850.

BIOY CASARES, Adolfo. *Borges*. Barcelona: Destino, 2006.

BLANCKENBURG, Friedrich von. *Versuch über den Roman*. Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1965 [1774]. (Reimpressão fac-similar da edição original [Leipzig e Leignitz: David Siegers Witwe, 1774], com posfácio de Eberhard Lämmert.)

BORCHMEYER, Dieter. "Zurück zum Anfang aller Dinge": *Mythos und Religion in Thomas Manns Josephsromanen*. Thomas Mann Jahrbuch, 1998, v. 11, p. 9-29.

BORGES, Jorge Luis. *Discusión* [1932]. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas I (1923-1949). Edición crítica*. Buenos Aires: Emecé, 2009. Editado por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara.

BÖSCH, Bruno (org.). *História da literatura alemã*. São Paulo: Editora Herder/Editora da Universidade de São Paulo, 1967. Vários tradutores, sob coordenação de Erwin Theodor.

BRINKMANN, Richard. *Zum Begriff des Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*. In: BRINKMANN, Richard (org.). *Begriffbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, p. 222-235 (Wege der Forschung, Band CCXII).

BRÖSSEL, Stephan. Leitmotiv. In: BLÖDORN, Andreas; MARX, Friedhelm (org.). *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015, p. 317-319.

BRUFORD, W. H. Bildung in *The Magic Mountain*. In: BLOOM, Harold (org.). *Thomas Mann's The Magic Mountain*. Nova York, New Haven & Filadélfia: Chelsea House Publishers, 1983, p. 67-83. (Modern Critical Interpretations)

BULHOF, Francis. *Transpersonalismus und Synchronizität. Wiederholung als Strukturelement in Thomas Mann „Zauberberg“*. Groningen: Drukkerij van Denderen, 1966 (tese de doutorado).

CALDAS, Pedro Spinola Pereira. *O murmurante evocador do passado: A montanha mágica e o romance de formação após a Primeira Guerra Mundial*. História da Historiografia, n. 16, dez. 2014, p. 107-120. DOI: <https://doi.org/10.15848/hh.v0i16.802>

CARPEAUX, Otto Maria. O admirável Thomas Mann. In: \_\_\_\_\_. *A cinza do purgatório* (1942). In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios reunidos. 1942-1978. Volume I*. Rio de Janeiro: Universidade Editora & Topbooks, p. 251-258.

CARPEAUX, Otto Maria. *A história concisa da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013 [1964].

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Brasília: Senado Federal, 2008 [1959]. 3. ed., 4 vols.

CULLER, Jonathan. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Des Tours de Babel*. In: GRAHAM, Joseph F. (org.). *Difference in Translation*. Ithaca & Londres: Cornell University Press, 1985, p. 209-248.

DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Londres: Penguin Classics, 2004 [1850].

DORNBUSCH, Claudia Sibylle. *Aspectos interculturais da recepção de Thomas Mann no Brasil*. São Paulo, 1992 (dissertação de mestrado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP). DOI: <https://doi.org/10.11606/D.8.1992.tde-30012023-114657>

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamazov* [1880]. Rio de Janeiro: Vecchi, 1968. 3. ed. 2 vols. Tradução de Boris Solomonov [Bóris Schnaiderman].

DÜRR, Thomas. *Mythische Identität und Gelassenheit in Thomas Manns Joseph und seine Brüder*. Thomas Mann Jahrbuch, 2006, v. 19, p. 125-157.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008 [1983]. Anniversary Edition.

FRUNGILLO, Mario; MANN, Thomas. *Pensamentos na guerra*. Revista UFG, ano XII, n. 8, jul. 2010, p. 143-158.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2020 [1957].

FUSILLO, Massimo. *Fra epica e romanzo*. In: MORETTI, Franco (org.). *Il romanzo. Volume secondo. Le forme*. Turim: Einaudi, 2002, p. 5-34.

FUKS, Julián. *Romance: história de uma ideia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GENETTE, Gérard. Introduction à l'architexte (1979). In: *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*. Paris: Éditions du Seuil, 2004. (Points Essais, 511)

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. (Points Essais, 257)

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987. (Points Essais, 473)

GERBER, Richard. *Die Magie der Namen bei Henry James*. Anglia. Zeitschrift für englische Philologie. Band 81. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1963, p. 175-197.

GERBER, Richard. *Zur Namengebung bei Defoe*. In: RIESNER, Dieter; GNEUSS, Helmut (org.). *Festschrift für Walter Hübner*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1964, p. 227-233.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Dichtung und Wahrheit*. Stuttgart: Reclam, 2012 [1811/1833]. Edição de Walter Hettche.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Munique: C. H. Beck, 2007. Edição e comentários de Erich Trunz.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto. Uma tragédia. Segunda parte* [1832]. São Paulo: Editora 34, 2007. Tradução de Jenny Klabin Segall. Edição e comentários de Marcus Vinicius Mazzari.

GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1964. (Idées N. R. F. 93)

GONCOURT, Edmond de; GONCOURT, Jules de. *Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1891, t. 2 (1862-1865).

GORDON, Elizabeth Hope. *The Naming of Characters in the Works of Charles Dickens*. University of Nebraska Studies in Language, Literature, and Criticism, v. 5, n. 1, jan. 1917.

GRONICKA, André von. *Ein „symbolisches Formelwort“ in Thomas Manns „Zauberberg“ (1948)*. In: KOOPMANN, Helmut (org.). *Thomas Mann*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 35-42. (Wege der Forschung, CCCXXXV)

HAMBURGER, Käte. *Der Epiker Thomas Mann*. Orbis Litterarum, 13, 1958, p. 7-14.

HAMBURGER, Käte. *Der Humor bei Thomas Mann. Zum Joseph-Roman*. Munique: Nymphenburger, 1965. (Edição revista e ampliada: *Thomas Manns biblisches Werk. Der Joseph-Roman. Die Moses-Erzählung „Das Gesetz“*. Frankfurt am Main: Fischer, 1984.)

HATFIELD, Henry C. *Realism in the German Novel*. Comparative Literature, v. 3, n. 3., “A Symposium on Realism” (Summer, 1951), p. 234-252.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik III* [1835]. *Werke 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

HELLER, Peter. *Some Functions of the Leitmotiv in Thomas Mann's Joseph Tetralogy* (1947). *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 22:22, p. 126-141. DOI: <https://doi.org/10.1080/19306962.1947.11786308>

HOUAISS, Antônio. *Houaiss eletrônico*. Versão monousuário 2009.3. São Paulo: Objetiva, 2009.

HUET, Pierre-Daniel. *Traité de l'origine des romans*. Paris: Jean Mariette, 1711. 8. ed. rev. e ampl.

KARTHAUS, Ulrich. „Der Zauberberg“ — ein Zeitroman (Zeit, Geschichte, Mythos). *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, v. 44, n. 2, jun. 1970, p. 269-305.

KOOPMANN, Helmut. *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann – Döblin – Broch*. Stuttgart, Berlim, Colônia & Mainz: Kohlhammer, 1983 (Sprache und Literatur 113).

KOOPMANN, Helmut. *Die Entwicklung des „intellektualen Romans“ bei Thomas Mann*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1971a. 2. ed. rev. e atual.

KOOPMANN, Helmut. *(Keine) Äußerlichkeiten. Kleider machen Leute — auch bei Thomas Mann. Und Namen sind nicht Schall und Rauch*. s. d. (Manuscrito eletrônico em formato .docx, 19 pp.)

KOOPMANN, Helmut (org.). *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2001. 3. ed. atual.

KOOPMANN, Helmut. *Thomas Mann — Studien, statt einer Biographie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016.

KOOPMANN, Helmut. *Thomas Mann und Schopenhauer*. In: PÜTZ, Peter (org.). *Thomas Mann und die Tradition*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971b, p. 180-200.

KOOPMANN, Helmut. *Warnung vor Wirklichem: Zum Realismus bei Thomas Mann*. In: KOOPMANN, Helmut; MUENZER, Clark (org.). *Wegbereiter der*

*Moderne. Studien zu Schnitzler, Hauptmann, Th. Mann, Hesse, Kaiser, Traven, Kafka, Broch, von Unruh und Brecht. Festschrift für Klaus Jonas.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1990, p. 68-87 (separata).

KRATZ, Henry. *A Methodological Critique of W.R. Maurer's "Names from The Magic Mountain"*. *Names. A Journal of Onomastics*, v. 11, n. 1, 1963, p. 20-25. DOI: <https://doi.org/10.1179/nam.1963.11.1.20>

KRISTIANSEN, Børge. *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Leitmotiv — Zitat — Mythische Wiederholungsstruktur.* In: KOOPMANN, 2001, p. 823-835.

KRISTIANSEN, Børge. *Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik.* Bonn: Bouvier, 1986. 2. ed. rev. e ampl.

KURZKE, Hermann. *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung.* Munique: C. H. Beck, 2010. 4. ed. rev. e atual.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *The Structural Study of Myth.* *The Journal of American Folklore*, v. 68, n. 270, "Myth: A Symposium" (out-dez. 1955), p. 428-44.

LOHMEIER, Anke-Marie. *Thomas Mann-Figurenlexikon.* Saarbrücken: Universität des Saarlandes, 2006-2011. Acesso em 5 de agosto de 2024. URL: <http://literaturlexikon.uni-saarland.de/lexika/thomas-mann-figurenlexikon>

LUKÁCS, Georg. *Balzac und der französische Realismus [1952].* In: *Probleme des Realismus III. Werke. Band 6.* Neuwied e Berlim: Luchterhand, 1965, p. 431-521.

LUKÁCS, Georg. *Der letzte große Vertreter des kritischen Realismus [1955].* In: \_\_\_\_\_. *Thomas Mann.* Berlim: Aufbau, 1957, p. 192-95. 4 ed. rev. e ampl.

LUKÁCS, Georg. *Der Roman [1934].* In: *Moskauer Schriften. Zur Literaturtheorie und Literaturpolitik 1934-1940.* Frankfurt: Sandler, 1981. Editado por Frank Benseler.

LUKÁCS, Georg. *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts [1950].* In: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Werke. Band 7.* Neuwied e Berlim: Luchterhand, 1964.

LUKÁCS, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2009 [1916] (Werkauswahl in Einzelbänden, Band 2).

LUKÁCS, Georg. *Es geht um den Realismus* [1938]. In: *Probleme des Realismus I. Essays über Realismus. Werke. Band 4*. Neuwied e Berlim: Luchterhand, 1971, p. 313-343.

LUKÁCS, Georg. *Erzählen oder beschreiben?* [1936]. In: *Probleme des Realismus I. Essays über Realismus. Werke. Band 4*. Neuwied e Berlim: Luchterhand, 1971, p. 197-242.

LUKÁCS, Georg. *Gerhart Hauptmann* [1932]. In: *Probleme des Realismus I. Essays über Realismus. Werke. Band 4*. Neuwied e Berlim: Luchterhand, 1971, p. 69-80.

LUKÁCS, Georg. *Goethe und seine Zeit* [1947]. In: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Werke. Band 7*. Neuwied e Berlim: Luchterhand, 1964.

LUKÁCS, Georg. *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*. Neuwied e Berlim: Luchterhand, 1965 [1955].

LUKÁCS, Georg. *Thomas Mann* [1948]. In: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Werke. Band 7*. Neuwied e Berlim: Luchterhand, 1964.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 [1976].

MANN, Thomas. *La montagna incantata*. Milão: dall'Oglio, 1973 [1932]. Tradução de Bice Giachetti-Sorteni. (Coleção Ammiraglia)

MARTINI, Fritz. *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1981. 4. ed.

MARX, Leonie. *Thomas Mann und die skandinavischen Literaturen*. In: KOOPMANN, 2001, p. 164-99.

MAURER, Warren R. *Another View of Literary Onomastics*. *Names. A Journal of Onomastics*, v. 11, n. 2, 1963, p. 106-114. DOI: <https://doi.org/10.1179/nam.1963.11.2.106>

MAURER, Warren R. *Names from The Magic Mountain*. *Names. A Journal of Onomastics*, v. 9, n. 4, 1961, p. 248-259. DOI: <https://doi.org/10.1179/nam.1961.9.4.248>

MELETINSKY, Eleazar M. *The Poetics of Myth*. Nova York & Londres: Routledge, 2000 [1976].

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira — I*. São Paulo: É Realizações, 2014 [1977].

MEYER, Herman. *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988.

MILECK, Joseph. *Names and the Creative Process: A Study of the Names in Hermann Hesse's "Lauscher," "Demian," "Steppenwolf," and "Glasperlenspiel"*. *Monatshefte*, v. 53, n. 4 (abr.–maio, 1961), p. 167-180.

MILLINGTON, Barry (org.). *Wagner. Um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995. Tradução de Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013. 12. ed., rev., ampl. e atual.

MORETTI, Franco. *A New Intuition. On Roberto Schwarz's Critical Work*. *New Left Review* 131, set.-out. 2021.

MORETTI, Franco. *Conjeturas sobre a literatura mundial*. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 58, nov. 2000, p. 173-181.

MORETTI, Franco. *Distant Reading*. Londres e Nova York: Verso, 2013a.

MORETTI, Franco, *Il borghese. Tra storia e letteratura*. Turim: Einaudi, 2017. Trad. Giovanna Scocchera. (Saggi 966)

MORETTI, Franco. *Il romanzo di formazione*. Turim: Einaudi, 1999 [1987]. (Biblioteca Einaudi 52)

MORETTI, Franco. *La letteratura vista da lontano*. Turim: Einaudi, 2005. (Saggi 865)

MORETTI, Franco. *The Bourgeois. Between History and Literature*. Londres e Nova York: Verso, 2013b.

NEMEROV, Howard. *The Quester-Hero. Myth as Universal Symbol in the Works of Thomas Mann*. Cambridge (Mass.): Harvard University, 1939 (tese de doutorado).

ODENDAHL, Johannes. *Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann*. Bielefeld: Aisthesis, 2008.

OGATA, Ichiro. *Spiel mit dem Realismus. Konfrontation mit der Moderne bei Thomas Mann*. Neue Beiträge zur Germanistik, 15(1), 2016, p. 152-168.

PAVEL, Thomas. *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*. In: MORETTI, Franco (org.). *Il romanzo. Volume secondo. Le forme*. Turim: Einaudi, 2002, p. 36-63.

PAVLOVA, Nina. *Thomas Mann und die russische Literatur*. In: KOOPMANN, 2001, p. 200-11.

PEACOCK, Ronald. *Das Leitmotiv bei Thomas Mann*. In: MAYNC, Harry; Singer, S.; Strich, F. (org.). *Sprache und Dichtung. Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft*. V. 55. Berna: Paul Haupt, 1934. Reimpressão: Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1970.

PREISENDANZ, Wolfgang. *Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts* (1961). In: BRINKMANN, Richard (org.). *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, p. 453-479 (Wege der Forschung, Band CCXII).

REYNIER, Gustave. *Les Origines du roman réaliste*. Paris: Hachette, 1912.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit. Tome II : La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 1984 (Points Essais, n. 228).

RITCHIE, J. M. *Die Ambivalenz des „Realismus“ in der deutschen Literatur 1830–1830* (1961). In: BRINKMANN, Richard (org.). *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, p. 376-399. (Wege der Forschung, CCXII)

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo & Campinas: Perspectiva, EDUSP & Editora da Unicamp, 1993a. (Debates, nº 255)

ROSENFELD, Anatol. *Letras germânicas*. São Paulo & Campinas: Perspectiva, EDUSP & Editora da Unicamp, 1993b. (Debates, nº 257)

ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo & Campinas: Perspectiva, EDUSP & Editora da Unicamp, 1994. (Debates, nº 259)

ROTHENBERG, Klaus-Jürgen. *Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Zur Behandlung der Wirklichkeit in den „Buddenbrooks“*. Colônia e Viena: Böhlau Verlag, 1969.

RUDMAN, H. W. *A Possible Prototype of Mann's Settembrini*. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 25(4), 1950, p. 299–299. DOI: <https://doi.org/10.1080/19306962.1950.11786495>

RÜMMELE, Doris. *Mikrokosmos im Wort. Zur Ästhetik der Namengebung bei Thomas Mann*. Bamberg, 1969 (tese de doutorado em filosofia na Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg i. Br).

SHKLÓVSKI, Viktor. *Theory of Prose*. Elmwood Park (IL): Dalkey Archive Press, 1990. Tradução de Benjamin Sher.

SOETHE, Paulo Astor. *Posfácio a várias mãos* [2016]. In: MANN, Thomas. *A montanha mágica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 829-842. Tradução de Herbert Caro. Revisão de Paulo Astor Soethe.

SOETHE, Paulo Astor. *Proximidade e distância: o Onde de Guimarães Rosa e Thomas Mann*. Magma, n. 5, 1998, p. 57-71.

SOETHE, Paulo Astor. *Thomas Mann. Ironia burguesa e romantismo anticapitalista*. In: CORDATO, Adriano. *Tecendo o presente. Oito autores para pensar o século XX*. Curitiba: Sesc Paraná, 2006, p. 31-49.

SPITZER, Leo. *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*. Princeton: Princeton University Press, 2015 [1948].

STAËL(-Holstein), Germaine de. *De l'Allemagne* [1810]. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres de madame la baronne de Staël-Holstein. Tome 3*. Paris: Lefevre, 1838.

STAIGER, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*. Zurich: Atlantis Verlag, s. d. [1946].

STEINER, George. *Errata: an examined life*. New Haven & Londres: Yale University Press, 1998.

STEINER, George. *George Steiner „Tolstoï ou Dostoïevski“ | Archive INA*. Entrevista em francês dada a Georges Bortoli no canal RTF, em 05/10/1963, em vídeo. Acesso em 22/07/2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zBB2bWubhak>

STEINER, George. *The Death of Tragedy*. New Haven & Londres: Yale University Press, 1996 [1961].

STEINER, George. *Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism*. New Haven & Londres: Yale University Press, 1996 [1959]. 2. ed.

STERN, Fritz. *The Political Consequences of the Unpolitical Germany*. In: \_\_\_\_\_. *The Failure of Illiberalism. Essays on the Political Culture of Modern Germany*. Nova York: Alfred E. Knopf, 1972, p. 3-25.

THIEBERGER, Richard. *Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann. Vom Zauberberg zum Joseph*. Baden-Baden: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1952.

TYROFF, Siegmund. *Namen bei Thomas Mann in den Erzählungen und den Romanen Buddenbrooks, Königliche Hoheit, der Zauberberg*. Berna e Frankfurt am Main: Herbert Lang e Peter Lang, 1975.

VALBUENA Y PRAT, Ángel. *Estudio preliminar. La novela picaresca*. In: \_\_\_\_ (org.). *La novela picaresca española*. Madrid: Aguilar, 1962. 4. ed.

WALZEL, Oskar. *Leitmotive in Dichtungen (1917)*. In: \_\_\_\_\_. *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, p. 152-181.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres: The Bodley Head, 2015 [1957].

WEIGAND, Hermann J. *Der symbolisch-autobiographische Gehalt von Thomas Manns Romandichtung Königliche Hoheit*. PMLA, v. 46, n. 3, set. 1931, p. 867-879.

WEIGAND, Hermann J. *Thomas Mann's Novel Der Zauberberg*. Nova York: AMS Press, 1971 [1933].

WEISS, Walter. *Thomas Manns Kunst der sprachlichen und thematischen Integration*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1964.

WELLEK, René. *The Concept of Realism in Literary Scholarship*. Neophilologus, v. 45, 1-20, 1961, p. 1-20.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Theory of Literature*. Nova York: Harcourt, Brace & World, s. d. [1942].

WICKERSON, Erika. *The Architecture of Narrative Time. Thomas Mann and the Problems of Modern Narrative*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

WIRTZ, Erika A. *Zitat und Leitmotiv bei Thomas Mann*. German Life and Letters, v. 7, n. 2, jan. 1954, p. 126-136. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-0483.1954.tb01124.x>