

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO DA PUCRS (ESPECIALIZAÇÃO)

Instituto de Letras e Artes

- Literatura Brasileira
- * Aprovado pelo COCEP - Parecer nº08/90 de 11/01/90
- Duração: 360 horas/aula
- Coordenação: Regina Zilberman

- Literatura Infantil
- * Aprovado pelo COCEP - Parecer nº19/90 de 28/06/90
- Duração: 360 horas/aula
- Coordenação: Regina Zilberman

Informações: PG. LETRAS - Fone/FAX: (051) 320.36.76

O modo narrativo em Os Buddenbrook, de Thomas Mann

Inara Ribeiro Gomes

*O*s *Buddenbrook* é um romance parcialmente autobiográfico de Thomas Mann, que, tendo nascido numa família patriarcal na cidade de Lubeck, na Alemanha, sofreu o seu lento e gradual processo de declínio, acentuado após a morte do pai, respeitado homem de negócios e senador da cidade.

O relato abrange quatro gerações de uma tradicional família de comerciantes abastados, solidamente estabelecidos em uma cidade (Lubeck?) ao norte da Alemanha, pertencente à Liga Hanseática. Dentro de um período temporal de 40 anos da vida da família Buddenbrook, a geração privilegiada pela representação narrativa é a formada por Thomas, Christian e Tony que têm, no início do romance, nove, oito e sete anos, respectivamente. Os fatores que influenciam sua formação moral, religiosa, física, intelectual, afetiva das personagens, o contexto familiar e cultural em que crescem, a educação formal a que são submetidos, recebem amplo tratamento narrativo.

A narrativa não comporta uma intriga, sendo desenvolvida como um vasto e minucioso painel onde a trama é urdida pelo tempo, que aos poucos, no ritmo das transformações históricas e pessoais, vai impondo o declínio dos valores que sustentam a organização familiar.

A última geração, cujo único representante masculino não chega a atingir a idade adulta, põe termo a um modelo de descendência familiar baseado na atividade tradicional do comércio de ce-

reais e à própria narrativa. A ausência de descendentes masculinos numa família de forte estrutura patriarcal representa a sua própria dissolução já que seu prestígio social e sua força econômica estão alicerçados na transmissão de uma atividade financeira que depende de homens empreendedores. Não é, contudo, o desaparecimento de Hanno que determina o fim desse modelo familiar, mas ele acontece como consequência de um processo de decadência centralizado na figura de Thomas Buddenbrook. É sobre essa personagem que se condensam mais fortemente as noções de apogeu e declínio e os demais personagens parecem transitar em torno desse eixo principal.

As transformações históricas, refletidas no destino das personagens, constituem um difuso pano de fundo e somente de forma indireta podemos avaliar a dimensão de seu impacto, pois a narrativa não se ocupa delas diretamente. Nem por isso são menos perceptíveis as mudanças sociais, políticas, econômicas, religiosas e educacionais, expressas através dos discursos das personagens e do narrador.

Analisar os modos de representação narrativa é verificar como esse mundo de complexas relações é engendrado no discurso narrativo e como ele se dá ao conhecimento do leitor. O estudo do modo, conforme Genette, compreende dois aspectos distintos: o da distância entre a narrativa e o mundo narrado e o da perspectiva ou ponto de vista a partir do qual os fatos são narrados. Ambos são modos de regulação da informação narrativa. A questão da distância está diretamente relacionada com as modalidades de discurso utilizadas (direto, indireto ou indireto livre) a partir das quais o efeito será mais mimético (menos distante) ou menos mimético (mais distante). A perspectiva narrativa depende do ponto focal a partir do qual os acontecimentos são vistos ou percebidos, o que determina as possibilidades restritas ou ilimitadas de conhecimento.

O narrador de *Os Buddenbrook* situa-se puramente no plano da enunciação, ou seja, não tem qualquer participação nos eventos narrados. Como organizador do relato coloca-se freqüentemente numa posição de transcendência, demonstrando que seu conhecimento é superior ao das personagens. No entanto, percebemos como, numa porção representativa do relato, ele evita essa autonomia absoluta utilizando recursos que tornem sua onisciência mais restrita e relativa.

São essas formas de diminuição do saber do narrador que iremos investigar. Com relação à distância ele utiliza-se em grande escala da cena dialogada, o que introduz diretamente o discurso

das personagens. A este também temos acesso através do uso do discurso indireto livre. São modos de aproximação entre o leitor e o universo diegético em que a mediação narrativa se torna mais fraca. Quanto à perspectiva, a conjugação de uma focalização zero (ou onisciente) com uma focalização interna e até mesmo externa fornece as variadas visões de mundo sob cujo foco as informações referentes aos acontecimentos são veiculadas.

Tomando a primeira parte do romance verificamos que ela se constitui de uma grande cena, o que coloca o leitor num contato imediato com o universo diegético. A simultaneidade da cena (isocronia) é acentuada na narração pelo uso do presente histórico e por certos advérbios de tempo: "Hoje, porém, além dos parentes que residiam na cidade [...] E agora, pelas quatro da tarde..." (p. 12). Não é a questão da duração ou velocidade narrativa, os efeitos de ritmo (anisocronias), que interessa aqui verificar, mas como a cena, a pausa descritiva e o sumário influenciam no modo de apresentação através da distância estabelecida entre narração e narrado, ou seja, sua relação com os tipos de relato designados como *showing* e *telling*.

Salientamos, assim, o caráter mimético da primeira parte do romance, cuja duração temporal é de apenas algumas horas. Sua função é a de apresentação das personagens da família Buddenbrook, da casa recentemente adquirida, símbolo de seu prestígio social, dos indivíduos que compõem seu círculo, dos hábitos requintados. Optando por um modo de representação onde predomina o *showing*, o narrador veicula as informações sobretudo através das falas pronunciadas das personagens ou, como denomina Genette, do discurso imitado ou relatado de tipo dramático.

Se, na cena, a atitude narrativa encontra-se de certa forma suspensa pela diminuição da interferência do narrador, sua presença torna-se marcada nas pausas descritivas. Não se trata do recurso ao *telling*, uma vez que a pausa interrompe a narrativa no sentido da ausência de eventos e de tempo transcorrido. A pausa descritiva geralmente acompanha a introdução de cada personagem ou ambiente, que são vistos a partir de seus aspectos externos e visíveis. O narrador limita as informações relativas às personagens, vistas a partir de sua exterioridade e descritas minuciosamente quanto às características físicas, gestos peculiares, formas de falar e de vestir. Algumas marcas se tornam recorrentes, constituindo signos associados a cada personagem como, por exemplo, a forma como a consulesa corria a mão "desde o canto da boca até o penteado, como que para deitar para trás uma mecha de cabelos que se tivesse desviado" (p. 11).

A esse respeito, é notória a influência, na obra de Thomas Mann, da técnica musical de Wagner, cuja noção de *leitmotiv* sugere o uso recorrente de determinados padrões verbais, expressões características ou episódios, que compõem e fundamentam a estrutura temática. As motivações reiteradas ou as insistentes locuções proferidas por narrador e personagens são esquemas significativos demarcadores de conduta e de caráter.

A insistência em apresentar sempre as personagens através de suas características físicas mais salientes e seus gestos peculiares é uma atitude do narrador nos processos de focalização onisciente que demonstra sua opção em introduzi-los acentuando-lhes as marcas externas. Nesse ponto parece difícil discernir se se trata realmente de uma focalização onisciente ou de uma focalização externa. É reconhecida dentro da tradição romanesca a opção do romancista de adotar uma focalização externa nas partes introdutórias das narrativas. Essa atitude focal será depois abandonada pela necessidade de se explorar os aspectos psíquicos e a vida interior das personagens, para o que será adotada a focalização onisciente ou a interna.

Jean Pouillon, tendo consagrado sua tripartição dos modos de representação narrativa, afirmou que a visão “por fora” carece de independência ou especificidade, uma vez que a caracterização externa ou de fora é sempre reveladora de um “dentro”, assim como o signo sempre remete a um significado. Não existe uma relação causal, direta, entre o interior de um indivíduo (seus sentimentos, impulsos e desejos) e a sua conduta na forma de uma sucessão temporal. Como na relação significante/significado, há uma simultaneidade, de forma que a visão de fora é sempre uma visão do dentro por fora cuja chave psicológica está em posse tanto do romancista quanto do leitor.

O teórico francês critica o romance “por fora”, “realista”, afirmando que os romances, quando bem realizados, prendem-se a uma visão “por trás” ou à uma visão “com”. A partir daí considera que a caracterização externa das condutas, dos aspectos físicos e do meio em que vivem as personagens conjuga-se a uma daquelas visões.

Com efeito, a opção do narrador de *Os Buddenbrook* em apresentar as personagens numa visão de sua exterioridade não significa uma renúncia à onisciência e sim a posição distanciada em que ele se coloca a fim de instaurar uma atitude reflexiva sobre os objetos de seu conhecimento, prescindindo, num primeiro momento, da análise psicológica.

Mesmo considerando mínima a interferência do narrador nessa primeira parte do romance, algumas marcas de sua posição transcendente podem ser detectadas. Exemplo disso é a apresentação do velho Buddenbrook, o chefe supremo da família. Num breve segmento analéptico (p. 13) é relatada sua viagem ao sul da Alemanha numa carruagem de duas parelhas, feito memorável para a família e que serve para ilustrar a afirmação, feita pelo narrador, de que dele “não se pode dizer que era um espírito estreito” (p. 12). Na maior parte das vezes, entretanto, o narrador evita a recuperação e análise do passado, deixando isso a cargo das personagens.

Fatos importantes para a história familiar são narrados durante as cenas dialogadas, como o episódio das colheres de prata, ocorrido durante a ocupação da Alemanha por Napoleão Bonaparte, que é contado pelo pastor Wunderlich. Ou então a história da ruína dos antigos proprietários da casa da Mengstrasse, significativa como uma espécie de anúncio ao processo de decadência da própria família Buddenbrook. A análise feita pelo cônsul, em tom sombrio, indica o caráter inexorável do declínio de um sistema baseado na firma familiar tradicional que se torna “passée” (p. 22), porque incapaz de adaptar-se às transformações históricas.

A grande cena do jantar fornece de forma imediata (mimética) informações sobre as formas de relacionamento familiar e social, marcadas pelo convencionalismo, pelo requinte e bom gosto; o ambiente de harmonia, onde as diferenças de opiniões religiosas e políticas são alegremente conciliadas pelo prazer da comida, do vinho e do conforto material.

Os hábitos alimentares típicos dos burgueses abastados e sedentários merecem destaque através do discurso não pronunciado de uma personagem secundária, o Dr. Grabow (p. 34). Através do estilo indireto livre tem-se acesso à sua subjetividade, que nos fornece uma visão crítica, ao mesmo tempo irônica e indulgente. Isso representa também uma alteração momentânea da perspectiva dominante em toda a parte, pois o leitor vê através da ótica do Dr. Grabow um aspecto da vida daquela família.

A análise da primeira parte do romance pretende demonstrar a adoção de certas estratégias narrativas que não mudarão substancialmente nas partes posteriores mas que se acrescentarão de outras a fim de revelar progressivamente o plano existencial e psíquico do grupo familiar. Para tanto, devemos acompanhar a trajetória de algumas personagens que desempenham papel fundamental na narrativa.

Johann Buddenbrook é a primeira personagem sobre a qual recai uma alteração efetiva da perspectiva da narrativa. No início da segunda parte (Capítulo I), o narrador onisciente divide com ele a responsabilidade da focalização, permitindo que os acontecimentos e as demais personagens sejam vistos a partir de seu centro e, ao mesmo tempo, dando a conhecer alguns de seus processos subjetivos.

Trata-se do momento em que ele registra no diário familiar o nascimento da filha Klara. Enquanto ele escreve, percebe os movimentos das pessoas, ouve os sons da velha melodia que seu pai canta para o bebê, ou seja, a cena é composta na forma como é percebida pela personagem e as informações são fornecidas dentro do limite de suas percepções sensoriais e de seu conhecimento; tudo isso caracteriza a focalização interna.

O diário familiar insere uma outra narrativa. Pela escrita e pela leitura que o cônsul realiza, o leitor entra em contato com sua subjetividade e com seu passado familiar. A ordem em que esses acontecimentos vão sendo evocados obedece totalmente à ordem de sua leitura e são entremeados por suas considerações pessoais. Assoma o caráter religioso da personagem, aspecto amplamente explorado na narrativa como um de seus traços marcantes. Sua escrita é também diálogo com Deus, como podemos perceber nesta passagem em que através do discurso indireto livre temos acesso à sua fala interna:

“Não se pode negar que o cônsul, depois duma ou doutra frase, sentia vontade de contentar-se com aquilo que escrevera [...] Mas então? Seria que tão facilmente se cansava de palestrar com o seu Criador? Se parasse agora, seria roubar a Nosso Senhor...” (p. 50).

O destaque dado à visão metafísica do cônsul reflete um momento da vida alemã em que se procurou conciliar uma postura racional e positivista com idealismo e espiritualismo, demonstrando uma mudança de postura ideológica em relação à geração de seu pai. O velho Buddenbrook é um burguês de linha e ideário mais aristocrático, despreza a nova educação voltada para a vida prática em detrimento de uma formação clássica e zomba do fanatismo religioso do filho. A sua figura e o seu vocabulário expressam a disseminação do gosto francês entre a alta burguesia alemã. A profusão de escolas comerciais e institutos técnicos, reflexo de uma nova ideologia do dinheiro, além de expressar os ideais práticos da nova geração, favorecem o mecanismo da ascensão social, considerada intolerável para a geração do patriarca. Prova disso é

o seu rompimento com o filho Gotthold por sua opção em “casar com uma loja”, contrariando os desígnios paternos.

Importante é ressaltar que essas questões não são alvo da análise do narrador heterodiegético que se isenta de realizá-la; são sempre veiculadas através das falas (pronunciadas ou internas) das personagens.

Quanto ao velho Buddenbrook podemos observar que o narrador não se ocupa de sua sondagem interna. No momento crucial em que ele perde a esposa e começa a morrer, o narrador prefere o sumário à aproximação da cena, ao mesmo tempo em que claramente limita sua onisciência, pela inclusão de termos dubidativos. O efeito é um maior distanciamento do narrado e a impossibilidade de acesso aos conteúdos psíquicos da personagem:

“O velho, *quicá* estivesse a recordar-se de como, havia 46 anos, sentar-se ao leito de morte da primeira esposa. *Talvez* comparasse o desespero que naquela ocasião se apossara dele à melancolia pensativa com que mirava agora, envelhecido, o rosto transformado, inexpressivo e horrivelmente indiferente da velha senhora” (p. 65).

Embora Johann Buddenbrook seja uma personagem mais explorada pela narrativa, percebemos que ele não se dá totalmente ao conhecimento do leitor. O distanciamento em que é colocada a personagem resulta, em parte, dos sumários realizados pelo narrador onisciente, que dão conta dos anos de infância e adolescência de seus três filhos mais velhos e da preocupação com que ele observa o desenvolvimento de suas aptidões. Mais tarde, a despeito de sua participação decisiva no episódio relativo ao noivado e casamento de Tony, o narrador prefere focalizar esta última, ou de forma onisciente, descrevendo seus sentimentos e atitudes, ou adotando seu ponto de vista ou, ainda, optando pela intensidade dramática da cena.

A carta que o cônsul escreve para Tony nessa ocasião chama a atenção da filha para o seu papel dentro da família e da sociedade e tenta despertar seu senso de dever para com uma “tradição venerável e experimentada” (p. 134). Essa forma de admoestação, que substitui a pura e simples imposição da autoridade paterna, parece estar em consonância com seus princípios religiosos. Na verdade, Tony é fortemente pressionada pelos membros da família, pelos amigos de Köling, a pedido do pai. Também é através de uma carta que se manifesta a interferência do cônsul nas escolhas profissionais de Tom, que é conclamado ao dever de seguir um princípio fundamental da família, transmitido através das gerações:

“dedica-te, de dia, com gosto aos negócios, mas faze-o de maneira que, de noite, possas dormir tranqüilamente!” (p. 160).

Em outro momento da narrativa são as transformações históricas e políticas do país que colocam em foco a ação da personagem. Através do discurso indireto livre, compete a ela a análise da situação configurada pelos acontecimentos do ano de 1848, avaliada em termos da necessidade de uma nova constituição com direitos para todos, inclusive para os plebeus que não mais se sujeitam a uma situação de desigualdade, de como os recentes fatos políticos se refletem em sua casa, do rumo “assustador” dos acontecimentos (p. 163). No episódio da sessão da assembléia de deputados cercada por revoltosos, percebemos como o narrador abandona um ponto de vista privilegiado para cingir-se à visão da personagem. Nesse caso não temos acesso às suas impressões e sentimentos, mas vemos estritamente o que está no seu campo de visão. A cena é em parte dialogada e em parte narrada em estilo indireto; a focalização onisciente não é abandonada, mas restringida e articulada à perspectiva da personagem. Contudo, é da organização do relato pelo narrador que ressalta a ironia do confronto entre os “cidadãos” e os operários que desejam uma revolução cujo significado lhes é inapreensível, e a forma quase cômica com que a manifestação é dispersada pelo cônsul. De seu ponto de vista, a violação da ordem manifesta-se mais pelo fato das lanternas da rua não terem sido acesas do que pela sedição popular. A ambivalência já apontada entre sentimentalismo e racionalismo, manifesta-se aqui na mistura de tendências conservadoras e progressistas.

O que percebemos em todas essas situações é que a caracterização da conduta da personagem raramente revela suas motivações internas. Sabemos que Johann Buddenbrook é um comerciante escrupuloso, um homem até certo ponto aberto às necessárias transformações sociais, ao mesmo tempo arraigado à tradição e ao passado familiar e que espera seus filhos a continuidade de suas realizações e a manutenção de sua posição social; não sabemos nada de sua vida interior, afetiva ou emocional. Talvez não haja nada para saber, já que sua caracterização é a de um indivíduo que valoriza a afirmação positiva da existência, da atividade, da sóbria vida prosaica.

Há um momento, porém, em que se revela uma dimensão mais ampla e humana da personagem, um momento de crise comercial e familiar gerada por perdas financeiras, pela doença de Tom e pela bancarrota de Grünlich. Na cena entre ele, Grünlich e Kesselmeyer, desenvolve-se uma descrição onisciente dos sentimentos de Johann Buddenbrook, embora em alguns momentos a voz da per-

sonagem coincida com a do narrador. Contudo é a análise onisciente que mostra a divisão interna entre emocionalismo e cálculo frio e propicia o desvendamento de uma alma num momento crucial de hesitação “por causa da reverência entusiasta que sua geração tinha aos sentimentos humanos, reverência que sempre divergia do seu sóbrio e prático sentido de negócios” (p. 203).

Tony Buddenbrook é sem dúvida a personagem da qual mais se ocupa o discurso narrativo. Poderíamos questionar porque ela merece tal destaque sendo uma personalidade pueril e mesmo medíocre. Talvez porque a orgulhosa Tony, sempre tão consciente de sua classe, não possui o autocontrole das principais personagens masculinas, não usa a sua máscara, expressa livremente seu comportamento eternamente infantil, sincero e afetivo. Seu infeliz destino, que ela encara com espantada ingenuidade, não é um percurso individual e não podemos classificá-la como protagonista a despeito do espaço dominante que ocupa na narrativa, já que esta tem como objeto todo o grupo familiar, interessando a sua trajetória como um todo.

A narrativa se aproxima mais acentuadamente dessa personalidade singela, permitindo-nos conhecer sua vida interior, seus pensamentos, receios e esperanças, suas percepções dos acontecimentos e pessoas. O acesso ao seu discurso, de forma direta ou indireta, e a conjugação entre a análise onisciente e focalização interna permitem o contato imediato com sua consciência.

Um outro tipo de recurso utilizado amplamente pelo narrador é o discurso iterativo, espécie de narração sintética estudada por Genette no âmbito da frequência narrativa, que possui conexões com o modo ou aspecto em relação às modalidades do *showing* e do *telling*, uma vez que o discurso iterativo pode ocorrer tanto na cena quanto no sumário.

Encontramos esse tipo de discurso no Capítulo II (caracterizado pelo uso do imperfeito e pela fórmula adverbial “às vezes”), da Segunda Parte, que narra fatos da infância de Tony, como as visitas aos avós, descrevendo aspectos de sua conduta como sua inclinação para o luxo, sua vaidade altiva, seu perfeito ajustamento à “mentalidade feudal da família materna” (p. 56). Aqui vemos como numa só emissão narrativa, o narrador dá conta de uma série de fatos, sintetizando-os. O desenvolvimento iterativo não domina, entretanto, todo esse segmento. A inserção do discurso da personagem é perceptível já na alteração da forma verbal do imperfeito para o presente:

"Por muito que se diga em contrário, é sempre agradável acordar-se num largo quarto de dormir [...] é coisa notável o fato de que, de manhã, na sala que dá para o terraço [...] a gente recebe, ao invés de café ou chá, uma xícara de chocolate; sim senhor, todos os dias uma xícara de chocolate com uma grande fatia de bolo fresco, como se a gente fizesse anos" (p. 56).

No trecho acima fica evidente a mudança da focalização onisciente, associada ao discurso iterativo, para uma momentânea focalização interna. Noutra passagem, o que ocorre é a associação de segmentos iterativos com cenas singulativas, podendo a cena ter caráter meramente ilustrativo de um acontecimento várias vezes repetido (é o caso do diálogo entre Tony e Julinha Hagenström, na página 58) ou se tratar de uma cena singular dentro de um segmento iterativo com função descritiva ou explicativa (é o caso da cena com Tony e Hermann na página 58/59). Toda essa variedade na construção narrativa reduz a mediação do narrador e o caráter redutor que normalmente acompanha desenvolvimentos de natureza sintética.

A narrativa iterativa é utilizada na narração de muitos outros eventos relativos à juventude de Tony. Pode-se perceber que, embora juízos de valor estejam expressos na enunciação narrativa, qualificando a conduta da personagem como "longe de ser satisfatória" (p. 59) ou "condenável" (p. 60), em segmentos onde predomina a focalização zero, tais juízos não deixam de traduzir as idéias das personagens envolvidas (o pai, a mãe, a diretora da escola). Como o narrador, na maior parte das vezes, abstém-se de realizar análises (a construção de Tony está mais baseada em sua atividade), tornando precária sua onisciência, tais interferências tornam-se ambíguas quanto a tratarem-se realmente de um registro de sua voz enquanto uma subjetividade (embora tal observação seja mais pertinente à modalidade da voz e ao estatuto do narrador, é inegável sua implicação na perspectiva narrativa). Se, em muitos momentos, o narrador parece comportar-se com um distanciamento irônico em relação ao que conta, noutros momentos, aproxima-nos do narrado ocultando e desvanecendo sua presença.

Se o período da infância e adolescência de Tony é recoberto pela narrativa iterativa, com função de sumário, associada a cenas singulativas de caráter ilustrativo, os acontecimentos referentes às circunstâncias de seu casamento com Grünlich serão relatados de acordo com um procedimento narrativo diverso, preferindo-se, nesse caso a redução da distância (e da presença do narrador) pela cena. Isso repercute diretamente na velocidade narrativa: a Segunda Parte dá conta de vários anos (oito anos, aproximadamente) em

36 páginas enquanto que a Terceira Parte recobre apenas alguns meses em 72 páginas.

Pela adoção ao regime do *showing* destaca-se o discurso da personagem, tanto através do diálogo quanto do discurso indireto livre:

"As lágrimas de Tony esgotavam-se pouco a pouco. Tinha a cabeça quente e cheia de idéias... Céus! Que coisa! Soubera que um dia se tornaria esposa de um comerciante, contratando um matrimônio bom e vantajoso, como correspondia à dignidade da firma e da família... [...] Que atitude devia tomar nesse instante? [...] Grande Deus, como as coisas mudaram de feição tão brusca-mente!" (p. 96).

Esse tipo de discurso permite representar os pensamentos da personagem sem que o narrador abdique do seu estatuto de mediador. As marcas da estrutura formal da narração são mantidas (o tempo verbal e a terceira pessoa) concomitantemente com traços próprios da fala da personagem. Em virtude do discurso indireto livre caracterizar-se pela confluência da voz narradora e da voz da personagem, fica difícil, por vezes, distinguir o tipo de focalização adotada. De uma maneira geral, no estilo indireto livre, a perspectiva mantém o ponto de vista original do narrador enquanto que, no monólogo interior, essa perspectiva se ordena a partir do ponto de vista da personagem. Genette considera que a focalização interna em sentido rigoroso só acontece no monólogo interior. Pouillon havia observado que na "visão com" a personagem não é vista na sua interioridade, no sentido dessa constituir-se em objeto para um sujeito que a analisa de fora; empresta seus olhos ao narrador que vê as coisas, os fatos e os seres com a forma e o sentido que têm para ela. Genette concorda com ele mas prefere considerar a focalização interna num sentido menos estrito, levando em conta outras formas de restrição de campo.

Nesse sentido, o romance apresenta várias passagens tendo Tony com personagem focal: o período de sua estrada em Trave-münde e sua amizade com Morten (p. 112-113); quando ela, tomada do sentimento de sua própria importância, anota no diário da família o contrato de casamento com Grünlich (p. 144-145); a cena em que Tony ouve a conversa entre Grünlich e Kesselmeier articula a sua focalização interna com uma focalização externa sobre estes últimos (p. 186-189); o momento do conflito de Tony ante a decisão de casar-se ou não com Permaneder e seu diálogo com Ida Jungmann (p. 297-301); por ocasião do batizado de Hanno, o entusiasmo de Tony contagia o próprio discurso do narrador (p. 345-

346); por ocasião da morte da consulesa (p. 506). Há um momento em que Tony é focalizada externamente: no dia da eleição de Tom para o senado, ela aparece como uma senhora com o rosto "totalmente coberto por espesso véu pardo" e ouve a conversa de dois estivadores (p. 360-362).

Mas Tony é também objeto da análise do narrador que sempre destaca e acentua determinadas características, atitudes, gestos. Uma de suas marcas, a inclinação para o luxo, é analisada na seguinte passagem:

"Com a mesma calma teria declarado que era leviana, irascível ou vingativa. O seu senso de família, fortemente desenvolvido, como que a tornava alheia às idéias de vontade própria e de autonomia, a ponto de ela constatar e confessar, com uma estoicidade quase fatalista, os traços de seu caráter... sem fazer diferenças entre eles, nem esforços para corrigi-los. Sem o notar, era da opinião que todos eles, quaisquer que fossem, significavam um legado, uma tradição da família, sendo por isso algo veneráveis e merecedores, em todo o caso, de serem tratados com respeito" (p. 185).

Por essa ótica são explicadas todas as suas tendências de conduta. A decisão de separar-se de Permaneder, opondo-se à vontade de Tom, que poderia ter sido a única atitude independente de Tony, é na verdade comandada pelo desejo de não permanecer junto de um homem em desacordo com a distinção e dignidade de sua família, com seu espírito empreendedor, com sua posição social destacada. Por esse sentimento de família torna-se compreensível a eterna rivalidade com os Hageström, representantes de uma burguesia menos escrupulosa e mais apta a ganhar dinheiro e prestígio social.

Ressaltamos na caracterização de Tony a recorrência quase obsessiva de certas marcas ou signos, como o seu gosto pelos roupões luxuosos, pelas grandes laçadas de veludo ou cetim, seu gesto peculiar de apertar o queixo contra o peito e, ao mesmo tempo, atirar a cabeça para trás; sinais exteriores e sua autoconfiança, soberbia e vaidade. A sua declaração "Assim, pelo menos cheguei a conhecer a vida; sabes? Não sou mais uma tolinha!" (p. 213), fórmula para superar com dignidade e pose o preconceito de ser mulher divorciada, transforma-se numa locução reiterativa presente tanto na fala da própria personagem quanto do narrador.

A frivolidade de Tony, sua maneira superficial de experimentar os fracassos e perdas como incremento de sua importância pessoal, é contrabalançada pela demonstração de sua espontaneidade

ingênuo, pela livre expansão de seus sentimentos, da qual é exemplo o seu eterno choro infantil, livre das amarras do autocontrole, e para o qual o narrador tantas vezes nos chama a atenção.

Do período da infância e adolescência de Thomas Buddenbrook, a narrativa pouco se ocupa. Desde cedo caracterizado como um menino inteligente e sisudo, parece perfeitamente ajustado ao seu papel de futuro chefe da firma e da família. O narrador, por vezes, limita-se a sumariar os acontecimentos, chegando a recorrer à fórmula tradicional: "Da juventude de Tom e Christian não há coisas importantes a relatar. Naqueles dias fazia sempre sol na casa Buddenbrook, pois os negócios da firma iam muito bem." (p. 62). Pouco depois, conclui:

"Evidentemente, Thomas Buddenbrook prometia mais do que o irmão. A sua conduta era comedida e inspirada por uma alegria sisuda. Christian, pelo contrário, parecia caprichoso, tendendo, por um lado, para uma comichade tola, e sendo, por outro, capaz de assustar toda a família da maneira mais estranha..." (p. 63).

Essa contraposição entre as duas personalidades vai manter-se por toda a narrativa. Note-se aí que o que parece ser a opinião de um narrador utilizando-se das prerrogativas que a onisciência lhe garante, é na verdade a expressão da opinião das outras personagens – família e amigos – sobre os dois meninos.

A presença de Tom nas primeiras partes do romance é tão discreta quanto sua conduta. Tom, assim como Tony, está consciente de seus deveres; só que Tony ainda tenta rebelar-se contra um casamento imposto com um homem que lhe repugna, ao passo que Tom desde cedo resigna-se com o fato de que numa tradicional família de comerciantes o casamento deve ser visto como um bom negócio. A cena com a florista ao final da Terceira Parte dá, pela própria dimensão que ocupa, a medida de sua discrição e comedimento.

Nas primeiras partes do romance a descrição de Tom está limitada à sua configuração física, eximindo-se o narrador de traçar-lhe um retrato psicológico ou moral:

"Thomas Buddenbrook, embora ainda um tanto pálido, era de aparência extremamente elegante. Parecia que estes últimos anos lhe haviam aperfeiçoado a educação. O penteado, de tanto escová-lo, formava pequenas elevações por cima das orelhas; o bigode estava torcido à moda francesa em finíssimas pontas, que estirava horizontalmente com o ferro de frisar. [...] Quanto aos deta-

lhes da estatura, ao queixo, ao nariz e às mãos – que mãos de Buddenbrook maravilhosamente típicas! – tornara-se mais parecido ainda com o avô” (p. 210).

As características essenciais de seu temperamento são definidas muito mais em termos dos atos que a personagem pratica do que provenientes de uma descrição cuidadosa do narrador. Este evita realizar intromissões em seus pensamentos e, quando o faz, suas afirmações são colocadas em termos de possibilidade: “Provavelmente pensava naquela pequena florista que, havia pouco, se casara com o filho da sua patroa” (p. 210).

Essa postura do narrador onisciente começa a mudar gradativamente a partir do momento em que Tom torna-se o chefe da firma, quando passa a interpretar seus sentimentos: “A saúde de ação, vitória e poder, a avidez de dominar a sorte, chamejou-lhe nos olhos num relâmpago rápido e violento. Sentia dirigidos para si os olhares do mundo inteiro” (p. 230). É o próprio Tom quem melhor revela a essência de sua cosmovisão, quando, num monólogo interior, se dirige a Gotthold morto:

“Embora fosses teimoso e pensasses que essa teimosia era algo de idealista, possuía o teu espírito muito pouco impulso, pouca fantasia e pouco daquele idealismo que nos capacita a guardar, cultivar, defender, dar honra, poder e brilho a algum valor abstrato, como sejam, um nome antigo ou uma tabuleta de firma; e isso com um tácito entusiasmo que é mais doce, torna mais feliz e satisfaz mais do que um amor clandestino. Careceste do senso de poesia, embora fosses bastante corajoso para amar e casar-te contra a ordem do pai” (p. 245).

A visão idealista e poética de Tom sobre a atividade humana, a noção de sua importância simbólica, demonstra a sua tentativa de conciliar objetivos mais elevados e abstratos com a crueza da vida prática de comerciante e assim escapar à estreiteza da vida burguesa. A ascensão de uma nova burguesia, encarnada na família Hagenström, sem um nome antigo e sem uma tradição a defender mas ágil e adaptada às necessidades dos tempos modernos, representa um perigo constante de desestabilização desse ideário, mas é a própria contradição inerente a esse pensamento que o torna insustentável e acirra o dualismo experimentado por Tom, dividido entre o “homem prático” e o “sonhador delicado” (p. 409).

A descrição de seu caráter empreendedor é comparada, em diversos segmentos, ao alheamento negligente do irmão, configurando a antítese entre o burguês racional e ativo e o indivíduo com sensibilidade artística e uma tendência maníaca de auto-observação.

Christian encarna a covardia existencial do sujeito romântico exilado da realidade imediata, o individualismo exacerbado como compensação para o materialismo do mundo, o autocentramento transformado num caso patológico. Para excluir as condições indissolúveis experimentadas por Tom, torna-se uma espécie de fantoche, de palhaço. A visão privilegiada pela narrativa é a do burguês; o narrador não coloca em foco os processos subjetivos de Christian, seus embates íntimos, sua riqueza interior.

A narração dos bem sucedidos primeiros anos de Tom à frente da firma recorre regularmente ao discurso iterativo intercalado com cenas de caráter ilustrativo ou explicativo. O casamento com Gerda é retratado como mais uma forma de diferenciação dos padrões tipicamente burgueses. A figura exótica e misteriosa, o talhe aristocrático e a sua arte contrastam fortemente com o meio e provocam estranheza nas pessoas da cidade. A caracterização de Gerda é externa e reflete a imagem que os outros fazem dela.

O momento da eleição para o senado representa o sucesso da fórmula de Tom. A análise do narrador onisciente sobre os candidatos adversários evidencia seus papéis no contexto histórico caracterizado por uma reacomodação das classes sociais. Hermann Hagenström não carrega nome e tradição mas sua mentalidade é qualificada como liberal, independente, tolerante e progressista, representativa do novo. Se a marca de sabedoria e distinção representam a superioridade de Tom sobre o opositor, mais tarde será a prova de sua fraqueza, na medida que não se coaduna com as exigências de um novo tempo e configuração social. A interpretação do narrador é decorrente da adoção de uma perspectiva que fornece a visão da gente da cidade, do povo, recurso que utiliza em vários momentos da narrativa. Assim, isenta-se da responsabilidade das afirmações sobre a conduta e traços de caráter dos indivíduos retratados, creditando-as ao senso comum.

A exploração dos conteúdos psíquicos da personagem acentua-se na medida em que vai se configurando o descompasso entre suas reais aspirações e necessidades internas e a restrita realidade do mundo dos negócios. A estabilidade de um período pós-revolucionário trouxera uma certa estagnação, a acomodação dos espíritos; o mercantilismo finalmente transitara para o livre comércio, tornando a competição mais brutal. No início, a dualidade é resolvida, reconhecida, aceita: “E era suficientemente espiritualoso para sorrir a respeito da ambição de alcançar grandeza e poder num ambiente restrito e para, ao mesmo tempo, tomá-la a sério” (p. 317). Mas a representação do papel de “homem de ação” torna-se um exercício tão penoso e desgastante, a ponto de aniquilar toda

a energia empreendedora de Tom frente a dura e feia realidade. As forças antagônicas que coexistem nele não mais encontram conciliação, provocando uma cisão física e espiritual, detectada pelo narrador a partir de seu aspecto mais visível:

“Como ficava desfigurado até o irreconhecível, o seu rosto, quando ele se achava sozinho! [...] A atitude de vigilância, circunspeção, amabilidade e energia, atitude que havia muito tempo se conservava apenas artificialmente, caía desse rosto como um máscara” (p. 406).

Os signos materiais do sucesso são transformados em índices de decadência: “Sei que, muitas vezes, os símbolos e sinais exteriores, visíveis e palpáveis da sorte e do êxito aparecem apenas, quando, em realidade, tudo já vai decaindo” (p. 373). Os cuidados obsessivos com a aparência pessoal apenas mascaram a crescente decrepitude física e falta de vitalidade, a casa nova torna-se símbolo de morte. O senso de família de Tom não encontra correspondência nem em Hanno, diante do qual não se reconhece, nem em Gerda, sempre estranha e enigmática. A música é um fator de dissociação, sendo vista como um templo onde Hanno e Gerda se encerram e cujo limiar parece intransponível.

A utilização de Tom como personagem focal é acentuada à medida em que se agrava sua crise e ele é impelido a reconsiderar o mundo e a si mesmo. A consciência aguda do artificialismo da existência, da dimensão teatral dos mínimos gestos e atitudes impostos pela determinação íntima de manter as aparências e “guardar os de hors” são interpretadas pelo narrador ao mesmo tempo em que expressas e manifestas pela personagem. A percepção de morte e dissolução provoca a radicalização do procedimento de focalização interna do monólogo interior:

“Trago em mim o germe, o começo, a possibilidade de todas as aptidões e atividades do mundo... Onde não poderia eu estar, se não estivesse aqui! Quem, o que e como poderia eu ser, se eu não fosse eu, se esta minha aparência pessoal não me isolasse nem me separasse a consciência da de todos aqueles que não sou eu! Organismo! Erupção cega, inconsiderável e lastimável do impulso da vontade! Seria melhor, deveras, que esta vontade flutuasse livremente pela noite isenta do espaço e tempo, do que languir num calabouço, mal aclarado pela vela trêmula e vacilante do intelecto!” (p. 563).

A filosofia de Schopenhauer oferece a idéia de liberação do homem “das janelas gradeadas da sua individualidade” (p. 563), de elevação da mente acima da competição de vontades, pelo es-

quecimento do eu individual e de seu interesse material. O nirvana é a libertação da escravidão da vontade que se manifesta mais radicalmente no desejo de perpetuar-se no filho: “Esperei continuar a viver no meu filho? [...] Que engano tolo e infantil! Para que me serve um filho? Não preciso de filho!...” (p. 563). Se essa metafísica fornece momentaneamente a possibilidade de uma síntese espiritual para um homem dilacerado pelo conflito entre o ego e o mundo, logo retornam as imposições da razão, da sobriedade de espírito, da vontade e capacidade de autodomínio, aquilo que é qualificado como “os instintos burgueses” (p. 565) de Tom.

O conflito de Tom é representativo da atormentada alma alemã do século XIX e a expressão de uma visão de mundo de uma geração que deixara de acreditar em valores absolutos. Se a revolução política diminuiu as barreiras entre as classes e a revolução econômica aumentou a mobilidade social, a tensão entre eu e o mundo, indivíduo e sociedade, foi acentuada.

A polarização entre as aspirações espirituais e necessidade naturais e práticas é representada pelo embate entre a concepção burguesa e a concepção artística da vida. Se a arte é instrumento do conhecimento superior, o seu valor na prática da vida cotidiana é questionado. O artista é representado como um ser fraco, doentio, desvitalizado, apartado da realidade, com uma tendência compulsiva para considerar-se, estranho, deslocado, ambíguo. O modo de representação adotado coloca, entretanto, limitações específicas ao conhecimento desses seres: nunca sabemos o que pensa Christian quando, após as suas habituais “representações”, cai em profundos silêncios, nem o que pensa Gerda, artista fria, estranha e distante. Quando ela se encerra com o tenente von Throta em seu templo musical, as informações ficam reduzidas à perspectiva de Tom, que observa tudo de fora. A caracterização de von Throta, que aparece muito rapidamente na narrativa, participa das qualidades inerentes aos outros seres retratados como artistas, pois conforme afirma o narrador ele tinha “o renome de ser um original desagradável e extravagante”.

O distanciamento do artista em relação à sociedade burguesa, a sua falta de participação e engajamento na realidade, é um dado do período sob a vigência da filosofia estética do impressionismo, que configura uma nova forma de escapismo romântico. Se as personagens de Mann vivem no período dominado pelo ideário romântico, o seu papel social não tinha se alterado substancialmente na época em que o livro foi escrito.

Hanno, ao contrário dos outros, tem o privilégio de ser o personagem focal. Assim, temos acesso ao seu atormentado mundo

infantil, às suas expectativas e temores. Tudo nele é sofrimento, mesmo os seus êxtases musicais, sendo sua sensibilidade à música tão exacerbada que se torna doentia. A sua debilidade física não significa somente o declínio da vitalidade na razão inversa do desenvolvimento de aspirações espirituais, problemática encarnada em Tom, mas como característica herdada ela determina-lhe fatalisticamente o destino. Hanno representa o extremo da desistência existencial do artista. Se a observação da artificialidade da vida do pai lhe provoca horror, poderia encontrar na arte o campo propício ao desenvolvimento de seus talentos, mas impedem-no o medo e o cansaço que experimenta diante da vida competitiva. Ele vê no amigo Kai, o pequeno aristocrata empobrecido, as qualidades indispensáveis ao verdadeiro artista: a coragem e a alegria.

Os elementos naturalistas, que podem ser detectados ao longo da narrativa, são acentuados no tratamento da personagem. As suas patologias são minuciosamente descritas, mais significativamente as perturbações provocadas pelos dentes, cuja perda simboliza diminuição de energia vital, de força agressiva, de defesa. O enfraquecimento de Tom também encontra paralelo em degenerações físicas, sendo sua morte provocada pela extração de um dente. Naturalista é o penúltimo capítulo do romance em que há uma suspensão do desenvolvimento narrativo e, numa linguagem técnica, própria de um estudo de caso, são descritas as fases da progressão do tifo e sua sintomatologia. Essa forma indireta e im pessoal de narrar a morte de Hanno alarga a distância estabelecida entre o fato e a narrativa.

O romance foge ao naturalismo, entretanto, por apresentar uma estrutura que não obedece a uma linha única de intriga nem fornece explicações lógicas e fundamentadas para a psicologia de personagens constituídas como caracteres compreensíveis e decifráveis, mas segue um entrecruzamento de destinos e tendências paralelas ou divergentes, esboçando um retrato da burguesia sem, contudo, comprovar nenhuma tese.

Nesse sentido, a análise do modo narrativo como regulação das formas de conhecimento do universo diegético demonstra que as estratégias narrativas utilizadas visam à redução do saber do narrador. A opção de mostrar os aspectos exteriores de comportamento e de caráter faz com que conheçamos pouco da maior parte das personagens secundárias, apresentadas por padrões típicos de atitudes e gestos sempre reiterados, os quais o narrador eximi-se, quase sempre, de interpretar. A redução da distância e da intermediação do narrador nas cenas singulativas ou naquelas que se intercalam nas narrações de natureza sintética também é uma for-

ma de limitação da onisciência. O recurso ao estilo indireto livre permite a exposição do conteúdo da consciência das personagens através de sua própria pronúncia; sobre as personagens, cujas vozes irrompem no discurso narrativo, mesclando-se à do narrador, o nosso conhecimento amplia-se, na medida em que elas próprias se dão ao conhecimento. A conjugação da focalização onisciente com a interna permite uma caracterização psicológica mais completa sem que a conduta das personagens seja demasiadamente explicada ou analisada. A maior parte das informações, conceitos e juízos emitidos pelo narrador expressam rigorosamente aquilo que sabem, pensam e julgam as personagens. Esse senso de desprendimento em relação aos componentes da diegese marca a atitude de isenção e ironia do narrador frente ao narrado.

Referências bibliográficas

- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, 1995.
HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
MANN, Thomas. *Os Buddenbrook*. Porto Alegre: Globo, 1942.
POUILLON, Jean. *O tempo do romance*. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1974.
REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1990.
TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.