



**Jonas Thobias da Silva Dias Martini**

***Début de Siècle***  
**Vida e História em *A montanha mágica*,  
*Mrs. Dalloway* e *O tempo recuperado***

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Luiz de França Costa Lima Filho

Rio de Janeiro  
Março de 2021



**Jonas Thobias da Silva Dias Martini**

***Début de Siècle***  
**Vida e História em *A montanha mágica*,  
*Mrs. Dalloway* e *O tempo recuperado***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. Luiz de França Costa Lima Filho**

Orientador  
Departamento de História – PUC-Rio

**Prof. Marcelo Gantus Jasmin**

Departamento de História – PUC-Rio

**Prof. Pedro Spinola Pereira Caldas**

Departamento de História – UNIRIO

**Prof. Eduardo Wright Cardoso**

Departamento de História – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 5 de março de 2021

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

### **Jonas Thobias da Silva Dias Martini**

Bacharel e Licenciado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro com Curso Superior de Complementação de Estudos em Antropologia, Arte e Cultura pela mesma instituição. Pesquisador Visitante na Université de Paris. Tem experiência na área de Teoria e Filosofia da História, Teoria Literária e Literatura Comparada.

#### Ficha Catalográfica

Martini, Jonas Thobias da Silva Dias

Début de siècle : vida e história em *A montanha mágica*, *Mrs. Dalloway* e *O tempo recuperado* / Jonas Thobias da Silva Dias Martini ; orientador: Luiz de França Costa Lima Filho. – 2021.

185 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2021.

CDD: 900

Para Rosa Alice e Luiz Sérgio,  
razão e paixão

## Agradecimentos

A Luiz Costa Lima pela orientação deste trabalho, pelo desafio ao pensamento e, sobretudo, pela coragem de escrever. A Jeffrey Andrew Barash agradeço a recepção generosa das ideias aqui contidas e o estímulo a elas dedicado. A Jay Winter pela acolhida e pela crítica consistente das mesmas. A Laurence Campa, Luc Fraisse, Christophe Bouton, Annette Becker e Patrick Farges pelas conversas enriquecedoras que muito ajudaram o pensamento presente neste texto. A Catherine Coquio sou grato pelo seu enaltecimento estético. A François Hartog por recebê-lo e encorajá-lo sem deixar de salientar suas dificuldades. A Stéphane Audoin-Rouzeau por acertar e destacar sua principal tarefa. A Marcelo Jasmin, Pedro Caldas, Patricia Lavelle, Flávia Eyler e Sílvia Correia pelas respostas revestidas de perguntas que as seguintes linhas anseiam responder apenas para trazerem outras questões.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro por tornarem possível a realização desta pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. A Coordenação Central de Cooperação Internacional da PUC-Rio, em particular a Nancy Guimarães, pela atenção ao seu desenvolvimento no exterior. A Université de Paris pela acolhida e especialmente a Gabrielle da Cunha e a François Otchakovsky-Laurens pelo cuidado. A Biblioteca Nacional da França, assim como a Biblioteca Mazarine, pelo enriquecimento bibliográfico deste esforço sem fim.

Aos amigos e familiares que estiveram intimamente relacionados a este projeto. Não posso deixar de mencionar os nomes de Edilson Barros, Lucia Lima, Franck Alizon, Ana Paula Paixão, Marcelly Dias, Giselle Camara, Victor Villon, Violeta Valle, Eglantine Leblond, Edis Lima, Maria Fernanda Cândido e Maria Villela-Petit sem os quais a tarefa seria árdua, senão impossível. Aos meus irmãos, Janaina, Júlio e Janelise, e aos meus pais pelo mais significativo apoio que se pode ter.

## Resumo

Martini, Jonas Thobias da Silva Dias; Lima Filho, Luiz de França Costa. ***Début de Siècle: Vida e História em A montanha mágica, Mrs. Dalloway e O tempo recuperado***. Rio de Janeiro, 2021. 185p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação se dedica a analisar os romances *A montanha mágica* de Thomas Mann, *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, e *O tempo recuperado* de Marcel Proust, em relação aos momentos históricos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que integra as suas narrativas, e do pós-Grande Guerra, quando os referidos volumes foram publicados – respectivamente em 1924, 1925 e 1927. Ela contém a hipótese de que esses textos não apenas participam do início de uma inflexão inesperada da ideia de progresso da História tal como vinha sendo delineada, sobretudo, entre os séculos XVIII e XIX e posta em questão a partir da guerra, como sobre ela produzem efeitos de ultrapassagem através da capacidade narrativa, entendida, por sua vez e de diferentes maneiras, como sinônimo de vida. Diante da amplitude possibilitada pela literatura ficcional, a seguinte investigação propõe uma consideração das noções de Vida e de História presentes nas obras selecionadas não apenas para estudar um período histórico de mudanças nas concepções das mesmas como também para provocar as narrativas do presente.

## Palavras-chave

Vida; História; *A montanha mágica*; *Mrs. Dalloway*; *O tempo recuperado*.

## Abstract

Martini, Jonas Thobias da Silva Dias; Lima Filho, Luiz de França Costa (Advisor). *Début de Siècle: Life and History in The magic mountain, Mrs. Dalloway and Time regained*. Rio de Janeiro, 2021. 185p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation analyzes the novels *The magic mountain* by Thomas Mann, *Mrs. Dalloway* by Virginia Woolf, and *Time regained* by Marcel Proust, linked to the historical moments of the First World War (1914-1918), which integrates its narratives, and of the post-Great War, when these volumes were published – respectively in 1924, 1925 and 1927. It contains the hypothesis that these texts participate in an inflection of the idea of Historical progress as it had been outlined, above all, between the eighteenth and nineteenth centuries, and they overtake this inflexion by the narrative capacity, understood as a synonym of life. Given the breadth made possible by fictional literature, the investigation proposes a consideration of the notions of Life and History present in the works not only to study a historic period of changes in their conceptions but also to provoke the narratives of the present.

## Keywords

Life; History; *The magic mountain*; *Mrs. Dalloway*; *Time regained*.

## Sumário

1 Introdução	11
2 Nas configurações de Thomas Mann	35
2.1 Uma folha em branco	42
2.2 Espanto	46
2.3 O epírito brincalhão	49
2.4 A combustão da Matéria	52
2.5 <i>Guazzabuglio</i>	59
2.6 O senhor das oposições	64
2.7 <i>Joli mot</i>	67
2.8 A águia de Júpiter	70
2.9 Nobreza	73
2.10 As configurações	75
3 Sentido e não-sentido em Virginia Woolf	96
3.1 O calor do sol e as iras do inverno	99
3.2 Gente diversa	103
3.3 Letras no céu!	107
3.4 O conhecedor do sentido do mundo	108
3.5 Natureza humana	111
3.6 O grande pecado	112
3.7 O abraço	113
3.8 Adiante, adiante...	115
3.9 A festa	117
3.10 Sentido e não-sentido	119
4 <i>Par les sens</i> de Marcel Proust	127
4.1 Desânimo	129
4.2 Paris, 1916	131



4.3 Verbosidade superficial	136
4.4 Dissipação	143
4.5 O enigma	144
4.6 Eternidade	147
4.7 <i>Verité nouvelle</i>	150
4.8 Vitória	151
4.9 Vida verdadeira	152
4.10 <i>Les sens</i>	155
5 Conclusão	166
6 Referências Bibliográficas	171

fui movido pelo Espírito,  
e ouvi atrás de mim uma voz forte, como de trombeta, ordenando:  
“Escreve o que vês num livro”

Apocalipse 1, 10:11

## Introdução

O que se ganha quando se perde uma guerra? Essa questão se vê obscurecida em muitas oportunidades de aparecer. Sobretudo quando as vicissitudes negativas da experiência parecem muito mais presentes no campo da consciência, o pessimismo é estimulado pelo “perdedor” possivelmente até a sua aniquilação. Pois é justamente no caso da inexistência desta última que parece haver uma positividade latente – e, portanto, quase não manifesta. Eis aqui a viabilidade da manutenção da vida, que é capaz de conviver com as imperativas frustrações. A presente investigação interessa-se por desvelar tal eventualidade “positiva” nas experiências inflexíveis, esperando extrair dela tanto uma ideia de “Vida” quanto de “História”.

A história da filosofia muitas vezes tende a absolutizar termos como “pessimismo” e “otimismo” como se fossem independentes e carregassem consigo um espaço de afirmação que não aproveita a oportunidade de atenção ao que existe *entre* ambos. Por isso, o caráter aqui adotado não pretende ser nem pessimista, a ponto de supervalorizar os aspectos desfavoráveis à plenitude da experiência, nem o seu oposto, advogando com a ideia de *début de siècle* que deve haver uma redução do desenvolvimento traumático da mesma em nome da recuperação integral de um sentido positivo. O que aqui será posto dissertativamente é que a experiência humana está mantida, consciente e inconscientemente, por uma luta entre a positividade latente com toda sorte de negatividades e que o privilégio de uma não implica na inexistência da outra. O saldo dessa experiência é a vida que, sustentando sempre uma espécie de ganho para existir, reside inescapavelmente na configuração de seu cosmos.

Pois é a essa configuração que a pesquisa pretende se dedicar. Diante do mundo, ou, caso seja preferível dizer, em suas presumíveis “positividades” e “negatividades”, a plasticidade humana se apresenta nos campos mitológico, histórico e ficcional. Comum a eles – porque muito se é apresentado de suas justas diferenciações – encontra-se a narrativa, cuja possibilidade de configuração e reconfiguração é inegável. É nesta última que aquela descobre a sua *necessidade*: Por que o homem narra? É na instituição da vida que tal questão deve morar, é na

apresentação *configurada* do seu *sentido* que se assenta sua capacidade de resposta. É partir da narração, pouco importando a princípio sua classificação, que se compreende o âmbito da vida porque o que ela quer é desvelar o seu significado, uma vez que deve se encontrar imperativamente com seu fim, de antemão conhecido. A vida tal como evocada aqui só pode existir se a narrativa permitir.

Tanto as costumeiramente aventadas sincronicidade e reversibilidade do mito quanto a diacronicidade e irreversibilidade da história, ou ainda a *mimesis* realizada pela literatura ficcional compartilham o estabelecimento do sentido, sendo privilégio da última não apenas fazê-lo, ou seja, produzir uma narrativa *possivelmente* dotada de sentido, como destacar da condição humana a própria necessidade antropológica da sua afirmação *plástica*. É Wolfgang Iser quem escreve que a “literatura” “é aquele meio que não só pretende algo, como também mostra que tudo o que é determinado é ilusório, inscrevendo um desmentido até nos produtos de sua objetivação”.<sup>1</sup> Destarte, conforme se verá, ela é o objeto que possui nesta dissertação uma capacidade de irradiação inclusive para o domínio da história. A história, por sua vez, é aqui entendida como uma narração investigativa da experiência profundamente dedicada a “salvar” o homem “do esquecimento”<sup>2</sup> que seu fim *lhe* entrega, apresentando ao novo homem o homem velho, ao novo mundo, um mundo assentado em múltiplas experiências.

Vida, ficção e história são os termos por excelência deste trabalho, uma vez que é através da narrativa ficcional e de um argumento histórico que se pretende obter comparativamente as ideias de vida presentes nas três obras que o intitulam: *A montanha mágica* de Thomas Mann, *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf e *O tempo recuperado* de Marcel Proust. Contemporâneas entre si, elas são aqui confrontadas com a viabilidade de se enxergar não apenas a experiência histórica inflexível que compartilham, a saber, a da Primeira Guerra Mundial, como também a extração da produção “positiva” que suas narrativas investigativas da vida parecem poder apresentar. Antes de tal desenvolvimento, recorre-se a uma tentativa de aclarar esses termos privilegiados por meio de uma investigação que encontre para eles ao menos um sentido operacional para o que aqui se defende.

---

<sup>1</sup> ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*, p. 27.

<sup>2</sup> HERÓDOTO. *História*, p. 31.

Não existe objeto mais ambicioso de determinação do que a vida. Inexiste também consensualidade quanto ao estabelecimento de seu sentido. A aporia de sua definição por meio do conceito se revela uma experiência de longa data. Nesse sentido, o esforço desta introdução está sempre aquém de se concentrar em uma história que busque compreender em totalidade os diferentes questionamentos e respostas acerca da delimitação do que se concebe por vida. Todavia, o mesmo não pode sustentar seu argumento sem considerar uma história de tradição de pensamento que o ajuda a desenvolver sua tarefa: a de apresentar, em relação à história, as noções de “vida” presentes nas obras propostas. Assim sendo, por uma perspectiva das teorias da história e da filosofia, alimentando-se desde cosmogonias antigas até pensamentos mais contemporâneos, abre-se um restrito quadro das transformações pelas quais a noção parece ter participado anteriormente ao momento histórico que aqui se deseja tratar.

De início, o que se defende é uma ideia de vida que escapa da univocidade do plano biológico, da sua redução a uma condição física e química da matéria, tal como enxergariam os cientistas naturais. Contudo, não é possível excluir sua dimensão orgânica – tal exclusão faz parte da crítica empreendida pelas próprias obras em questão. Como para os outros seres, a vida é também para o homem um conjunto de processos de “combustão da matéria”, conforme a definiu o médico Behrens de *A montanha mágica*. Mas a condição humana não comporta, como saberá em breve o jovem Hans Castorp, herói do mesmo romance, apenas uma delimitação físico-química da vida cuja justificação está no próprio desvelamento da sua desintegração processual em direção à morte. A vida está entre esta e o nascimento, mas *em si* não é nada que se revele integral e objetivamente ao homem, como Virginia Woolf parece apresentar em seu *Mrs. Dalloway*. A sublimidade da vida, não revelada essencialmente à primeira vista, está no centro desse vácuo inescapável e orbita a capacidade exclusivamente humana de escrever, tal como certamente concordaria narrador da *Recherche* de Proust.

Entre a sua materialidade/organicidade e a sua possibilidade de ânimo ou transcendência, uma dualidade foi estabelecida em torno da noção de vida. Entretanto, essa dicotomia apresenta uma complexidade maior do que se poderia supor. “Sublimidade” e “transcendência” aqui não estão a não ser na dimensão propriamente humana. É o homem quem unifica a matéria e aquilo que a ela

aparentemente não pertence. Os antigos egípcios não distinguiram a vida entre transcendência e imanência, pois tinham para si, em sua concepção mitológica e cosmológica, “um universo formado de seres e não de materiais”.<sup>3</sup> Assim, a excelência humana estava para eles pautada em compreender a totalidade como existência anímica. A realidade configurava-se como uma pluralidade de seres em conexão e não como uma separação entre substância e espírito.<sup>4</sup> O homem egípcio se entendia integrado a um cosmos ontologicamente estável, restando a ele a manutenção dessa própria organização e fazendo da vida um canal, sem rancor, à revelia do que ulteriormente será considerado como enigma do mundo – ou seja, do seu sentido *em si* –, para a sublimidade do universo, contida em *todos* os seres.

Segundo a concepção antiga desse povo, há uma indiferenciação primordial entre as formas que compõem a vida desde a sua “criação”, sendo esta última situada mitologicamente, e, desse modo, reversível e sincronicamente. As dualidades possíveis advinham de um estado de latência comum que impulsionava toda a existência. Das águas primordiais do *Nun*, onde há a indissociação formal dos seres, surge a diversidade de tudo o que existe através do vir a ser de *Atum*.<sup>5</sup> O sopro de luz de seu filho *Shu*, que rasga o escuro oferecendo luminosidade para que aquilo que é criado possa aparecer, se une à fertilidade de sua filha *Tefnut*, cujo espaço uterino permite o reconhecimento de *Geb* e *Nut*, o firmamento e o céu. Destes últimos, *Osíris*, a personificação da vida terrena, origina a multidão da criação e a sua possibilidade de ressurreição.<sup>6</sup>

Da *aparente* ausência de existência – porque nessa cosmogonia não existe absoluto não existir – o movimento que a possibilita aparecer a todo o momento. Do breu informe, o sopro luminoso de tudo. É a partir das trevas amorfas e da falta do tempo-espço que a vida egípcia pode se soerguer *em cada transformação* porque a escuridão é indispensável para a luz. Ela não abandona a importância de uma pretensa “negatividade” – o que nem mesmo cabe aqui –, porém nela também não se encerra. Não se associa a uma crise da sua “positividade”, mas permite que algo *dela* venha a surgir. As potências da criação não vêm do caos, mas da afetação das circunstâncias obscuras do ser. O dia nasce

<sup>3</sup> ALLEN, James Peter. *Genesis in Egypt*, p. 9. Todas as traduções dos títulos em língua original desta dissertação são traduções livres, à exceção do português.

<sup>4</sup> Cf. ASSMANN, Jan. *The mind of Egypt. History and meaning in the time of the pharaohs*.

<sup>5</sup> CAMARA, Giselle Marques; JASMIN, Marcelo Gantus. *Tempo e Maat na Antiga Kemet*, p. 97.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 136.

da noite bem como a noite do dia. A vida surge da morte assim como a morte da vida.<sup>7</sup> O Nilo inunda e fertiliza as margens do deserto oferecendo a vida.

Os antigos egípcios não concebiam diferença entre *tempo* e *existência*. Nesse sentido, o tempo existe na vida e tudo a ela converge, pois ela nada mais é para o homem dessa Antiguidade do que um espectro plural de seres do qual ele participa. O tempo totaliza a existência, pois a vida é encenação simultânea e ininterrupta da criação, sem gênese finita e sem telos. Espera-se que tudo o que houve, haja e continue havendo. A barca solar de *Rá* corre no céu, no dorso de *Nut*, todos os dias, desaparece e alvorece; *Shu* confere à existência os seus fluxos dinâmicos (*Neheh*) – os dias e as noites, as estações, as cheias do rio – e *Tefnut* a ordena – *Maat* – e possibilita a suspensão do “tempo” (*Djet*), essa “perspectiva” integral de um todo em movimento capturado pela permanência, que não apenas é eternidade, conceito muito fraco diante da experiência egípcia, mas a sua plenitude num espaço que tudo unifica.<sup>8</sup>

A deidade está na experiência enriquecida pela pluralidade e complexidade dos sentidos conferidos a ela. É em *Maat* que tal multiplicidade se unifica e se ordena semanticamente. Ela vai desde os aspectos comportamentais dos humanos até os movimentos “naturais” que regem o universo, porque o homem do Antigo Egito se vê perfeitamente integrado ao cosmos que o circunda. Tudo no mundo egípcio é experiência porque a relação entre seus seres está pautada numa inserção íntima na teia cósmica da qual o homem participa e goza. A lei não lhe parece ser outorgada externamente e por isso ele não se confronta com o mundo, interage com ele. Ele concebe a sua agência no corpo social e no natural – aqui indistintos – sabendo pôr-se em risco na mesma proporção em que sabe o oferecer. Nada é mais temido por um egípcio antigo do que desarmonizar com as suas ações o todo que o agrega.<sup>9</sup>

O estado de equilíbrio – regra maior de sua conduta – segundo a mitológica heliopolitana, traz a esse homem a felicidade que plenifica sua experiência: “beija tua filha ‘Ordem’ (*Maat*), leva-a a teu nariz, que assim teu

<sup>7</sup> A delimitação vida/morte deixa mesmo de existir entre os egípcios antigos, sendo *existência* um termo muito mais cabal para a sua experiência de contínuo *vir a ser*. Cf. *Ibid.*, p. 110.

<sup>8</sup> É tentador pensar aqui em Marcel Proust e sua ideia de eternidade, conforme se verá adiante. Sobre *Neheh* e *Djet* e sua associação a *Shu* e *Tefnut*, cf. *Ibid.*, p. 145-6.

<sup>9</sup> Cf. ASSMANN. *Maat. L’Egypte pharaonique et l’idée de justice sociale*.

coração viverá”.<sup>10</sup> O lugar da vida em verdade está no coração orientado por preceitos éticos. Esse órgão humano era a morada de sua compreensão subjetiva, de seu intelecto, isto é, daquilo que dizia respeito ao domínio do homem na Terra. É ele quem deve pesar mais leve do que uma pluma para que haja a continuidade da existência. O universo de sentido que este homem construía, ainda que encontrando desestabilizações, centrava-se em um preenchimento contínuo da experiência viva de tudo o que se lhe apresenta como seres em conexão e não somente em desintegração. Sua “ciência” pautava-se no princípio da *Heka*, que não a apartava da magia enquanto operação múltipla e conformadora do gênero humano no cosmos.<sup>11</sup> A pluralidade se unia a uma concepção empírica do mundo, gozada em plenitude, cheia, pois até o vazio lhe servia de preenchimento. Em última instância, a vida plena significava *narrar* uma “história” e *vivê-la* simultaneamente.

A separação desconhecida na Antiguidade entre imanência e transcendência da vida segue curso entre os primeiros gregos antigos que viviam a “palavra mágico-religiosa”. O pensamento mitológico grego, com suas especificidades, vigeu e regeu a conduta dos homens da realeza micênica até a conhecida instituição e crise da *cidade*, quando os deuses, apesar de “existentes”, foram afastados dos assuntos humanos. Antes, um mundo mítico fora levantado do caos, dando vida ao *cosmos*. Seus deuses não eram transcendentais: o universo visível confrontava-se com o invisível, dando forma a um todo interconectado onde era impensável a referida distinção. “Homens e deuses eram semelhantes, ambos do mesmo gênero [...], ambos devendo a vida à mesma mãe. Os deuses gregos [...] tinham a mesma *physis* que os homens”.<sup>12</sup> O mundo era a vitória de Zeus sobre a anarquia, a deidade restituindo a ordem. Sua característica estava na profunda imbricação com a estrutura sócio-política indissociável.

Contudo, a supremacia dessa cosmovisão centrada na figura do monarca micênico, o *anax*,<sup>13</sup> sofre um abalo. A estrutura social palaciana rui e as disputas entre os *genos* aristocráticos operam uma reflexão interna sobre os assuntos dos homens que os “distanciava” da *physis* até transformará-los no *zoon politikón*. Aparece uma mais significativa cisão entre o mundo dos homens e o mundo dos

<sup>10</sup> Texto dos Sarcófagos 80 (CT – 80). Apud. CAMARA. *Op. cit.*, p. 160.

<sup>11</sup> Cf. *Ibid.*, p. 95.

<sup>12</sup> ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*, p. 100.

<sup>13</sup> VERNANT, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego*, p. 29.



deuses: “em toda uma série de domínios, uma delimitação mais rigorosa dos diferentes planos do real prepara a obra de Homero, esta poesia épica que, no seio mesmo da religião, tende a afastar o mistério”.<sup>14</sup> Isso se deve à mais profunda preocupação grega: diferentemente dos deuses, os homens eram mortais e viviam uma vida que se confrontava com a sua perecibilidade.

Não fosse sua morte, entre os gregos, o homem seria um deus. Diante dela, Homero clama à Memória. Aquiles decide-se pela morte precoce para salvar-se dela, sendo por seus feitos lembrado. Ulisses chora ao ouvir o bardo cantar *sua* história. Mais tarde, Heródoto escreve suas *Histórias* para que não seja esquecida a presença do homem. Diante dela, os filósofos pensam se ocupando de uma atividade divina para tocar o eterno. A morte enquanto inevitabilidade do esquecimento, outrora integrada positivamente pelos antigos egípcios, caso não seja bela, ou seja, contenha um lastro de imortalidade pela lembrança, é algo extremamente negativo para o mundo grego.

O vazio frente ao mundo é preenchido pelo universo poético e pela prostração do homem diante da *sua sophia*, que passa a influir e *dizer* a vida. A dedicação ao *Ser* torna-se a deidade da filosofia. Não apenas o *ánax* decai. O próprio “seio mítico materno” tal como configurado pela antiga cosmogonia o acompanha. Mas o que surge quando se desmonta historicamente uma estrutura de composição da vida como essa não é nada a não ser o assombro. O homem grego é um dos primeiros que se tem conhecimento a experimentar o decaimento dos deuses, de onde só pode advir, a primeira vista, *o espanto*. Ele é aqui o pioneiro no confronto com a incompreensibilidade do mundo a tentar respondê-la à relativa distância do *logos*.

Embora não exclusivamente, a “crise da cidade” grega desenvolve o pensamento filosófico como forma de encontrar uma estabilidade diante da mudança e das contradições que a instauram. Platão funda a “ciência”<sup>15</sup> ao encontrar um *lócus* para a verdade necessária e imutável a partir de sua conhecida solução da realidade na ideia, eterna e superior à matéria. A partir desse momento, instaura-se no pensamento a grande cisão entre a imanência e a possibilidade de transcendência. A vida deixa de ser o emaranhado de tudo o que existe e passa a

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 42.

<sup>15</sup> Cf. as considerações de Thomas Mann sobre Platão e sua influência sobre Schopenhauer. MANN, Thomas. *Pensadores modernos*, p. 83-147.

ter que responder entre aquilo que é orgânico e aquilo que é anímico. Desde então, será altorizada à vida estabelecer-se em uma outra ordem de pluralidade.

Aristóteles volta à *physis* pondo-se *sobre* ela: a ideia, lugar do conhecimento, está para matéria, mas é a esta que é conferido o estatuto do real. A vida o preocupa intimamente: ela integra tal “materialidade” perecível, porém só esta não a define, uma vez que o corpo morto também possui matéria. Apesar de distintos, a vida contém a alma, *psyché*, e “a alma nem existe sem corpo, nem é ela mesma um corpo. Não é, de fato, um corpo: é algo do corpo”.<sup>16</sup> O que define a vida não é nem tanto a primeira, nem tanto o segundo, mas a *potencialidade* que os relaciona: “a alma, portanto, tem de ser necessariamente uma substância, no sentido de forma de um corpo natural que possui vida em potência”.<sup>17</sup>

A singularidade do humano está na sua capacidade de pensar, um aspecto da *alma*, diria Aristóteles. Apenas ela, conforme o filósofo, *pode ser separada da matéria* “como o imortal do perecível”.<sup>18</sup> O intelecto é a *parte divina do homem*, por meio dele, ele é um “deus mortal”.<sup>19</sup> Aristóteles é capaz de dizer: “devemos filosofar ou deixar a vida e ir embora daqui”.<sup>20</sup> O mito narrado por Protágoras coloca a atividade reflexiva como a faculdade salvífica do homem, submisso diante da fragilidade causada pela negligência de Epimeteu. No ato de sua elevação para a luz, “[...] o homem se encontrava nu, sem calçados, nem coberturas, nem armas”.<sup>21</sup> Foi quando Prometeu “roubou de Hefesto e de Atena a sabedoria das artes [τὴν ἔντεχον σοφίαν] juntamente com o fogo – pois, sem o fogo, além de inúteis as artes, seria impossível o seu aprendizado”. A duras penas, furtou esse elemento divino “e os deu ao homem. Assim, foi dotado o homem com o conhecimento necessário para a vida [τὸν βίον σοφίαν]”.<sup>22</sup> Depois disso, as demais “artes” podem ser desenvolvidas e a vida pode ser tornada plena pelo discernimento humano.

A Antiguidade romana evidenciou também uma *cisão* entre o humano e o seu cosmos vivenciada sobretudo nos períodos de instabilidade política. “O pensamento [...] surge da desintegração da realidade e da resultante *des*-união

<sup>16</sup> ARISTÓTELES. *De anima* II. 2, 414a, p. 67.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 1, 412a, p. 62.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 2, 413a, p. 64.

<sup>19</sup> ARENDT, Hannah. *Op. cit.*, p. 102.

<sup>20</sup> *Apud. Ibid.*, p. 102.

<sup>21</sup> PLATÃO. *Protágoras*. 321d, p. 65.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 321e, p. 66.

entre homem e mundo, da qual surge a necessidade de um outro mundo”. Este último, articulado pelas mãos humanas, seria “mais harmonioso e significativo”.<sup>23</sup> Nesse momento, o pensamento, carregando desde a filosofia, a retórica, a história e até as artes, se torna um instrumento para a vida, para o *bem viver*. Ou seja, ele tem uma função a cumprir: enriquece a experiência do homem que já não aceita a sua *vida* como integrada à “realidade” – constantemente frustrante – apresentada pelo mundo que o circunda, alterando a sua base substantiva. “O que se tinha em mente não era uma forma de vida no sentido de um *bios theoretikos* ou *politikos*, uma vida dedicada a uma atividade particular, mas o que Epiteto chamava de ‘ação’”.<sup>24</sup> Nela, a “realidade” angustiante pode ser suspensa pelo pensamento engajado pelo poder do ato.

A vida, descolada da morte, importa mais do que esta. Antes de uma “bela morte”, o homem romano deseja uma “bela vida” na qual o pensamento vem assomar. Aqui, pensar não é divino, não traz imortalidade: é um escape da crueza do mundo. A própria “história” não obtém o seu valor por salvar do esquecimento, mas por *ensinar a viver*. Nesse sentido, ela tem mais a ver com a vida do que com a morte. Para bem *agir* no mundo, as experiências de outrora *salvam*, com seus exemplos de erros e de virtudes, a *ação*. A formulação de Cícero é clara: “quanto à História, testemunha dos tempos, luz da verdade, vida da memória, mestra da *vida*, mensageira da Antiguidade, que outra voz confia a eternidade, senão a do orador?”.<sup>25</sup>

A maior distinção entre homem e mundo prepara o ponto mais radical da transcendência: quando se concebe que a vida não termina, quando ainda que o corpo feneça ela se torna eterna. O homem medieval vive sua vida fazendo dela condição de possibilidade de não cair na danação da morte pelos perjúrios do mundo. A vida mantém uma originalidade que a conduz à salvação da alma – o lugar privilegiado de sua “essência”. Esse lugar não é o corpo e, por isso, a morte não existe se ela for preservada. Aqui a vida está intimamente ligada ao seu Criador, que assume, por diversas e constantemente revisitadas causas na tradição judaico-cristã, um caráter uno no Deus cristão.

<sup>23</sup> ARENDT, Hannah. *Op. cit.*, p. 116.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>25</sup> CÍCERO. *De Oratore* II, 36, p. 201. Grifo meu.

O homem se liga e depende desse Deus, pois ele é a sua “quintessência interior”, separando-o das “coisas do mundo” de tal maneira que ele se nega a si mesmo para acessar a interioridade dessa “essência”. É com Agostinho de Hipona que se tem acesso a essa “nova vida” que não é apenas transcendente ou intramundana: ela é baseada em uma intimidade. Com Santo Agostinho, a busca da vida eterna “como *summum bonum* e a interpretação da morte eterna como *summum malum* alcançaram o mais alto grau de articulação porque ele as combinou com a descoberta da nova era da vida *interior*”: ele coloca e se torna uma questão para si mesmo.<sup>26</sup> Somente a partir dessa autorreflexão, o homem pode estar no mundo/criação divina e amar seu semelhante, pecador e redimido em Cristo. Há, desse modo, uma retirada do mundo seguida de um retorno a um mundo novo<sup>27</sup> – movimento que o pensamento medieval legará de maneira significativa à sua posteridade.

Agostinho funde a tradição grega do *Ser* e o criacionismo bíblico, extraíndo a “transcendência” do primeiro e a ideia de renovação do segundo. Renovação essa que está atrelada a uma ideia de história dotada de início e fim, pois o homem, diferentemente de Deus, foi feito *no tempo*. Já é bem conhecida a refutação agostiniana do tempo *em Deus*: ausência de passado, de futuro e um presente que, persistente, submete o tempo ao eterno. O que ele descobre não é o início, mas a possibilidade de suspensão do Tempo, ou seja, a vida se completa na Eternidade, por meio da interioridade do homem em comunhão com Deus.

Porém o homem, no tempo, sabendo a Eternidade e a possibilidade de sua vida alcançá-la, vive em um cenário de mutações, segundo Agostinho. É devido à existência das mudanças que é preciso um começo e um fim. Assim ele explica a morte e o desenrolar da vida terrena, que “nada mais é do que uma corrida em direção à morte”.<sup>28</sup> Mas a mudança só pode acontecer porque há um recomeço inscrito desde o momento em que se sabe haver um término. Este importa-lhe menos do que o nascimento, a renovação, a ressurreição. “Desceu até nós a nossa vida, a vida verdadeira; tomou sobre si a nossa morte para matá-la com a superabundância de sua própria vida”.<sup>29</sup> A vida se confronta com a morte, mas a esta nem se entrega nem abdica: há a esperança de encontrá-la eterna, no

<sup>26</sup> ARENDT, Hannah. *Op. cit.*, p. 249.

<sup>27</sup> Cf. ARENDT, Hannah. *El concepto de amor en San Agustín*.

<sup>28</sup> Apud. ARENDT, Hannah. *Op. cit.* p. 266.

<sup>29</sup> SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, VI, 12:19, p. 69.

fim. “Àqueles que necessariamente não de morrer não deve preocupar muito o que acontecerá para que morram, mas antes para onde terão de ir irremediavelmente depois da morte”, diz Agostinho.<sup>30</sup>

Ainda que contando com inegáveis alterações, as vicissitudes desse pensamento pelos próximos mil anos de tradição ocidental não escapam completamente da ideia de uma Vida Eterna transcendendo os limites da vida terrena. A ideia de morte, que certamente possui sua história, não deixa de ser ultrapassada pela esperança da ressurreição. A marca dessa conduta da vida cristã apresenta suas ressonâncias a longo prazo e não pode ser desconsiderada inclusive no presente, apesar de suas mutações.

Contudo, já é certamente conhecido o processo de alteração da predominância da visão cristã da vida, contribuindo para uma definição da chamada Época Moderna. A vida moderna incorpora um processo de racionalização da ideia de transcendência iniciado desde os primeiros *humanistas*. Aqui, a vida assume um caráter mais atento ao homem e à sua condição terrena, como resposta crítica e processual que envolve a série de conjunturas dos “Renascimentos”.

Com René Descartes, na maturidade desse processo, o que aqui se toma por “transcendência” é posto em dúvida apenas para sofrer posteriormente uma racionalização metodológica que não a elimina, mas tenta desvendá-la por meio de uma subjetivação da consciência, *res cogitans*. Por meio desta, o pensamento assume o caráter protagonista naquilo que “transcende” à matéria. No entanto, a sua realidade está na substância, ou seja, está desprovida da enganosa percepção sensível. Descartes duvidou de tudo, inclusive da “razão”, por isso, seu empreendimento voltou-se para o desenvolvimento de um método que lhe permitisse segurar-se em uma verdade. O pensador francês não comungou com uma vida *interior* reveladora da eternidade, mas sim com uma vida *pensante*, com *locus* definido no *homem*, que o salva da insuportabilidade da dúvida e da pressuposta impossibilidade da certeza. Descartes confunde, assim, pensamento com conhecimento, limitando o pensar a um procedimento de preocupação epistemológica.

---

<sup>30</sup> SANTO AGOSTINHO. *A cidade de Deus*, I, XI, p. 133.

O homem moderno, não contando mais com a imortalidade celestial, só pode socorrer sua *alma* entregando-a à razão, ao ninho da certeza e da ciência. Ele é o matemático que detém o seu prazer na decifração do cosmos e na segurança dos resultados obtidos por meio da aplicação do método: “o que mais me satisfazia nesse método era o fato de que, por ele, tinha certeza de usar em tudo minha razão, se não à perfeição, ao menos o melhor que eu pudesse”.<sup>31</sup> O pensamento é submetido ao método e a existência, ao pensamento. Corpo e alma se separam radicalmente: a alma, que possui substancialidade, não é mais do que o pensamento que racionaliza e que confere existência ao *Ser*. Nunca o corpo fora tão desprezado em sua participação na vida, uma vez que é enganoso e, se poderia arriscar a dizer, é perecível. Também o mundo exterior é afastado: nele reside o engano. Ele não é mais integrante do *Ser*, mas daquilo que o constrange e o frustra; “existe alguém, não sei quem, enganador muito poderoso e astucioso, que dedica todo o seu empenho em enganar-me sempre”.<sup>32</sup> Confrontando-se com ele, a salvação do homem apresenta-se em seu pensamento metódico, que só tolera a dúvida quando ela leva à certeza, no seio mesmo da razão.

Pois é no domínio da razão que a concepção moderna de vida se assenta. Descartes não considerou apresentar um método que completasse toda articulação possível, embora o tivesse feito *para si*. Isso pode levar a crer que as supostas dificuldades do pensamento são continuadas por outro ser pensante circunscrito pela metodologia racional proposta. O que interessa para a presente investigação é como o homem moderno entende a sua vida frente ao seu caminhar em direção à morte. Em nenhum outro momento da história introdutória pretendida até aqui houve uma articulação tão crítica dessas noções uma vez que, nos tempos modernos, a eternidade da vida é posta em *xequê*, pois a sua continuidade futura não está mais na transcendência divina, mas no interior do desenvolvimento racional e histórico. Agora, esse desenvolvimento está aprisionado no mundo dos homens, que não se entregam completamente ao cosmos analisado metodicamente e à distância.

Por essa via, há uma ligação nova relação entre as noções de “Vida” e de “História”. A vida não transcorre mais no curso de uma compreensão transcendente: ela o faz no interior do desenvolvimento *histórico*. O tempo

---

<sup>31</sup> DESCARTES, René. *Discurso do método*, p. 52.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 258.

assume um caráter finalista no interior desse mundo e obedece a regras de sucessão causal capazes de serem conhecidas pela razão humana. O tempo processualmente se inscreve em uma tendência necessária e irresistível dos acontecimentos e o seu estudo não ensina só a viver no presente, apresenta a evolução das dimensões temporais e permite compreender e agir em seu interior.

A Época Moderna prepara o *topos* privilegiado do *progresso* como salvação da vida terrena do homem, fazendo-o assentar-se no âmago da Modernidade. A angústia humana diante do mundo – a desintegração do cosmos, o medo do esquecimento, da perecibilidade do corpo e da alma, da perspectiva da morte como um fim – instaura uma novidade no desenvolvimento histórico da concepção de vida “uma vez que o conceito principal é completamente novo da Era Moderna – a noção de *Progresso* como força que governa a história humana – colocou uma ênfase sem precedentes no futuro”.<sup>33</sup> A História significa um *processo* de acontecimentos sobre o qual é possível à reflexão humana não somente conhecer, mas desvendar o seu sentido. Sentido esse que tomará um caráter progressivo e manipulável pela ação. A vida é aqui um participante a curto prazo desse processo, onde a atitude individual encaminha a um futuro próspero cada vez mais próximo, que aponta para a posteridade e alivia a angústia de sua finitude.

Preferindo chamar de Modernidade esse momento em que o progresso significa a noção mais cabal da vida no Ocidente, é na segunda metade do século XVIII e no XIX, sobremaneira, no oeste europeu – uma vez que é do “leste” germânico e romântico que advirá as suas mais acentuadas críticas –<sup>34</sup> que esse processo de atenção positiva à História humana colherá seus mais férteis frutos. Sob sua chave de compreensão, evolutivamente, a vida pensante do cartesianismo se converte em vida da ação, uma vez que a relação entre pensamento e ação invertem sua tradicional posição hierárquica, pendendo para esta última.<sup>35</sup> A História se inscreve em um conjunto de todas as histórias particulares e como tal se torna seu próprio sujeito, aquele que manifesta o curso geral dos

<sup>33</sup> ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. p. 201.

<sup>34</sup> Cf. seção 10 do capítulo seguinte desta dissertação a distinção estabelecida por Thomas Mann entre o desenvolvimento crítico alemão, notavelmente através das ideias de Schopenhauer, Nietzsche e Wagner, e o otimismo presente nas tradições de pensamento latino e francês. A resistência da cultura romântica, com a atenção goetheana ao particular e a uma concepção peculiar da natureza, também é notável.

<sup>35</sup> ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*, p. 45.

acontecimentos.<sup>36</sup> O homem aqui não mais contempla o mundo à distância, mas nele interfere em favor de seus assuntos.

Essa interferência no mundo histórico participa da tentativa de estabelecer seu domínio e de sua direção, o que acentua a atenção no futuro.<sup>37</sup> A salvação do homem da Modernidade do império das incertezas está inscrita na ordem do tempo como participante do sentido histórico. Tanto a “filosofia da História” estabelecida por Voltaire<sup>38</sup> e seus desdobramentos entre as correntes Iluministas quanto o historismo alemão voltaram-se para o futuro, para o que em sua direção se poderia alcançar.<sup>39</sup> O desvelamento deste, seguido de seu bom encaminhamento por meio da ação, é o que o potencializa, pois, como nas palavras do Marquês de Condorcet, “a natureza não indicou nenhum termo ao aperfeiçoamento das faculdades humanas”.<sup>40</sup>

A limitação da vida terrena no tempo a ela reservada é suplantada pela continuidade e evolução progressiva da espécie. O homem aqui não se angustia diante da morte porque algo lhe confere a certeza de que suas *ações* na Terra lhe deram condições de deixar “um mundo melhor” para a posteridade. As gerações seguintes poderão desfrutar dos aperfeiçoamentos operados pelo presente humano no futuro. Isso porque a ação da natureza “necessita de uma série talvez incontável de gerações [...] para que finalmente o seu germe alcance o estágio de desenvolvimento que é de todo adequado à sua intenção”, como considerou Immanuel Kant quando se propôs a pensar uma ideia de sentido histórico.<sup>41</sup>

Esse horizonte estimado por aquele que também empreendeu significativas críticas à razão descolou-se da experiência. A resposta da contenção progressiva da “animalidade” proposta pela Modernidade, preocupada com a possibilidade da convivência racional e pacífica entre os homens, desemboca em uma espécie de liberação da mesma dentro de seus próprios domínios. Sintomas

<sup>36</sup> A sua filiação ao termo *die Geschichte* (acontecimento) no emprego alemão a partir da segunda metade do século XVIII apresenta esse movimento. KOSELLECK, Reinhart. *L'expérience de l'histoire*, p. 16-9.

<sup>37</sup> Cf. CASSIRER, Ernst. “A conquista do mundo histórico”.

<sup>38</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Op. cit.*, p. 41.

<sup>39</sup> Jeffrey Andrew Barash, em sua investigação das raízes políticas do historismo e sua correspondência com os extremismos do século XX, considerou o aspecto político mesmo de autores pouco afeitos à dimensão ativa do sentido histórico, mostrando como estiveram comprometidos com uma concepção veementemente teleológica da História. Cf. BARASH, Jeffrey Andrew. *Politiques de l'histoire*.

<sup>40</sup> CONDORCET, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat. *Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano*, p. 21.

<sup>41</sup> KANT, Immanuel. *Ideia de uma História Universal de um ponto de vista cosmopolita*, p. 5-6.



desse aparecimento já estão presentes na crítica do progresso empreendida, por exemplo, pela filosofia da vontade de Arthur Schopenhauer e pela supressão da polaridade da ideia de Friedrich Nietzsche no século XIX. Contudo, a marca do progresso como sentido histórico condutor da vida moderna só compreende sua inflexão na experiência pelas consequências humanas das guerras mundiais do século XX, em particular, pelas suas capacidades ímpares de destruição. É no interior do pacto civilizatório da racionalidade ocidental que desde 1914 a mesma civilização, por meio do artifício racional, exhibe suas contradições em guerras e catástrofes.

Nesse sentido, a dúvida com relação ao sentido histórico do progresso foi gradualmente ganhando espaço não apenas no meio intelectual do século XX, como também nos debates e anseios sociais. O choque da Primeira Guerra Mundial continua sendo motivo de debates.<sup>42</sup> Desde a década de 1970 a historiografia do evento vem destacando o caráter traumático do conflito em detrimento da agência estatal que o provocou. Com isso, a Grande Guerra não foi apenas o resultado de uma política imperialista, mas uma circunstância histórica múltipla que mobilizou a sociedade europeia e boa parte do globo em direção ao combate.<sup>43</sup> “A busca de vida matou milhares de seres humanos”, escreveu o historiador Modris Eksteins sobre o início de um século marcado pela morte.<sup>44</sup>

As radicais transformações de paradigmas do século XX levaram os historiadores a numerarem seu conteúdo de novidade como “era dos extremos” ou ainda “o século das ideologias”.<sup>45</sup> Michel Winock foi capaz de afirmar recentemente: “nos séculos anteriores, as sociedades estavam submissas à tradição”, especialmente de cunho “religioso”, agora, o que se nomina

<sup>42</sup> Cf. WINTER, Jay. PROST, Antoine. *The Great War in History* e WINTER, Jay. *Remembering War*. Os autores dividem a historiografia da Grande Guerra em gerações que vão desde a perspectiva nacional por uma história política, passando por uma análise social até cultural e transnacional, na qual os estudos do século XXI se situam.

<sup>43</sup> Cf. p. ex. o aparecimento de trabalhos como os de Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* [1975], que privilegia a perspectiva dos soldados diante do conflito argumentando, através de seus registros escritos, que a guerra alterou os paradigmas de mentalidade da geração dos jovens que estiveram em combate; John Keegan, *The face of the Battle* [1977], que argumentou em prol da originalidade dessa experiência frente à história das guerras uma vez que ela incorporou todo o esforço humano em seu contingente de modo tal que seria impossível a alguém não estar de alguma forma ligado a ela, e Eric Leed, *No Man's Land* [1979], que apresentou a noção de estresse pós traumático que lançou muitos combatentes seja aos distúrbios psicológicos, seja ao extremismo político.

<sup>44</sup> EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera*, p. 12.

<sup>45</sup> Cf. respectivamente HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos* e WINOCK, Michel. *La France républicaine*, p. 165.

“secularização” não faz mais do que explicar de outra maneira o mundo. Existe “uma correlação paradoxal entre o progresso do conhecimento científico iniciado no XVIII e a construção das ideologias”. Tal construção se divide entre a crise das “ideologias do XIX” estimulada pela Grande Guerra; “a crise da democracia liberal” do entre guerras e a acentuação das “ideologias extremistas”; “a guerra fria ideológica” e o modelo “democrático liberal” como “ideologia insuperável”.<sup>46</sup> O que o século das Luzes nomeou como decaimento da religião em favor da ciência na verdade o apresentou sob uma *forma* distinta mantendo seu conteúdo “ideológico”. Logo, a historiografia contemporânea ao século XXI já é capaz de turvar a demarcação clássica que coloca a “ideologia” – termo posto em uso no movimento teórico da História do “progresso” do XIX – como o contrário da ciência, o domínio da razão.

A observância da autorreferência moderna, cujas raízes históricas estão na dissolução da predominância do pensamento cristão em nome da racionalidade humana, sofre uma alteração singular e muito menos processual do que esta última. O resultado de sua inflexão apresentado pelas guerras do século XX e pelo estímulo das trocas internacionais que o mesmo século viu se acelerar produziu progressivamente uma convulsão do sentido histórico que é a principal característica desses últimos cem anos. Se outrora a vida comportava um *sentido*, quer cristão quer secular, que conduzia a história humana, a contradição desse mesmo sentido em uma sucessão de conflitos políticos e culturais produziu uma inflexão mais acentuada. Isso porque estendeu-se por todo o globo massivamente interconectado e interdependente. O sentido extraído da experiência histórica perde agora esse sentido para a própria experiência histórica. A Vida da ação e a História racional modernas vêm seus produtos pouco a pouco pilhados pelas experiências de polaridades políticas e de resultados inesperados.

O sentido histórico não é só contradito e refutado pela experiência iniciada desde a Grande Guerra. Ao longo do século XX, ele se volta para si mesmo. Se os homens das Luzes também o fizeram – voltaram-se para o sentido histórico – o fizeram rumo à sua “conquista”.<sup>47</sup> O que o último século fez à diferença dos anteriores foi voltar-se para o sentido confrontando-o com sua base de sustentação movente. Em outras palavras, ele descobre que o sentido histórico

<sup>46</sup> WINOCK, Michel. *Ibid.*, p. 165-80.

<sup>47</sup> Para usar o termo de Ernst Cassirer, *Op. cit.*

da Modernidade é um sentido entre milhares. Assim sendo, o movimento de compreensão se desloca para o interior dos próprios mecanismos de sentido e encontra-se com a relevância da narração, elemento primordial para a colocação da Vida e da História nesses novos tempos.

Curioso é notar que não se trata simplesmente de evocar a narração, mas de fazê-lo *sobre* a sua crise compartilhada em o sentido histórico. Em 1936, Walter Benjamin proclama a experiência segundo a qual “a arte de narrar está em vias de extinção”.<sup>48</sup> Isso se deve à dificuldade de “intercâmbiar experiências” causada, segundo o crítico, pela baixa nas “ações da experiência”.<sup>49</sup> Para enxergá-las, exige mesmo a “distância” que aqui se interpreta como o voltar-se para a própria narração e a sua desestabilidade constante. Benjamin situa essa dificuldade a partir da Grande Guerra de 1914: “no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”.<sup>50</sup> A transmissão de uma experiência à outra, a “arte de dar conselhos”, é cortada pela contradição e vai deixando de ser usual.<sup>51</sup> O resultado é a primazia do imediato: “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa e quase tudo está a serviço da informação”.<sup>52</sup>

Hannah Arendt situou o homem desse tempo *entre* o passado e o futuro sem que pudesse concatená-los facilmente com sua experiência.<sup>53</sup> Sem o descanso na eternidade da vida e sem os dias da esperada paz do futuro, o século XX tende a romper com o passado, turva seu futuro e dificilmente situa a vida no presente. O historiador Carl Schorske afirmou que depois do “*fin-de-siècle*” – correspondente aos anos finais do século XIX e limiar do XX – o “moderno” se definiu “não *a partir* do passado, e na verdade nem *contra* o passado, mas em independência do passado”.<sup>54</sup> A mudança histórica mais ou menos previsível e harmônica que fazia parte da “organização mental do século XIX”, é alterada sob o signo da descontinuidade, conforme apontou William Everdell.<sup>55</sup>

<sup>48</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, p. 197.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 197-8.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>51</sup> Walter Benjamin coloca esse processo de definhamento da narrativa no desenvolvimento das forças produtivas. O que aqui interessa é situar a própria consideração do autor no início do século XX, que, antes de ser onde se inicia o processo de inflexão narrativa, é o da percepção de sua crise por certo conjunto de críticos do qual Benjamin faz parte.

<sup>52</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 203.

<sup>53</sup> ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*, p. 40.

<sup>54</sup> SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle*, p. 13.

<sup>55</sup> EVERDELL, William R. *Os primeiros modernos*, p. 22-3.

A vida no século XX se diversifica entre os anseios de transformação. Parece-lhe que não “resta mais tempo”. Contradição e autoincompreensão parecem ser as suas palavras de ordem. Isso não a permite, do ponto de vista de uma historiografia tal como a que aqui se pretende adotar, capturar para si um sentido norteador como o da vida de uma Idade Média, ou até mesmo de uma Idade Moderna de modo integralmente clarividente. A escrita de uma história se vê contradita por um sem número de outras histórias que a constroem quando se trata de narrar e viver *simultaneamente* uma história.

A resposta tendencial dessa condição do século XX estão nas suas tentativas de nivelamento. “Nossa Terra, que constitui todo o universo da literatura mundial, torna-se cada dia menor e mais pobre em diversidade”, escreve o filólogo Erich Auerbach em meados do século.<sup>56</sup> O mesmo autor terminou seu estudo acerca das diferentes formas históricas de narração através da ficção constatando que o século XX entabula um processo de ampliação dos encontros e trocas de experiências que, ao invés de enriquecê-las, as uniformiza: “uma aceleração tão violenta que a cada instante tanto produz ensaios de interpretação sintético-objetivos como os derruba”. A informação mediática toma conta do lugar outrora ocupado pela narração e o objetivo do convencimento espalha-se pelo globo interconectado: “a difusão da publicidade e o estreitar-se dos homens na Terra, que se tornara menor, aguçaram a consciência das diferenças dos níveis de vida e de visão”. O resultado do nivelamento proposto se dá por uma extrapolação do discurso que não se preocupa com a troca, mas com a afirmação. “Em todos os cantos do mundo surgiram crises de adaptação que se amontoaram e aglutinaram; levaram para as perturbações que ainda não acabamos de sobreviver”.<sup>57</sup>

Contudo, o dilema que se lhe apresenta, tal como aqui se pretende, não é propriamente o da *diversidade* de discursos sobre a vida que caracteriza o século XX, como já apontara Claude Levi-Strauss,<sup>58</sup> mas o da viabilidade de experimentá-la de modo a caber no domínio próprio da vida. Nesse ponto, o desafio ao pensamento do século XX reside imperiosamente na ordem do discurso. É nele que se encontra o enfoque outrora posto na eternidade celestial e

<sup>56</sup> AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*, p. 357.

<sup>57</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis*, p. 482-3.

<sup>58</sup> Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. “Raça e história”. In *Antropologia estrutural dois*.

no futuro secular iluminado. Nele, Paul Ricoeur, por exemplo, situou a sua tese de que o não narrativo sequer existe, afastando assim a associação entre o tempo na narração e uma tendência natural ao progresso.<sup>59</sup> Os estudos da linguagem, que invadem os mais diferentes campos do saber, da historiografia à filosofia, não faltam a esse tempo. Isso porque é na compreensão narrativa que habita em latência a possibilidade de posituação da experiência “empobrecida” do século anterior. A pluralidade dos mais diferentes âmbitos da vida desse tempo, que parece estender-se ao século que o sucede, indica algo de inteiramente novo na evolução histórica aqui esboçada: a vida se torna circunscrita no domínio da narrativa e somente a partir da complexificação do sentido histórico dos últimos cem anos é que se permite contemplá-la como tal.

Saber o sentido já se mostra ineficaz para o enfrentamento desses dilemas. A atenção se volta então para a dinâmica e para a urgência do sentido ele mesmo em sua intenção de significar. A miríade de sentidos conferidos à experiência do século XX não deseja aqui conhecer o mais justo e o mais útil. Concebendo-se antes a sua pluralidade semântica, a corrida se volta para a compreensão do vazio e da necessidade antropológica de preenchê-lo. Nesse empreendimento, a História, em comunhão com a concepção de “Vida” assim evocada, também ressalta a sua dimensão narrativa. O conceito benjaminiano de história, por exemplo, contém antes de tudo uma tendência a conceber o valor da mesma diante da vida: “é a partir da história, não da natureza, muito menos de uma natureza tão *instável* quanto a sensação e a alma, que é preciso circunscrever o domínio da vida”.<sup>60</sup> A aproximação entre Vida e História encontra-se aqui no estabelecimento do sentido, não o interessado em desvendar o curso natural e “instável” da experiência, mas o especificamente humano e, portanto, plenamente *histórico*.

Por mais que se possa advogar que a história mantém-se sempre na instabilidade, sua afirmação principia um movimento importante já anunciado pelo crítico do início do século passado: o de que a História requer um sentido porque a própria Vida que a encerra assim o solicita. A história busca um significado estável ainda que o século XX revele a impossibilidade de sua estabilização. No entanto, a sua “essencialidade” não é da ordem da natureza, mas

<sup>59</sup> RICOEUR, Paul. *Temps et récit*.

<sup>60</sup> BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*, p. 53. Grifo meu.

da antropologia, da carência do sentido natural, pois “todas as manifestações da vida, bem como sua própria meta, têm por fim não a vida, mas sim a expressão de sua essência, a apresentação (*Darstellung*) de seu significado”.<sup>61</sup> Em poucas palavras, a essência não é natural, é humana e se encontra na produção do discurso.

É Reinhart Koselleck quem porá o acento na ideia de sentido histórico frente ao seu esforço de autorizar a escrita da história em meio aos desafios da instabilidade narrativa do século XX. O historiador deposita a história no âmbito do não-sentido – *Unsinn* –, procurando afirmá-lo por uma construção posterior. “Precisamos da narrativa para comprovar o aporético, para fazê-lo inteligível, mesmo se não possa fazê-lo racional ou conceitualizável”. Desse modo, Koselleck admite um entrave à essencialidade própria de um acontecimento histórico complexo, ou ao menos à sua inteligibilidade semântica pura por parte do analista. Não é que a história não tenha um sentido em si essencial, mas ele não pode ser constituído por meio de um acesso direto, eximindo-se de narrar. Aqui, a análise histórica inclui a narrativa dos múltiplos sentidos em questão, fazendo deles a própria história, uma vez que esta última *per se* permanece ausente de sentido *para o seu escritor*: “análise e narrativa se completam uma à outra para aguçar nosso julgamento, para, em suma, noutras palavras, nos ensinar a passar por cima da ausência de sentido (*Unlosigkeit*)”.<sup>62</sup>

Com efeito, “não há uma realidade comum que pudesse ser percebida da mesma maneira pelos diversos participantes”.<sup>63</sup> De onde é da pluralidade narrativa que a história mantém-se possível: “assim se realiza a “história” (*Geschichte*), à medida que os incidentes se superpõem para o que mais tarde será chamado de uma história”.<sup>64</sup> Não é possível à história ressuscitar os mortos ou fazer reviver o acontecimento longe da narrativa. A partir disso, torna-se possível a afirmação: “Toda história, que analisamos como efetivamente ocorrida, é uma *logificatio post festum* [racionalização depois do sucedido]. O que necessariamente pressupõe que cada história, em sua consumação, em si mesma não tem sentido”.<sup>65</sup>

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>62</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte*, p. 16.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 19.

Koselleck se valhe da consideração da ausência de sentido da história a partir das ideias de Vida e História em Nietzsche. Este crítico da Modernidade contrapôs a “mestra da vida” e a “*ancilla vitae*”, colocando a história em uma posição embora também vital, pareada ao princípio a-histórico para a vida. O que ele fez foi contestar a teleologia imanente do sentido histórico como impulso em ditação à vida e como obra do esclarecimento. Este não compreende todas as metas da vida, elas são múltiplas e contingenciais.<sup>66</sup>

Todavia, o século XX que aproxima mais decididamente a história da necessidade narrativa do homem. Como tal, a História contém uma plasticidade que descasca a estabilização do real por meio uma objetivação analítica. “Não há uma ‘história em si e para si’ e uma ‘história por excelência’”, afirma Koselleck. “Esta própria construção é uma armadilha que verbalmente nos pomos e a que permanecemos presos, porquanto devemos supor em todos os outros o sentido em nós mesmos evocado”.<sup>67</sup> Isso não significa, contudo, um abandono da realidade, muito menos uma entrega a um relativismo fugaz. Ao contrário, representa um *ganho* para as humanidades quanto ao desafio de escrever em meio à diversidade impositiva da experiência contemporânea. A História, bem como a narrativa construída sobre a Vida, deixa de ser unilateral e divergente para se tornar plural e convergente, uma vez que está despida não de seu compromisso com a verdade, mas de uma essência desprovida do homem, seu principal autor.

*A montanha mágica* de Thomas Mann, *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf e *O tempo recuperado* de Marcel Proust evidenciam cada qual a sua maneira sitomas iniciais do processo acima identificado para o século XX. Publicadas no decênio posterior ao evento histórico que aqui se considera como marco inicial de uma inflexão aguda das ideias de Vida e História do ocidente – a Primeira Guerra Mundial –, essas obras, diferentemente da história, não têm compromisso com o estabelecimento do sentido e, portanto, podem se valer do seu caráter ficcional para apresentar tal impasse do sentido com tamanha veemência que se tornam capazes de superá-lo mais claramente. Essa “superação” não significa entretanto abandono das dificuldades que um novo tempo impõe. Como romances que encenam a Guerra, escritos por autores que se viram relacionados à sua experiência na Alemanha, na Inglaterra e na França – considerados os principais

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 28.

atores do conflito –, eles participam do seu impacto marcante tanto na vida social do período quanto na *intelligentsia* que a pensava.

Cada romance contém o desafio de apresentar os presumíveis impasses dessa experiência. Porém, o resultado que sustenta a hipótese presente está no retorno à narrativa que todas elas empreendem como modo de enfim atravessá-los. Como tal, elas não apenas desestabilizam o sentido histórico com a catarse da Grande Guerra, mas sobre ele destacam a importância se não do próprio *sentido* para o homem, ao menos da *narração* frente à sustentação de suas ideias de Vida. Ambas precisam o quanto um livro aparece como um mundo novo acessado no seio de um mundo inacessível. À obra do escritor não é permitida nenhuma inacessibilidade, mas ele tem a difícil tarefa de escrever no escuro. O que se acredita que os ficcionistas em questão realizam é destacar essa escuridão, todavia somente diante da expectativa de encontrar a luz. O argumento principal dos capítulos que se seguem é o de que Mann, Woolf e Proust a encontram naquilo que será a base de todo o apoio teórico do século XX: a narrativa que, mesmo que mesmo sabendo-se não poder a tudo iluminar, mantém e continua a História.

É comum acordo que não é possível conceber a linguagem do ficcionista como pareada a dos teóricos da história e da literatura. Entretanto, conforme aqui se quer mostrar, a análise dessas obras revela dilemas acerca daquilo que Iser chamaria de questionamento da “necessidade histórica do meio literário”.<sup>68</sup> A sua abordagem “antropológica” afirma a presença da realidade no texto ficcional, mas não como repetição por ela mesma, de modo que faça com que o meio literário se torne prova documental de algo. Há também um “fingimento” que produz um imaginário, transgredindo os limites daquelas fronteiras. O ponto de atenção encontra-se antes no homem, que apresenta a “plasticidade” da realidade concebida no meio literário: reformulação do já formulado atualizando o que lhe permanece inacessível, o *real* em si mesmo.

Esse movimento não se restringe à “literatura”, que está autorizada a uma “articulação organizada” entre o fictício e o imaginário. Ele abrange a experiência de vida do homem, que conhece a morte, ou seja, o seu fim, mas não uma finalidade. É imperativo encontrá-la – caso contrário, a vida não se sustenta – e a ficção proporciona uma ligação entre o nascimento e a morte que contém o que

---

<sup>68</sup> ISER, Wolfgang. *Op. cit.*, p. 26.



não cabe na realidade intangível. Assim sendo, vale a consideração feita por Luiz Costa Lima de que isso não se dá por uma duplicação do real – que por si só não é capaz de atender aos anseios humanos –, mas sim por uma *mimesis* que extrai de “um quadro de usos e valores” funções para produzir o seu discurso, “desorganizando a representação de mundo”.<sup>69</sup> Aqui se impõe a impossibilidade do ser humano de romper completamente com a realidade, que o aprisiona sem se desvelar. É entre a incompletude da certeza que o homem tem daquilo que é real e a inconstância da sua satisfação com aquilo que se lhe apresenta como sendo, que se coloca a elaboração do seu discurso.

Este estudo parte dessa questão para alcançar o lugar que o discurso produtor de sentido ocupa enquanto mecanismo daquilo que sustenta uma ideia de Vida pautada na narração, e de uma História que se alimente dessa dinâmica. Segundo os textos que ele quer analisar, a Vida, assim como a História koselleckiana acima evocada, não possui sentido, cabendo àquilo que se narra sobre ela a tarefa de sustentá-la. As disposições temporais, as limitações do corpo e o confronto com a morte aparentemente são suplantados nessas ficções pela possibilidade da narração. Nesse sentido, o questionamento acerca de como contar uma história, ou como continuar a escrever, coincide de diferentes maneiras nos livros selecionados. Por eles, a vida consumada só pode encontrar-se em “um” sentido partindo de *sua* experiência com o inconcebido pura e objetivamente. Se o sentido não reside no mundo objetivo, que lhe oferece um abismo semântico, o homem, na *narração*, impõe o *seu* sentido.

O romance de Mann, ao qual se dedica o primeiro capítulo, submete o pré-guerra a uma narrativa construída posteriormente à Grande Guerra. Esse passado, além de angustiado e repleto de convulsões filosóficas, parece apresentar, através da formação da personagem Hans Castorp, uma visão particular da necessidade humana de elaboração do discurso. A obra de Woolf, no segundo capítulo, presentifica o pós-guerra e sugere que o sentido, antes de encontrar seu lugar na realidade objetiva, situa-se na sua atribuição, seja em um texto ou em uma festa, como no caso de sua protagonista Clarissa Dalloway, possibilitando a continuidade da vida. No terceiro capítulo, o narrador de Marcel Proust, contemporaneamente à Primeira Guerra, alcança através do inconsciente

---

<sup>69</sup> COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*, p. 291.

uma verdade ainda pouco sondável, mas que o permite uma recuperação do “tempo perdido” e o desejo persistente de começar a escrever. Todos três parecem conter um elemento apocalíptico, integrando o fim de um mundo ao anúncio de outro.

## Nas configurações de Thomas Mann

– Logo vi que era sonho – balbuciou para si mesmo. – Um sonho encantador e pavoroso. No fundo, eu sabia o tempo todo, foi tudo concepção minha: o parque de árvores frondosas e a umidade agradável e todo o resto, as coisas belas e odiosas, eu quase que o sabia de antemão. Mas como é possível saber de uma coisa dessas e concebê-la para si, e assim satisfazer-se e atemorizar-se? Donde tirei aquele belo golfo semeado de ilhas e depois o recinto do templo, ao qual me guiaram os olhares do rapaz simpático que se mantinha isolado? Sou tentado a dizer que não extraímos o sonho unicamente da nossa própria alma. Sonhamos anônima e coletivamente, embora de forma individual. A grande alma, da qual você é apenas uma partícula, talvez sonhe por você, da maneira como você sonha, e com coisas que sempre enchem os sonhos secretos dela: juventude, esperança, felicidade, paz... e também a ceia sangrenta que ela celebra. Aqui me acho ao pé da minha coluna e ainda sinto em mim os vestígios reais do meu sonho, o horror frio que experimentei ante a ceia sangrenta, e também a alegria íntima originada pelas cenas anteriores, quando vi a felicidade e os costumes piedosos da humanidade branca. Cabe-me, é o que afirmo, tenho o genuíno direito de me deitar aqui e de me entregar a esse tipo de sonhos. Fiquei sabendo muita coisa no convívio com a gente daqui, sobre a deserção e a razão. Bati as botas por aí, sem rumo numa montanha perigosíssima, com Naphta e Settembrini. Sei tudo a respeito do ser humano; conheci sua carne e seu sangue; devolvi o lápis de Pribislav Hippe à enferma Clawdia. Mas quem conhece o corpo e a vida conhece a morte. Isso, entretanto, não é tudo, senão apenas o começo, pedagogicamente falando. É preciso acrescentar a outra metade, o oposto. Pois todo o interesse pela morte e pela doença não passa de uma forma de exprimir aquele que se tem pela vida, como demonstra a humanística Faculdade de Medicina, que sempre se dirige à vida e à sua enfermidade num latim muito cortês e não passa de uma sombra desse assunto grande e urgentíssimo, cujo nome pronuncio com toda simpatia: é o filho enfermício da vida, é o ser humano, com seu estado e sua posição... Não o desconheço; aprendi muito aqui em cima; desde a planície deixei-me arrastar a tamanhas alturas que quase perdi o fôlego. Mas agora, do pé da minha coluna, abre-se-me uma vista nada má... Sonhei com a posição do homem e sua comunidade polida, sisuda e respeitosa, a cujas costas se passava, no interior do templo, a medonha ceia sangrenta. Será que os filhos do sol se tratavam uns aos outros com tamanha cortesia e amabilidade, precisamente na recordação silenciosa daquela atrocidade? Nesse caso tirariam uma conclusão muito sutil e elegante. Quero, com toda a minha alma, aderir a eles e não a Naphta, tampouco a Settembrini. Ambos são charlatães. Um é devasso e malicioso, ao passo que o outro não deixa de tocar a corneta da razão e imagina ser capaz de desenlouquecer os próprios doidos, o que me parece absurdo. É o espírito filisteu, é mera ética, é irreligiosidade, disso tenho certeza. Mas também não desejo tomar partido do pequeno Naphta, com a sua religião que é apenas um guazzabuglio de Deus e diabo, bem e mal, que só serve para o indivíduo atirar-se de cabeça, a fim de mergulhar misticamente no todo. Esses dois pedagogos! Suas próprias divergências e oposições não passam de um guazzabuglio e de um confuso fragor de batalha, que não pode aturdir a quem tiver o cérebro mais ou menos livre e o coração piedoso. Sua questão em torno da aristocracia! A distinção de ambos! Vida ou morte – enfermidade, saúde – espírito e natureza. Há oposição entre essas coisas? E pergunto: isso lá é pergunta que se faça? Não, não é, e tampouco cabe perguntar pela distinção. A deserção da morte está encerrada na vida; sem ela não haveria vida, e a posição do *Homo Dei* acha-se no meio, entre a deserção e a razão, tal como seu estado também está entre a coletividade mística e o individualismo inconsciente. É o que vejo aqui de minha coluna. Nessa sua posição cumpre-lhe viver de modo fino e galante, e manter relações de amistoso respeito consigo próprio; pois só ele é distinto, e não as oposições. O ser humano é senhor das oposições, que existem por seu intermédio, e por conseguinte ele é mais nobre que elas. Mais nobre que a morte, demasiado nobre para ela: e isso é a liberdade de sua mente. Mais nobre que a vida, demasiado nobre para ela: e isso é a piedade em seu coração. Eis que acabo de fazer uma rima, um poema onírico sobre o ser

humano. Quero me lembrar dele. Quero ser bom. Não quero conceder à morte poder algum sobre meus pensamentos! Pois é nisso que consistem a bondade e a filantropia, e em nada mais. A morte é uma grande potência. As pessoas tiram o chapéu e avançam a passo cadenciado, nas pontas dos pés, quando ela está por perto. Ela usa a cerimoniosa golinha do passado, e todos se vestem gravemente de preto em sua honra. Diante dela, a razão parece tola, porque é apenas virtude, ao passo que a morte é liberdade, deserção, amorfia e volúpia. Volúpia. Volúpia, diz meu sonho, não amor. Morte e amor: eis aí uma rima péssima, insípida e equivocada! O amor enfrenta a morte; só ele, e não a razão, é mais forte que ela. Só ele, e não a razão, inspira pensamentos de bondade. Também a forma não consiste senão em amor e bondade: forma e civilidade de uma comunidade sensata e cordial e de um belo Estado humano, sob a recordação silenciosa da ceia sangrenta. Ah, sim, isto se chama sonhar com clareza e reinar bem! Quero lembrar-me disso. Quero conservar o meu coração fiel à morte e, contudo, recordar-me claramente de que fidelidade à morte e ao passado é apenas malvadez, volúpia tenebrosa e misantropia, caso determine nosso pensar e nosso reinar. *Em virtude da bondade e do amor o ser humano não deve conceder à morte poder algum sobre seus pensamentos.* E com isso, acordo... Pois segui meu sonho até o fim, alcancei meu objetivo. Há muito eu procurava essas palavras: no lugar onde me apareceu Hippe, em meu compartimento na sacada, e em toda parte. Minha busca levou-me também às montanhas cobertas de neve. Agora eu as alcancei. Meu sonho revelou com a máxima nitidez que agora sei delas para sempre. Sim, isso me encanta e me aquece. Meu coração pulsa com força e sabe por quê. Não pulsa somente pelas razões do corpo, como as unhas de um cadáver que continuam crescendo; pulsa de um modo humano e certo, por causa de um espírito de felicidade. São como uma poção, essas palavras do meu sonho: melhores que vinho do Porto ou cerveja inglesa; correm pelas minhas veias como o amor e a vida, e me induzem a arrancar-me do meu sono e de meu sonho, sobre os quais sei muito bem oferecerem os mais graves perigos à minha vida tão jovem... Levante-se, levante-se! Abra os olhos! São seus membros, essas pernas aí na neve! Aprume-se e levante-se! Olha só, o tempo está bom!<sup>70</sup>

Hans Castorp sonhara um sonho que de tão belo o fazia se perguntar se era merecedor de ver o que via. Aquela sucessão de paisagens idílicas, aquela felicidade produzida por imagens que se lhe apresentavam como se tivessem sido guardadas por ele desde “tempos imemoriais”. A sociedade civilizada pela alegria da sensatez e da equidade apaixonava o jovem rapaz. Enxergava a beleza de seus membros, e não apenas ela como também “a seriedade e a graça que lhes vêm de dentro”. Comovia-o “o espírito e o sentido”, devia dizer, “que lhes fundamenta a essência, na qual vivem e permanecem uns com os outros!”. Amavam-se e respeitavam-se mutuamente, com generosidade e deferência espontânea. Eles tinham um sentido, “sua raiz em um consenso que os unia e em uma ideia que encarnavam”. Podiam ser sérios e rigorosos em sua dignidade – uma vez que eram motivados por uma “influência espiritual infável” –, mas não sombrios, uma vez que sua seriedade traduzia-se em sorrisos.<sup>71</sup>

Castorp, o educado rapaz imaginado por Thomas Mann em *A montanha mágica*, ficara angustiado diante de tamanha beleza. Frente a ele, um mancebo

<sup>70</sup> MANN, Thomas. *A montanha mágica*, p. 569-571.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 566.

adotou “um retraimento de morte” ao lançar os olhos para o que se encontrava a suas costas.<sup>72</sup> Olhando para trás, Hans Castorp sonhou o sonho pavoroso do interior do templo: uma ceia canibalística horrenda que o fizera querer fugir. Abria-se-lhe a visão negativa daquela positividade da civilização: as mulheres grisalhas que esquartejavam uma criancinha.

Não obtivera sucesso na sua tentativa de fuga pois estava preso pela neve. Não acordara de todo também, embora já se encontrasse em situação de perceber que aquilo havia sido um sonho. Foi então que vieram a ser aquelas palavras. Elas também foram de certo modo sonhadas. O foram quando o herói da obra de Mann se viu perdido em uma tempestade de neve em Davos, na Suíça, e acabara por tomar um vinho do Porto que trazia consigo na esperança de “se fortalecer” diante da intempérie. O efeito tornou-se, entretanto, outro e ele acabara por adormecer ao pé de um galpão felizmente encontrado no meio daquela vastidão branca. O nevoeiro extremo veio enquanto esquiava, uma prática pouco usual a sua pessoa, mas que se lhe apresentou como alternativa diante de dois desejos imperativos de sua alma: ficar a sós com seus pensamentos e manter um contato mais íntimo com aquela monumentalidade das montanhas de neve. Solidão, silêncio e a indiferença mortal da natureza foi o que encontrou. Era com isso que ele desejava se familiarizar. Contudo, face ao seu desafio, a gigantesca potência natural interpôs a sua força e o singelo, porém corajoso, Hans Castorp se viu entregue não apenas àquele perigo, como também a seus sonhos.

Nas visões oníricas não há a mesma estabilidade encontrada durante a vigília e é ainda nessa instabilidade que as palavras de Castorp foram proferidas. Diz-se que as cenas sonhadas evidenciam aquilo que a vigília impede a visualização, produzindo um interdito.<sup>73</sup> O interdito de Castorp, em suas próprias palavras, encontra-se na sua “grande alma”, onde são guardados segredos. Pois é esta última que ele persegue em busca de explicação. Diante das incontáveis possibilidades de imagens que um sonho revela, em associações que aparecem como descabidas, ocorre o esforço de compor um sentido, embora seja vedada ao homem a permissão de contar seu sonho *exatamente* como foi sonhado. É na sua reelaboração do sonho que Castorp encontra a sua decisão, ou ao menos aquilo que o motiva a se levantar e salvar-se daquela “experiência de morte”. Das

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 567.

<sup>73</sup> FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*.

manifestações do seu inconsciente retira a matéria-prima quase consciente que o salva de deixar-se ficar na imensidão perigosa daquela neve e quando se percebe acordado, vê que a tempestade já havia terminado.

Antes disso, porém, Castorp “balbucia” algumas ideias. Ideias segundo ele merecidas diante das muitas que ouvia da “gente de lá de cima”. “Sobre a deserção e a razão”, diz ele. O lançar-se a um caminho ou abandoná-lo: acreditar positivamente em um rumo a ser seguido com a dedicação de quem espera a superação, ou firmar uma essência que se crê deformada pelo curso dos acontecimentos. Caminhos de uma “montanha perigosíssima”, encarnados pelos mentores Naphta e Settembrini. Mas ainda havia nessas ideias o amor apaixonado, Hippe e Clawdia, e junto a ele o corpo e a vida, extintos materialmente pela morte. Diante desta, as ideias de Castorp, no seu estágio pré-consciente, começam a se desprender de suas formações iniciais e alcançam uma resolução mais própria. Ele afirma: “Isso [a morte], não é tudo, senão apenas o começo, pedagogicamente falando”.

Como poderia a morte ser um começo? Não é ela que põe fim a uma existência na Terra? E o que significa falar pedagogicamente? A outra metade que necessariamente deve ser acrescentada é, para Castorp em suas ideias manifestas entre o sonho e o despertar, a *vida*, e se a sua relação não se esclarece de pronto é preciso ao jovem “falar pedagogicamente”. Diante da finitude da vida, o fim torna-se conhecido, ao contrário de sua finalidade. Isso leva a crer que a morte não é aqui o fim de tudo, mas o ponto de onde parte o reconhecimento da vida, “a outra metade”. De acordo com Castorp, é sabendo-se finito que o homem se encontra com o vazio da finalidade da vida e, ao invés da revolta, acompanhado ou não da angústia, *fala pedagogicamente*, isto é, aprende a dizer a vida, não por ela mesma – carente de essência, de *finalidade* – mas pela voz limitada do homem. É por meio da morte e da doença – não apenas física, porém também espiritual – que se descobre a saúde e a vida.

O balbuceio de Castorp continua na “posição” do ser humano como “filho enfermiço da vida”. Que posição seria essa que faz com que se questione se a polidez dos “filhos do sol” não seria resultante do medo, da lembrança da atrocidade – uma conclusão “sutil e elegante” quando colocada diante do “fragor de batalha” que leva o enfermo a “atirar-se de cabeça”? O homem encontra-se *entre* a vida e a morte, a deserção e a razão, *entre* a paixão e o *logos*, a sociedade e

o indivíduo. Frente às suas dualidades, ele acaba por estabelecer suas “oposições”, como diria o jovem de Mann, sem se ater ao seu “meio”, onde encontra-se a “posição” do *Homo Dei*. Em *meio* às suas contrariedades, ele se mostra – talvez sem se ver –, ao contrário de tão semente pobre e fragilizado, como mais “nobre” do que as suas próprias divergências. O homem aqui é uma espécie de Deus que manipula o incriado ou o inconcebível e o oferece um sentido, uma narração, uma vida.

Com tais palavras, pode-se ver o esforço de Castorp em ligar vida e morte, questionando a realidade como essência independente do homem, conforme frequentemente concebida por seus contemporâneos. Ele sabe, ainda que na condição de vagar em que se encontrava, que seus pedagogos tentavam dar conta do real por ele mesmo sem perceberem o lastro ficcional que as suas “oposições” continham. Diante dos absolutismos dos ideais dos professores, ele se sente “livre” e com “o coração piedoso”, isso porque ele não é um “revoltado”, alguém que quer enfrentar os pensamentos de seus mestres para obter a afirmação unânime dos seus. Pensa na “humanidade” de Settembrini, mas não como Settembrini: “a gente deve aceitá-la assim como ela é, e de qualquer maneira se trata de uma coisa impressionante”.<sup>74</sup> Talvez ele não simpatize com os “revoltados” e, na mesma medida, se incomode com os “conformados”. O coração de Castorp é “piedoso” porque percebe que o homem é “mais nobre” até mesmo que a vida e a morte: sua nobreza provém da sua atitude de criar e crer em sua realidade antes que a realidade, ela mesma, se desvele para ele.

Diante disso, Castorp tem como única resolução ser bom e, por mais que ouça as ideias de seu tempo, não consegue se adequar a nenhuma delas. Retira da situação da doença e da morte em que se encontra a própria vida e, como ele diz, a nobreza do ser humano, que está, em última instância, na própria produção de um discurso sobre ela. Ou seja, ele não se torna um admirador de uma “realidade” contida em um progressismo, nem de uma “realidade” contida num conservadorismo que caracterizariam seus companheiros naquela montanha, mas se torna um admirador espantado do próprio processo humano de elaboração de um progressismo e de um conservadorismo.

---

<sup>74</sup> *Op. cit.*, p. 428.

Castorp não enxerga na situação enferma do homem, nem mesmo nas suas discussões que levam à guerra, apenas catástrofe. Ele enxerga no homem nobreza. A nobreza de se levantar ante o imperativo da morte e da doença e erguer, com a “liberdade de sua mente”, um sentido. Todavia, não é nesta que se encontra o “impressionante”, mas sim na sua elaboração e na sua capacidade de amá-la. Isso está presente no seu “poema onírico” digno de ser sempre lembrado: “mais nobre que a morte, demasiado nobre para ela: isso é a *liberdade de sua mente*. Mais nobre que a vida, demasiado nobre para ela: e isso é a *piedade em seu coração*”. Mais importante do que a morte e a vida é o desenvolvimento do sentido. O homem Deus sonhado salta da morte e da vida para produzir a sua dignidade na *configuração* do seu cosmos e só pode *vivê-la* se pautada no amor, não simplesmente na definição apaixonada do amor romântico, mas na confraternidade e no respeito pela condição mísera do homem que não se conhece e na nobreza do ato de se reconhecer. Eis o estado de Eros *configurado* por Mann em *A montanha mágica*.

\*

O escritor alemão Thomas Mann publica seu romance no momento histórico em que a humanidade começa a suspeitar que o paradigma do progresso e da razão, impressa pela sociedade ocidental europeia e difundida pelo globo desde as origens do pensamento moderno, tornou-se instável. Seu mais notável indício está na presença imperativa da morte perpretada no próprio processo histórico de racionalização. Situando-se nesse tempo de doença e morte, e tendo se pronunciado de diferentes maneiras diante dele, Thomas Mann é capaz de exclamar através das palavras do seu herói, “não quero conceder à morte poder algum sobre meu pensamento!”, ao passo que quer se manter fiel a ela, à sua recordação, e sobre o pavor que ela causa. Isso porque o autor de *A montanha mágica* assume uma posição diversa daquela adotada até então quanto ao seu discurso crítico: ele não deseja mais argumentá-lo a partir de um ponto de vista combativo, mas sim sob a lembrança de suas concepções e das circunstâncias que as encerram e constroem.

A história da redação desse longo romance pode ser aqui evocado. Ela se divide em dois momentos: antes e no início da Primeira Guerra Mundial, entre



1913 e 1915, quando ele é um projeto que responde ao *A morte em Veneza* [1912] com a ênfase na *vida*; e entre 1919 e 1924, quando ele surge como uma resposta ao ocidente moderno e às suas dificuldades de expansão no século XX.<sup>75</sup> A obra é retomada no pós-guerra após as suas conhecidas *Considerações de um apolítico*, que o fez interromper a sua redação. Essas “notas” constituem a inflexão da entrada das ideias da Modernidade na Alemanha, sob a ótica de um leitor apaixonado de Schopenhauer e Nietzsche, e, portanto, dos principais críticos da racionalidade Iluminista.<sup>76</sup> O retorno à composição de *A montanha mágica* em 1919 não significa uma simples mudança de postura com relação ao defendido nas *Considerações*, ainda que o autor assuma uma postura “política” em seus textos críticos datados depois dessa data. O que se acredita que Mann realiza é uma *conversão* da própria tradição filosófica alemã dos séculos XVIII e XIX, o que não pode ser confundido com abandono.

Incorporando suas leituras da “romantização do mundo” empreendida por Novalis, o herdeiro do pensamento alemão presentifica a tradição crítica e humanista da Alemanha no cenário catastrófico do pós-guerra. As dificuldades na formação espiritual da vida são o tema e a tarefa por excelência da disposição intelectual de Thomas Mann nesse momento. Nele, o autor parece considerar os entraves da experiência do novo século não somente na situação germânica avessa culturalmente à democratização do ocidente, mas em uma alteração profunda nas bases de sustentação do homem. Tanto a sua ideia de “República erótica” exposta em 1922, quanto a sua ficcionalização no romance publicado em 1924, participam da fratura do sentido histórico moderno iniciado pela Grande Guerra e produz sobre ela uma superação pela capacidade de aticulação semântica do homem.

Em *A montanha mágica*, encontra-se um exemplar de como a atividade mimética do ficcionista não se limita a extrair da história seus componentes, mas os utiliza como fontes para a *configuração* do próprio mundo histórico valendo-se do meio ficcional. O que este capítulo pretende é somar a essa interpretação a de que Thomas Mann realiza a *mimesis* em seu mais considerado livro destacando o potencial humano de realizá-la ela mesma. Confrontando-se com as dimensões tradicionais do tempo, esvaziado como o discurso humano de essencialidade

<sup>75</sup> LEIBRICH, Louis. *Thomas Mann. Une recherche spirituelle*.

<sup>76</sup> Terence James Reed realizou a posição literária e crítica de Thomas Mann como uma presença dessa tradição filosófica, notavelmente do XIX alemão, no século XX. REED, T. J. *Thomas Mann. The uses of tradition*.

externa ao homem, ele coloca seu leitor no *nunc stans* e o faz buscar junto com Castorp pelo “Santo Graal” da vida, um “mistério” intransponível.<sup>77</sup> Mistério esse que não se pode deixar de perseguir, sob pena do já fica de antemão dito, a Guerra mundial, o reino da morte sobre o qual a obra se ergue.

## 2.1

### Uma folha em branco

Fazia dois anos que Hans Castorp se encontrava no sanatório para tratamento de tuberculosos chamado Berghof quando tivera aquele sonho. Subira de Hamburgo a Davos em visita a seu primo doente, Joachim Ziemssen, e para gozar do descanso após um exaustivo período de estudos. Tencionara inicialmente hospedar-se por três semanas. Contudo, as vicissitudes de sua “aclimatação” àquele lugar, somadas ao tratamento de saúde que a ele próprio será recomendado, o levaram a hospedar-se por mais um bom tempo. Diante do que encontra “lá em cima”, seu espírito se abre de um estudante comum – “singelo”, nas palavras de seu criador – a uma formação próxima das potências intelectuais europeias, uma vez que o hospital estava povoado, sobretudo, de europeus, na verve de suas ideias mais fundamentais, e localizava-se nas alturas de uma montanha que o afastava do cotidiano da “planície”.

A personagem “singela” imaginada por Thomas Mann é a de um órfão de pai e mãe – logo em sua infância, entre 5 e 7 anos. A mãe faleceu primeiro. Como sabe o leitor de *A montanha mágica*, morreu de uma embolia, numa cena onde ria-se muito. O pai faleceu de pneumonia, no desgosto da morte da esposa e no insucesso dos negócios de sua firma – tema este já presente na literatura manniana em *Os Buddenbrook* [1901]. O pequeno Hans Castorp é então acolhido pelo avô, senador tradicionalista em meio aos “decênios de progresso em marcha forçada”<sup>78</sup> e consciente da linhagem de sua família. Castorp gostava de conhecê-la, causando-lhe impressões respeitadas, que “mesclavam-se com a ideia da morte e da história”; e com ela, o sonho e a angústia “de algo que desfilava sem se mover”, que mudava, mas permanecia, que era progresso, mas mantinha-se

<sup>77</sup> MANN, Thomas. “Introdução à *Montanha mágica*”, p. 142.

<sup>78</sup> MANN, Thomas. *A montanha mágica*, p. 35.

firme.<sup>79</sup> Este é o caráter de sua origem: uma burguesia “ao mesmo tempo conservadora e progressista”, que se fia no passado tendo em vista a solidez comercial do presente e do futuro.<sup>80</sup>

É notória a ironia do progresso impressa pela escrita desse estágio pré-formativo de Hans Castorp, quando este ainda se encontra no seio familiar. Thomas Mann apresenta sua personagem como nascente em um berço da região mais genuinamente tradicional da Alemanha – a dos comerciantes do norte, da qual o próprio autor fazia parte. Esse traço da caracterização do jovem rapaz é importante para o obstáculo ao curso dos acontecimentos que se fará presente desde o foco na morte do avô até a incursão de Castorp na montanha. Esse é o elemento clássico da obra manniana, já presente nos romances de 1901 e de 1912, quando o aspecto “negativo” ou “pessimista” da vida – fruto assumidamente das leituras apaixonadas que Mann fazia de Schopenhauer – celebrizou-se como a principal característica do escritor. Contudo, o passo seguinte, a jornada formativa realizada na montanha, é o salto que imprime a originalidade da nova obra e o desafio de uma “positivação” que *combinará* a famosa imagem do “cético” autor de *Os Buddenbrook* e de *A morte em Veneza* a de um crente no mistério encantador [“mágico”] da vida.

A morte do velho senador é o esteio e o ponto de partida desse movimento logo no início do romance. Fora ela o evento que mais marcou a infância de Castorp, atingindo pela terceira vez, depois do falecimento do pai e da mãe na sua mais tenra idade, os sentidos do jovem hamburgês. Muda-se então para junto da família de seu tio-avô Tienappel, que administra suas finanças e sua carreira. Faz-se aqui relevante considerar a forte impressão que a morte lhe causa desde o início de sua vida. Pode-se mesmo dizer que é ela e, dentro em pouco a doença, que mais mobiliza a sua propensão à investigação da vida. Castorp terá um começo marcado pelo fim. Assim, Mann marca desde o início do desenvolvimento de sua personagem o imperativo da morte, que o acompanhará intensamente ao longo de sua história. A experiência inicial de Castorp é uma experiência de morte, imposta a uma criança de 7 anos.

Com ela, no entanto, desde cedo o pequeno Hans é apresentado como aquele que se deleita diante dos prazeres da vida. Longe de ser uma criança

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 36.

melancólica ou afetada, desfrutava a vida mesmo “qual um lactante deliciado pelos seios da mãe”. Diz-se que tinha uma propensão a ela e “gostava de viver bem”.<sup>81</sup> Quando mais crescido, não privava-se por exemplo do “prazer magnífico” de fumar sempre o seu charuto *Maria Mancini*.<sup>82</sup> Essa nova característica será determinante para o próximo passo realizado pela obra. A morte não se encerra na tragédia, e produz em Castorp um efeito contrário ao retraimento de morte: ela é aquilo que o leva à abertura, o que lhe confere ânimo, ao invés de ser o que lhe desanima. Diante da morte, ele se abre para a vida e goza-a sem rancor.

Castorp fora educado segundo os costumes de sua família e, à revelia das modificações que as mortes em seu seio familiar lhe impunham, correspondia à sua educação. Era, de acordo com o narrador de sua história, civilizado segundo os princípios da alta “democracia municipal de comerciantes” da qual provinha: “ia lavadinho como um neném e fazia-se vestir pelo alfaiate que gozava da confiança dos jovens da sua esfera social”. Além de “impecável” postura à mesa, era “gentil” ao falar, sendo atento e moderado nos gestos.<sup>83</sup> Ele se mantinha longe da ideia de criticar “as bases gerais e impessoais de sua existência”, mas não por interesse preconcebido ou falta de comisseração. Participava “da vida de sua época e de seus contemporâneos” e Mann consegue traduzi-la em uma identificação que não permite que seu leitor o considere nem um esnobe, nem um espírito afetado pelo inconformismo ante a situação social de seu tempo.<sup>84</sup>

O processo civilizador pelo qual passara Castorp o impediu de se manter tranquilo, por exemplo, ao ouvir os ruídos do quarto vizinho ao seu provocados por um casal russo, o que lhe causou um “ensombramento pudico” tal que não quisera nunca tomar conhecimento deles, pois “morreria de vergonha”.<sup>85</sup> De igual modo se poderia citar o “ódio mortal” que sentia ao ouvir a interna Clawdia Chauchat bater as portas de vidro do restaurante do Berghof ao passar, enaltecendo o quanto o barulho de porta batendo é nociva à civilidade ocidental.

Contudo, para o narrador, nada disso resulta de um caráter espetacular de Hans Castorp. Afinal, ele era uma criatura singela: “não era um gênio, nem um

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 51-2.

imbecil”.<sup>86</sup> Não era dotado de extraordinárias habilidades, grandes ideias ou feitos revolucionários. Mantinha-se como um *cidadão do mundo* que iria ser diplomado, praticar um ofício que parecesse digno a ele e seus contemporâneos e, talvez, exercer uma função política em sua cidade. Também não se tratava de um rapaz que empreendesse muitos esforços em questões que ainda lhe eram desprovidas de sentido. Demorou a reconhecer uma profissão que desejasse seguir. Por sugestões alheias, juntando seu gosto por navios, entregou-se à engenharia naval. Se a estudou, entretanto, não foi por paixão, mas por encontrar nela algo respeitoso e nobre, apesar da dificuldade e do cansaço presentes em seu exercício. Não se pode esquecer seu apreço à vida, que para ele nesse momento se realiza através do trabalho.

A engenharia pode desempenhar um papel significativo como a escolha que Mann fez para o ofício de seu aprendiz. É possível encará-la como uma atividade do mundo, ligada ao arranjo humano das disposições naturais em benefício próprio. Settembrini, um dos internos do Berghof que crê na capacidade de superação humana através da razão, acredita que ela seja “magnífica” para um jovem como Castorp. O ofício chega mesmo a ser um dos primeiros motivos de afeição do italiano para com ele. Ele diz ao conhece-lo: “Engenheiro naval! Sabe o senhor que está subindo no meu conceito? De repente se me afigura como representante de todo um universo do trabalho e do gênio prático”.<sup>87</sup>

Universo esse que não o excluía as pretensões políticas que a cidade tinha para com ele. Diante da tradição familiar favorável à função pública, especulava-se se seria conservador – como, aliás, *parecia* – embora sua profissão de engenheiro de navios pudesse levá-lo às ideias democráticas – “um homem da técnica e do tráfego mundial”.<sup>88</sup> Diferentemente do primo Joachim Ziemssen, não era completamente afeito ao militarismo e era “inteiramente adepto da paz”, tanto que não seria impossível, segundo ele próprio, tornar-se sacerdote. Contudo, devotava respeito ao contato com a morte que tanto o soldado quanto o religioso pareciam ter, de onde tirava o valor da obediência e da hierarquia.<sup>89</sup> Qual fosse a natureza, Castorp inclinava-se ao “espírito aristocrático”, à “lei” e à “ordem”, por

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 437.

essa relação que estabelecia entre padecimento e dignidade humanos.<sup>90</sup> Em suas palavras, “houve sempre certa inclinação para a seriedade e uma determinada antipatia contra manifestações robustas e barulhentas”.<sup>91</sup> No espírito jovial do rapaz tudo isso se poderia figurar.

Contudo, uma “personalidade” não seria definível para Hans Castorp. Antes e durante a sua internação no sanatório Berghof, seu espírito se manteve aberto, apesar de apresentar certas características impossíveis de não lhe serem atribuídas pelo narrador. Porém, todas elas não passavam de especulações direcionadas ao futuro. Mesmo na montanha mágica de Mann, a característica mais marcante de Castorp será a abertura à descoberta de si e do homem, esse “grande mistério” impressionante. Ele era “singelo” no sentido de não possuir os atributos do herói tradicional, dotado de “personalidade”, mas, em sua singeleza, se revelava o mais profundamente humano.

Essa atmosfera vazia em torno do jovem é fundamental para o entendimento do ponto de partida adotado aqui: é a de que Castorp é o não-sentido que recepciona os diversos possíveis sentidos para que o sentido possa se afirmar. Embora a “personagem” não chegue a essa afirmação, é de seu processo que a obra se alimenta. Afinal, como bem identificou seu criador, sua principal característica era de ser “uma folha em branco”.<sup>92</sup> É na atmosfera bastante diversa daquela encontrada no mundo “desencantado” da planície que a “folha em branco” será impelida à sua formação, à sua escrita. É nesse processo de encantamento, de descoberta e de transformação de um ser *em formação*, que o romance se sustenta.

## 2.2

### Espanto

Hannah Arendt escreve, ao de interpretar as palavras de Platão de que o espanto é “a principal paixão do filósofo”,<sup>93</sup> que “o que deixa os homens espantados é algo familiar, e ainda assim normalmente invisível, que eles são forçados a *admirar*”. A estranheza do conhecido configura-se, portanto, como o

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>93</sup> PLATÃO. *Teeteto*, 155d.

primeiro impulso em direção ao pensar, à abertura do *ser* para a si mesmo *com* o outro e *com* a condição de tudo o que o envolve. O resultado, sempre variável, culmina na *admiração* do *ser*, na sua *contemplação* e, assim, o coloca no trilho da *ação*. “Aquele espanto que é o ponto de partida do pensamento não é nem a confusão, nem a surpresa, nem a perplexidade; é um espanto de admiração”.<sup>94</sup>

O primeiro grande movimento de Hans Castorp em *A montanha mágica* é o do espanto. Ele é estimulado por uma atmosfera que não é de todo imaginada: é possível e “real” – um sanatório no alto de uma montanha onde o ar rarefeito é favorável à recuperação de doenças respiratórias. Todavia, o novo cenário que o envolve lhe revela a hostilidade e a grandiosidade de tudo o que está a sua volta. A diferença dessa nova atmosfera está na comparação com a “planície”, o lugar do *hábito*. A montanha oferece a Castorp subsídios para se espantar e, por conseguinte, *pensar* no outrora considerado sabido, mas que se manteve à distância devido a ausência do espanto.

O Berghof, situado no alto de uma montanha em Davos, oferecia uma rotina suficientemente diversa daquela existente no cotidiano onde crescera o jovem Castorp. Apesar de se apresentar muitas vezes como um ambiente alegre e de agradável convivência, há ali uma dificuldade de “aclimatação”. Como aparece em diversos momentos, à revelia dos desafios climáticos e de sensibilidade – por exemplo, o adorado charuto de Castorp não lhe apetecia como outrora – a disposição de Castorp era o “hábito de não se habituar”.

Aquele lugar prenhe de doença e de morte, onde Castorp ouvia tosses bem diferentes das que costumava ter ou ouvir, além de ser um lugar de certas estranhezas, tinha para ele algo de já conhecido que lhe permitia ultrapassar determinados obstáculos. Seja pela experiência de se habituar ao inabitável, seja pela proximidade já obtida com a “podridão orgânica”, ele era capaz de continuar na montanha e seguir a sua formação. O jovem fora caracterizado por uma predisposição ao novo e à experiência do diverso e, nela, podia abrir-se para as adversidades da atmosfera do local. Criara-se já “num clima abominável” e, segundo o tio-avô Tienappel, o combate à anemia que o abatia quando criança “aumentava nele uma determinada tendência à ‘basbaquice’”, “aquela sua inclinação para sonhar, de boca aberta, sem pensar, e com o olhar longe”.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*, p. 109.

<sup>95</sup> MANN, Thomas. *A montanha mágica*, p. 41.

Não é sem relação a isso que a criança se tornará um jovem contemplativo. Hans Castorp se põe a questionar aquilo que na planície, envolto no cotidiano, dificilmente seria objeto de suas indagações. Ele não se acomoda em sua singeleza e no conforto do descanso proporcionado pelo sanatório. Começa por dedicar sua atenção ao funcionamento do corpo, à biologia, às estações climáticas e até mesmo à música e às falas de seus interlocutores. Ele se retira do *habitus* para observá-lo sem deixá-lo por completo – dispunha de tempo e satisfação para isso. Seu hábito será o de questionar abdicando de ideias pré-concebidas, afinal era “uma folha em branco”, mas capaz de se espantar.

Na primavera, Castorp ia ao encontro de aquilégias e campânulas, lícnides alpinas, amores-perfeitos bravos, bem-me-queres, margaridas, prímulas amarelas e vermelhas, dentre outras “formas da vida orgânica”, que ele não conhecia na planície. Reunia-as por uma “intenção muito séria”: para dedicar-se “a estudos rigorosamente científicos”.<sup>96</sup> Lia e se propunha realizar de fato uma observação criteriosa da botânica, com escritos e descobertas empíricas. A vida o impressionava sobremaneira e a humanidade, em seu jeito próprio de concebê-la, era entendida como “uma coisa impressionante” que devia ser aceita “assim como ela é”.<sup>97</sup> Gostava de encontrar-se sozinho, recordar e refletir sobre o que sucedia com ele, absorto em seu “reinar” – como chamava o ato de *pensar* livremente.

Porém não “reinava” sozinho. Seu espírito livre, além de muito ouvir as filosofias de seus companheiros de estadia, também acolhia as palavras do médico Behrens, diretor do Berghof, e até mesmo de seu assistente, o doutor Krokowski, versado nos dilemas da *psiqué*, da alma. Quando Settembrini, Naphta ou Joachim manifestavam-se com clareza sobre alguma questão, ele dizia: “nada claro!” e se punha a reinar. Suas sucessivas inquietações derivavam de sua tendência precoce de não ter o hábito “de formar uma opinião precipitada”.<sup>98</sup> Se habituar a não se habituar, se *espantar* sempre.

Esse traço característico da personagem pode ser compreendido como o movimento principal da obra. Ela se refere diretamente a um momento histórico inflexível, a Primeira Guerra Mundial, o seu ponto mais cabal no processo de formação de Castorp. Porém, o efeito catártico do seu conteúdo não está no

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 426.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 79.



espanto com esse evento *tout court*, mas na autorreflexão sobre as próprias bases constitutivas do *ser* que conhece a morte, o que permite ao *A montanha mágica* sair do “traumatismo” dos acontecimentos que encerra em direção à sua superação pelo posto em cena na aventura do protagonista. O que aqui será manifesto nesse sentido é a atenção à vida que será tão logo definida enquanto narrativa. Mas essa definição, conforme se verá, não está no seu estabelecimento, mas no *espanto* desestabilizante que a produz, a sua dificuldade de *configuração*.

## 2.3

### O espírito brincalhão

Ao analisar a reconfiguração do tempo posta pela narrativa mannniana em *Der Zauberberg*, Paul Ricoeur afirmou que “não é pela solução especulativa às aporias do tempo que é preciso esperá-la, mas, de certo modo, de seu *Steigerung* [expansão], de sua *élévation d'un degré*”.<sup>99</sup> Isso porque o tempo, onde transcorre o *ser*, é o primeiro elemento posto em questão pela experiência que envolve a Grande Guerra. Thomas Mann se preocupa nessa obra com o destino da formação espiritual da vida e, para tal, recorre através de seu “herói” ao retorno às suas bases elementares, à materialidade do corpo e à sua fragilidade. Mas também àquilo que a supera, a *narrativa*. Contudo, como narrar nessa inteiramente nova experiência de tempo? É o que se pergunta desde as primeiras páginas. A “resposta”, a solução para a “tarefa” de *A montanha mágica*, não está na articulação da aporia temporal, mas na sua abertura expansiva às dimensões mais plurais do homem.

Primeiro, o ritmo de repouso do sanatório Berghof, assim como a atmosfera de doença e morte nele presente, fazia com que o tempo fosse suspenso da percepção usual da planície. Essa suspensão é importante porque o tempo começa a não ser mais sentido *habitualmente*, ou seja, medido segundo os parâmetros que a tradição moderna processualmente foi estabelecendo. Joachim, alguém espiritualmente disposto à atividade militar e à disciplina da ordenação prussiana do tempo, enxerga a sua ausência naquele lugar: “ele não passa é de modo algum, sabe? Aqui não há tempo nem vida; não há é coisa alguma”, diz a

<sup>99</sup> RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, volume 2, p. 244.

Castorp quando de sua chegada.<sup>100</sup> O tempo é “perdido” ali, perde a sua seriedade, já que esta, para Joachim, só se encontra “lá em baixo”.

Apesar de ser possível ali observar os calendários, não se contava o tempo passado em repouso naquela montanha. O tempo se associava ao espaço e os pacientes mais antigos “preferiam a imensidão, a eternidade despercebida, o dia que era sempre o mesmo”.<sup>101</sup> Para Settembrini, a menor unidade de tempo é o mês. O narrador questiona junto com Castorp o que era esse ciclo sucessivo de segunda-feira a domingo. A redução da escala não passava de encurtamento, enquanto o resultado da soma não era relevante. “Que era um dia, contando, por exemplo, a partir do momento em que a gente se sentava para almoçar, até a volta desse instante, vinte e quatro horas depois?”. Ao que responde: “Nada – apesar de serem vinte e quatro horas”.<sup>102</sup>

Depois, o tempo começa a parecer a Castorp como excessivamente longo, devido a tudo pelo que já passara, e breve, se for considerada a marcação usual do mesmo. Parecia-lhe que o tempo transcorrido desde de sua chegada ao Berghof o tornava “mais velho e mais inteligente”, isso não passando muitos dias da mesma.<sup>103</sup> Em “pouco tempo”, não sabia mais dizer de pronto a sua idade e dizia não poder se livrar da ideia de que seus cinco sentidos não mereciam confiança. Ainda assim, é capaz de afirmar que “essas coisas nada têm que ver com medidas e raciocínios. São puramente questão de sentimentos”.<sup>104</sup>

Ali só há “perda de tempo” em comparação com o tempo da planície. Nesta não se poderia passar o tempo todo em repouso. Contudo, na montanha, a rotina de descanso em prol da saúde afastava os internos dessa “perda” e, como diz Hans Castorp, quando se está olhando as coisas de longe, “sente-se horrorizado”.<sup>105</sup> Settembrini lhe conta a história do jovem que passara onze meses internado naquele sanatório e, quando melhor, voltou à casa. Experiência tola, pois junto aos seus manteve o hábito do termômetro e do repouso. “‘Vocês não entendem’, dizia. ‘É preciso ter vivido lá em cima para saber como as coisas

<sup>100</sup> MANN, Thomas. *A montanha mágica*, p. 25.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 475.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 230.

devem ser. Aqui em baixo faltam os conceitos básicos”. E voltara “à sua terra”, ao Berghof.<sup>106</sup>

O tempo, mostrado como diverso naquelas paragens do romance, fora uma das primeiras inquietações de Castorp. Talvez até mesmo a sua manutenção na montanha se deva ao seu interesse em “mergulhar na atemporalidade”, numa afinidade que busca a sua “representação”.<sup>107</sup> Com aquele tempo mudando brusca e inesperadamente, confundindo a aparência das estações, o jovem de Mann acaba por concebê-lo como naturalmente imensurável, sendo uma “irmã muda”, uma coluna de mercúrio desprovida de escala, para aqueles que quisessem trapacear”.<sup>108</sup> “O tempo não tem natureza própria, em absoluto”, dizia Castorp, por sua vez. “Quando nos parece longo, é longo, e quando nos parece curto, é curto, mas ninguém sabe em realidade a sua verdadeira extensão”.<sup>109</sup> Ele obedece, segundo aparece em *A montanha mágica*, às marcações humanas. O tempo não sabe em que ano está e nem em que mês ou dia; “não há tempestades nem ressoar de trombetas no início [...] de um novo ano, e mesmo no início de um novo século somos apenas nós, seres humanos, que lançamos fogos e repicamos sinos”.<sup>110</sup>

É preciso “agarrar-se em qualquer coisa firme” para reduzir a angústia desses pensamentos, diria Castorp. “É como se algum espírito brincalhão tivesse disposto o mundo de tal forma que ao princípio do inverno começasse em realidade a primavera, e ao início do verão, o outono”. Como se lhe pregassem “uma peça”, ele diz. Se, conforme ele pensa, “as voltas não podem ser medidas”, “não há rumo que persista, e a eternidade não é uma linha reta, mas um carrossel”.<sup>111</sup>

*A montanha mágica* é certamente um processo de formação. Mais do que isso também, ela é uma disposição ao *encantamento do mundo*, não pelo abandono do procedimento que o desencantou – o tempo do relógio e do calendário – mas pela manifestação de sua *artificialidade para atender os assuntos humanos*.<sup>112</sup> Entretanto, seu enigma persiste e o tempo do progresso parece tê-lo esquecido. A

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>107</sup> Conforme argumentou FEJTÖ, Kalyane. “La plongée dans le hors-temps”, p. 1640.

<sup>108</sup> MANN, Thomas. *A montanha mágica*, p. 110.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 429. Grifo meu.

<sup>112</sup> ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*.

ideia de *desencantamento do mundo*<sup>113</sup> é sustentada a seu modo e superada pela obra de Thomas Mann através do despertar de “conceitos básicos” que a ocidentalidade negligenciou em seu processo formativo e que são nova e criticamente postas em questão. Tanto o tempo histórico, da narrativa do romance em relação ao pré e pós Guerra – o “fatalismo da civilização ocidental” –, quanto o tempo “em estado puro”, fruto da reflexão filosófica, são unidos pela obra.<sup>114</sup>

“O que é o tempo?”, se pergunta o narrador, e sua pergunta cede a possibilidade de novas perguntas.<sup>115</sup> Para ele, aquele que narra a história de Hans Castorp, também há o tempo da narrativa. Este também é alterado pela montanha, pela sua história. Duzentas páginas para as três primeiras semanas de Castorp no Berghof, “um piscar de olhos” para as seguintes, sepultando “bem” as primeiras.<sup>116</sup> Afinal, não é “propriamente ao tempo que a história deve seu grau de antiguidade”.<sup>117</sup> O tempo torna-se antes de um “em si”, um “*elemento*” que respalda a narrativa, pois sem ele, esta não haveria. “O tempo é o *elemento* da narrativa, assim como é o elemento da vida: está ligado a ela, indissociavelmente, como aos corpos no espaço”.<sup>118</sup> O tempo serve a ela e o produto dessa relação não é nem tanto o tempo *per se*, mas a ligação indissociável entre vida e narrativa, uma vez que a experiência nele transcorre e nele recebe seu significado.

## 2.4

### A combustão da Matéria

Que lugar ocupa a vida nessa atmosfera montanhêsca? Sem dúvida, a possível positividade que ela recebe na narrativa construída por Thomas Mann não está sozinha excluindo a morte. Em um capítulo que conta a passagem de um Natal, a celebração do nascimento e por conseguinte do surgimento da vida, encontra-se também a morte: “logo após o Natal desse ano, ainda antes do Ano-Novo, morreu o aristocrata russo”.<sup>119</sup> Não há como pensar a vida sem pensar a

<sup>113</sup> Cf. a elaboração do conceito na teoria da racionalização de Max Weber. WEBER, Max. *Ciência como vocação e A ética protestante e o espírito do capitalismo*.

<sup>114</sup> KAVALOSKI, Joshua. “Performativity and the Dialectic of Time in Thomas Mann’s *Der Zauberberg*”, p. 319.

<sup>115</sup> MANN, Thomas. *A montanha mágica*, p. 399.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 622.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 335.

doença e a morte em *A montanha mágica* porque o conhecimento do corpo e do seu padecimento e putrefação faz pensar na vida e a confere um novo *sentido*. Parece que o movimento operado na formação de Hans Castorp não manifesta somente a crise da *Bildung* como *também* o procedimento de voltar-se para as suas próprias raízes. Aqui pode-se dizer que ele não é exclusivamente um conceito alemão, mas de todo o Ocidente civilizado. A força dessa montanha está na afirmação de que o encontro com a morte, experienciado por Castorp e pela Modernidade desde 1914, opera um procedimento reversível, de inclinação sobre si mesmo. Em poucas palavras, tanto no rapaz do romance quanto no apelo de Mann ao “mundo moderno”, o encontro com a morte produz *um encontro com a vida*.

O pequeno Hans Castorp pensava a vida apenas em relação à morte, essa finitude material que não se opõe à primeira. A morte era para ele algo “respeitoso”. Dede cedo ela o acompanhara. Ela lhe causava na infância tanto impressões de “piedade” e “melancólica beleza”, quanto de “um aspecto muito físico, bem material”, que se desenvolvia em contraponto à estética e ao sentimento. Essa segunda, o padecer da vida era algo “quase indecente e de um caráter baixo e carnal”,<sup>120</sup> pouco comum à consciência – talvez mesmo de onde se extrai o *tabu* da morte.

Em um lar de doentes, o recálque da ideia de morte era reforçado, apesar da sua frequente presença. Convinha portanto “não fazer muita fita”, como diria o médico Behrens. Este procurava lidar de modo pragmático com a morte, na expectativa de reduzir o impacto emocional por ela provocado. Assim, a morte também se fará presente no enredo, embora se trate de uma questão indispensável e até mais importante para a passagem da vida no romance. Quando Tienappel visita seu sobrinho-neto no Berghof, ouve do Conselheiro Behrens: “antes de tudo é a barriga que lhe estoura [...] o senhor se transforma num verdadeiro balão, a pele do seu ventre não suporta mais a tensão e rebenta. Cabum!”. No dia seguinte, depois de ouvir essas e outras expressões sobre o processo *post mortem*, Tienappel desaparece daquele lugar.<sup>121</sup>

O corpo se revela aqui como uma questão. Considerá-lo assim não implica somente em analisar as suas partes, mas também se debater com a sua

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 504-5.

vulnerabilidade diante daquilo que comumente se associa a ele: o lócus de algo muito maior. Uma das primeiras inquietações de Hans Castorp é a relação entre o corpo e a alma. Ele diz: “sentir que o coração bate gratuitamente, sem motivo nem sentido, por assim dizer por conta própria – acho isso meio misterioso, compreende?”. E conclui: “é como se o corpo seguisse o seu próprio caminho e se tivesse desligado da alma”.<sup>122</sup>

Esse tipo de pensamento inspira-se pelo clima em que se encontrava Castorp, um ambiente de padecimento e morte do corpo pela doença. Não é apenas um lugar contra a doença, mas também um lugar em prol dela. Ele mesmo o diz, aludindo a precipitação da doença como possibilidade de cura. Sobre o papel da doença em *A montanha mágica* é preciso salientar que ela não é encarada como o aspecto negativo da experiência. Como fato inevitável, apenas tratável – o que reúne todas aquelas personagens típicas dos pensamentos da época – a doença, o caminho da morte, não conduz a um fim, mas à investigação e formação acerca da vida e da saúde, pelos pensamentos juvenis de Hans Castorp. O que *a priori* é negativo, torna-se um elemento que encaminha à positividade.

A enfermidade pela qual os internos do sanatório são submetidos não está lá apenas para denunciar a degradação da cultura<sup>123</sup> – talvez assim o fosse se *A montanha mágica* correspondesse ao primeiro ciclo de obras do seu autor, onde a atmosfera da exaustão das ideias e a morte diante da radicalização da beleza são os temas por excelência. A obra em questão configura-se como uma resposta à crise do pré-guerra. Em sua distensão, nem a vida nem a morte são absolutas e a primeira é ativada pela segunda. A doença é tratada como uma “intensificação da própria vida, a crise patológica torna-se uma tentação que liberta, leva a um equilíbrio entre o saudável e o mórbido que de fato significa uma justa medida entre o bem e o mal, amor e morte, futuro e passado”.<sup>124</sup>

A presença da morte não significa, portanto, apenas angústia, mas também um voltar-se para a vida. Suas existências, sem se cruzarem, oferecem uma disposição mútua: pensar a vida é pensar a morte e vice-versa. A indiferença com relação à morte é encarada como ingenuidade e até mesmo como

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>123</sup> MARCEL, Odile. *La maladie européenne*, p. 228-30.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 231-2.

irresponsabilidade, segundo Hans Castorp.<sup>125</sup> No entanto, essa negligência é possível, uma vez que “a morte não se percebe”; parece que se ela existe, a vida não existe; se a vida existe, ela inexistente. “Saímos das trevas e nas trevas entramos”. A relação é o que há: “entre elas há experiências, mas o começo e o fim, o nascimento e a morte não são coisas que notamos, não têm caráter subjetivo; como processos, pertencem inteiramente à esfera do objetivo”.<sup>126</sup>

Nesse sentido, morte e vida enquanto processos orgânicos são da ordem do “objetivo” porque contra eles não é possível reclamar. Na montanha, Castorp também experimenta em seu corpo a doença e, ao descobri-la, ao invés de revoltar-se, ou conformar-se sendo indiferente, ele desenvolve uma “familiaridade” com ela.<sup>127</sup> gostava de assistir a funerais e a enxergava com respeito; gastava dinheiro com flores caras para homenagear aqueles que estavam prestes a realizar seus passamentos; impressionara-se ao ver o corpo de seu primo radiografado e sentiu-se “cheio de devoção e terror” diante daquela visão que lhe dizia “lembre-se da morte”.<sup>128</sup> Ele adquire “um pendor inconsciente à doença”, não por amá-la, mas por crer que ela merecia atenção.<sup>129</sup>

Hans Castorp não se deixa levar apenas por uma eventual consequência negativa e extrai da morte o que chama de “genialidade”. Segundo ele, “há dois caminhos que conduzem à vida: um é o caminho ordinário, direto e honrado; o outro é mau, passa pela morte, e este é o caminho genial”.<sup>130</sup> Ela move o gênio humano e principia toda a “pedagogia”, pois é a partir da sua constatação que o homem se interessa por buscar um entendimento da própria vida, em especial a humana, que se faz nele presente e que revela seu “calor animal” processualmente destruído levando à sua finitude.

A doença é, dessa maneira, uma “iniciação” à própria vida, ela indica um aprofundamento da existência, traz de volta à vida por chamar a atenção para os aspectos limitantes desta última e é, desse modo, educacional.<sup>131</sup> Ela sublinha a vulnerabilidade do corpo e o vazio da existência. “Em *A montanha mágica*, a doença se torna o aprendizado de possibilidades e, portanto, um caminho de

<sup>125</sup> MANN, Thomas. *A montanha mágica*, p. 611.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 611-6.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>131</sup> MARCEL, Odile. *Op. cit.*, p. 232-3.

liberação espiritual”.<sup>132</sup> Aqui ela não é o objetivo final antevisto, mas o caminho: “é apenas uma provocação que [...] constitui [...] uma oportunidade para a vida inventar novas soluções. Como Hans Castorp aprende, a questão não é cultivar a doença, mas superá-la”.<sup>133</sup> Assim, *a partir* da morte e da doença, ele se põe a estudar a vida.

Mas afinal, precisamente, “o que era a vida?”, se pergunta o narrador de Hans Castorp; e porque não também ele próprio, em suas leituras eruditas, feitas “de boca entreaberta”? Apesar de sua consciência de si mesma, “ela não sabia o que era”. Estímulos? A autoconsciência que busca entendê-la já é considerada como tal. No entanto, ao converter-se “no desejo de pesquisar e explicar o fenômeno que lhe deu origem, na tendência esperançosa e desesperada da vida para conhecer a si própria, na autoinvestigação da natureza”, acaba, de acordo com o mesmo, “sendo vã”, uma vez que “a natureza não se pode resolver em conhecimento, nem a vida pode contemplar seus segredos últimos”.<sup>134</sup> A vida é um mistério.

A primeira concepção de vida desenvolvida por Hans Castorp é a da negação do seu pertencimento ao mundo inanimado, onde não poderia ser morta. A vida necessita de ânimo. O narrador persegue a questão dizendo que a morte é a lógica da vida e que a ciência tenta em vão criar uma ponte entre a vida e o inanimado – uma tentativa de criar um “laço”: “geração espontânea”, “milagre” ou “vidas primitivas”.<sup>135</sup> Questiona-se acerca do calor como sua definição, “processo e complexo febril de decadência e renovação”. “Não era nem matéria nem espírito. Era qualquer coisa entre os dois...”. Talvez “um movimento clandestino”, sensual, que não era para ser. “Era vegetação, desenvolvimento e configuração – possibilitadas pela hipercompensação da sua instabilidade e controladas pelas leis de formação que lhe eram inerentes”. Não um fenômeno exclusivamente espiritual ou poético, mas um conduzido e elaborado pela “substância da própria matéria orgânica que vivia se decompondo...”.<sup>136</sup> A vida não é tão somente matéria, mas ela não pode dispensar a matéria.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>134</sup> MANN, Thomas. *A montanha mágica*, p. 316.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 318.



Essa compreensão aparecera já na conversa que Castorp tivera com o diretor Behrens. Este o dissera: “é bom manter com a natureza ainda uma outra relação que não a puramente lírica... e exercer em paralelo a profissão de médico, fisiólogo ou anatomista, e ainda dispor de alguns conhecimentos discretos sobre os dessous”.<sup>137</sup> Ele é um cientista, um “controlador da verdade orgânica”. Os olhos de Castorp brilhavam com suas palavras, embora considerasse sua concepção um “ponto de vista”, variação do “interesse geral” da qual a arte também fazia parte. Ele responde à vida com uma definição consideravelmente objetiva. Behrens, o estudioso do funcionamento do organismo, enxerga que “a vida é essencialmente uma combustão das proteínas das células, donde provém esse agradável calor animal, que às vezes é excessivo”. E arremata dizendo que “viver é morrer, nesse ponto não adianta dissimular. Trata-se de uma destruction organique... Quando temos uma impressão contrária, é porque nosso juízo não está sendo imparcial”, diz e logo começa a ficar *melancólico*.<sup>138</sup>

Mas por que *melancólico*? A concepção de vida do médico está, como pode ser percebido, profundamente atenta à sua concepção física, material e orgânica. Em última instância, à própria “realidade” palpável e observável científica e objetivamente. No entanto, Castorp não toma essa consideração como uma resposta, mas como um *ponto de partida* para outras investigações. É partindo da sua conversa com Behrens que ele se põe a ler e estudar toda a sorte de livros que encontrava a respeito da biologia e campos afins do conhecimento sobre esse enigma, a vida. Ele quer entendê-la, mas só a concebe *em relação* à morte, e se não consegue encontrar no jogo de vida e morte um antagonismo, também não fica totalmente claro o sentido da sua ligação.

Castorp, em seus estudos, passeava entre a comunhão e individuação das células, entre a anatomia e a fisiologia, os embargos da memória biológica e da patologia. Depois de seus muitos livros, com os olhos fechados, a vida se lhe apresenta como imagem de volúpia e angústia para lhe dar um beijo.<sup>139</sup> Ela está sempre presente enquanto pensa: é o seu íntimo enigma. Ora, a vida não pode ser apenas matéria orgânica. Tomar esta como indispensável não significa reduzi-la a isso. Talvez a melancolia de Behrens diga algo importante aqui: a morte revela

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 329.

uma particularidade da vida humana: ela sabe que vai morrer e sabê-la angustiadamente não finaliza a equação. O resultado é uma vida que se monta *a partir* da morte e de seu encontro pelo homem, que se angustia e produz algo sobre ela: a *sua* vida.

Aquilo que permanece inexplicável também dela faz parte e se manifesta de muitas formas no romance de Mann: o doutor Krokowski, aquele ligado às doenças do espírito, não encontrara ainda nenhum “homem sequer em perfeita saúde” e encerrara seu sorriso ao tomar conhecimento da profissão de engenheiro de Castorp: não é um médico da harmoniosa engenharia humana, mas do obscurantismo de sua alma.<sup>140</sup> Nesses aspectos sombrios, o luto, por exemplo, aparece não como “a dor que nos inflige a impossibilidade de ver os nossos mortos voltarem à vida, senão a outra que experimentamos diante do fato de sermos incapazes de desejar tal coisa”;<sup>141</sup> Joachim Ziemessen aparece naquela sala quando não podia estar lá. “Ao contrário das idéias de Descartes, corpo e mente influenciam-se continuamente um ao outro”.<sup>142</sup> Enfim, elementos que desafiam a capacidade da vida de ser tão somente “uma combustão da matéria”.

A ideia de vida em *A montanha mágica* parte dessa concepção materialista na medida em que ela lhe revela o *encontro com a doença e com a morte*. Porém, se esta última é “um começo” nela existe o motor para o *encontro com a vida*. Uma vida que se recorda sempre da morte e da periculosidade da existência no mundo, assumindo um caráter menos transcendente e mais próximo do homem. É nesse sentido que a morte *ensina* a vida, “pedagogicamente falando”. A “outra metade”, o oposto, não é acrescentado por Deus ou pela essência da natureza. Ela é posta no mundo pelo discurso humano sobre a vida, o que a confere força e sentido, enfim, ânimo. E é justamente da confusão discursiva da montanha que o jovem ser a ser formado, a ser dotado de vida no romance de Mann, extrai a resolução da vida enquanto *narrativa*, enquanto *configuradora* de sentido, enquanto mecanismo que faz do homem um ser nobre. A liberdade de sua mente é “mais nobre” do que a morte e faz desse ser mais nobre do que a própria vida.

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 782.

<sup>142</sup> GESLER, Wil. “Hans Castorp's journey-to-knowledge of disease and health in Thomas Mann's *The Magic Mountain*”, p. 130.

## 2.5

**Guazzabuglio**

Na montanha, Castorp conhece a figura do italiano Lodovico Settembrini. Sua primeira intervenção no romance é dirigida a Castorp e ao primo Joachim nos seguintes termos: “os senhores estão de bom humor. Têm motivo, têm toda a razão. Uma esplêndida manhã! O azul do céu, o sol a sorrir...”.<sup>143</sup> Tal personagem inaugura sua presença com a positividade de um crente na beleza do dia e na justificação do bem-estar pela *razão*. Só sente estar nas “profundezas, onde os mortos pairam e vegetam” e fazer parte das “criaturas que desceram muito baixo”, apesar de se encontrarem no alto de uma montanha.<sup>144</sup> Enxerga-se ali detido e paralizado pela doença, essa criação do mundo supersticioso que detestava a harmonia e a prosperidade, segundo a sua concepção.<sup>145</sup> Assim, também a morte será encarada por ele como “uma potência extremamente devassa”, embora seja venerável enquanto “berço da vida” e “regaço da renovação”.<sup>146</sup> O médico Behrens aparece para ele como Radamanto, figura mitológica ligada ao anunciador do mundo dos mortos.

Das sombras da morte e da doença, filhas das épocas de remorso que detestavam a ideia do humano, surgia a luz em seu pensamento significando “a razão e o esclarecimento” amados por ele. Nessa batalha entre trevas e luz havia ainda muita luta, o trabalho em “prol da Terra” e dos “interesses da humanidade”. Segundo o italiano, obra cujas “forças acabarão por libertar o homem e por guiá-lo pelos caminhos do progresso e da civilização, rumo a uma luz cada vez mais clara, mais sua e mais pura”.<sup>147</sup> Settembrini se intitulava “humanista, um *Homo humanus*”,<sup>148</sup> identificado como aquele dotado de amor ao homem, à sua dignidade e à sua racionalidade. Como literato, é discípulo de Carducci, poeta também humanista e afeito à época clássica, a quem deve seu “quinhão de cultura

<sup>143</sup> MANN, Thomas. *A montanha mágica*, p. 71.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 74.

e alegria de viver”.<sup>149</sup> Elege Petrarca, “pai do humanismo”, como “pai dos tempos modernos”.<sup>150</sup>

O amor ao trabalho fez com que Hans Castorp “subisse em seu conceito” quando informou-lhe ser engenheiro, aquele que trabalha em favor do homem e da direção ao aprimoramento de suas condições terrenas. Ele confia no juízo crítico de Castorp, que, por sua vez, considera por vezes a fala do humanista “plástica”, como algo que pode ser convertido de determinadas formas em favor do argumento. Por vezes, pede a permissão do jovem para “corrigi-lo”.<sup>151</sup> Para Settembrini, a crítica é sinônimo de progresso e esclarecimento, além de fazer parte da função pedagógica. Literatura, para ele, era sinônimo de humanismo e política. O que Settembrini mais quer, sobretudo no início da obra, é que o jovem abandone a montanha, aquele ambiente de doença e paralisia.

O humanista também suspeita “politicamente” da música, que deve ser precedida de uma preparação literária, já que pode ter efeitos contrários ao entusiasmo dela esperado – talvez a sua única ou principal função, de acordo com o literato.<sup>152</sup> Há também nele uma propensão à política, esse assunto eminentemente humano. Seu espírito está tradicionalmente ligado à ação, à estética da evolução do gênero humano em direção ao seu conforto material. Seu avô fora advogado em Milão, patriota e publicista carbonário – misto de algo identificado costumeiramente a “um senso de ordem conservador” com “rebeldia”.<sup>153</sup> Seu pai, um erudito “muito fino” e também poeta. Não há para ele aceitação de paradoxos – “a maior licenciosidade de todas” – em seu pensamento.<sup>154</sup> Até mesmo a *hybris* é justificada por ele quando se trata de excesso de razão, podendo significar “alta humanidade”.<sup>155</sup> Quando o homem se lançava ao mar com o seu “luxo e conforto”, como em um *Titanic*, mostrava “a vitória da civilização humana sobe o caos”.<sup>156</sup>

Settembrini ama o Ocidente, “divino Ocidente”, que é filho da civilização. Considera o evolucionismo darwiniano, “concepção filosófica segundo a qual a vocação natural mais profunda da humanidade é seu

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 413.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 412.

autoaperfeiçoamento”.<sup>157</sup> Para ele, a técnica subjugava a natureza em benefício do homem, aproximava os povos, levava-os a acordos e destruíam preconceitos, estabelecendo a “união universal”.<sup>158</sup> Ele é o poeta cosmopolita e político. Segundo ele, “a raça humana tinha a sua origem na escuridão, no medo e no ódio, mas avançava e subia por um caminho brilhante, rumo a um estado terminal de simpatia, luminosidade íntima, bondade e felicidade”.<sup>159</sup> O artifício tecnológico era o que o impulsionava isso. Relacionava o caminho de um Jesus promotor da igualdade e da união à Revolução Francesa, que torna isso “lei” com a ajuda do prelo divulgador. Mas também relacionava-se a um preceito moral: o mundo era disputado pelos dualismos de força e direito, tirania e liberdade, superstição e ciência, estagnação e progresso e o justo estava nos segundos elementos. A Europa, o Ocidente, guiado por esses valores – ao contrário do “Oriente inerte” – seria vitorioso pelo simples fato de orientar-se pela *razão*.

A partir da *ação* ocidental, tal princípio se faria presente também no mundo oriental, libertando-o futuramente das amarras que acreditava estarem nele presentes. Em suma, haveria uma “República Universal” orientada pela luminosidade democrática do Ocidente.<sup>160</sup> Settembrini justifica portanto a colonização como um bem não egoísta da Europa moderna, mas como uma superação de toda a espécie humana de seu estado natural e pouco afeito ao conforto e ao bem-estar. Castorp nesse momento considerava os pensamentos de Lodovico Settembrini como da ordem do particular. Por exemplo, quando relacionados ao ataque à Viena, o “nervo vital da resistência” e da inércia, via algo de desagradável, pois conseguia enxergar neles o “rancor pessoal e nacional” que os motivava. Perdendo o interesse em suas elucubrações e achando-as extravagantes, o jovem tentava mudar de assunto.<sup>161</sup>

A técnica e a moral, a literatura, o uno e indivisível, mesma força e mesma ideia, seria resumível em um único termo. “Seu nome era: civilização! E, ao pronunciar essa palavra, Settembrini [erguia] a amarelada mãozinha direita como quem faz um brinde”. Aqui Castorp prestava toda a atenção, na tentativa de compreender e estudar aquilo que seu companheiro dizia e que achava de certo

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 181-2.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 184.

modo belo, porém digno de oposições. Carotop o tratava com cortesia e se esforçava por parecer imparcial, embora tenha visto o italiano, em sonho, como “um tocador de realejo”<sup>162</sup> e, como já dito, “um guazzabuglio”.

\*

Outro “guazzabuglio” – considerado por Hans Castorp em seu sonho no limbo – aparece mais tarde na narrativa. Leo Naphta, outro interno no Berghof, nascera entre a Galícia e a Volínia no seio de uma família tradicionalmente judaica, que oferecia sacrifícios segundo a lei de Moisés. Conforme o narrador informa seus leitores, essa tradição influenciou a ligação estabelecida por Naphta desde cedo entre a devoção e a “crueldade”.<sup>163</sup> Vira seu pai ser crucificado após uma rebelião popular ocorrida depois da morte mal esclarecida de duas crianças cristãs, ao que o restante da família se mudou para Vorarlberg. Ali educara-se o Naphta, com discernimento incomum e altivez, desenvolvendo uma “ambição do sublime” e do aristocrático, que o fizera querer superar a sua origem. Obteve formação clássica e matemática de um rabino local, com quem apresentou “insubordinações intelectuais”, de onde veio o “caráter revolucionário” de seu pensamento.

Partindo de Marx, indo a Hegel, reúne o conceito de político ao de católico, pois “ambos formavam uma categoria que abrangia tudo quanto fosse objetivo, operante, ativo, realizador, e tudo que produzisse efeitos externos”.<sup>164</sup> Acreditava no caráter político-pedagógico do jesuitismo. Suas ideias decisivas foram mesmo elaboradas junto a um padre jesuíta e desse contato nascera a conversão de Naphta à Igreja Romana. Aqui, apesar de estudante, podia dispor de um *status* mais próximo de seu espírito. Sentia prazer nas “concepções fanáticas de épocas distantes”.<sup>165</sup> Não temia o derramamento de sangue e defendia-o em nome do “poder espiritual”, evocando a Idade Média e a Cidade de Deus.<sup>166</sup>

Sua *pietà* do século XIV, o “sofrimento”, a “coisa tão feia e tão bela ao mesmo tempo”; Naphta é o espírito horrendo, extraordinário e elevado: “beleza

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 510.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 512.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 516.

espiritual, não beleza da carne, que é absolutamente estúpida”. Seu corpo não lhe importa, pode matá-lo no momento final em nome do espírito. “Unicamente a beleza interior, a da expressão religiosa, é que tem realidade”. “Isto é encarnação da Idade Média”, disse Hans Castorp.<sup>167</sup>

Sua existência era filosoficamente inquieta. Partira para Holanda no intuito de estudar teologia. Aqui, todavia, a herança dos problemas pulmonares da mãe se manifesta e o obriga a regressar, atuando como professor de filosofia. A saúde o impedira de ser ordenado sacerdote, por mais que tencionasse. À custa da ordem que primeiro o acolheu, fora internado em Davos há cinco anos de quando encontrara Castorp, Joachim e Settembrini.

\*

Com Settembrini e Naphta, Castorp tem contato com os principais pensamentos que circulavam pela Europa e que no começo do século XX pareciam demonstrar sinais de certo cansaço. Primeiramente, o humanismo do italiano Lodovico Settembrini apresenta uma crença na melhoria das capacidades técnicas, intelectuais e morais da humanidade. Ela se dá, como foi visto, pela chave da associação entre as noções de progresso – advinda da faculdade racional do homem de superar seus pendores animais e passionais – e de civilização – corrente na autorreferência europeia mais divulgada a partir do século XVIII e eleita como topos conceitual privilegiado do século XIX. O significado desta última está, sobretudo, no processo e no resultado social do progresso descrito acima. Como diz Settembrini, “não há nada mais doloroso que ver como a nossa parte orgânica, a parte animal do nosso ser, nos impede de servir à razão”.<sup>168</sup>

Segundamente, o pensamento que se apresenta na contramão do primeiro, o niilismo de Leo Naphta, que não deixa de conter uma perspectiva social voltada para um comunismo autoritário e aristocrático, uma vez que só pode se realizar através de um profundo senso de ordem. Jesuíta de ascendência judaica e antiburguês inflexível, Naphta reúne em suas convicções a ditadura do proletariado com a reação conservadora do Império da Cristandade, presente,

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 453-4.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 853.

acima de tudo, no Medievo, cujo único meio de salvação é o desejo e a criação do “terror”.

Com a heterogeneidade do pensamento de Naphta e o impulso modernizador de Settembrini, Mann parece capitular, ainda que não completamente – por ser impossível –, dois dos sentidos conferidos à realidade social mais predominantes na história da Europa: de um lado o Cristianismo dominante na Medievalidade e de outro o caráter secular da Civilização Moderna. Tanto em nome da Cruz quando da Civilização, a Europa traduzira a sua “razão de ser”, a sua unidade e o seu sentido em expansão. No entanto, elas sempre aparecem contraditas quando postas nas falas dos personagens criados por Thomas Mann. São elas nascidas de configurações de longo prazo no desenvolvimento social, tornadas verdadeiramente plenas pelo senhor das oposições.

## 2.6

### O senhor das oposições

Os “guazzabuglios” de Hans Castorp se digladiam filosoficamente no interior de *A montanha mágica* buscando atribuir seus sentidos à formação de Castorp. Para Naphta, deveria-se conferir “espírito à natureza”, já para seu opositor, a natureza já possuía espírito, ou melhor, ela era espírito. Settembrini crê, ao significar mutuamente os dois conceitos, em uma necessidade histórica. Não que Naphta também não a veja, mas se o faz, faz pensando na dialética como seu princípio motor. Espírito, para Naphta é o absoluto, para Settembrini é o progresso democrático.<sup>169</sup>

Naphta parece conhecer os perigos da civilização no que se refere aos dilemas da democracia diante do imperialismo. “A catástrofe virá e deve vir; está avançando por todos os caminhos e de todos os modos”. Crê no destino – ele é só o que se pode querer.<sup>170</sup> Se ele é a guerra, como suposto, deve-se fazê-la. Se há progresso, ele só pode ser infinito, diante do movimento livre das categorias, e não, teleologicamente falando, um fim posto pela “República Universal” de

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 440.



Settembrini.<sup>171</sup> Este considera que a razão humana é mais forte e basta que “queira” sê-lo para evitar a “fatalidade”. Se for racional e civilizada, até mesmo a guerra é legitimada pelo humanista, embora prefira a aliança e a união.<sup>172</sup>

Naphta é um niilista: “meu amigo, não existe conhecimento puro”. “A fé é o órgão do conhecimento, o intelecto é secundário”. A razão tenta explicar a vontade de fé. Aí reside a verdade, “é o que provê o ser humano”. A ciência deve eliminar aquilo que é ímpio. A sua concepção acerca da “existência da nossa era” é o o sacrifício do corpo e a necessidade do terror. A ditadura do proletariado é para si “a exigência de salvação política e econômica”. O primeiro passo, seria o medo da “ideia de ‘reação’”.<sup>173</sup> Nela, a tortura e o martírio da carne são legítimas porque o seu valor não está no corpo, mas no espírito.<sup>174</sup>

“Santa Isabel foi fustigada, até sangrar, pelo seu confessor, Conrado de Marburgo, e, como conta a lenda, isso ‘arrebato-lhe a alma’ [...]; ela mesma vergastou uma pobre velha que estava muito sonolenta para se confessar”, levanta Naphta em uma de suas alocuções.<sup>175</sup> Ele era um defensor das “ideias sociais menos efeminadas, que já se achavam iminentes; ideias de disciplina e de docilidade, de coação e obediência, às quais era inerente uma sagrada crueldade”, afirmando que a feminina ideia de “dignidade humana”, viria do liberalismo burguês com seu “absolutismo esclarecido do eu”.<sup>176</sup> Sua afinidade com a tortura não deixaria de pertencer a um progresso de racionalização,<sup>177</sup> que, segundo ele, fora desenvolvido na Idade Média. Para Hans Castorp, o sr. Naphta era tão revolucionário quanto Settembrini, mas era “revolucionário da conservação”.<sup>178</sup>

Não é sem motivo que as ideias dos dois mentores espirituais de Hans Castorp começam a se confundirem, se tocando e se distanciando em vários momentos de discussão. O caráter polissemântico do pensamento de Naphta faz muitas vezes crer que ele não é um simples conservador: ele expõe o movimento intelectual de uma Europa Medieval, desconhedora do progresso como evolução temporal, mas dotada de aspectos obscuros da alma que levam o sacrifício da carne em direção ao destino celeste. Como tal, pode ser até mais

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 442.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 441-2.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 458-67.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>175</sup> *Idem.*

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 524.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 527.

<sup>178</sup> *Ibid.*, 529.

“moderno” do que Settembrini, uma vez que tem fé no avanço do terror e da catástrofe humana. O italiano, por sua vez, *conserva-se* em suas ideias, “com uma ingenuidade seráfica e uma Modernidade da qual ele nem desconfia”.<sup>179</sup>

Naphta é a paixão e o “*logos*”, motores da dialética que conduz os homens; Settembrini, a razão que esclarece a humanidade e a põe em marcha. O fatalismo medieval e comunista de Naphta enxerga no radical colapso da matéria, a Vida e o caminhar da História – o corpo, a carne, não valhem nada diante da alma que significa a vida. A esta valhe o sacrifício, a *paixão* é mais importante do que a razão. A Vida e a História para Settembrini são a matéria e o corpo submetendo os anseios da alma em favor do espírito do progresso, do conforto e do bem-estar do homem dotado da grande faculdade da razão. A razão deve submeter a paixão. Contudo, “as posições não somente eram opostas, mas confundiam-se” por vezes. Segundo o narrador, “ao invés de se limitar a combater-se reciprocamente, amiúde se contradiziam a si próprios”. Settembrini aplaudia a crítica e a arte, sendo que ele mesmo considerava esta o contrário daquela. Naphta positivava a natureza que o italiano enxergava como “potência estúpida”, mas que era também positiva enquanto “nobreza sadia”.<sup>180</sup>

Em meio às suas confusões, Hans Castorp pensava Naphta como “um jesuíta incorreto” e Settembrini, “um leão” a rugir.<sup>181</sup> Não tardará muito e o espírito em formação do jovem rapaz, que se esforçava em compreender as palavras de seus companheiros internos, se dará conta de que os discursos pronunciados antagonicamente por eles correspondem a um imbróglio fundamental para o seu próprio percurso formativo. Não é na adesão ao seu conselheiro que ele encontrará a sua base, e nem mesmo na não adesão. É na presença do discurso mesmo, à revelia de seu conteúdo, que o jovem aprendiz vai encontrar o esteio para o seu desenvolvimento. Esses caminhos confusos, de pensamentos perigosos, que conduzirão à morte de toda uma geração – e também de gerações diferentes nela contida – o revelam o quanto o homem é capaz de se perder e se encontrar em meio às palavras.

Hans Castorp compreende também a importância que cada uma delas tem para Settembrini e Naphta, mas extrai dela apenas o homem e a sua

<sup>179</sup> DETHURENS, Pascal. *Thomas Mann et le crepuscule du sens*, p. 266-7.

<sup>180</sup> MANN, Thomas. *A montanha mágica*, p. 135.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 534.

necessidade de dizer. Não apenas de dizer, mas de *dizer em oposição*; donde advém essa característica sempre presente do “senhor das oposições”. Compreender o homem como tal é também desessencializar o discurso, uma vez que “as oposições só existem por seu intermédio”. A realidade se torna desprovida de discurso e necessita do homem para existir. A História, dos tempos evocados por Naphta ou Settembrini, o pensamento medieval e moderno, se torna antes de mais nada produto humano e, acima de tudo como participante de sua carência discursiva, que busca constituir o real, embora sempre em oposição. A proposta de *A montanha mágica*, manifesta pela formação de Castorp, entretanto, não se encerra nesse ponto. Sua carne e seu espírito ainda passam por mais provações, até o cumprimento de sua “tarefa” no seio da composição *narrativa*.

## 2.7

### *Joli mot*

Pribislav Hippe, um rapaz de aparência de Quirguiz da escola onde estudara Hans Castorp, fora alguém a quem o herói de *A montanha mágica* devotara muita atenção em sua fase ginásial. Seu sentimento indefinível para com o jovem é mencionado pelo narrador, apesar de ser ele “um tesouro íntimo” de Castorp.<sup>182</sup> Bastante fortes, seus sentimentos funcionavam como uma “força vital”, que o fazia ter “esperança no futuro”.<sup>183</sup> Contudo, esse futuro reservou apenas um ano de “admiração”; depois, houve tranquilamente a “dissolução dos laços” daquela atenção, deixando a sua única manifestação mais concreta quando Hippe o emprestou um lápis com a promessa de devolvê-lo inteiro depois.

No sanatório de Davos, Castorp toma conhecimento de uma interna chamada Clawdia Cahuchat, também dotada de olhos de Quirguiz que o faziam se lembrar de Hippe. Ela parecia-lhe pouco educada. A primeira vez que a vira batera a porta do refeitório com violência como de costume. Tinha uma postura desajeitada, mas seus olhos eram exatamente como os de Hippe.<sup>184</sup> Suas imagens, muitas vezes se confundiam, tornavam-se as mesmas.<sup>185</sup>

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 109.

As batidas aceleradas do coração de Castorp “lá em cima” agora encontravam um sentido compreensível: “bastava que Hans Castorp pensasse na sra. Chauchat... para encontrar o sentimento que correspondesse ao martelar de seu coração”.<sup>186</sup> Castorp estava apaixonado por ela. Sua paixão, como conta o narrador, era pouco sentimental e melancólica e tinha como essência “uma variante bem perigosa e erradia daquela fascinação, mescla de frio e calor, qual o estado de um homem febril ou um dia de outubro nas regiões elevadas”.<sup>187</sup> Destarte, ela participava da inquietude assim como do espanto de Castorp com relação ao viver.

Durante muito tempo Castorp a observara e somente tardiamente ousara entabular com ela uma conversa. No carnaval, ele se arrisca. Settembrini, a razão, tenta segurá-lo: “Eh! Ingegnere! Apetti! Che cosa fa Ingegnere! Um po’ de ragione, as! Ma è matto questo ragazzo!”.<sup>188</sup> Mas o que pode a razão diante da paixão? Chauchat traz uma revolução diferente daquela proposta por Settembrini. Ela, que carrega nomes originários de duas potências apaixonadamente revolucionárias, a Rússia, de onde viera, e a França, talvez pelo sobrenome do marido, é o *pathos* que envolve em língua francesa o pequeno alemão.

“Quase inconscientemente”,<sup>189</sup> ele diz a ela, “será que *você* tem um lápis, por acaso?”.<sup>190</sup> Ela o empresta uma lapiseira e iniciam a conversa que poderia bem aludir um diálogo entre o espírito francês e a paixão do escritor da Alemanha: “Vous aimez l’ordre mieux que la liberté, toute l’Europe le sait”, ela diz. Ele, que tem ouvido tanto falar de liberdade e que tem refletido sobre ela, assim como o próprio Thomas Mann, responde, “ce que tout l’Europe nome la liberté, est peut-être une chose assez pédante et assez bourgeoise en comparaison de notre besoin d’ordre – c’est ça!”.<sup>191</sup>

Ao se referir a Joachim, a disposição militar, a disciplina alemã, ela diz “une nature tout à fait ferme, sûre d’elle-même? Mais il est sérieusement malade, ton cousin”. E depois, à acusação de ser Castorp como um poeta alemão, bem burguês e humanista, ele responde: “Je crains que nous ne soyons pas du tout et nullement comme il faut... Nous sommes peut-être des filhos enfermiços da vida,

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 382.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 405.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 382.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 385.

tout simplement”. E ela responde ante essa enfermidade do homem que vive sua condição humana, limitada e voraz: “Joli mot”. Castorp declara seu “amour” pela enferma Chauchat, uma “folie”, diz ela, “une banalité agréable”, para ele. Uma paixão que altera os estados físicos de seu corpo.<sup>192</sup> Mas ao fim dessa conversa, o que ele tem é um “n’oubliez pas de me rendre mon crayon”.<sup>193</sup>

A tradução desta passagem está na discussão entre os elementos racional *versus* irracional, a alma encontrando a paixão. Conforme considerou Anatol Rosenfeld, ao se referir à cena, “na configuração alemã” eles são os elementos “*estranhos*” da noite em que “todos os demônios estão soltos”, da “Noite de Walpurgis” que intitula o seu capítulo. É preciso outra língua, o francês, porque ela não mascara seu ser: *parler français c’est parler sans parler*. O francês é o *pathos* da desmedida manniana, o extremo racional, Descartes e a política, o extremo passional, a Revolução e sua hipérbole. Naquela noite o fogo de monturo, escondido no arcaico onírico, deixa de sê-lo para se manifestar. Isso não é nem bom nem mau: aparece, simplesmente, com força, na declaração direta de Castorp a Chauchat.

A Alemanha se rende a França, ao espírito político, racionalista, burguês. Em uma palavra, ela se rende aos pés da civilização democrática. Em seus escritos da época da Guerra, Thomas Mann “repreende a ‘doce França’ por ter uma ‘forma bem feminina de colocar o adversário, de transformar as suas posições, ao ponto de fazer cair em seus braços’”.<sup>194</sup> Diante de Eros, a bela palavra, Castorp se ajoelha e expõe todos os estados físico-químicos que seu romance com Chauchat-Hippe lhe causam. Mas, por mais que exista entre eles a *paixão*, ela é contraposta pela razão e é de seu conflito que a relação se alimenta.

Pode-se dizer que esse conflito é importante para a manifestação de um aspecto fundamental da formação de Castorp, que o impede a aderir a um só de seus mentores. No dia seguinte, Settembrini, por exemplo, pergunta se Castorp “gostou da romã”,<sup>195</sup> cuja semente fora dada a Caronte na travessia da morte, salientando o quanto a razão é atrapalhada pela paixão. Mas não é só a o *pathos* erótico que se manifesta. Ao lado de Chauchat, uma nova paixão aparece no

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 386-95.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>194</sup> GODÉ, Maurice. *Thomas Mann*, p. 116. As palavras de Thomas Mann encontram-se em *Gedanken im Kriege*.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 411.

romance de Mann: a paixão que induz ao sofrimento e a desmedida da condição humana, o sacrifício do homem que revela não apenas a entrega de seu espírito pelo sentido que confere à sua vida, mas também pela sua *nobreza*.

## 2.8

### A águia de Júpiter

Mynheer Peeperkorn, holandês nascido em Java e imensamente enriquecido pelo comércio colonial de café, hospedara-se no Sanatório Internacional do Berghof e “formava par” com Clawdia Chauchat. Protagoniza o elemento dionisíaco em *A montanha mágica* de Mann e não é descabido colocá-lo ao lado dessa senhora por quem Castorp nutria um sentimento de *paixão*. Enquanto a senhora é a paixão erótica, o senhor é a paixão cristã, que não deixa de conter na pena de Mann um significado dionisíaco, de vinho, desordem e reestauração. Peeperkorn falava de modo incoerente, desprovido de lógica, o que poderia ser consequência do forte teor alcóolico que carregava. Definia a vida como “uma mulher estatelada... que nos desafia magnífica e zombeteiramente e reivindica todas as energias da nossa virilidade”.<sup>196</sup> Para ele, a *civilização* dependia do entusiasmo e do deleite, antes de ser assunto do intelecto ou da sobriedade: os homens civilizaram-se ao transformar a uva em vinho.<sup>197</sup>

Diante de toda a filosofia desenvolvida pelo romance até Peeperkorn, Castorp é tentado a dizer que essa personagem os “põe no chinelo”, pois com ela é capaz de considerar o novo e poderoso elemento do sentimento ébrio evocado por Peeperkorn.<sup>198</sup> Entre Naphta e Settembrini, Peeperkorn funcionava como uma “válvula de escape” valiosa para Castorp, pois diante das resoluções aclaradas pelos discursos dos mentores havia um espaço imenso de desesclarecimento e era nele que se situava o holandês.

Na frente de todos, Peeperkorn prepara o momento mais intenso do romance de Mann: impunha a sua chamada de atenção “para as alturas”. Pedia que olhassem para o alto, para a ave de rapina, que descrevia seus círculos sobre toda a montanha mágica. A ave é o mistério, mas encarna muitos elementos simbólicos que coadunam no incompreensível que circunda a todos, a *realidade*

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 652.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 654-5.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 672.

do mundo. Ela é a “águia de Júpiter”, é a tradução dos “pais” daqueles que Peeperkorn desempenha no romance. Seja um Dioniso feito homem, seja um apóstolo Pedro, têm em comum o olhar para o “pai” presente na águia. Nela está o “deus magno”, Zeus, Júpiter, Deus pai de Jesus Cristo, mestre e messias de Pedro. Uma águia aparece no Apocalipse de João “gritando em alta voz: ‘Ai, ai, ai dos que habitam a terra, por causa dos restantes toques dos três Anjos que estão para tocar’”, completando a destruição apocalíptica.<sup>199</sup> Ela está nas alturas a tudo observar e é a única capaz de “espionar”. De repente, ele pede para que ela desça e acabe com aquilo de uma vez: “Crave o bico de aço na cabeça e nos olhos do homem, dilacere-lhe o ventre...”.<sup>200</sup>

É também a ave que castiga o ventre de Prometeu como pena por ter roubado a faculdade de julgar, de pensar e a ter ofertado aos homens. É agora o homem que lhe suplica a pena, pois não pode mais pensar diante de suas confusões. O episódio da exortação de Peeperkorn à águia apresenta o êxtase do mal-estar frente à incoerência da realidade do mundo. É a *angústia* elevada ao seu máximo grau. Peeperkorn, além de ser uma personagem dionisíaca pelo seu encontro com o vinho e com Chauchat – que ocupa o lugar da paixão no romance –, da incompreensão das palavras que pronuncia, da embriagês e do suicídio, é também e sobretudo, a personagem que escancara a afetação do *não sentido* do mundo. É por meio dele que todo o discurso até então vem a baixo. A partir dele, “a agonia da vida não é negada; [...] mas o jogo da arte é o contraponto salvador ao pesado fardo da existência, [...] um vislumbre da ordem em meio ao caos e à disparidade da realidade”.<sup>201</sup>

É o auge da insuportabilidade da ausência de sentido. Peeperkorn não é só aquele que apresenta o erotismo apaixonado como Chauchat, que submete a razão ao instinto. *Ele é aquele que apresenta a razão e a paixão submetidas pela ausência do sentido*. É assim que ele chega ao ponto máximo de todos os sentidos presentes na montanha. Como ausência de sentido, incompreensão das palavras proferidas sob o efeito do álcool, ele não pode durar muito tempo. A véspera de sua morte possui um cenário de quinta-feira santa, de uma Santa Ceia. “Dizem que há doze pessoas reunidas em torno da mesa à meia-noite no banquete:

<sup>199</sup> Apocalipse 9, 13.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 683.

<sup>201</sup> SEIDLIN, Oskar. “The Lofty Game of Numbers: The Mynheer Peeperkorn Episode in Thomas Mann's *Der Zauberberg*”, p. 924.

Mynheer Peeperkorn no meio do grupo, Hans Castorp, seu favorito, ao seu lado”. Castorp nesse momento aparece como um “João, o discípulo favorito, porque o que estamos testemunhando aqui é um *símile* tanto da Última Ceia quanto de um ‘bacanal’”.<sup>202</sup> Jesus Cristo e Dioniso como irmãos, ligados pela encarnação e pela entrega da virtude, *Caritas*, e da paixão, *Eros*, ao mundo.

Mas essa entrega não é apenas uma entrega de morte, é uma promessa de ressurreição. “O enobrecimento do homem, no sentido cristão e pagão, seu ‘Gesittung’, sendo elevado do estado de barbárie à verdadeira vida, é obra do Deus do vinho, não menos que o Deus da Eucaristia”.<sup>203</sup> Ele comunicava sem comunicar, levantando o dedo indicador, “a boca articulando palavras que permaneciam desprovidas de som, como se fossem proferidas num vácuo”. O que se compreendia era: “‘Absolutamente!’, ‘Basta!’ e nada mais. A cabeça pendia para para um lado, com a expressão de amargor [...]: a perfeita imagem de um mártir”.<sup>204</sup> Ele se entrega à morte embriagado como a dizer: em tuas mãos entrego o meu espírito, a Vida.

Após o fim de Peeperkorn e da saída definitiva de Chauchat do Sanatório, vem o tédio, fruto da sensação – compartilhada pelo jovem Castorp – de que “alguma coisa não andava certa no mundo e na vida”.<sup>205</sup> “Grande Tédio”. Parecia a Castorp que “tudo aquilo” não acabaria bem e seria sucedido por uma catástrofe, “uma revolta da natureza paciente” contra aquele *ennui*.<sup>206</sup> Settembrini manifestava um “conflito interior” que o atormentava: “A situação mundial”, a “Liga Balcânica” apoiada pela Rússia contra Viena, que, por mais que Settembrini odiasse, o fazia questionar se as potências do Oriente seriam benéficas ao “nosso pobre continente”.<sup>207</sup> O prolongamento desse marasmo angustioso levou-os à irritação, à cólera do interno alemão Wiedemann contra o judeu, que surpreendera Castorp.<sup>208</sup>

Contrastando com esse cenário, havia a sucessora “abundância de harmonia”. A técnica empregada na vitrola reduzia o volume pela perspectiva:

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 927.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 929.

<sup>204</sup> MANN, Thomas. *A montanha mágica*, p. 718.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 725.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 733.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 732.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 791-3.



sem orquestra, somente o som.<sup>209</sup> Os extremos e a desmedida de tédio e harmonia geravam uma disfunção no carrossel do tempo e o Sanatório Berghof entra em crise. As discussões entre Naphta e Settembrini se acentuam. Naphta confessava dever vir uma guerra “que acarretasse efeitos bem diferentes daqueles que aguardavam seus autores”, a saber, os capitalistas burgueses “preocupados apenas com a segurança”. Ele “trabalhava por perturbar a razão” e a ideia de progresso científico.<sup>210</sup> Evocava o naufrágio do *Titanic* como símbolo edificante da pretensão material do progresso, despreocupado com o espírito e com a ordem social, apenas atento a segurança que devia ser aumentada nos meios de transporte do futuro. Esgotavam-se em seus princípios até não poderem mais continuar e impuserem aquele fim trágico: Naphta também se sacrifica: Terror!

A Grande Guerra chega e finda o romance. “*A muntanha mágica* termina com uma abertura final na Primeira Guerra Mundial, quando na verdade era uma retrospectiva que estávamos lidando”.<sup>211</sup> Hans Castorp a ela é lançado depois de sete anos ali presente.<sup>212</sup> Settembrini lamenta a sua ida para a “lama” daquelas trincheiras. Uma guerra de proporções inéditas é a provação final da formação do jovem, provação a qual o leitor desconhece o sucesso. Mas a “tarefa” de *A montanha mágica* está cumprida e não é propriamente na aventura da guerra que ela se dá, mas no percurso que encaminha ao conflito. Sobre a sua perplexidade, o escancaramento do *não sentido* manifesto pela confusão dos discursos que a precedem, está a presença da *configuração do sentido*, o elemento principal dessa *Bildung* que não está no discurso em si, mas na sua elaboração.

## 2.9

### Nobreza

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 737.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 798-9.

<sup>211</sup> MAYER, Hans. *Thomas Mann*, p. 144.

<sup>212</sup> Oskar Seidlin mostrou a importância do número sete no romance: “a soma dos dígitos faz 7 [do quarto n°. 34 de Castorp no Berghof], e cada um dos dois dígitos, 3 e 4, é de fato a razão pela qual 7, como sua soma, é o número sagrado: 3 é a Trindade, a divina e numeral; 4 é a terra com seus quatro cantos, vista sob esse símbolo ao longo dos tempos. Além disso, 34 é o número embutido no quadrado mágico, o arranjo cabalístico das figuras (de I a 16) que, independentemente de quais das dez possíveis direções em que estão sendo lidas, horizontal, vertical ou diagonal, sempre renderão a soma 34”. *Op. cit.*, p. 925. Segundo o Malte Herwig, o argumento principal da obra de Mann é que “a literatura é capaz de perpetuar o núcleo emocional do poder espiritual dos mitos”. Em última instância, a literatura mostra que o sentido da ciência está largamente relacionada à crença. HERWIG, Malte. “Magic science on the mountain: Science and myth in Thomas Mann’s *Der Zauberberg*”. In. *The Germanic Review*, p. 154.

Joachim Ziemsssem, o primo tuberculoso que Hans Castorp visita na montanha, é imaginado como alguém extremamente disciplinado. Não era dependente do fumo, estudava russo porque acreditava poder ser necessário à sua carreira militar e esperava ansiosamente curar-se logo para poder retornar à planície e cumprir com seu ofício de bom soldado. O leitor de *A montanha mágica* sabe que isso não acontece como desejado por Ziemsssem e ele acaba por apresentar ao médico Behrens seu pedido de saída, ainda que não esteja completamente curado. Precisa “partir imediatamente” e apresentar-se ao seu regimento. “Assumindo todos os riscos” – sem o que Behrens não concederia sua permissão –, ele parte do Berghof e suas vicissitudes são conhecidas.<sup>213</sup>

Diferentemente de Hans Castorp, Joachim não é “uma folha em branco”. Ele concebe e possui uma significação muito clara para a sua vida: servir militarmente à gente da “planície”. Está ligado a ela pelo seu entusiasmo militar, que confere *sentido* à sua existência. A doença que lhe abateu não o motiva a indagações como ao seu jovem primo, ela é um impedimento insuportável para a realização desse *sentido*. A morte disso é para ele algo pior do que a morte de seu corpo e o que finalmente ele fez foi entregar-se a esta em nome daquela.

Como disse o “conselheiro áulico”, ao se referir às suas pinturas, “quando se é homem, não se tem medo de nada”.<sup>214</sup> Para Castorp, a humanidade é “uma coisa impressionante” porque é capaz de conceber o seu próprio mundo, podendo tornar o homem “senhor das oposições”, mas não algo simplesmente odioso. Antes, “é preciso aceitá-la assim como ela é”.<sup>215</sup> Tem-se aqui o conceito singular de *humanidade* que Hans Castorp mobiliza: o mundo normalmente está organizado de algum modo a corresponder e estimular a “vontade de viver” do homem. Frente àquilo que não lhe corresponde é preciso *configurar* de maneira a superar o estado em que se encontra.<sup>216</sup> No lugar de se revoltar contra a sua condição, Castorp enaltece a *configuração* do mundo pelo homem, e é justamente nela que reside a sua “nobreza”.

Com a ciência, a arte e seu interesse pela forma, Hans Castorp apresenta a importância mais profunda que existe no homem: conhecer-se a si e a seu mistério. É assim que Thomas Mann termina de “explicar” *A montanha mágica*,

<sup>213</sup> MANN, Thomas. *A montanha mágica*, p. 481.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 477.

afirmando que seu livro e seu singelo herói estiveram à procura de um Graal, que estaria em uma iniciação à ideia de humanidade por um saber de doença e morte, que se Castorp não encontra ao final da obra, ele vislumbra no sonho que iniciou este capítulo. Ele diz: “O graal é um mistério, mas também a humanidade o é. Pois o próprio homem é um mistério e toda a humanidade baseia-se no respeito pelo mistério do homem”.<sup>217</sup>

## 2.10

### As configurações

A discussão acerca da narrativa proposta desde o início de *A montanha mágica* mostra que entre a personagem Hans Castorp e o narrador, sob a pena do escritor Thomas Mann, existe “um sulco profundo nas vidas e consciências dos homens”. Fosso esse provocado pela Grande Guerra de 1914-1918, que aparece no final do romance. Esse momento histórico da Primeira Guerra mundial leva o narrador a considerar a história de Castorp “recoberta pela pátina do tempo” e desenvolvida em um “passado remoto” já que se situa no pré-guerra. Ainda que este seja separado por menos de vinte anos da publicação da obra, a narrativa da vida do jovem hamburguês surge situada em um pretérito muito longínquo. Disso se tira a sua suspensão do tempo, pela qual a história não deve “o seu grau de antiguidade”.<sup>218</sup>

Mas o deflagrar da Guerra “marcou o começo de tantas coisas que ainda mal deixaram de começar”. Essa frase, bem como o engenho da obra, escrita por um autor que conhece o seu passado e que o viveu intimamente relacionado à sua história, coloca o acento sobre o advir da experiência como uma influência narrativa. Esse futuro sabido e acentuado diz respeito primeiro àquele de antemão conhecido, o da inflexão da Primeira Guerra, e àquele que ainda não se conhece, o de depois do momento narrado pelo romance. Nesse sentido, a tarefa de *A montanha mágica* tem mais a ver com o advento de algo a partir de uma experiência do passado e de sua confrontação crítica do que o passado ele mesmo.

Contudo, assim sendo, é justo se perguntar o porquê de Thomas Mann situar *A montanha mágica* antes do seu evento histórico maior e não durante ou

<sup>217</sup> MANN, Thomas. “Introdução à *Montanha mágica*”.

<sup>218</sup> MANN, Thomas. *A montanha mágica*, p. 11-2.

depois, isto é, por que não nas suas “consequências” e sim naquilo que grosseiramente poderia ser entendido como suas “causas”. A partir do momento em que se vale do artifício temporal do pré-guerra, ainda que o suspenda constantemente ao longo da obra, Mann está legitimado a fazer de sua atividade mimética uma *configuração* sobre o antes que não está simplesmente interessada em justificar, mas em sublinhar a raiz profunda e “misteriosa” do evento futuro da guerra. Essa “raiz”, de acordo com o que aqui se pretende mostrar, está na capacidade discursiva própria da condição humana, algo que influi, hajam vistas as discussões entabuladas, por excelência, entre Settembrini e Naphta, no curso da narrativa, mas ao mesmo tempo torna-se decisivo para a proposta que o autor tem em mente quando da publicação do romance de 1924.

Nesse tempo, Thomas Mann faz aparecer um narrador que deve contar a história de um jovem a ser “formado” para agir em um universo onde as possibilidades de ação e de sentido estão sendo solapadas pela experiência frustrante que condicionará a Grande Guerra. Antes de ser revelado pela narrativa que “sentido” seria esse – o que não se dá claramente –, interessa à obra a própria possibilidade de sua construção. É nesse momento que *A montanha mágica* revela a sua relevância: *ela não está no dizer do sentido, mas no dizer que o sentido é algo a ser dito*. Como tal, o sentido não reside na essencialidade da experiência histórica, como quiseram os mentores espirituais de Castorp. Ou seja, não se assenta nem no espírito do tempo que sacrifica beneficentemente o homem como para um Naphta, nem no constructo humano por meio da ação positiva do trabalho da civilização e do progresso como para um Settembrini.

A formação de Castorp é confrontada com o fluxo inexorável da paixão de um Peeperkorn, que inclui a morte, que explora o caminho da doença e da entrega e que expõe à condição limitada do homem. É também cotejada por Hippe e Chauchat na proposição “erótica” do Thomas Mann de 1924. Todavia, o substrato do sentido está no *Homo Dei* – por isso mesmo assim denominado – e não na irresistibilidade histórica desprovida da intervenção humana. Isso equivale a dizer: *o curso da história não é determinado a não ser pelo pensar e pelo agir do homem que é, por sua vez, sustentado pela sua capacidade discursiva*. Por essa faculdade é sustentado porque ela o leva ao mundo da ação; mas a “solução” manniana, antes de ater-se aos protudos desse deslocamento, *é uma atenção à necessidade de estabelecimento do sentido*.

Castorp não produz um sentido, mas serve ao destaque dos sentidos plurais que enfeitiçam a montanha do pré-guerra. O engenheiro não está confortável em sua situação e nem na busca por um ideal: está e permanece em um caminho entre eles. A “paralização” de seu corpo pela doença em um lugar dificilmente aclimatável e a interrupção do tempo cotidiano da “planície” lhe oferecem a propensão à investigação, mas esta não reside na elaboração de respostas ideais, ao contrário, está na sua disposição angustiante para desenvolver perguntas. Ele está vazio, mas não se acomoda em sua ignorância, nem se entrega a um saber. Ele constantemente se vê envolto naquelas situações que revelam-se as mais profundamente humanas, onde se é simplesmente capaz do espanto. E é por propiciá-las ao jovem Castorp que a montanha torna-se de fato mágica.

Aqui, a presença da plasticidade do discurso é atestada pelo próprio desenvolvimento intelectual do autor. “O pensamento de Thomas Mann é a imagem do mundo multiforme que ele abraça”.<sup>219</sup> Ele parte de um momento de forte influência filosófica da tradição do pensamento versado em língua alemã do século XIX, notadamente as correntes goetheana, no que se refere à arte e à natureza, e shopenhauriana, no que tangencia seu desenvolvimento “espiritual”. Remontando de Kant até Freud, uma mais marcante originalidade das reflexões de Mann aparece sobretudo nos tempos do imediato pré-Primeira Guerra até os anos da Segunda, onde essa tradição se confirma e se aplica amadurecida no confronto com a história dos novos tempos. A composição de *A montanha mágica* é, desse modo, o momento mais radical da “conquista espiritual”<sup>220</sup> do próprio escritor, já que então ele possui toda a herança intelectual que o motiva, saltando para a sua presença no século XX, quando é aquele que desdobra as leituras de Schopenhauer, Nietzsche e Wagner, por exemplo, em novos desafios.<sup>221</sup>

Thomas Mann esteve ciente de que não poderia usar a palavra para realizar o retrato de uma época, como um espelho que reflete aquilo que vê em quase completa fidelidade. Poderia somente “*configurá-la*” como um discurso que produz seus próprios efeitos. Não apenas fez isso, como colocou o procedimento mesmo em questão através de seu protagonista. O discurso ficcional aqui pode ser considerado um diálogo com os dilemas humanos que motivam a elaboração de

<sup>219</sup> LEIBRICH, Louis. *Op. cit.*, p. 7.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>221</sup> REED, Terence James. *Op. cit.*

sentido expreso pela linguagem. Poder-se-ia mesmo pensar que Mann produz em sua ficção um discurso que aprofunda as questões engendradas pelo próprio discurso. Através da “formação” de seu protagonista, entram na cena ficcional a impossibilidade do homem de entender-se por meio de uma realidade acessível, cabendo a ele enfrentar o inacessível e produzir o seu discurso, que permanece aberto em Hans Castorp.

Quando se olha para o Thomas Mann de 1924 o que se vê é um escritor profundamente espantado com a sua experiência contemporânea. Esse espanto é declinado em suas personagens e em sua escrita: “já nas primeiras páginas de *Der Zauberberg* [...] é possível identificar uma tentativa de elaboração estética da crise vivida na República de Weimar”.<sup>222</sup> A sua “sensibilidade histórica” no que se refere à narrativa, apresenta dificuldades em continuar a escrever: “devo dizer que me sinto abalado e envergonhado com a forte pressão da realidade”. A singularidade da guerra lhe oferecera a concepção tanto de consequências “purificadoras”, quanto “danosas”. Em 1915, quando ela lhe parecia um misto de positividade e terror, ele escreve: “o que é certo, eu não sei; creio, porém, que certezas envelhecem e morrem. [...] a verdade possui três ou até mesmo quatro dimensões e pode, no máximo, ser configurada [*gestaltet*], mas jamais dita”.<sup>223</sup>

A Grande Guerra, no início, era concebida por Mann como o “advento de um ‘terceiro Reich’ que seria ‘a síntese do poder e do espírito’”.<sup>224</sup> Ele verdadeiramente acreditava no potencial de ação do seu país sobre as tendências da Modernidade que até então não considerava como possíveis.<sup>225</sup> Seus *Pensamentos na Guerra*, redigidos entre agosto e outubro de 1914 e publicados em novembro na *Die Neue Rundschau*,<sup>226</sup> já demonstram essa importância. Esse texto é um esforço de singularização da Alemanha face às potências do Ocidente europeu, alcançado pela definição do conceito de *cultura* tal como concebido pela ideia alemã de “natureza”. A cultura, “evidentemente, não é o contrário de barbárie [como a civilização], ela muitas vezes é, antes, uma selvageria cheia de estilo”. Cultura é aqui significada com termos extremamente aliados ao plano de

<sup>222</sup> CALDAS, Pedro. “A educação estética de Hans Castorp”, p. 132-3.

<sup>223</sup> *Apud.* CALDAS, Pedro. “O murmurante evocador do passado”. A montanha mágica e o romance de formação após a Primeira Guerra Mundial”, p. 109-10.

<sup>224</sup> GODÉ, Maurice. *Op. cit.*, p. 112. As palavras de Mann encontram-se em uma carta endereçada ao jornal sueco *Svenska Dagbladet* em 1915.

<sup>225</sup> LEIBRICH, Louis. *Op. cit.*, p. 112.

<sup>226</sup> GODÉ, Maurice. *Op. cit.*, p. 113.

intervenção alemã do período. Ela “é coesão, estilo, forma, atitude, gosto, é um certo tipo de organização espiritual do mundo, mesmo que tudo isso seja também aventureiro, bizarro, selvagem, sangrento e terrível”.<sup>227</sup>

Mann tenta explicar a atitude alemã de 1914 através dessa disposição da cultura em oposição aos esforços da “civilização”, que, segundo ele, não possui nenhuma correspondência com a cultura. Civilização, identificada como o espírito ocidental por excelência, “é razão, esclarecimento, abrandamento, urbanidade, ceticismo, dissolução – espírito. Sim, o espírito é civil, é burguês: é o inimigo jurado dos instintos, das paixões, é antidemoníaco, anti-heroico [...] antigenial”.<sup>228</sup> Civilização é considerada como uma animação do espírito que visa a regra para alcançar um avanço histórico – o que quer dizer: organizar a sociedade de modo a rebaixar sua natureza apaixonada para alcançar o progresso, onde o juízo humano é capaz de se aperfeiçoar continuamente em direção ao bem estar e ao contrato positivo e seguro da sociedade.<sup>229</sup>

Nesse sentido reside o âmago da concepção manniana de política desta época: “a política é um assunto da razão, da democracia e da civilização, já a moral é um assunto da cultura e da alma”.<sup>230</sup> Aqui é preciso uma ressalva sobre a ideia de moralidade que Thomas Mann evoca em seu texto do limiar da Grande Guerra. Segundo ele, não é a moralidade que causa a guerra, mas é ela quem a salva. Isso porque aqui a moralidade não é sinônimo de costume, ela é o oposto da racionalização da vida e do procedimento científico *tout court*. Assim sendo, a moral não é um juízo dogmático, mas aquela que é fruto da *cultura*, daquilo que penetra a alma e os valores mais caros ao homem.<sup>231</sup>

Existe também uma explicação sociogênica para a antítese percebida por Thomas Mann. O sociólogo Norbert Elias valeu-se da mesma afirmação de Mann para explicar a diferença entre “cultura” e “civilização” dos pontos de vista do emprego francês e do alemão. Enquanto para o primeiro civilização é o código de comportamento que permite a convivência em uma estrutura social tensa e interdependente – por exemplo, a composta pela aristocrascia decadente e a burguesia ascendente da Idade Moderna, analisada no seu monumental *O*

<sup>227</sup> MANN, Thomas. “Pensamentos na Guerra”, p. 144.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>229</sup> É tentador não pensar aqui na caracterização do pensamento de Lodovico Settembrini no interior de *A montanha mágica*.

<sup>230</sup> MANN, Thomas. “Pensamentos na Guerra”, p. 147.

<sup>231</sup> Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*, de Friedrich Nietzsche.

*processo civilizador* – o outro afasta essa composição, uma vez que as classes altas alemães não incluem o estrato burguês, *lócus* da cultura. Civilização pode ser desse modo a atitude orgulhosa do Ocidente e a sua moralidade, a maneira de empregá-la no cotidiano. “[...] o emprego que Ihe é dado pelos alemães, *Zivilisation*, significa [...] um valor de segunda classe, compreendendo apenas a aparência externa de seres humanos, a superfície da existencia humana”. O orgulho alemão, completa Elias, “a palavra pela qual os alemães se interpretam, que mais do que qualquer outra expressa-lhes o orgulho em suas próprias realizações e no próprio ser, é *Kultur*”.<sup>232</sup>

Se a moralidade da civilização está no comportamento, a da *Kultur* está no desenvolvimento formativo de um grupo social: “o conceito francês e inglês de civilização pode se referir a fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais”. Todavia, como um contraponto bastante significativo, “o conceito alemão de *Kultur* alude basicamente a fatos intelectuais, artísticos e religiosos e apresenta a tendência de traçar uma nítida linha divisória entre fatos deste tipo, por um lado, e fatos políticos, econômicos e sociais, por outro”.<sup>233</sup> E essa cultura não é sinônimo de civilização, tem a ver com o interior, com a alma, com um estado da arte e do intelecto. Não é que desconsidere a *Zivilisation*. Ela lhe parece “reverenciável, mas, enfim, não de primeira ordem; porque este povo extremamente intimista, o povo da metafísica, da pedagogia e da música não é um povo voltado para a política, e sim para a moral”, afirma Mann em seu texto.<sup>234</sup> Moralidade e alma se confundem na formação da vida de um grupo humano.

Diante do avanço histórico da civilização sobre a *Kultur*, fazendo desta sinônimo daquela, a Grande Guerra parecia a Mann algo inevitável e até mesmo necessário como um movimento de reação, de contestação da Alemanha. O texto de 1914, quando ao menos o plano de *A montanha mágica* já existia, denuncia o primeiro impulso de escrita da obra publicada dez anos depois. A guerra era para ele algo que apenas o universo alemão seria capaz de sentir e de, por esse mesmo motivo, oferecer o ponto de partida diante do seu senso moral. A política da civilização e não a moral da cultura é responsabilizada pelo embate, embora seja desta última a iniciativa e o encorajamento. Politicamente, diz Thomas Mann, a

<sup>232</sup> ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*, v. 1, p. 23.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>234</sup> MANN, Thomas. “Pensamentos na Guerra”, p. 152.



guerra não era credível: “nossa visão política não foi suficiente para reconhecermos a necessidade da catástrofe europeia”. Moralmente, contudo, “[...] sentimos no fundo do coração que, assim como estava [...] nosso mundo não podia continuar”.<sup>235</sup>

A paz, a cordialidade, o “cancan da civilidade”, correspondia para ele o abandono da morte e da heroicidade, que fazia sofrer o mundo da natureza indicado pela cultura. Ele aposta, desse modo, na vitória desta última. “[...] está em jogo pura e simplesmente o nosso direito de ser e agir”.<sup>236</sup> Guerra contra a barbárie, contra o militarismo? Segundo o Mann de 1914, se assim fosse a França não teria sua Guarda Nacional e a Inglaterra sua Frota Armada. “O comércio”, diz ele, “a provocou [...] pois ele nada sabe da guerra, ele não a sente nem compreende”. Inquieto diante da “demonização” dos alemães pela propaganda ocidental, ele defende seus compatriotas: “O soldado por moralidade não é um galo de briga [...]. Pode-se ver se um povo é verdadeiramente guerreiro quando, no momento em que a guerra se torna destino, ele se poupa ou se consome”. E conclui que “toda a virtude e beleza da Alemanha [...] apenas na guerra desabrocham. A paz nunca lhe cai bem – na paz se poderia por vezes esquecer o quanto ela é bela.”<sup>237</sup>

Apesar do seu discurso belicista, o que se manifesta principalmente nas preocupações de Thomas Mann é a ancestralidade do pensamento alemão. Ele situa-a frente à palavra política do Ocidente moderno, aquele que acredita e tem como objetivo a comunidade cordial e pacífica, que considera uma anomalia a animalidade brutal e natural do homem capaz de ser progressivamente excluída. Essa crença das Luzes e do expansionismo ocidental o faz apelar para a reação alemã. Evoca a imagem de Frederico da Prússia diante de Voltaire; a Alemanha face às potências da Modernidade. “Voltaire e o rei: isto é, razão e demonismo, espírito e gênio, clareza seca e destino nebuloso, civilidade burguesa e dever heroico [...]” E arremata: “Voltaire e o rei: isto é, o grande civil e o grande soldado desde sempre e para todos os tempos”.<sup>238</sup>

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 150.

Escrito entre setembro e dezembro de 1914 e aparecido na edição de janeiro/fevereiro do ano seguinte na *Neue Merkur*,<sup>239</sup> o ensaio *Frederico e a grande coalisão* mostra como o pretense despotismo esclarecido de Frederico II da Prússia se viu frustrado pelo caráter alemão do monarca. Na pena de Mann, as contradições internas da personalidade do amigo de Voltaire constroem sua resiliência ao século dos Iluminismos. O direito dividia espaço com o poder, o pensamento com o dever da ação, a liberdade com a irresistibilidade, a polidez com o heroísmo.<sup>240</sup> O resultado, para Mann, é a vitória do lado alemão.

O texto *Reflexões sobre a Guerra*, publicado em 1915, possui um caráter ainda mais afirmativo da singularidade alemã: “um povo que, por sua natureza, não tem absolutamente nenhuma pretensão ao poder político, mas é sobretudo voltado para a moral”. Aqui, se há uma presença mais definida de um nacionalismo ele se sustenta em uma concepção política de conquista do poder de ação, em um legado moralizante, ligado à honra e à história cultural de “um povo filósofo, não no sentido do enciclopédismo das Luzes, mas em um sentido muito mais problemático, intelectual, contemplativo, muito mais perigoso [...]”.<sup>241</sup> O contraste estabelecido por Mann entre a cultura central, de língua germânica, e a cultura do oeste latino, francês e civilizatório, revela que a guerra para ele é mais do que o resultado de acordos políticos de cunho imperialista e motivado por interesses econômicos e expansionistas. O momento da Grande Guerra se lhe aparece como um momento chave da história ocidental que carrega uma oposição na maneira de pensar e de experimentar o mundo. É uma guerra que manifesta um mal estar de longa data, agravado pela política moderna de mercados e valores sobre a qual a moralidade alemã não tem outra escolha a não ser se erguer e penetrar no mundo da ação para não ser tragada pela cultura adversária.

O que mais incomoda Thomas Mann no decorrer Primeira Guerra é o fato da civilização, notadamente na França e na Inglaterra, querer “educar” a Alemanha, fazendo-a perder a sua matriz cultural e moral.<sup>242</sup> Seu apoio ao belicismo não se dava pelo amor restrito à guerra, mas pela sua necessidade de ação. Seu nacionalismo não tem como preocupação de primeira ordem a diligência política, mas a preservação da natureza cultural de seus conterrâneos. O

<sup>239</sup> GODÉ, Maurice. *Op. cit.*, p. 117.

<sup>240</sup> LEIBRICH, Louis. *Op. cit.*, p. 109.

<sup>241</sup> MANN, Thomas. “Réflexions sur la guerre” In. *Les exigences du jour*, p. 241.

<sup>242</sup> MANN, Thomas. *Pensamentos na Guerra*, p. 156.

ensaio de Henrich Mann sobre Zola, cujo teor crítico à intelectualidade da Alemanha em favor da civilização ocidental exacerba a necessidade de justificação por parte de Mann.<sup>243</sup> A vitória lhe parece certa, mesmo diante da perda física, uma vez que, diz ele aos seus adversários: “a Alemanha [...] defenderá seu profundo e odiado Eu [...] e o resultado de seu ataque será que vocês se verão surpreendentemente necessitados de nos estudar”.<sup>244</sup>

É conhecido o texto mais evocado da produção ensaística de Thomas Mann, suas *Considerações de um apolítico*, que veio a público em 1918 como uma justificativa da posição do autor durante a guerra. Suas “notas” são consideradas de grande valor para o entendimento daquilo que fica presente como concepção de História e de Vida em *A montanha mágica*, pois o romance, antes de ser diretamente uma resposta à Grande Guerra, é uma resposta ao próprio autor das *Considerações*.<sup>245</sup> Nelas, Mann se dedica a refinar a associação feita em seus escritos pró-guerra entre uma ideia de política com a ideia ocidental moderna de “civilização”, reiterando a oposição feita a ela pela tradição cultural da Alemanha e a justificando no momento em que o conflito começa a declinar até o seu fim com a derrota alemã. Esse texto, em relação ao *Pensamentos na Guerra*, possui um caráter mais reflexivo sobre as condições impostas pelo evento histórico iniciado em 1914, já considerado único e inflexível. A necessidade dessas considerações se deram, em suas palavras, pelas “condições espirituais da época, a mobilidade de tudo o que era estável até então, o abalo de todas as bases culturais e também um caos de pensamentos sem remédio [...]”.<sup>246</sup> Aqui fica mais evidente o teor da posição manniana, para ele não um ato político, mas de resistência da cultura germânica frente ao apelo democrático do Ocidente.

O século XVIII é considerado nesse momento como um tempo de experiências que orientam o homem “político” a uma imagem particular do progresso histórico, ao passo que, na Alemanha, há um desenvolvimento resistente a essa mesma imagem. O século XIX apresentará essa tendência alemã no fatalismo de Hegel, na contemplação de Goethe, além do apolitismo de Schopenhauer.<sup>247</sup> Thomas Mann se vale também do nome de Nietzsche para

<sup>243</sup> GODÉ, Maurice. *Op. cit.*, p. 125.

<sup>244</sup> MANN, Thomas. *Pensamentos na Guerra*, p. 158.

<sup>245</sup> MARCEL, Odile. *Op. cit.*, 219.

<sup>246</sup> MANN, Thomas. *Considérations d'un apolitique*, p. 20.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 28-9.

diferenciar a filosofia do dezenove dos tempos de otimismo democrático lançados pelos iluminismos do dezoito: “ele chama o século XIX de ‘honesto, mas sombrio’, em contraste com o século XVIII, que [...] ele considera feminino e simulador”. Esse século sombrio “desprovido de aspirações, libertou-se do domínio dos ideais, buscando instintivamente teorias capazes de justificar uma submissão fatalista aos fatos”.<sup>248</sup> Em 1918, Thomas Mann afirma-se como um representante desse espírito filosófico do século anterior – “eu sou um filho do século em que se passaram os primeiros vinte e cinco anos de minha vida: o XIX”, escreve desde as primeiras linhas das *Considerações*. Ele marca a sua posição pessimista como correspondente à corrente alemã crítica do progressismo das Luzes, notavelmente Schopenhauer, Nietzsche et Wagner.<sup>249</sup> Desse modo, ele se crê o portador da disposição desses tempos no mundo exclusivo da Grande Guerra.<sup>250</sup>

Dessas afirmações surge a questão de como o jovem século XX pode tender a se parecer mais com o XVIII do que com o seu antecessor direto. “O século vinte [...] procura esquecer ‘o que sabemos sobre a natureza humana’ para adaptar o homem à sua utopia”. Sua ideia de “Homem” não é mais a do dezenove: “ele não é pessimista, não é cético, cínico, muito menos irônico. Este ‘espírito a serviço do desejável’ é [...] um espírito de humanidade social: a *razão* e o *coração*” – a primeira preparando a “felicidade” e o segundo, a base do sentimento democrático, como “ativismo, voluntarismo, ‘perfeccionismo’”.<sup>251</sup> Disso resulta o conceito de político das *Considerações*: “nenhuma análise do *Novo Pathos* jamais poderá evitar a palavra ‘político’”; a política é um *pathos*, o que, segundo a visão de Mann nesse momento não corresponde ao significado de antemão vislumbrado pela ideia de política: “quem quer que pergunte qual política segue o *Novo Pathos* seria errôneo acreditar que existem dois tipos de política, quando há apenas uma posição política, a democrática”. A ligação entre política e democracia é tamanha que leva o autor a afirmar: “você não é um político ‘democrático’ ou ‘conservador’, você é um político ou não é. E se o somos, somos democratas”.<sup>252</sup>

<sup>248</sup> *Idem*.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 31-2.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 32-3.

Frente a isso, o comportamento alemão não é de adaptação imediata. Thomas Mann fala dos alemães como um povo de protestação, não apenas pela figura emblemática de Lutero, mas também pelos tempos de Arminius, ou seja, desde quando os antigos germânicos se opuseram à Roma e à sua ideia de “união universal”.<sup>253</sup> Agora, no século XX, a literatura e o mundo das ideias são considerados como os novos meios pelos quais a civilização latina e expansionista, sob o lema da democracia, se difunde e instaura um processo de democratização da Alemanha. Um movimento de expansão espiritual do Ocidente capitalizado pela filosofia francesa, cujas raízes mais profundas estão na antiguidade romana, se lança novamente sobre o mundo germânico, e diante das novas vias de adesão, o leva a uma “desgermanização” do país.<sup>254</sup> Desgermanização porque o alemão, tendo em vista sua cultura antagônica e protestante, pautada na liberdade interpretativa, na moralidade e na contemplação, não consegue aderir imediatamente à civilização democrática e ao ativismo político. “Declaro-me profundamente convencido de que o povo alemão jamais poderá gostar de democracia política, pela simples razão de que não pode gostar de política”, de onde vem sua tendência ao “Estado autoritário”. “A sua mente não é política. [...] o espírito germânico é cultura, alma, liberdade, arte e não civilização, sociedade, direito de voto, literatura”.<sup>255</sup> Em uma palavra, a cultura alemã é “apolítica”.

A Grande Guerra é assim entendida como uma guerra travada entre a civilização internacionalista, democrática e política e a cultura apolítica da Alemanha cosmopolita, desprovida do conceito de política monopolizado pela ideia única de democracia. Segundo o argumento presente das *Considerações*, ela não é um conflito estritamente moderno, mas que carrega consigo um desenvolvimento histórico e espiritual de longa data: “O alemão que entrou nesta guerra teve atrás de si experiências religiosas e filosóficas que se indispuseram com a fraseologia político-democrática virtuosa e que o enojaram”.<sup>256</sup> Thomas Mann afirma que se esteve entusiasmado a guerra, não o esteve como um patriota belicista, mas como alguém que tem consciência da história, de um fato antigo. “Em 1914, a civilização ‘declarou’ fazer campanha ‘contra o militarismo’. Mas o

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 43-4.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 64-5.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 33-5.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 327-8.

que para mim foi chamado de ‘militarismo’ dificilmente era outra coisa senão a situação moderna”. A partir disso, ataca o conceito, expondo sua contradição: “o que entendi com o nome de ‘civilização’ foi o contrário, ou seja, segurança e abandono”.<sup>257</sup> Mann não define civilização apenas como o plano material em oposição ao espiritual da cultura. Como fica explícito desde os escritos do início da guerra, “a civilização não é apenas algo espiritual, mas é o próprio espírito – o espírito no sentido da razão, modos civilizados, dúvida, iluminação e finalmente desintegração”. Mas, para o autor, tudo isso se mantém insuficiente à Alemanha, pois o seu valor principal está na cultura e esta “representa o princípio artístico organizador e construtivo que sustenta e transfigura a *vida*”.<sup>258</sup>

A “História” é aquela que produz a experiência cultural das *Considerações*, a “Vida” é considerada como o principal conceito para o povo a qual Thomas Mann afirma pertencer. “Em Thomas Mann, se trata sempre de ‘uma história da vida’”.<sup>259</sup> Esse conceito não é governado pelo princípio fraterno e igualitário entre os homens, mas antes pela sua disposição metafísica. “Nunca com o termo ‘vida’ ele [o povo alemão] entenderá “sociedade”, nunca ele colocará o problema social acima do problema moral, da experiência interior”. E arremata: “Não somos um povo sociável [...]. Nosso pensamento e nossa poesia estão centrados no eu e no mundo, e não no papel que um eu tem consciência de desempenhar na sociedade”.<sup>260</sup> É a ideia de Vida que é afirmada como mestra do pensamento germânico e não a revolução democrática: “Na verdade, o anti-radicalismo (sem elogios ou censuras) é a qualidade ou singularidade específica, distinta e decisiva do espírito alemão”. O termo por excelência de seu pensamento é, nas palavras de Mann, “o conceito de vida, este conceito conservador, fundamentalmente alemão, goethiano e, no sentido mais elevado, religioso, que Nietzsche impregnou de um sentimento novo [...]”.<sup>261</sup> Kant também é evocado, pois para o Thomas Mann das *Considerações* a distinção entre “vida espiritual” e “vida política” é alemã e kantiana: “a diferença entre o espírito e a política é aquela que separa a razão pura da razão prática”.<sup>262</sup> O corpo e a materialidade perecível da vida ainda não é um dos temas principais para a definição da vida.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 149. Grifo meu.

<sup>259</sup> MAYER, Hans. *Op. cit.*, p. 412.

<sup>260</sup> MANN, Thomas. *Considérations d'un apolitique*, p. 38.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 78-9.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 231.

Contudo, no negativo, “corpo social” sim. Em uma frase, o projeto das *Considerações* está sustentado pela ideia que parece “boa” e “bela” ao escritor de 1918: a de que “o homem não é somente um ser social, mas também um ser metafísico”.<sup>263</sup>

Depois de 1918 e das *Considerações de um apolítico*, as tentativas de revolução da Alemanha vencida exigem ainda mais respostas de Thomas Mann.<sup>264</sup> A reforma administrativa do país se mostra inevitável e os extremismos desse tempo fazem com que o autor não tenha outra escolha para a sustentação dessa herança cultural do pensamento germânico a não ser em uma espécie muito peculiar de República. É a “vitória” da política. O espírito oriental de um marxismo autoritário o preocupa e a sua adesão pessoal a uma outra forma de governo que não imperial, nacionalista e monárquica – visivelmente improdutivo – é urgente. Mas não escolhe uma submissão à democracia ocidental, a ideia de política feita nas *Considerações*. O que se tem é um autor transtornado com a realidade do pós-guerra, consciente das mudanças e da urgência de uma atitude frente ao elemento mais importante do pensamento alemão: a dimensão profundamente livre e intimamente reflexiva da Vida.

Os escritos dos anos precedentes à publicação de *A montanha mágica* manifestam uma tendência do autor ao republicanismo, porém endereçado à cultura que respeita essa disposição outrora considerada estritamente alemã. Thomas Mann não é aqui um autor arrependido de suas *Considerações* que simplesmente muda de opinião e se torna “político” de acordo com a matriz franco-inglesa. Essa nova forma de organização do governo é aprovada por Mann “como historicamente necessária e qualitativamente superior à precedente [...] em conformidade com o imperativo humanista. Todavia, isso não significa uma adesão passiva e interessada”.<sup>265</sup> O nacionalismo monárquico reduz forçosamente sua influência sobre o humanista que ressalta seu caráter atento e espantado com a sua condição de Homem. O escritor da guerra é aquele que diagnostica um impasse social e espiritual: o do pós-guerra. Diante do imponderável, se dá conta da doença geral que tomou conta do pensamento, não por causa da civilização,

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 213

<sup>264</sup> LEIBRICH, Louis. *Op. cit.*, p. 125.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 126.

algo ainda muito reduzido, mas por obediência às circunstâncias frágeis do discurso humano.

Essa consideração precisa aparecer para a continuidade do pensamento. O trabalho ficcional e artístico participa dessa atenção: *O mestre e o cão* e *O canto da criança* a sinalizam logo no fim da Grande Guerra. Ali está o homem diante da Natureza impositiva, ali está ele frente ao animal. Entre as *Considerações* e *A montanha mágica* está *Goethe e Tolstói*, escrito em 1921. Esse ensaio central para a compreensão das antíteses presentes nas inquietações de Mann nesse período coloca em cena não as respostas, mas os dilemas enfrentados por esses dois espíritos: de um lado o humanismo goetheano que comunga com a natureza para desfrutar do desenvolvimento do Homem e do outro a estagnação presente e a evolução livre da vida individual requerida por Tolstói.<sup>266</sup> Esse embate entre movimento histórico e resistência da condição humana ocupa um lugar mais importante do que a preocupação com o nacionalismo germânico na produção “ensaística” de Thomas Mann do período.

A dissolução do Império desde a abdicação de Guilherme II, bem como o assassinato do ministro Walther Rathenau – que Mann conhecia pessoalmente – por direitistas extremos quatro anos depois foram determinantes para o apoio do escritor à República de Weimar.<sup>267</sup> Contudo, o passo mais significativo para a nova configuração do pensamento manniano está na proposição *Da República alemã*, aparecida em 1922. Nela, sua nova formulação “política” é mais claramente anunciada: “minha intenção é, eu digo abertamente, ganhar-vos [...] pela república e por aquilo que chamam de democracia e eu chamo de humanidade”.<sup>268</sup> O prefácio anterior à publicação do discurso já corrige a impressão de mudança íntima de posição: “eu não penso ter mudado de sentimento. Pode ser que meus pensamentos foram mudados, mas minha mentalidade não”. E completa: “se então o autor, nessas páginas, defende em parte

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 132. Interpretações mais recentes vêm se debruçando sobre essa mutação do pensamento manniano, muitas vezes enxergando nela mais contradição do que continuação. Cf. p. ex.: HOLMES, Deborah. “Politisierung eines Unpolitischen? Thomas Mann and Socialism”, 1918–1933; VAGET, Hans Rudolf. (2017) “Thomas Mann: Enlightenment and Social Democracy” e KAVALOSKI, Joshua. “Performativity and the Dialectic of Time in Thomas Mann’s *Der Zauberberg*”. Este último chega mesmo a afirmar que a arte de Thomas Mann assume um caráter ainda mais “político” em *A montanha mágica* outrora tendo sido considerada como mais comprometida com um esteticismo que se acreditava “puro”.

<sup>267</sup> GODÉ, Maurice. *Op. cit.*, p. 159.

<sup>268</sup> MANN, Thomas. “De la République allemande”. In. *Les exigences du jour*, p. 28.



outras ideias que as *Considerações de um apolítico*, são os pensamentos que estão em contradição entre eles e não o autor com ele mesmo”.<sup>269</sup> Sua República não é algo a se definir porque existente, ela é algo a se criar.<sup>270</sup> É aos jovens que suas palavras são endereçadas. São Walt Whitman e Novalis os nomes evocados. O primeiro por seu “erotismo social”, o segundo por ter sido quem disse que “em breve nós nos convenceríamos em todos os lugares que um rei não poderia subsistir sem uma república e nem uma república sem rei”<sup>271</sup>, foi ele quem reuniu romantismo e nobreza e condicionou a república à juventude. O rei não é o político militar Wilhaume II, mas o poeta Gerhart Hauptmann. Ele não é o militarismo em guarda, ele é Eros. Mann não se considera “pacifista”, mas um homem da paz, “porque ela é o domínio da cultura, da arte, do pensamento, enquanto que na guerra triunfa a brutalidade”.<sup>272</sup>

A liberdade é responsabilidade, uma pesada carga, sobretudo para os intelectuais.<sup>273</sup> Ele quer fazer a República digna da Alemanha, dar a ela uma República que não é a clássica latino-moderna.<sup>274</sup> O caráter novo desses tempos demanda algo a mais do que a análise feita nas *Considerações*, embora estas não sejam arrependidas e dispensadas pelo escritor. Já neste último texto aparece a *configuração*: “o radicalismo é niilismo” – o que estará presente em Naphta na obra publicada em 1924 – “O ironista é conservador. Porém, um conservadorismo só é irônico quando não é a voz da vida que se quer, mas a voz do espírito, que não quer a si mesma, mas a vida” – de onde advém o caráter assumido pelo próprio Mann. O conceito determinante para sua postura no pós-guerra é apresentado desde o polêmico texto das *Considerações*: “aqui entra Eros em jogo, definido como ‘a adesão de um homem, abstração de um valor’”. Essa adesão, no entanto, é irônica: “Eros sempre foi um ironista. E a ironia é erotismo”.<sup>275</sup> O tema da morte aparece, portanto, para falar da Vida. As palavras que depois serão colocadas na boca de Hans Castorp já são anunciadas aqui: “o interesse pela morte

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 30-1.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>275</sup> MANN, Thomas. *Considerações de um apolítico*, p. 471.

e a doença, pela patologia, o declínio, é uma forma de interesse pela vida, pelo homem, como prova a faculdade humanista de medicina”.<sup>276</sup>

*O problema das relações franco-alemãs*, também de 1922, traz uma afirmação ainda mais significativa para a compreensão de como Mann perpassa o conflito espiritual da época da guerra: “que o espírito se politize – muito acima dele se encontrará o pensamento. O pensamento não é político, ele é religioso”. Ele é “pensamento plástico, é ‘formação’”.<sup>277</sup> O grave não é o movimento do pensamento, mas a sua ausência. As certezas nunca foram as companheiras do escritor alemão: “ah, meus amigos, a vida. Ah, o destino dos homens. Ah, a verdade. O que é bom e o que é mau? Nós o ignoramos”.<sup>278</sup>

A crítica ao pensamento de Oswald Spengler em *Sobre a doutrina de Spengler*, do mesmo ano de *A montanha mágica* é prova mais cabal de que Thomas Mann, herdeiro e representante do pessimismo de corte schopenhauriano no início do século XX, não é um autor que pode ser livremente considerado pessimista. Se o pessimismo é a marca de sua conduta desde *Os Buddenbrook*, símbolo primário da influência de Schopenhauer na formação do pensamento manniano, passando por *A morte em Veneza*, de inspiração wagneriana, aqui ele não pode ser colocado sem as aspas que denunciam sua singularidade.<sup>279</sup> Não que seu “negativismo” não seja radical – a morte, o sangue e a guerra lhe são íntimos –, mas ele não incorpora o desaparecimento da vida em prol de um acaso infeliz. Existe algo de espantoso na vida para o criador de Hans Castorp e nesse algo habita a resistência imposta por algo a todo e completo pessimismo, resistência essa engendrada por *Eros*. “Pessimismo não significa audência de amor”, diz ele.<sup>280</sup> Não é sem sentido seu incômodo com o pensamento da “morte da cultura” sistematizado por Spengler. “o futuro lhe pertence e todo o domínio cultural não possui nenhuma perspectiva de vida”.<sup>281</sup> A “decadência do Ocidente” para Mann não tem a ver com positivismo político e econômico, mas com o sentido moral e intelectual.<sup>282</sup>

<sup>276</sup> MANN, Thomas. “De la Republique allemande”, p. 59.

<sup>277</sup> MANN, Thomas. “Le problème des rapports franco-allemands”. In. *Les exigences du jour*, p. 81.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>279</sup> MAYER, Hans. *Op. cit.* p. 143.

<sup>280</sup> MANN, Thomas. “Sur la doctrine de Oswald Spengler”. In. *L’Artiste et la société*, p. 141.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>282</sup> SCHULTZ, H. Stefan. “On the Interpretation of Thomas Mann's ‘Der Zauberberg’”, p. 116.

O próximo texto de destaque do autor é a publicação em 1924 do romance, resultado de um longo processo de escrita e reelaboração. O que parece haver a princípio em *A montanha mágica* é uma alteração do posicionamento de Mann frente não apenas aos seus ensaios críticos, como até mesmo às suas obras de cunho “pessimista”. Como aqui se pretende privilegiar a obra em sua mais possível autenticidade, é imperativo destacar que o romance de 1924, antes de trazer à tona um homem “apolítico” como “político”, traz um escritor imensamente espantado com as repercussões históricas inigualáveis de seu tempo. Após a revisão de suas ideias, “é o problema do sentido e do valor da vida que ele coloca em questão”.<sup>283</sup> “O interesse primordial da obra” reside no esclarecimento da Vida.<sup>284</sup>

Diversos autores já tentaram compreender de diferentes maneiras o posicionamento de Mann em *A montanha mágica*, muitas vezes enxergando-o como espelho de sua sociedade. Georg Lukács afirmou que Thomas Mann foi um autor “realista”, mas que se valeu de uma “montagem surrealista”: ele sabia quem eram seus personagens e como seus pensamentos e sentimentos nasciam da sociedade.<sup>285</sup> Erich Heller considerou que da exploração realista, Mann alcançou as fronteiras do mito: “o sanatório é a Europa. Ele é também o mundo. Mann é o paciente”. Heller aqui acredita que *A montanha mágica* é “o resumo da mente da Europa moderna”, transcendendo em um “mito de profunda ironia”.<sup>286</sup> Contudo, como coloca Pedro Caldas ao se questionar se a obra é apenas uma paródia do pré-guerra, o passado evocado no romance é “angustiado” por Mann, ou seja, não se trata apenas de ironia ou de resumo da crise, mas sim de manifestar a afetação de um período histórico traumático.<sup>287</sup> Pascal Dethurens diz que *A montanha mágica* é um romance que mostra um “segundo nascimento da Europa” através da colocação de Castorp diante de Settembrini, que recruza Oriente e Ocidente, cultura e civilização: “*A montanha mágica* é o primeiro grande romance da Europa diante da Europa”.<sup>288</sup>

<sup>283</sup> LEIBRICH, Louis. *Op. cit.*, p. 137.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>285</sup> LUKACS, Georg. *Thomas Mann*, p. 187-8.

<sup>286</sup> HELLER, Erich. *Thomas Mann: the ironic german*, p. 15.

<sup>287</sup> CALDAS, Pedro Spinola Pereira. “A educação estética de Hans Castorp: *A montanha mágica* como Bildungsroman”.

<sup>288</sup> DETHURENS, Pascal. *Op. cit.* p. 37.

Anatol Rosenfeld, no texto *Thomas Mann: Apolo, Hermes e Dionísio*, destaca como tema fundamental da obra de Mann o “ser que representa o que ele não é e que, neste desempenho constante de papeis, é ameaçado de perder a sua identidade”.<sup>289</sup> A preocupação do escritor não é com a identidade, mas com a irrealidade dos “papeis”. O crítico destaca essa característica em diversos títulos e reserva à *montanha mágica* o saber de que o sanatório “entrega-se a uma vida irreal e ilusória”.<sup>290</sup> Esse comentário destaca a fragilidade da realidade como interesse comum e principal nas obras de Thomas Mann, através da “atuação mimética no palco do mundo”.<sup>291</sup> A realidade não é uma substância essencial, ela é o cambiante papel de cada ator. Se deslancha em possibilidades infinitas de imaginação e coloca em xeque a pretensão de “identidade”.

Assim, Thomas Mann não se alia à “política”, ele a reinventa segundo sua experiência pretérita. “Entre 1920 e 1940, Thomas Mann é esse escritor alemão cuja consciência universal declara ‘os deveres do pensamento para com a vida’”, mas, nesse momento, a política não está fora, mas dentro de sua ideia de Vida – “o conceito predileto do pensamento alemão”. Ele “denuncia o ‘erro fatal da classe culta alemã’ ao traçar uma demarcação entre cultura e vida, entre filosofia e política, entre arte e realidade”.<sup>292</sup> Desse modo, Mann integra a política à vida e o faz pelo caminho da doença e da morte: “a doença ensina Hans Castorp a problematizar a vida e a superar a antinomia da ordem ao desvio em que o autor se detém em sua literatura anterior”.<sup>293</sup> “Como Hans Castorp aprende, a questão não é cultivar a doença, mas superá-la”.<sup>294</sup>

O importante não é saber se Castorp a resiste à Primeira Guerra Mundial. O importante para Mann é a formação espiritual de seu protagonista “singelo” em meio a uma composição crítica, difícil de se conceber como um todo. “As ideias, sobretudo, mas também os sentimentos, aparecem em perspectivas múltiplas”.<sup>295</sup> Nessa formação em meio à crise, *não é o ser formado que interessa, mas a sua disposição a se formar*. Nela, o autor alemão destaca a necessidade antropológica

<sup>289</sup> ROSENFELD, Anatol. “Thomas Mann: Apolo, Hermes e Dionísio”, p. 198.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>291</sup> *Idem.*

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>295</sup> LEIBRICH, Louis. *Op. cit.*, p. 144.

do formado de dizer que é formado, isto é, que possui Vida em si mesmo, que sua morte tem um sentido – como um Joachim Ziemssen, por exemplo.

“É a meditação solitária do capítulo ‘Neve’ que faz entrever a possibilidade de ultrapassar a confusão e o desânimo”.<sup>296</sup> Se for prestada a atenção às poucas palavras da citação que abre o presente capítulo, se poderá ver o quanto a sua ressonância diz aquilo que *A montanha mágica* produz ao pensamento, tal como se tentou mostrar até aqui em algumas de suas principais cenas. Quando Castorp afirma que conhece a morte, não o faz apenas, ele diz que ela é um começo: “quem conhece o corpo e a vida” – algo que é notório em seus estudos de biologia e seu interesse médico e anatômico junto de Behrens – “conhece a morte... Isso, entretanto, *não é tudo*, senão apenas o começo”. A morte não é tudo. A morte não é o fim. O saber a morte não finda a especulação, como se o homem deixasse de nela pensar entregando-se ao mundo cotidiano para evitar suas angústias ao dar-se conta de que todo o seu ser individual deverá deixar de existir. A morte é um fato. Contudo, ela toma um efeito motor na medida em que possibilita uma abertura. Esta é dada logo em seguida pelo jovem engenheiro: “é preciso *acrescentar* a outra metade”, a Vida. No entanto, a vida não é aqui algo inscrito na ordem do mundo, ao contrário da morte. A Vida é algo acrescentado pelo homem diante desse mundo.

Thomas Mann chama a atenção para o seu “estado e sua posição” através de Hans Castorp. O que torna sua personagem “conhecedora” da condição humana. A oposição polidez e ceia sangrenta, insere o homem entre a vida confraternal e a morte instintual. A história moderna do processo civilizador é desvelada como pareada a um processo de inscrição da morte e da violência do homem a um interior, nomeado pelo “templo” dos sonhos da personagem. O civilizado esqueceu-se da sua animalidade, mas no limbo de Castorp, em sua ingenuidade genial, ele se questiona se, por sua animalidade, a civilização não se constituiu, como um escape do templo: “será que os filhos do sol se tratavam uns aos outros com tamanha cortesia e amabilidade precisamente na recordação daquela atrocidade”. Aqui a ironia do autor escancara a história da Modernidade que obliterou sua pulsão de morte latente. Ele se preocupa com a situação de seu século, criticando a explosão da morte contemporânea. Os filhos do sol não se

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 153.

recordavam de nada. Não temiam nada. Negligenciavam sua doença, sua condição diante do mundo. Esqueciam-se da vida, tal como um acréscimo ao império factual da morte. O homem afronta o mundo da morte impondo a vida, e esta é a sua genialidade. Mas o homem moderno afronta o mundo se esquecendo da morte – e, por conseguinte da vida acrescentada – como se ele fosse superior a tal mundo. Ele está distante do mundo construindo seu mundo sem saber-se dele uma construção porque ele afirma que a vida é um fato irrevogável. Assim ele se atira à morte, ela não lhe importa.

Mas Castorp não é rancoroso da condição humana. O que o torna uma das principais personagens da história da literatura é o seu poder de enxergar na sua diferença com relação a seus professores a genialidade do homem. Onde esta última reside? Na sua elaboração discursiva que não faz mais do que acrescentar a vida à factualidade da morte. Por isso, não há distinção entre vida e morte. Elas integram a condição humana: o homem está entre a vida e a morte, ele diz: “a deserção da morte está encerrada na vida, sem ela não haveria vida, e a posição do *Homo Dei* acha-se no meio”. Esta é a sua nobreza. O homem, por ela é capaz de construir as pirâmides de Gizé, está habilitado a viver “de modo fino e galante”, de respeitar-se e respeitar o mundo, de tomar consciência que suas oposições são frutos de sua potencialidade discursiva, o que possibilita a sua convivência, a sua “civilização dos filhos do Sol”. O homem aqui não tem tempo nem disposição de pensar na morte que um dia, inevitavelmente, lhe chegará. Ele está enfrentando a morte com, para usar a palavra requerida por Castorp, o amor: “só ele, e não a razão, é mais forte que ela”. Depois disso, “abra os olhos!... Aprume-se e levante-se! Olha só, o tempo está bom!”. Viva ou não, assim está a humanidade nos sonhos de Hans Castorp, assim ela está escrita nas configurações de Thomas Mann. Dois anos depois de publicada a obra, Mann diz: “*A montanha mágica* [é...] o triunfo da vida sobre a morte, um esforço para superar o que é doença. Supere-se, vá mais longe, está tudo aí”.<sup>297</sup>

A poética analisada aqui, posta por um autor que viveu de maneiras profundas e relativamente diversas as duas guerras mundiais do século XX e fez de sua obra um complexo do pré e do pós Primeira Guerra – a causadora dos maiores impactos na vida de uma Europa, não pela intensidade e quantidade de

<sup>297</sup> Apud. DETHURENS, Pascal. *Op. cit.*, p. 38-9.

catástrofes inferiores à Segunda, mas por sua inédita surpresa –, produz uma ultrapassagem da desolação, não pelo seu abandono, mas pela proximidade de sua experiência. *A montanha mágica* não é um livro negativo, não é um livro que contém um argumento principal de combate, mas uma obra que se permite ousar tocar o inacessível, os sonhos, o inconsciente, aquilo sobre o que ainda não foi lançado luz e que ela tenta iluminar. Mas ela não pode fazer mais do que configurar e apresentar a própria inescapabilidade dessa configuração ao dizer: se o mundo não apresenta a sua magia, é preciso dar uma magia a ele.

## Sentido e não-sentido em Virginia Woolf

Baixando a voz, atraindo Mrs. Dalloway para o campo de uma comum feminice, de um comum orgulho pelas qualidades ilustres dos respectivos maridos, e o seu triste pendor para o excesso de trabalho, Lady Bradshaw (pobre tola... não havia porque lhe ter antipatia) segredou-lhe que “justamente quando íamos sair, telefonaram para o meu marido, um caso tristíssimo”. Um jovem (era o que sir William estava contando a Mr. Dalloway) se havia suicidado. Oh!, pensou Clarissa, no meio da minha festa aparece a morte, pensou.

Dirigiu-se à saleta onde o primeiro-ministro estivera com Lady Bruton. Talvez houvesse alguém por lá. Mas não havia ninguém. As poltronas ainda tinham as marcas do primeiro-ministro e de Lady Bruton, ela inclinada com deferência, ele, sentado com todo o seu peso, autoritariamente. Tinham estado a falar sobre a Índia. Não havia ninguém. O esplendor da festa caiu por terra, tão estranho era estar ali sozinho, naquele luxo.

Que tinham os Bradshaws de falar da morte na sua festa? Um jovem se havia suicidado. E falavam disso na sua festa – os Bradshaws falavam de morte. Suicidado... mas como? Sempre que lhe falavam num acidente, sentia-o, logo, em si mesma; o seu vestido em chamas, o seu corpo carbonizado. Jogara-se de uma janela. O chão como que subia; duras, agudas, as pedras penetravam o corpo. Ali jazia (aquele golpe no cérebro!) e depois o afogamento na treva. Assim o via. Mas por que fizera aquilo? E os Bradshaws falavam naquilo em sua festa!

Ela uma vez lançara um xelim na Serpentina, nada mais. Mas ele jogara a si mesmo. Os outros continuavam a viver (devia voltar; os salões ainda estavam cheios; ainda chegava gente). Eles (todo dia pensara em Bourton, em Peter, em Sally), eles envelhceriam. Mas havia uma coisa que mais importava; uma coisa, emaranhada pelas conversas, desfigurada, obscurecida, na própria existência dela, Clarissa, uma coisa que se dasgastava, dia a dia, em corrupção, mentiras, conversas. Essa coisa, ele a havia preservado. A morte era um desafio. A morte era uma tentativa de união ante a impossibilidade de alcançar esse centro que nos escapa; o que nos é próximo se afasta; todo entusiasmo desaparece; fica-se completamente só... Havia um enlace, um abraço, na morte.

Mas esse jovem que se havia suicidado... mergulhara acaso com o seu tesouro? “Se tivesse de morrer agora, seria no momento mais feliz”, dissera consigo certa vez, ao descer a escadaria, toda vestida de branco.

Mas havia também os que eram poetas e pensadores. Suponhamos que ele tivera essa paixão e fora consultar *sir* William Bradshaw, um grande médico, mas para ela obscuramente maléfico, sem sexo nem desejo, extremamente atencioso para com as mulheres, mas capaz de algum indescritível ultraje – violar a nossa alma, por exemplo – , se esse jovem tivesse ido vê-lo e *sir* William o houvesse impressionado com o seu poder, não poderia o pobre ter tido (como o sentia ela agora) que a vida se tornara intolerável? Pois não tornam a vida intolerável homens como aquele?

E, depois (sentira-o ainda naquela manhã), havia o terror; a acabrunhante incapacidade, pois nossos pais a puseram em nossas mãos, esta vida, para que a vivamos até o fim, para que andemos serenamente com ela; havia nas profundezas do seu coração um terrível medo. E quantas vezes, ultimamente, se Richard não estivesse ali a ler o *Times*, de modo que ela se aconchegava como um pássaro na sua presença, e gradualmente ia revivendo, exaltando-se num incomensurável júbilo, juntando uma coisa a outra, quantas vezes já não deveria ter perecido? Conseguira escapar. Mas aquele jovem se havia suicidado.

De certo modo, era aquilo um desastre dela própria, uma catástrofe sua. Era-lhe um castigo ver afundar e desaparecer aqui um homem, ali uma mulher, naquela profunda escuridão, enquanto ela era forçada a permanecer, ali, com seu vestido de gala. Havia intrigado; havia enganado. Nunca fora integralmente admirável. Tinha almejado o sucesso, Lady Bexborough, e o resto. E tinha vagueado pelo terraço em Bourton.



E, coisa estranha, incrível: nunca se sentira tão feliz. Nada poderia agora ser bastante lento; nada durar mais. Nenhum prazer poderia igualar-se, pensava, endireitando uma cadeira, recolocando um livro na estante, a isto de haver terminado com os triunfos da juventude, de se haver perdido na corrente da existência, para encontrar a vida, com um choque de alegria, quando o sol nascia, quando o sol se punha. Mais de uma vez, quando o estavam todos conversando, em Bourton, tinha ido olhar o céu; ou tinha-o visto dentre os ombros dos outros, ou em Londres, quando não podia dormir. Encaminhou-se para a janela.

Por mais louca que fosse a ideia, aquele céu familiar, aquele céu de Westminster continha alguma coisa de si mesma. Apartou as cortinas; olhou. Oh, que surpreendente! Na sala fronteira, a velha senhora olhou para ela! Ia deitar-se. E o céu... Devia ser um céu solene, tinha pensado, um céu escuro, a esconder sua bela face. Mas ali estava, de um cinza pálido, percorrido rapidamente por vastas nuvens. O que era novo para ela. Devia ter-se erguido o vento. A senhora da casa em frente ia deitar-se. Era fascinante olhá-la, aquela velha senhora, movendo-se, atravessando o quarto, aproximando-se da janela. Poderia ela vê-la? Era fascinante, com toda aquela gente ainda a rir e a falar no salão, contemplar aquela velha mulher que se preparava tranquilamente para ir dormir sozinha. Fechou a cortina. O relógio começou a bater. O jovem se havia suicidado; mas não podia lamentá-lo, com o relógio a bater a hora, uma, duas, três, não podia lamentá-lo, com tudo aquilo indo para diante. Pronto! A velha senhora apagara a luz! Toda a casa estava agora às escuras, com tudo indo para diante, e outra vez lhe ocorreram as palavras: “Não mais temas o calor do sol...” Devia ir para junto deles. Mas que noite extraordinária! Sentia-se de certo modo como ele... o jovem que se havia suicidado. Sentia-se contente de que ele tivesse feito aquilo; alijado a vida enquanto ela continuava a viver. O relógio batia. Os pesados círculos se dissolviam no ar. Mas tinha de voltar para junto deles. Tinha de reuni-los. Tinha de encontrar-se com Sally e Peter. E deixou a saleta.<sup>298</sup>

Clarissa Dalloway oferecera uma festa para *sentir-se viva*. Contudo, como fica evidente através da citação do romance *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, se lhe aparecera a eventualidade da morte – e não de uma morte qualquer, mas uma morte voluntária, um suicídio, ou seja, de alguém em pleno funcionamento de sua vida biológica. Fizera-o, conforme é conhecido pelo leitor da obra, pelo estresse traumático da Primeira Guerra Mundial, o que o fizera perder a capacidade de *sentir*. Essa presença da morte, do não *sentir*, na vida, isto é, no *sentir*, revela-se como uma *experiência* transformadora. Se outrora a mundaneidade da personagem Clarissa a fazia correr o tempo do relógio e buscar as conversações com o *monde* londrino para o sentimento da vida, agora algo “perdido na corrente da existência” apontava para um “encontro com a vida”. Ela fica assim contente porque é capaz de unir, diante do conhecimento do evento suicídio, a morte e a vida não como *sentimento próprio do mundo*, onde tudo corre *sem sentido* adiante, mas como *consciência do fluxo da experiência*.

A escritora inglesa apresentou em seu livro de 1925 um dia da vida dessa mulher que não carrega em si nenhum traço de heroicidade tradicional, nem por

<sup>298</sup> WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*, p. 179-82.

sua figura nem pela recepção que oferecia, uma vez que se tratava de uma *socialite* que costumava receber em sua casa homens prestigiosos, como o primeiro-ministro naquela noite. Ao lado da *preparação para a festa da vida*, Septimus, ex-combatente na Grande Guerra de 1914-1918, apresenta o contraponto da *preparação para a morte* e é nessa justaposição que *Mrs. Dalloway* se sustenta. Assim, a obra não carrega como tarefa principal a exploração do não-sentido que conduz ao suicídio, mas essa mesma exploração somada à sondagem daquilo que não permite o suicídio, ou seja, *o fato do sentimento da vida*, ainda que para esta seja legado um novo caráter semântico, a saber, interior e narrativo. Em suma, um livro de uma vida que é dita a partir da consideração da morte e que, ainda que destaque a morte, se torna um livro de vida. Ele possui um desafio maior do que dizer o vazio angustiante do sentido que leva à autodestruição: ele precisa dizer que há algo na vida.

A articulação entre vida e morte se desenvolve até o momento final, a festa, onde ambas se confundem de modo peculiar naquela saleta. Isso porque, dado o aparecimento da segunda na celebração da primeira, salta-se do campo do nada, da acentuação do vazio que a morte encerra, para um todo que condensa o que antes aparecia como banal: “havia um enlace, um abraço, na morte”. A morte consoma a vida numa comunidade de “sentidos” entrecruzados e sem ela esta não pode aparecer. A vida completa os seus múltiplos possíveis “sentidos” na morte e disso resulta o estado de felicidade que Dalloway sentira. Não podia sentir-se infeliz pelo suicídio daquele que não mais sentia. A ausência do *sentir* de Septimus evidenciara o *sentimento* de Clarissa. A partir disso ela pode dizer: eu ainda *sinto*, estou legitimada a viver, embora ambos sejamos prisioneiros desse caminhar do todo que segue “adiante”: tanto das conversas na *soirée*, quanto da solidão da velha senhora avistada através da janela. A vida é de uma complexidade tamanha que incorpora à pluralidade – as diversas perspectivas nos diferentes cursos das consciências – o estado da morte, comum a todos.

No entanto, esses últimos elementos da cena, quando confrontados com a morte, carregam consigo uma importância conferida à vida diversa daquela precedida por toda a preparação da festa que se passa na mente de Clarissa. A suma presente nesse momento é a concepção de que a vida está descurada de todo fundamento necessário e alheio do sentido, porque por mais que dela se deserte como Septimus, ou se afirme e se felicite como Clarissa, tudo segue um fluxo que

não admite progresso ou regresso, mas tão somente o *adiante*. O resultado é a persistência do “centro que nos escapa”, ou seja, a própria vida, cuja morte elimina todo o “entusiasmo”. O que aqui se argumenta é que Virginia Woolf retira da vida todo o seu sentido, impondo um “não-sentido”. Todavia, em *Mrs. Dalloway*, ela apresenta algo *sobre* essa vida: a possibilidade de *sentir-se* na experiência da vida. Essa *experiência* assenta-se na narrativa, que não é aquela escrita em um livro, mas experienciada na festa. Isso leva a autora a não abandonar a sua heroína à morte, mas fazê-la continuar a viver *com um sentido* – não importando qual ele seja –, que, se já não pode se encontrar na natureza objetiva do todo, *pode manter-se e suportar a vida* na consciência contingente do nada.

### 3.1

#### O calor do sol e as iras do inverno

O romance *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf está sustentado pelo complexo emaranhado de perspectivas que vão ao encontro da morte e saltam para uma compreensão da vida – como plural e desprovida de naturalidade semântica. Desse modo, a trama não permite uma positividade ou uma negatividade forjadas objetivamente, mas permite que o “positivo” e o “negativo” tal como tradicionalmente assim concebidos sejam integrados como participantes da arquitetura daquela compreensão. *Mrs. Dalloway* é um livro que não diz apenas a morte *tout court*, mas que há algo *na vida*, isto é, caso haja um equilíbrio entre esses momentos da experiência humana, ele só pode estar no jogo *entre* os seus aspectos concebidos como “negativos” e “positivos”. Por isso *Mrs. Dalloway* não tem o mesmo destino de Septimus. Se desse modo fosse, não haveria nada na vida a não ser a deserção pelo “pecado de não sentir”. Essa deserção é justificada pela narrativa, mas ao fazê-lo, justifica-se a vida mesma no seio do sentido, que, por encontrar-se vazio diante do império da multiplicidade, pode se soerguer no fluxo e na preservação do mistério que “nos escapa”.

Disso advém a célebre frase de que para se viver, algo “muito perigoso”, é preciso não temer “o calor do sol e as iras do inverno”, nem o “positivo”, nem o “negativo” da experiência.<sup>299</sup> Assim, entre os percalços duplos existe uma proximidade e uma “proporção” que possibilita a vida: entre a radiante juventude

---

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 13.

de Clarissa e sua fragilidade madura; a manhã fresca e calma com um pressentimento de que “alguma coisa terrível ia acontecer”;<sup>300</sup> o sítio de beleza e de cores da floricultura com som de tiro de revólver vindo de um pneu de automóvel;<sup>301</sup> o reencontro feliz com Peter Walsh e a revelação do amor deste por uma indiana...<sup>302</sup> Em última instância, Woolf aproxima o *inevitável* “negativo” do “positivo”, mas descasca com isso a robustez semântica dessa dialérica: não há telos, nem gêneses, há um “adiante” que não encaminha *somente* à morte, mas aponta também para a vida em suas variantes.

Clarissa Dalloway não funciona na narrativa como uma protagonista clássica. Ela é o ponto de convergência de uma pluralidade de consciências, o que se evidencia pela presença de muitas mentes no famoso “fluxo de consciência” que encerra. Não se trata da “consciência” de Clarissa, mas as consciências entrecruzadas de Clarissa, Peter, Septimus, Retzia, da narradora... Contudo, é em Clarissa que haverá a suma que apresenta o mistério da vida e da morte, da desnutrição das suas essências e da fragilidade do perigoso viver.<sup>303</sup> Para isso, a sua mente lança mão de uma correção, de uma proporção, pautadas no “silêncio” e na “solenidade” de uma vida que se propõe ser “muito direita”.<sup>304</sup>

Clarissa Dalloway não tivera formação intelectual. Era uma mulher comum: “não sabia nada, nem línguas, nem história; raramente lia um livro [...] não diria de si mesma sou isso, sou aquilo”, nem de si nem dos outros. “Não, agora nunca mais diria, de ninguém neste mundo, que era isso ou aquilo”.<sup>305</sup> O conhecimento de Clarissa era “instintual”.<sup>306</sup> Ela “nada conhecia sobre os sexos, nada sobre os problemas sociais”, apesar de Sally conjecturar junto a ela, em sua juventude, a reforma do mundo, abolindo a propriedade privada.<sup>307</sup> Vestia-se adequadamente, seu corpo não lhe parecia nada e sentia-se invisível.<sup>308</sup>

Esse traço da personagem de Woolf exclui a particularidade do ser que se conhece, se autocentra e confere para si o sentido de sua experiência. Sem

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>303</sup> “A personagem, em *Mrs. Dalloway*, não é algo meramente inerente a uma pessoa: é o resultado de um inter-relacionamento entre indivíduos e o espaço em que habitam”. TAMBLING, Jeremy. “Repression in *Mrs. Dalloway’s* London”, p. 144.

<sup>304</sup> WOOLF, Virginia. *Op. cit.*, p. 8.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>306</sup> *Idem.*

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 35-6.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 14.

objetivo definido, sem uma formação que lhe direcione de acordo com um curso específico, a mundaneidade de Clarissa comporta o lugar onde o *não-sentido* pode ser destacado. Aquele que se sabe, que diz “o que é”, raramente está habilitado a reconhecer a ausência de sublimidade natural da sua experiência de vida. Clarissa Dalloway, no entanto, é aquela que não diz o que é, mas diz querer sentir-se viva, viver. O vazio de sua *persona* definida não lhe constrange, é o esteio para a afirmação das personagens em fluxo no romance.

Clarissa “sentia-se muito jovem; e, ao mesmo tempo, indizivelmente velha”.<sup>309</sup> Estava dentro e estava fora; aquela sensação de estar só em meio à multidão. Esse é um elemento importante para a constituição da personagem que, apesar de não ser uma heroína clássica, com atributos excepcionais, é capaz de ter uma sensação fundamental no nível da consciência não apenas do não-sentido, mas também do *sentido*. Sua riqueza está unicamente em *sentir-se* viva. O solene, para Clarissa, está no movimento daquela velha senhora que via da janela, a subir as escadas, a descê-las, a olhar para fora sem perceber ser observada. Não estava no “amor e na religião”, que queriam converter destruindo aquela solenidade da velha senhora que “dava-lhe vontade de chorar”.<sup>310</sup> O êxtase religioso insensibilizava as criaturas, segundo julgava, impondo-lhes torturas.<sup>311</sup> Não é por isso na sublimidade que a vida se encontra, mas no mistério do vazio com o qual ela tem que conviver.

Mr. Dalloway era a sua segurança. Mas mesmo Richard apresenta esse cenário em relação à esposa. Quando da indecisão de ofertar um presente a ela, devido ao fato de perceber não fazê-lo com frequência, em especial depois de saber do retorno de Peter Walsh, antigo admirador de Clarissa, à Inglaterra, afirma a narração: “de súbito se revelou a Richard a insignificância daquela vida... comprar colares...”.<sup>312</sup> Logo depois se descobre comprando flores para a esposa e desejando dizer-lhe que a amava, o que não pôde se dar com as exatas palavras. Os Dalloways, na perspectiva de sua secretária Miss Kilman, eram ricos que queriam ser bons. O senhor o conseguia, ao passo que a senhora era apenas “condescendente”.<sup>313</sup> A visão de Clarissa com relação a Kilman não era

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 121.

totalmente amistosa: ela era a religião, o caminho da conversão, contudo, confiava-lhe a filha aos seus cuidados... A teia de perspectivas vai sendo assim montada e contradita pelos múltiplos aspectos construídos positiva e negativamente.

Essa condução paradoxal da multiplicidade da vida sustentada pela obra está por excelência apresentada na relação entre Peter Walsh e Clarissa Dalloway. Diante do seu reencontro com Peter, ela tentava reconstituir a sua vida: “foi isto o que eu fiz da minha vida! Isto!’ E o que havia feito? Que havia feito dela afinal?”.<sup>314</sup> Clarissa tenta furtar uma *confência* de sentido àquela experiência pretérita. Peter, por sua vez, sente que ela preteriu-o a Richard. Ao mesmo tempo, há nele vazio, a tentativa de autoexplicação daquela sensação nova do amor pela indiana e da relação que tivera com Clarissa: “onde não há nada”, “o sentimento escava-se, oco, completamente oco”.<sup>315</sup> Idealizava, à sua vontade, uma mulher aleatória na rua,<sup>316</sup> um desejo de justificar o que sentia e, enfim, uma resolução: “inventada, aquela aventura com a moça; fabricada, como se fabrica a melhor parte de vida, [...] como a gente se fabrica a si mesmo; a vida; como se inventa uma deliciosa diversão, e qualquer coisa mais”.<sup>317</sup>

A pretensa “homossexualidade” de Clarissa não tem a ver principalmente com o sexo ou gênero, nem tanto com o amor integral e puro que sentia por Sally e sua “extraordinária beleza”, mas com a tentativa de se enrubecer ao sentir “o que os homens sentem”. Um sentimento de mútua proteção. Clarissa tem um impulso agudo de sentido, embora se encontrasse, como seus companheiros de espécie, no terreno basilar do não-sentido. Quer que algo seja *sentido*, sentir “que o mundo se aproxima carregando assombrosas significações”. Quer ser oprimida pelo sentido, em êxtase, até que seja rompido “com extraordinário alívio sobre as dores e as chagas!”,<sup>318</sup> “Veio então o mais raro momento de toda a sua vida... Sally parou; colheu uma flor; e beijou Clarissa nos lábios. *O mundo inteiro podia ter desabado!*”.<sup>319</sup>

Mas o movimento empreendido aqui por Woolf é o de apresentar um estado de satisfação que se altera e declina em angústia e vice-e-versa. Clarissa é,

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 54-5.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 38.

portanto, o epicentro de toda a gama de articulações entre experiências positivas e negativas. Em determinado momento, elas eram calçadas por um ceticismo calmo e decidido: “com certeza ela dizia consigo: como somos uma espécie condenada, prisioneira num barco que naufraga [...] como tudo é uma farsa de mal gosto, desempenhemos, afinal de contas, nosso papel”. Existe uma base na qual toda a possível “positividade” do romance se sustenta. Esse chão não é nem bom nem mal, ele é vazio e o que dele advém, por sua vez, pode ser encarado como uma “prisão”, como uma “farsa”, ou seja, o curso da vida sustentada pelo enigma que desnatura aquilo que se é como artifício de “mal gosto”. O resultado é a adoção de um comportamento cético, mas que incorpora uma postura quase estoica: “mitiguemos as penas dos nossos companheiros de prisão [...]; decoremos o calabouço com flores e almofadas; sejamos o mais corretos possível”.<sup>320</sup>

Precisa-se aqui um afastamento entre homem e mundo, onde o segundo é visto como aquele que fere o primeiro com sua incognicidade: “a sua ideia era de que os deuses nunca perdem ocasião de ferir, contrariar e arruinar as vidas humanas”. Diante disso, o que pode uma frágil criatura como Clarissa Dalloway? Segundo sua concepção de vida em tal momento, os deuses “ficavam seriamente desapontados quando ela, apesar de tudo, se conduzia como uma grande dama”.<sup>321</sup> Ela não deserta ante o desafio do mundo, ante a catástrofe histórica, ante a incompreensão de tudo. A heroína comum de Virginia apenas colocava seu vestido verde organizadamente posto e exibido em uma festa para dizer ao mundo, aos deuses que impõem as “iras do inverno”, que ela *vive, sente-se viva*, e os desaponta. Nessa relação tensa com o mundo, a vida que se direciona à morte impõe-se porque há algo nela que não é apenas morte. No solo frágil do não-sentido da vida, a vida ainda pode se colocar no terreno plástico, mas forte, dos sentidos.

### 3.2

#### Gente diversa

O pensamento ocidental, tendo como disseminador de ideias a Europa moderna, experimentou um autocentraento da ideia de “civilização”. Esse

---

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>321</sup> *Idem.*

conceito carrega então não apenas a descrição social que seu nome engendra, mas também a referência semântica do sentido histórico de tal experiência. Civilização é nesse momento um processo progressivo de aquisição material, intelectual e social, mas também é o estado produtor de uma sociedade racional, justa e harmônica em seus próprios termos.<sup>322</sup> Sempre houve, contudo, em todo o “processo civilizador” desse “Ocidente moderno” algo que se mantinha como um oposto à sua consumação. Os “novos tempos” que o pós-Primeira Guerra anunciam manifestam mais claramente o aparecimento dos constrangimentos do processo civilizador tal como desenhado pela Europa moderna. Instala-se na *experiência* um mal-estar na civilização.

Esse conceito aparece em *Mrs. Dalloway* quando Peter Walsh pensa ser “um dos trunfos da civilização [...] a eficiência, a organização, o espírito comunal de Londres”.<sup>323</sup> A Inglaterra, cujo código de comportamento e costumes são tradicionalmente modelos de *civilisation*, era felicitada pelo companheiro da juventude de Clarissa após sua estadia na Índia. A diferença entre as duas sociedades intensificava a perspectiva positiva que guardava da capital inglesa quando de seu retorno. Porém o que via Peter era a Londres do pós-guerra, a Londres de 1923. Na sua intimidade, enquanto pensava na “civilização” em comparação com o “Oriente”, algo da ordem da “impressão” se tornava “mórbido” e “sentimental”. Peter não apenas gozava a experiência da “civilização”; “tenho alguma coisa em mim, pensou, parado junto à caixa postal, que poderia agora dissolver-se em lágrimas”.<sup>324</sup>

Para explicá-lo, é preciso considerar que ele fora alguém capaz de imaginar um futuro: “tinha sido um socialista” e achava que “o futuro da civilização estava era nas mãos de jovens assim [...] com seu amor pelos princípios abstratos; que mandavam buscar livros de toda parte...”.<sup>325</sup> Peter era o literato da civilização; o democrata crente no progresso do bem-estar social e na confraternidade entre os homens. Essa juventude caminhava agora com Peter pelas ruas de Londres e o que via era uma outra bem diferente; uma mocidade em marcha, com uniforme e fuzis, glorificando o amor à Inglaterra e eram respeitados por isso. Mas, segundo pensava, os “desajeitados rapazolas” de 16 anos poderiam

<sup>322</sup> Cf. STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 52.



também estar nas mercearias... A vida disciplinada pela Coroa e pelos monumentos encantava Peter,<sup>326</sup> no entanto, havia algo de diferente no seio mesmo de sua visão da cidade, que se colocava ao lado do encanto e o comovia.

Existe algo da ordem da impressão, palavra diversas vezes repetidas na cena, que ainda não foi contemplado. Peter positiva a “civilização”, por exemplo, no momento em que uma ambulância entra em *ação*, podendo utilmente salvar uma vida. Mas a sua comoção deve-se também ao fato de que está ali presente a doença, a fragilidade, a morte. Isso significa que a “morte” é participante da “civilização” não como se esta a impedisse, mas a segurasse, a velasse. A “civilização” toma, pelo viés da “impressionabilidade”, algo que se lhe escapa, uma perspectiva totalizante, que faz com que Peter saia dela e de si mesmo para contemplá-la, “lá embaixo, a descoberto”.<sup>327</sup> Lá ele não apenas pode vangloriá-la, mas também perceber o outro lado, que ela esconde. A “civilização” diante da morte, diante do todo não contemplado, *não é mais a mesma*.

Na primeira cena do livro, Clarissa vai comprar flores e o leitor a acompanha pelas ruas de Londres. A Grande Guerra estava acabada, apesar de Mrs. Foxcroft magoar-se de um castelo se tornar a herança de um primo, embora tivesse sido destinado a um “belo rapaz” agora morto; apesar de Lady Bexborough ler o telegrama que informava a morte de “seu predileto” na inauguração de sua quermesse.<sup>328</sup> Belo rapaz morto; herança para um primo indesejado; a morte na quermesse: “positividade” e “negatividade” justapostas. Assim é custurada a trama da Londres do pós-guerra em *Mrs. Dalloway*: o fim de uma guerra e o retorno à calma, mas uma calma que não permite que o que fora antes retorne exatamente como fora, apenas como um novo cenário que se apresenta, diverso.

Essa ambiência marcada pela guerra aparece desde os aspectos mais ínfimos, como os “defeitos” das luvas no comércio,<sup>329</sup> até a presença de novos assuntos e novos atores. O universo do pós-guerra encontra-se explícito no romance e a cidade de Londres é a personagem por meio da qual esse momento pode aparecer, realizando a tarefa da obra. “Aqueles cinco anos – de 1918-1923 – haviam constituído, suspeitava, alguma coisa de muito importante. A gente

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 14.

parecia diversa”.<sup>330</sup> Tabus como falar sobre sanitários em um semanário respeitável; “compor-se em público”; divertir-se abertamente foram sendo permitidos. Esse cenário não apresenta, contudo, apenas um retrato do início dos “loucos anos 1920”, quando a “gente” permite temas outrora proibidos. Ele aponta para uma novidade da inflexão da civilização: a possibilidade de um mundo outro no interior da catástrofe.

De partida, a tragédia é inegável: “todos têm amigos que foram mortos na guerra”.<sup>331</sup> A aceitação, os olhares, as impressões mudam com ela. Miss Kilman, que lecionava história para Elizabeth, filha de Clarissa, fora admitida na escola, mas, quando veio a guerra, tivera de deixá-la. Ela era de origem germânica e não achava os alemães “todos uns monstros”.<sup>332</sup> Agora, ela se encontrava “degradantemente pobre”, notadamente religiosa, “amargurada e raivosa” com os Dalloways, pois sentia desprezo por aquela riqueza fútil: como herdeira da *Kultur* alemã – da *intelligentsia* e da correção religiosa –, não via grande interesse na *Zivilisation*, na polidez dos costumes em festas e salões. O único prazer que lhe restara era comer.<sup>333</sup> A sua perspectiva, o seu *sentido*, oferece ao romance de Woolf uma atração também pelo *não-sentido*, pela contradição: os edifícios e as multidões daquele “novo mundo” pareciam ter mais poder sobre Miss Kilman do que o pastor, a quem ela queria.<sup>334</sup>

As contrafaces do sentido e do não-sentido se unem porque *a experiência se impôs sobre a voluntariedade do sentido*. Por mais que se queira vivê-lo em sua plenitude, a novidade se impõe na cidade por meio dos assuntos de jornais e demais âmbitos da vida cotidiana. As considerações de Kilman, baseadas na moralidade do XIX, e a “civilização” de Peter são confrontadas com o “poder” daquela outra experiência, mais tentadora, radical e comovente. Isso porque a escritora inglesa não apenas combate o sistema social do pré-guerra e critica o seu contemporâneo, ela os sobrepõe. “Essa ambiguidade [...] não é uma oposição irresolúvel em si mesma; ao contrário, leva a uma indeterminação que contribui para a polissemia e as tensões nos romances de Woolf”.<sup>335</sup>

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>335</sup> PENDA, Petar. “Politicising Cityscape: London in Virginia Woolf’s Mrs Dalloway”, p. 1.

### 3.3

#### Letras no céu!

Uma espécie peculiar de perspectiva integra *Mrs. Dalloway*. E não é tão somente a “perspectiva interior” do fluxo de consciência e a variação direta e indireta do discurso que sustentam a afirmação. Ela deve-se à *arbitrariedade* do sentido manifesta, por exemplo, no episódio da decifração das letras escritas no céu pela fumaça de um aeroplano. Seu desenrolar é um desorganizador da estabilidade do sentido, transformando-o em um particular presente em um ser autocentrado. Nele, a teia das perspectivas do romance se expande: não é só aquela de Rezia, de Peter, de Clarissa, mas das múltiplas tentativas presentes em cada personagem que tenta reconhecer a palavra composta pelas letras. O saldo dessa relação não é o sentido *em si*, mas a sua *necessidade* de decifração, o que resulta no destaque do *não-sentido* que os motiva.

Que letras eram formadas pelo aeroplano no céu? “Seria um *C*? um *E*, e depois um *L*? Só por um instante ficavam paradas; depois se moviam, mesclavam-se, apagavam-se no céu, e o aeroplano seguia adiante”.<sup>336</sup> Todos os que olhavam tentavam compreender o nome que se formava no céu: Glaxo para Mrs. Coates; Kreemo para Mrs. Bowley, que depois murmurou *TOFFEE*. Junto a essa cena, a arbitrariedade evocada encontra-se também quando da tentativa de compreensão da figura presente no automóvel, causando confusão e comoção. “O aperto era terrível aquela hora. Lordes, Ascot, Huurlingham, quem seria?”.<sup>337</sup> Antes da resolução, o importante foi a passagem pelas suposições ligadas pelo aspecto solene daquela grandeza desconhecida que ia cruzando Londres. Depois disso, na tentativa de decifração das letras “ninguém viu quando o carro chegou aos portões do palácio, e o aeroplano, cortando o fumo, seguiu adiante, sempre adiante, e o fumo se esgarçou [...]”.<sup>338</sup>

O leitor não está seguro de quem estava no carro e qual era a palavra que de fato formavam as letras no céu. O processo de desvendamento é mais importante para a obra do que o evento concreto; a conferência de sentido é posta em destaque antes do sentido ele mesmo. “Se imagens públicas pretendem

<sup>336</sup> WOOLF, Virginia. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 23.

inspirar uma unidade que navegue entre hipnose e loucura, eles precisam mais do que sedução imagística”.<sup>339</sup> Isso porque Virginia Woolf não constrói sua cena por um engajamento contextual, mas pela presença de uma figura que contribua à sua tarefa de superposição das perspectivas: “a visualidade e a espacialidade devem ser entendidas figurativamente, uma vez que nem o espaço tipográfico literal do livro, nem a presença de cenários estão envolvidos”.<sup>340</sup>

Esse destaque produz o salto do *não-sentido* para o *sentido*, para a significação posta pela perspectiva de cada personagem. As cenas não estão nesse sentido, mas entre a imagem vazia de sentido clarividente e a sua atribuição. Não é que a rainha não estivesse no carro, não é que as letras não formavam a propaganda de uma marca comercial, mas é que as personagens não os alcançam totalmente e, se o fazem, não é esse o foco das passagens. Não é que a realidade não possua seu sentido, é que sempre se está às voltas com ele, segurando uma ponta, soltando a outra, olhando para a fumaça do avião e esquecendo a solenidade do automóvel. A realidade do “mundo”, daquilo que envolve as personagens, é apenas o do *não-sentido* daquilo que aparece e é nesse terreno que a obra se encontra. O passo seguinte é voltar-se para a perspectiva da personagem Septimus que só consegue enxergar nesse “mundo” a sua ausência de sentido e extrai dela a sua “realidade” fatalística.

### 3.4

#### O conhecedor do sentido do mundo

As letras no céu levam a narrativa a Rezia,<sup>341</sup> que tentava junto de uma ama, próxima a Septimus, decifrá-las também. Ela sentia-se só diante do companheiro, ex-combatente da Grande Guerra que apresentava sinais do transtorno pós-traumático.<sup>342</sup> Ele “havia lutado; fora um bravo; não era o mesmo Septimus agora”.<sup>343</sup> Deixara a casa em Straud, não havia visto futuro lá para um *poeta*. Fora então para Londres, apaixonara-se, trabalhara, um futuro se lhe abria

<sup>339</sup> HAGEN, Benjamin D. “A Car, a Plane, and a Tower: Interrogating Public Images in Mrs. Dalloway”, p. 543.

<sup>340</sup> STEVANATO, Savina. *Visuality and Spaciality in Virginia Woolf's fiction*, p. 83-4.

<sup>341</sup> Sobre a personagem cf. SAINT-AMOUR, Paul K. “Mrs. Dalloway: Of Clocks and Clouds”.

<sup>342</sup> CHURCH, Johanna. “Literary representations of shell shock as a result of World War I in the works of Virginia Woolf and Ernest Hemingway”, p. 56.

<sup>343</sup> WOOLF, Virginia. *Op. cit.*, p. 26.

em uma firma de imóveis. Veio a guerra, fora para a França lutar pela Inglaterra. “A guerra o havia educado. Era sublime aquilo. Passara por tudo, amizade, guerra, morte, fora promovido, ainda não tinha trinta anos e ia sobreviver”. A guerra não lhe trouxera a princípio, portanto, danos emocionais. De repente, resolveu comprometer-se com Lucrezia em casamento “porque não podia sentir nada” e acreditava que se assim fosse poderia recomeçar.<sup>344</sup>

O “transtorno” de Septimus não se encontrava na sua participação na guerra, mas no seu fim, na tentativa de retorno à paz. Ela penetrou e se transformou em seu “sentido”. Septimus Warren Smith teve, na Grande Guerra, uma forte carga de *experiência* sensorial que a converteu em sua vida. Seja pela sua tendência poética, seja pela comunidade ímpar que formou durante os anos de combate com os outros soldados, fato é que parecia-lhe já ter tudo *sentido* na vida.<sup>345</sup> O término das batalhas colocava, desse modo, tudo a baixo: “pois agora que estava tudo acabado, assinado o armistício e enterrados os mortos, vinham-lhe especialmente ao entardecer, aqueles súbitos acessos de medo. “Não é o evento que atua de forma traumática, mas a lembrança, a reorganização das experiências que, por sua vez, adquirem uma significação traumática”.<sup>346</sup> Não podia sentir mais. E só o que percebia era que “alguma coisa lhe faltava; não sentia nada”.<sup>347</sup>

Virginia Woolf apresenta assim um caso ainda mais sofisticado de enfrentamento do dilema semântico apresentado por *Mrs. Dalloway*. A presença do *sentido* excluindo a devida “proporção” resulta na quebra do sentido ele mesmo e revela algo *mais fundamental*: o “sentido do mundo”, que Septimus dizia conhecer. Ele se esforçava em vão para constituir-lo porque percebe que só pela “natureza humana” ele é soerguido. Mas seu inssucesso é preeminente. Discutia então com Rezia sobre a necessidade de se matarem. Julgava ver a mentira dos transeuntes; “conhecia todos os seus pensamentos, disse; conhecia todas as coisas. Conhecia o sentido do mundo”.<sup>348</sup> Aquele que “não sente” conhece, desse modo, “o sentido do mundo”. Isso se deve ao julgamento de inverdade da vida cotidiana que lhe fora apresentado pela guerra, o confronto

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 83-6.

<sup>345</sup> BARRET, Michèle. “Towards a Virginia Woolf Criticism”. Sociological Review Monograph, p. 145.

<sup>346</sup> ATTIE, Juliana Pimenta. “A presença da guerra evidenciada no trabalho de representação da memória em *Mrs. Dalloway*”, p. 13.

<sup>347</sup> WOOLF, Virginia. *Op. cit.*, p. 86.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 67.

máximo com a morte. Ali ele lutava pela vida que, ora alcançada por uma experiência tão profunda de morte, esvazia-se de sua “sublimidade”. Enfim, *ele “conhece” que o “sentido do mundo” é, de fato, nenhum.*

Contudo, esse sentido é nenhum *para Septimus*, ou seja, para o homem que descobre que, à revelia de uma essência revelada quer seja pela razão, quer seja pela história, ele deve se sustentar *para a vida em um sentido*. Não é que o mundo em si não tenha sentido, é que ele não se evidencia para o jovem ex-soldado. Saber isso é também saber *um “sentido do mundo”*. Mas a sua elaboração é algo de “mentiroso” segundo Septimus, da ordem da invenção e, como tal, torna-se-lhe insuportável. Ele não é capaz de saltar do não-sentido para o sentido. Seu resultado pleno só pode se encontrar na “necessidade” da aniquilação, advinda da sua incapacidade de sentir, um imperativo para a vida.

Isso era seu “supremo segredo”, depois de toda a história da humanidade se crendo ser grande coisa, “depois de todo o trabalho da civilização – gregos, romanos, Shakespeare, Darwin e agora ele próprio –, ia ser totalmente revelado”.<sup>349</sup> Eis aqui a negação da evolução, a presença da inflexão tornada plena. Em seu “estresse”, ele tinha uma “mensagem para os homens”. O leitor é transportado para o interior de sua mente: enfim, Septimus “vai abordando às margens da vida [...] e alguma coisa tremenda ia acontecer”.<sup>350</sup> A cena idílica sucede essas passagens: “Beleza, parecia dizer o mundo [...] tudo aquilo, assim tranquilo e razoável [...], era a verdade; beleza, esta era a verdade; beleza, estava em toda parte”. Depois, a ordem do Tempo, a morte se lhe impunha terrível: “devo dizer ao mundo inteiro – gritou Septimus [...] erguendo a mão como uma colossal figura que houvesse lamentado o destino dos homens, durante séculos, no deserto, sozinho, com as mãos na frente [...]”.<sup>351</sup>

Ele gritara que conhecia a verdade. “Que conhecia tudo!”. Bradava contra a “crueldade humana, a queixar-se de como os homens se despedaçam mutuamente”.<sup>352</sup> Via seu amigo Evans, morto pela Guerra. Sorria e depois ficava horas e horas silencioso. Septimus é colcado como conhecedor da verdade não pela verdade em si, mas pela “mentira”, aquela verdade que está tão evidente, que falseia-se em múltiplas perspectivas. Tocando-a ele chega à loucura e à

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 137.

aniquilação por não guardar a devida “proporção”, como diria seu médico *sir* William Bradshaw, mas chega também ao conhecimento do “sentido do mundo”. Não é o único. Em breve, a dama que intitula o romance também o saberá, embora sua “solução” seja outra, diferente daquela por ele tomada.

### 3.5

#### Natureza humana

A primeira cena do livro onde Septimus aparece é numa situação de acusação. Sentia-se acusado de estorvar o caminho depois de ter ouvido o barulho de um pneu estourando como tiro de revólver. Não somente isso chamava a atenção dos transeuntes, mas “o emblema da árvore nas cortinas” que denotava a possível presença de uma importante figura política no carro. Certamente, “a grandeza estava ali dentro” e a sua resposta imediata fora: “eu vou matar-me”, despertando a vergonha de sua companheira Lucrezia.<sup>353</sup> É como se algo sempre lhe perseguisse o acusando. Esse algo o obrigava a *ser* algo, e isso se lhe torna insuportável, o impelindo à autoaniquilação.

A guerra significava para Septimus um “símbolo” do fracasso de sua vida anterior. Desde então não podia mais ser o que fora e o conflito se interpunha como uma experiência que o aprisionava. Enquanto Rezia dizia que ele nunca fizera “nada de mau”, ele dizia ter cometido um “crime”. “Ele tinha era cometido um tremendo crime e fora condenado à morte pela natureza humana”.<sup>354</sup> A ideia de “natureza humana”<sup>355</sup> é encarada por Septimus como a “proporção”: “Quando se cai, repetia Septimus a si mesmo, a natureza humana lança-se sobre a gente”. Ela é aquilo que obriga a justa medida, a não perder o senso, e, portanto, não tocar a “verdade” do vazio do sentido, segundo ele.

Ela é encarnada pelos médicos como *sir* William Bradshaw, que tinha “simpatia, tato; compreensão da alma humana”; nunca usava o termo “loucura”. Para ele, há uma proporção, uma “medida”, que deve ser levada em consideração. O contrário é a “doença” – para não falar em “loucura”: “nessa ciência exigente que lida com aquilo de que nada se sabe [...], se um médico perde o senso da

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 18-9.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>355</sup> Para a ideia de natureza humana em Virginia Woolf cf. POTTS, Gina. SHAHRIARI, Lisa (ed.) *Virginia Woolf's Bloomsbury. Aesthetic Theory and Literary Practice*.

medida, então está fracassado como médico”.<sup>356</sup> Aqui, *na medida*, a vida era boa e essa bondade arrogada por *sir* William o afastava dos pacientes, para os quais ela não havia sido tão boa. Sua tarefa, tal como a entendia, era convencer-lhes do contrário; *convertê-los à vida*. Mas não fica esclarecido por meio do quê. É aqui que reside a resposta da *pluralidade* no romance. “Em si”, *Mrs. Dalloway* não deixa de enfatizar, a vida não tem nada a motive a ser boa. Para isso, é necessário a “natureza humana” intervir.

Nem boa nem má, ausente de sentido unívoco, a vida pode trazer uma proporção: “[...] quando um homem nos entra no consultório e diz que é Cristo (uma ilusão comum) e que tem uma mensagem [...] tem-se de invocar a medida”.<sup>357</sup> A medida é a “saúde”, é a “deusa de *sir* William”, é “tarefa difícil”. Sua irmã é a Conversão, que “ama convencer, impor-se, e adora as próprias feições estampadas na face do populacho”. Se disfarça em amor, dever, sacrifício, mas é a conversão. “[...] a Conversão, deusa importuna, ama o sangue mais que a pedra e regala-se mais refinadamente da vontade humana”.<sup>358</sup> É vida animada, não um objeto duro. Movimenta tudo e *dá sentido à Vida*. Todavia essa “proporção” está sustentada por esse “centro que nos escapa”. É em Septimus, que presentifica a Primeira Guerra Mundial no romance, que esse “centro” aparece como um problema capaz de constranger e *destacar* a ausência de “proporção” enquanto realidade do mundo. A partir dele, “a natureza humana”, questionada e desmentida, se torna elemento crucial para a tarefa do romance: todas as formulações que dela derivam não pertencem ao mundo, mas ao homem, capaz tanto de fazer a guerra, quanto de organizar uma festa para *sentir-se vivo*.

### 3.6

#### O grande pecado

O grande pecado da Vida, em *Mrs. Dalloway*, é não sentir. “Bem podia ser, pensava Septimus, olhando a Inglaterra da janelinha do trem, [...] que o próprio mundo não tivesse sentido”.<sup>359</sup> Aqui, para os humanos, a vida é completamente esvaziada: “a verdade é que os seres humanos não têm bondade,

<sup>356</sup> WOOLF, Virginia. *Op. cit.*, p. 98.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 87.



nem fê, nem caridade, senão o necessário para aumentar o prazer do momento”. Não era possível a ele senti-la, sentir piedade, sentir compaixão, amor... De onde advém todo o drama de sua companheira: “sua mulher estava chorando, e ele não sentia nada”, somente aumentava o abismo.<sup>360</sup> A guerra tivera certamente grande influência sobre sua sensibilidade: não houve nela “proporção”, a “ciência”, e sim excesso. O resultado fora a deposição de suas forças no “não-sentido” concebido da vida. “De modo que não havia mesmo desculpa; não tinha absolutamente nada, exceto o pecado pelo qual a natureza humana o condenava à morte, o pecado de não sentir”.<sup>361</sup>

A Natureza dava a Septimus Warren Smith a impressão de “revelar-lhe o seu sentido oculto”, com o sussurro d’“as palavras de Shakespeare”. *Ser ou não ser?* Ela não tinha medo de não ser.<sup>362</sup> “‘Deviam’, ‘deviam’, por que ‘deviam’? [...] Amor universal: a significação do mundo – Queima-os! – gritou”.<sup>363</sup> Seu médico o perseguia: pensara na faca, no gás, chegara à janela, o mesmo objeto de Clarissa. Como ela, “não desejava morrer. A vida era boa. O sol aquecia. Se não fossem os seres humanos...”.<sup>364</sup> É preciso sentir *com eles* para a manutenção da vida. À exaustão, essa situação não se sustenta. Diferentemente de Clarissa, Septimus não era mais capaz de sentir, de estar na Natureza que os condena a ambos. Era-lhe insurportável o fluxo constante e vazio do tempo correndo adiante e só lhe revelando o seu vazio. Não fora mundano o suficiente para aceitá-lo, para ser nele, sentir com esse tempo. Ele é prova da ausência de sublimidade e compaixão da vida, é apenas a sua angústia insuportável cuja única solução é a aniquilação.

### 3.7

#### O abraço

Essa morte aparecera na recepção oferecida por Clarissa no dia contado por *Mrs. Dalloway*. Ela não termina o romance, mas sim a festa. Aqui, a morte se faz presente como “um abraço”, segundo a concepção de sua protagonista. Dessa

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 146.

ideia saem dois movimentos. Antes, a morte extrai da vida o seu sentido, a sua sublimidade: “o que nos é próximo se afasta; todo entusiasmo desaparece; fica-se completamente só” – seu resultado neste ponto é a entrega empreendida por Septimus. Depois, a morte *exige um sentido à vida*: “a morte era um desafio [...], uma tentativa de união ante a impossibilidade de alcançar esse centro que nos escapa”. O encontro com a morte endereça o encontro com a vida. Este pensamento está presente no conto *Mrs. Dalloway em Bond Street*, quando da afirmação de que pessoas como a personagem Jack Steward nunca suberam que estava morrendo e portanto, na meia-idade, na qual se encontrava Clarissa, não lhe tinha peso.<sup>365</sup> Isso significa que a morte enlaça a vida, apresentando-lhe um retorno para algo *a ser sentido*. É isso que permite que Clarissa volte à sua festa no final do romance, mesmo tendo se encontrado com a morte de Septimus, ainda que tenha também se posto diante da janela.

A face crua do “não-sentido” encontrada na morte apresenta-se também na imagem provável da Londres do futuro, quando “ela fosse um caminho cheio de ervas e todos aqueles que se afanavam pela rua [...] não fossem mais que ossos com algumas alianças misturadas a seu pó...”. Aí seria “descoberta a face do automóvel” que não é identificada no livro, mas que certamente correspondia a uma figura de “grandeza”.<sup>366</sup> Isto é, a grandeza só existe para seus transeuntes. Para o mundo, ela carrega friamente uma ausência de sentido. Tudo aquilo deveria acabar, pensava Clarissa. Não importava o quanto sentia-se viva, “que inacreditável era a morte! – que aquilo devesse terminar; e ninguém no mundo saberia o quanto ela havia amado aquilo tudo”.<sup>367</sup>

“Como uma nuvem que atravessa o sol, o silêncio caiu sobre Londres e caiu sobre o espírito”. Nessa cena, quando Peter pensa no amor e na sua relação com Clarissa, as direções se confundem, ora para o sentir, ora para o não sentir: “Todo esforço é findo [...]. Rígido, somente o esqueleto do hábito sustenta a forma humana. E onde não há nada [...] o sentimento escava-se, oco, completamente oco”.<sup>368</sup> E dessa forma justificava o fim de seu relacionamento com Mrs. Dalloway. Mas a hora é soada. O adiante chama a sua atenção: “como uma coisa viva que deseja confiar-se, expandir-se e, com um tremor de alívio,

<sup>365</sup> WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf contos completos*, p. 216.

<sup>366</sup> WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*, p. 19.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 51.

descansar...”.<sup>369</sup> O Tempo resiste ao fim, ele guarda suas positivities, suas contribuições à vida.

### 3.8

#### Adiante, adiante...

O relógio do Big Ben soa desde início da narrativa, marcando as horas.<sup>370</sup> Seus “pesados círculos dissolviam-se no ar”, justapondo a loucura. Loucura não apenas da dissolução do Tempo, mas também da Vida. Clarissa “amava: a vida, Londres; aquele momento de junho”.<sup>371</sup> A Londres do pós-guerra ia adiante, era o tempo da tentativa de superação da época da guerra. A autora se dedica a contrastar “o período vitoriano que aderiu às idéias do Iluminismo com um período moderno em que os indivíduos experimentam uma relação entre espaço e tempo de acordo com as teorias gerais da relatividade de Albert Einstein”.<sup>372</sup> A narrativa se dedica a um *dia* de sua vida apenas como estabilizante, mas no seu interior há muito mais tempo *dissolvido*. “Com esse dispositivo, Woolf evita que o romance seja um fragmento sem começo nem fim, e oferece ao romance uma abertura e um fechamento que satisfazem o cânon aristotélico e a visão orgânica da realidade”.<sup>373</sup>

O Tempo é configurado em *Mrs. Dalloway* por uma dissolução e um motor. Dissolução porque no seu transcurso tudo se perde. Motor porque faz a prtagonista resistir ao seu impulso de morte, sendo portanto elemento fundamental para o impulso de vida tomado pelo romance. “Em *Mrs. Dalloway*, o tempo só existe na forma de momento(s). Momento é usado no singular na maioria das ocorrências”.<sup>374</sup> “O valor desses momentos está no sentido que dão à nossa vida; eles significam [...] ‘que o mundo inteiro é uma espécie de obra construída pelos seres humanos’”.<sup>375</sup>

<sup>369</sup> *Idem*. Grifo meu.

<sup>370</sup> No projeto inicial, *Mrs. Dalloway* deveria chamar-se *As Horas*. CITATI, Pietro. “Virginia Woolf, Mrs. Dalloway et La Promenade au phare”, p. 53.

<sup>371</sup> WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*, p. 8.

<sup>372</sup> BROWN, Paul Tolliver. “The Spatiotemporal Topography of Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway*: Capturing Britain’s Transition to a Relative Modernity”, p. 20.

<sup>373</sup> BENJAMIN, Anna S. “Towards an Understanding of the Meaning of Virginia Woolf’s ‘Mrs. Dalloway’”, p. 216.

<sup>374</sup> NEVEUX, Julie. “Stream of consciousness ou points de confluence? Temporalité et conscience dans *Mrs. Dalloway*: une approche psycholinguistique et cognitive”, p. 100.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 89-90.

Clarissa, em seu caráter mundano já considerado como elementar, não preocupava-se necessariamente com uma lógica interna de sentido à experiência histórica de sua vida – ela era constantemente dissolvida. Essa lógica só se dá no “mundano”, numa festa, na medida em que se torna um imperativo vital. A consequência disso é que não se preocupava em amar a história por ela mesma *atribuída* à sua vida. Diferentemente de Septimus, ela deixava a sua vida ir adiante porque o que amava era a experiência do momento presente, do sentir *per se*: ela amava o momento atual, aqui, agora, na sua frente, na sua festa. Estava feliz por ele ter cometido o suicídio porque enfrentou o desafio da vida.<sup>376</sup> Como Virginia Woolf, “talvez nenhum escritor tenha rendido com tanta felicidade à fluidez incessante do tempo: um tempo todo presente, porque até o passado é trazido ao nível do presente”.<sup>377</sup>

Assim, ela supera a dissolução do tempo e o imperativo da morte, apesar de estar totalmente consciente deles em seus pensamentos: “importava então, indagava consigo [...] importava mesmo que tivesse de desaparecer um dia, inevitavelmente? Tudo aquilo continuava sem ela”. Não sabia se essa consideração era apenas desestabilizadora ou também estabilizante: “Sentia-o? Ou seria um consolo pensar que a morte acabava com tudo, absolutamente?”.<sup>378</sup> Ela encontra, a sua maneira, um salto do temor da vida perigosa e da morte certa, do “calor do sol” e das “iras do inverno”. O tempo funciona também como um estimulador porque a morte não é desse modo um evento em si dramático e nem mesmo digno de nota. Tudo continua adiante após o seu acontecimento e se Clarissa se atira da janela ou não, se segue o mesmo caminho de Septimus ou não isso não é motivo para grandes dramas. Ela ainda sentia – embora não da mesma maneira –, ele não. Ela o felicita por seu suicídio e assim, pode continuar na sua festa.

Se não acreditava em Deus e não o rendia graças, agradecia aquilo que a envolvia.<sup>379</sup> Sentia o não sentido: “era uma tolice ter segundas intenções para fazer as coisas”.<sup>380</sup> Como tal, a história da vida não tem nenhuma finalidade intrínseca. Existiam as “criaturas” que faziam “as coisas por si mesmas” e

<sup>376</sup> SAINT-AMOUR, Paul K. *Op. cit.*, p. 92.

<sup>377</sup> CITATI, Pietro. p. 53.

<sup>378</sup> WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*, p. 12.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 13.

Clarissa, que julgava não fazê-las por si mesmas, “mas para que os outros pensassem isso ou aquilo; uma perfeita idiotice, sabia-o [...] pois ninguém nunca se deixava iludir novamente”. Se pudesse viver de novo, viveria diferente.<sup>381</sup> Desse modo, Clarissa rompe com qualquer essencialidade da experiência temporal.

Ela dizia: “a passagem dos séculos empanava a claridade daquele antigo dia...”.<sup>382</sup> O tempo se lhe revela indomável, egoísta, alheio ao homem e ainda assim entregando-lhe a imperatividade de o ter. Ele guarda o seu mistério, mas faz com que todos o habitem: “desarma sempre os que se lhe opõem, o rio que diz: adiante, adiante, adiante, embora saiba que não pode haver nenhuma finalidade para nós...”.<sup>383</sup> Mas há também um movimento de posituação do tempo no romance: “o nascimento real de Septimus coincide com a rejeição de Clarissa a Peter em Bourton (1893). Seu ‘renascimento’, trinta anos depois, ocorre no mesmo dia em que - e de fato é assistido - pela morte de Septimus”.<sup>384</sup> O tempo é tudo o que se tem e tudo o que se perde.

### 3.9

#### A festa

“Nada existe fora de nós além de estados de espírito [...]; um desejo de escape, de alívio, de alguma coisa alheia a esses miseráveis pigmeus [...]. Mas, se pode concebê-la é que de certo modo ela existe...”. Esses pensamentos fazem parte das visões de Peter Walsh “que flutuam sem cessar ante as coisas reais, que as cercam, que as escondem; que às vezes se assenhoreiam do passeante solitário e lhe tiram o sentido da terra...” dando-lhe prazer.<sup>385</sup> A realidade descola-se dos objetos e passa a se alocar no interior das visões, estas sim encaradas, enquanto dura o gozo de seu desfrute, *como reais*.

O leitor de *Mr. Dalloway* sabe que não está no universo dos objetos, mas dentro das personagens e da narradora. As suas visões são mantidas a partir da materialidade do mundo e misturadas às suas felicidades íntimas e às suas angústias. Não apenas isso como as soluções que cada mente cria para suas

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>384</sup> BENJAMIN, Anna S. *Op. cit.*, p. 220.

<sup>385</sup> WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*, p. 58.

adversidades: Clarissa Dalloway manteve-se firme diante do fato de Mr. Dalloway ir almoçar com Lady Bruton, o que causou desapontamento e dor em Clarissa, alijada do convite.<sup>386</sup> Buscava conservar-se no seu “não mais temas o calor do sol”. A sua festa é precedida por uma solidão, “um vazio perto do centro da vida; um sótão”.<sup>387</sup>

Essa dama mundana sem especialidade, na pena de Woolf, é contudo eleita como aquela que é capaz de ver “o que lhe faltava”. A sua atitude de “*socialite*” é defendida por seu pensamento – ela não é simplesmente um espírito fútil, é alguém capaz de enxergar a crueza do mundo.<sup>388</sup> E “o que lhe faltava” “não era beleza; não era inteligência. Era essa coisa central, que se comunica; alguma coisa de cálido que quebra a superfície e encrespa o frio contato de homens e mulheres...”. “Pois *isto* ela obscuramente o compreendia”.<sup>389</sup> Richard Dalloway, Peter Walsh, Sally Seton, a festa, a faziam dizer “Se tivesse de morrer agora, nunca teria sido mais feliz”.<sup>390</sup> Peter vai à festa para ter uma nova experiência.<sup>391</sup> Buscava a beleza e a sua excitação era Clarissa, conforme afirma a última frase do romance: “pois ela ali estava”.<sup>392</sup>

Quanto a ela, “tudo era para a festa”.<sup>393</sup> “naquela mesma noite ia dar uma recepção; a face de Clarissa Dalloway, a sua própria face”.<sup>394</sup> Sentia medo: “meu Deus! Parece que isso vai ser um fracasso”.<sup>395</sup> A festa era um esforço, não um divertimento. Assim também era viver, segundo pensava. Uma festa é um esforço de vida. Sentia que não era ela própria e que os outros não eram reais.<sup>396</sup> Peter a considerava esnobe em suas festas; Richard pensava tudo se tratar de uma loucura infantil. “Estavam ambos enganados, o que ela amava era simplesmente a vida – É por isso que eu o faço, disse ela, falando alto, falando para a vida”. “supondo que Peter lhe dissesse: ‘Sim, sim, mas e as tuas recepções... que *sentido* têm as tuas recepções?’, só poderia dizer [...]: ‘São uma oferenda’”.<sup>397</sup>

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>388</sup> NAREMORE, James. *The world without a self: Virginia Woolf and the novel*, p. 135.

<sup>389</sup> WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*, p. 34.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 119. Grifo meu.

A vida, desprovida de significado exato para Clarissa, era algo positivado pelas sensações recebidas e oferecidas: “combinar, criar; mas uma oferenda a quem? Uma oferenda pela própria oferenda, talvez”.<sup>398</sup> A festa era a sua entrega para a vida, não para a morte e, quando esta aparece nela, ela *sente* a relevância daquilo, da festa e, logo, da vida. A morte tem o poder de acentuar a vida neste momento. Por meio da festa, Clarissa afirma a sua vida *em um sentido* que não reside a não ser no terreno da experiência e da perspectiva. Ele não está alocado na necessidade histórica ou no fundamento natural, mas na sensibilidade que se afirma pela própria sensibilidade de dizer: ainda que este mundo seja o império da morte vã, *há algo na vida*.

Abraçada pela morte, a vida segue do não-sentido para o sentido. Um sentido *pelo* sentido, uma oferenda *pela* oferenda. Isso porque a “vida” em Virginia Woolf é mais uma ideia do que um conceito – “há uma impossibilidade fundamental de explicá-la”.<sup>399</sup> Inessencial e ilógica ela é, mas, em Clarissa, a vida é sentida. “Não somos todos uns prisioneiros?”, perguntou Sally a Peter. A verdade da vida para ela era um prisioneiro escrevendo “coisas na parede”.<sup>400</sup> Desde que aparecera o Homem na Terra, ele escreve na parede. Escrever, oferecer uma festa, dão a ele, segundo *Mrs. Dalloway*, ao menos o poder de sentir: “‘Isso é tudo’ [...] ‘Não mais temas’, diz o coração. ‘Não mais temas’...”.

### 3.10

#### Sentido e não-sentido

A escritora inglesa Virginia Woolf parece ter colocado no romance *Mrs. Dalloway*, publicado em 1925, uma formulação do sentido e do não-sentido, destacando não tanto a ausência de sentido, mas a importância desse quadro duplo – sentido e não-sentido – para a manutenção da pluralidade do discurso. Como tal, é possível estender essa interpretação do romance para a discussão da inflexão do sentido progressivo da História e do evocado “vazio” da Vida manifesto em *Mrs. Dalloway*. O resultado é uma ideia peculiar de “vida” que não é de todo desconhecida do seu leitor, habituado a encontrar o tema da “vida e morte” na

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>399</sup> LE BRUN, Xavier. *L'idée de monde de la vie et la représentation du réel dans la fiction tardive de Virginia Woolf*, p. 27.

<sup>400</sup> WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*, p. 188.

obra da escritora. Pois o que aqui se descortina é que tal ideia apresenta o dilema do *sentido*, tornando-o, junto à sua ausência, indispensável para a afirmação da vida. A História aqui também se afirma uma vez que é no momento histórico de aparecimento de uma inflexão do *sentido* corrente da Modernidade, da razão e do progresso, que se é capaz de reconhecer o outro lado, o do *não-sentido*, cuja reflexão passa a ser urgente no século XX. Se outrora o “não-sentido” já fora mencionado, a sua colocação ao lado do “sentido” como um “jogo” de igual importância é o que há de novo iniciado pela obra em questão. Esse “sentido” permite a vida de Clarissa Dalloway continuar em sua festa, embora o mesmo não aconteça com Septimus.

Não é de se ignorar que essa reorientação do pensamento de uma Europa do pós-Primeira Guerra Mundial deve-se em larga medida às experiências inéditas já vividas nesse século. *Mrs. Dalloway* integra à sua narrativa o primeiro grande movimento de disfunção do sentido moderno da História, apresentando uma guerra do pós-guerra e não apenas interessando-se em mostrar o seu impacto sobre as suas personagens, como quando salva sua “heroína” através de uma *reformulação da vida*. Esta não está *apenas* na ordem do sentido como outrora, ou seja, em uma objetivação do real, mas em uma articulação dele com o *não-sentido* do mesmo. Isso faz com que Clarissa compreenda pelo oposto a *necessidade antropológica de sentir*. Desse modo, ela sustenta a sua vida e segue com ela *adiante*, não sucumbindo à aniquilação.

Contudo, é somente a partir do encontro com a morte de Septimus, da presença radical da Grande Guerra no romance, que ela pode prosseguir. É a sua “descoberta” da morte na festa da vida, que a permite integrá-la e superá-la. O livro constata a necessidade de reorientação que a guerra põe em cena. Também aqueles que circundavam Virginia Woolf puderam considerar esse período como um momento embargador: “Foi assim que aprendi que a guerra era inevitável e que a civilização do século XIX estava terminando”, escreve retrospectivamente Leonard Woolf em seu diário.<sup>401</sup>

Clarissa Dalloway aparece desde *The Voyage out*, publicação de 1915. “Em 1922, ela começou *Mrs. Dalloway* e escreveu tudo entre 1923 e 1924. Ela começou como um conto [...]. No início de 1923, ela havia decidido que seria um

<sup>401</sup> WOOLF, Leonard. *Beginning Again*, v. 1, p. 145.



romance”.<sup>402</sup> *Mrs. Dalloway* nasce de “Mrs. Dalloway in Bond Street” e “The Prime Minister”.<sup>403</sup> A ideia de reuní-los em romance nasce da pluralidade que os une: “neste livro tenho quase ideias demais. Eu quero dar vida e morte, sanidade e insanidade; eu quero criticar o sistema social e mostrá-lo em funcionamento, em sua maioria intenso”, escreveu Virginia Woolf em 1923 sobre *Mrs. Dalloway*.<sup>404</sup> “Ela tinha fome”.<sup>405</sup> “Ela queria a vida: ela queria abraçá-la; ela devorava, assimilava e possuía todas as coisas vistas ou entrevistadas”.<sup>406</sup> A pesquisa e o devoramento não apenas do mundo, mas de si frente ao mundo, marca do movimento Bloomsbury do qual as obras da autora em grande medida nascem.<sup>407</sup>

Woolf desejava alcançar a subjetividade poética na prosa, fazendo com que esta mesma fosse uma poesia. Isso envolve a questão do enfrentamento com o mundo. Isto é, em que medida ele pode ser objetivo.<sup>408</sup> Isso porque a obra vale-se de uma estrutura extremamente metafórica, tanto que não seria absurdo enxergar nela uma espécie de poema em prosa. As consciências em fluxo pelas quais transita a narrativa levam aquele que o lê à interioridade das personagens. Não importa tanto o ocorrido, mas o interior dos sujeitos interpelados. “Está implícito que o único tipo de ‘materialismo’ que pode contribuir para a realidade da vida é aquilo que está registrado na mente dos personagens”.<sup>409</sup>

Apesar de ter em Clarissa Dalloway um ponto de irradiação, o romance não é completamente centrado nessa personagem, talvez nem mesmo em sua festa, mas em um discurso acerca da pluralidade de personagens que põem em evidência o plural da própria vida. O salto que fica sugerido é o de que não somente a vida se revela em sentidos pluralizantes no livro de Woolf, mas o próprio sentido se esfacela e se reconstitui na abordagem de sua ausência. O que torna esse romance particular não é o pessimismo do não-sentido levando à

<sup>402</sup> *Ibid.*, v. 2, p. 61.

<sup>403</sup> SAINT-AMOUR, Paul. *Op. cit.*, p. 79.

<sup>404</sup> WOOLF, Virginia. *A Writer's Diary*, p. 56.

<sup>405</sup> CITATI, Pietro. *Op. cit.*, p. 49.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 50-1. PENDA, Petar, “Politicising Cityscape: London in Virginia Woolf’s *Mrs Dalloway*”, p. 3, onde se extrai a afirmação: “após a Primeira Guerra Mundial, que causou devastação e baixas superiores a três milhões de pessoas, desemprego, economias e sistemas de assistência social prejudicados, a ‘atitude’ de conferir *sentido* à vida parecia mais do que necessário e justificado”. Apesar de não estar *Mrs. Dalloway* no mundo da “ação” que confere *sentido*, essa obra apresenta a disposição necessária e humana de fazê-lo.

<sup>407</sup> Cf. POTTS, Gina. SHAHRIARI, Lisa (ed.) *Virginia Woolf’s Bloomsbury, Aesthetic Theory and Literary Practice*.

<sup>408</sup> GOLDMAN, Jane. “From Mrs Dalloway to The Waves: New elegy and lyric”, p. 50-1.

<sup>409</sup> PENDA, Petar. *Op. cit.*, p. 150.

aniquilação do “herói” – se é que ele existe –, mas é a inserção conjunta do sentido, plural e humano, que se desloca do vazio do *não ser* para um *ser que sente*.<sup>410</sup>

O estatuto do “real” perde sua exterioridade nas obras dessa autora e aparece, concordando com Erich Auerbach, na consciência, inexistindo uma “realidade objetiva”. Isso traz consequências significativas para o processo narrativo. Se antes o narrador dominava e narrava os “fatos objetivos”, exteriores a si e compositores do cenário narrado, agora, a trama se desenvolve na *consciência* de suas personagens. Tanto que melhor do que uma “subjetividade”, uma intersubjetividade comporia a obra.<sup>411</sup> Ele perde sua posição de intérprete seguro do narrado em uma miríade de consciências que compõem a narração.<sup>412</sup> Trazendo à tona o argumento do filólogo alemão, a pluralidade de sujeitos, ou seja, de consciências em fluxo e, portanto, de realidades variantes, leva a concluir que Virginia tencionava, ao invés de apenas criticar a “realidade” exterior, “pesquisar uma realidade objetiva” e que, ao contrário de ser de seu encontro, é de tal pesquisa que é feita a sua obra.<sup>413</sup>

A dimensão espaço-temporal, enquanto “acontecimento exterior”, carece de domínio direto sobre as personagens, uma vez que os processos da consciência podem acontecer muito mais rápido e violentamente do que se pode controlar. No entanto, não perde a sua importância já que é através da exterioridade que o “interior” das personagens pode ser acionado. Mas esse “interior” deixa o presente e se movimenta nas “profundidades temporais”.<sup>414</sup> Assim, a realidade outrora tomada como objeto pelos escritores passa a ser mais cambiante e estratificada. Seu conteúdo não é mais puramente objetivo. Parte de uma dissolução da realidade exterior para uma interpretação “mais rica” da mesma.<sup>415</sup> Mais rica, pode-se aqui dizer, ainda que se vá além do pensamento auerbachiano, porque não está comprometida com uma “imitação” organizada do mundo exterior, mas com a sua superação através da atividade narrativa.

<sup>410</sup> Cf. DELMAS, Claude. “Des ‘choses’ aux ‘espaces mentaux’ dans Mrs. Dalloway”.

<sup>411</sup> Cf. EDMONDSON, Annalee. “Narrativizing Characters in Mrs. Dalloway”.

<sup>412</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis*, p. 469-470.

<sup>413</sup> *Op. cit.*, p. 471.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 471-475.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 478.

A “mundaneidade” da própria Virginia nos anos de confecção de *Mrs. Dalloway* <sup>416</sup>, bem como aquilo que pode estar presente na visão sobre Clarissa, não se confunde com *superficialidade*, ao contrário, é a exposição da crueza do objeto para com o seu leitor. A superfície é o que há, todo o resto está dentro do sujeito. Uma marca na parede pode ser mil coisas, mas, no fim, revela-se cruamente uma marca na parede. Eis a dificuldade exposta muitas vezes no diário da escritora: “e depois eu continuei... me dizendo que nós devemos (como me fazer compreender?) amar as coisas por elas mesmas”. E não apenas isso: “ou melhor as desembaraçar do seu impacto em sua vida pessoal”.<sup>417</sup> O conteúdo de “realidade” que esse movimento dos anos 1920, do qual Virginia oferece motor, está nesse interior ficcionalizado que aceita a superfície do mundo – “mundaneidade” – e goza da infinitude do sujeito, ou ainda, para estar mais de acordo com o texto aqui analisado, *dos sujeitos*.

Em seu projeto inicial, intitulado *As Horas*, o livro de *Mrs. Dalloway* quer “devolver a vida e a morte, a razão e a loucura”; “criticar o sistema social” no campo de quem já “não possui mais esse dom do real”. Virginia escreve: “eu insubstancializo, voluntariamente até certo ponto, não tendo confiança na realidade – em sua mediocridade”.<sup>418</sup> Mais precisamente, “eu queria falar da morte, mas a vida interrompeu como de costume”.<sup>419</sup> A presença massiva da morte na Grande Guerra, que interrompeu a vida de muitos, marca a vida e a obra de Woolf. “Todos os anos entre 1918 e 1936 parecem terem sido engolidos pela sombra da guerra”.<sup>420</sup> O “novo mundo” proposto por *Mrs. Dalloway* não é o dos anos dourados do *post mortem* da guerra,<sup>421</sup> mas o da presença da morte que aciona a vida. Em suas palavras, é o mundo do “contraste entre a vida e a morte”.<sup>422</sup>

Um dos amigos que primeiro leu o texto ainda em manuscritos, o pintor francês Jacques Raverat, com quem Virginia se correspondia, morreu antes da sua publicação deixando à escritora uma carta de expressão viva que a fez ter “um dos

<sup>416</sup> Tal como exposta em: BELL, Quentin. *Virginia Woolf*, v. 2, p. 145-8.

<sup>417</sup> Apud. *Ibid.*, p. 145.

<sup>418</sup> Apud. *Ibid.*, p. 159-60.

<sup>419</sup> Apud. LEE, Hermione. *Virginia Woolf ou l'aventure intérieure*, epígrafe. A citação encontra-se no *Journal*, 17 de fevereiro de 1922.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 449.

<sup>421</sup> “*Mrs. Dalloway* (1925) [...] ridiculariza a ideia de criar um Novo Mundo ‘agora que tudo estava acabado, a trégua assinada, e os mortos enterrados’”. *Ibid.*, p. 450.

<sup>422</sup> Apud. *Ibid.*, p. 600. A citação encontra-se no *Journal*, 9 de novembro de 1922.

dias mais felizes de sua vida”.<sup>423</sup> O comentário de Malcolm Bradbury pode ser importante neste momento. Para ele, o trabalho *Mrs. Dalloway* é profundamente experimental, uma tentativa de acessar aquilo que ainda não foi conseguido pela escrita. Surgiu das inquietações de Woolf acerca de sua própria tarefa. Queria saber se era possível não apenas alterar o enredo, mas também “tornar luminoso o interior da mente da sra. D[alloway]”. A escritora “seguia o ritmo de suas oscilações emocionais e exigia que o romancista assumisse as ideias sobre a realidade na vida e na arte que tanto afirmava em seus escritos críticos”.<sup>424</sup>

O que aqui a persegue é o confronto daí resultante com a “realidade” do sentido, que, segundo esse autor, Woolf queria saber se estava alterando ou falsificando. “A realidade não era uma questão factual, como muitos romancistas julgavam; era uma questão estética e metafísica”.<sup>425</sup> Como escrever em meio a essa consideração, seria, portanto, o desafio encontrado em *Mrs. Dalloway*. Durante o processo de escrita, ela diz: “precisei seguir às apalpadelas durante um ano para descobrir o que dominei no meu processo de abrir túneis, por meio do qual vou contando o passado em prestações, à medida que vou precisando dele”.<sup>426</sup>

Em ensaio publicado em 1926, Woolf declara que a exposição do romancista à vida tem como diferencial ser ela própria a sua matéria. Não podendo simplesmente negar suas impressões, ele se debate com a impossibilidade de colocá-las exatamente como vêm no papel:

É tão drástico o processo de seleção que, na fase final, muitas vezes não encontramos vestígios da cena verídica em que o capítulo se baseava. Pois naquele quarto solitário, cuja porta os críticos tentam constantemente abrir, passam-se os mais estranhos processos. A vida é submetida a mil disciplinas e exercícios. É refreada; é morta. É misturada a isso, enrijecida com aquilo, contrastada com aquilo outro; assim, um ano depois, quando fica pronta nossa cena num café, já desapareceram os sinais superficiais pelos quais nos recordávamos dela.<sup>427</sup>

A afirmação de Woolf manifesta a completa impossibilidade de entendimento da *mimesis* como imitação. Por maior que seja seu possível empenho em trazer à narração “a cena verídica” de sua experiência, o escritor é

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 626. BELL, Quentin. *Op. cit.*, v. 2, p. 172.

<sup>424</sup> BRADBURY, Malcom. *O mundo moderno. Dez grandes escritores*, p. 199-200.

<sup>425</sup> *Idem.*

<sup>426</sup> *Idem.*

<sup>427</sup> WOOLF, Virginia. *A arte do romance*, p. 86.

incapaz de fazê-la vir ao mundo que configura sem uma alteração dessemelhante à sua origem. A escrita torna-se um processo de pesquisa da “realidade” da vida.

Estridente, clamorosa, a vida brada que é ela a finalidade própria da literatura e que, quanto mais o escritor a observar e capturar, melhor será seu livro. Ela não acrescenta, porém, que é grosseiramente impura, e que muitas vezes a faceta que mais enaltece não tem nenhum valor para o romancista.<sup>428</sup>

Já não é novidade que a “tarefa” – para usar o termo benjaminiano – do texto de *Mrs. Dalloway* encontra-se na decifração inócua dos dilemas do sentido quando referidos à noção cambiante de “realidade”. Nesta última, na “realidade da vida” diante da morte, destacam-se Clarissa e Septimus como pólos do “sentido” e do “não-sentido”. Se a Grande Guerra retirou do último o sentido pelo excesso, a desmedida, a *hybris*, ela é causa da descoberta da morte na festa de Clarissa, ou seja, do não-sentido pela senhora Dalloway. Esta, ao invés de se concentrar na morte e no que ela engendra pelo fato traumático da insensibilidade, pende a um retorno ao sentido, compreendido na experiência (inclusive na da morte). O resultado, porém, está no outro lado, na vida. Ela pode ser sentida.

Retomando, Septimus sentia-se constantemente acusado pela natureza humana (culpabilizada pelo óbito) e sofria o peso da Guerra em sua sensibilidade. Aquilo que aparece primeiro como loucura, ou estresse pós-traumático de guerra, em Septimus revela-se um conhecimento profundo do sentido do mundo, ou seja, do seu não-sentido. Gritava que conhecia a verdade, que conhecia tudo. Septimus, sem medo, não sente e confronta-se com a ocultação do sentido do ser e do não ser. Sua aniquilação acontece sem drama e Clarissa, quando dela toma consciência, fica feliz por ele.

Ela também parece deparar-se, em sua “mundanidade”, com um vazio imperativo, embora sua “solução” tenha sido outra, afinal, tudo ia adiante em sua vida, em sua festa: ela sentia. Mrs. Dalloway considerava que dava sua festa unicamente para sentir-se viva. Ela esvaziava a vida de seus sentidos e significava a sua perda. No meio da festa, ou seja, do *sentir a vida* de Clarissa, aparece a notícia da morte de Septimus, dele que lhe era desconhecido, mas que trouxera para o seu “sentido” aquilo que confirmava o “não-sentido”. Mas a finitude aparece para essa personagem de Woolf antes como um desafio do que simplesmente uma inimiga: “era uma tentativa de união ante a impossibilidade de

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 92.

alcançar esse centro que nos escapa”. Ela “não podia lamentá-lo; com o relógio a bater a hora, uma, duas, três, não podia lamentá-lo com tudo aquilo indo para diante”.<sup>429</sup>

O “não-sentido” não pode, para a *manutenção* da própria vida, ser permanente. “A tentativa da sra. Dalloway de encontrar significado na vida termina na afirmação de que o próprio viver da vida plenamente [...] é suficiente para transcender a questão de saber se a vida é boa ou vale a pena”.<sup>430</sup> A vida, em *Mrs. Dalloway*, não é um traço constante, são muitos aspectos superpostos que evidenciam a configuração do mundo pelo sujeito para que possa encontrar nele algum sentido. A de Clarissa em sua festa oferecida à própria vida para fazê-la “sentir”. A de Peter Walsh em seu curso constrangido pelo antigo amor devotado a Clarissa. Em toda ela, uma atribuição de sentido, na qual a *mimesis* não pode apenas se assentar na pretensa objetividade. Ela encontra-se mesmo na produção da vida, na ligação entre esta e a morte inescapável.

O universo é um enigma infinitamente sondável pelo homem, esse ser que se transforma pelo pensamento. Pensamento que assume múltiplas formas, seja na arte, seja na ciência, nos conceitos da razão, ou na entrega ao imaginário. Assim, ele se produz constantemente, confrontando o real que lhe torna carente de sentido e lhe revela a morte como fato. Mas ele é capaz de saltar dela para a vida. A obra de Virginia Woolf não está preocupada em atribuir sentido às suas personagens, mas em destacar a atribuição interna a cada uma delas, de modo a sobrepô-las e a chamar a atenção para a sua pluralidade. Nega a coesão da história e impõe à coerência a sua confusão, a sua desconfiguração, para que se atenha e pense no seu caráter subjetivo e narrativo. Oferecendo o exemplo de Clarissa, toda mundana, toda humana, ela lança o homem no mundo sem sentido e entrega-lhe tão somente uma festa.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 180-181.

<sup>430</sup> BENJAMIN, Anna S. *Op. cit.*, p. 223.

## Par les sens de Marcel Proust

Quando lembrava o que Bergotte me dissera: “Você é doente, mas não se pode lastimá-lo porque possui todos os dotes do espírito”, refletia o quanto ele se enganara! Como havia tão pouca satisfação nessa lucidez estéril! Digo até que, se às vezes sentisse satisfação – não da inteligência –, gastava-a sempre com uma mulher diversa; de forma que o destino, mesmo que me concedesse cem anos de vida, e com saúde, não teria feito mais que proporcionar acréscimos sucessivos a uma existência toda em comprimento, que não me interessava prolongar ainda mais, e sobretudo por muito tempo. Quanto às “alegrias da inteligência”, poderia acaso chamar assim aquelas frias verificações que meu olhar sagaz, ou meu exato raciocínio, assinalavam sem qualquer prazer e permaneciam infecundas?

Porém é, às vezes, no justo momento em que tudo nos parece perdido, que ocorre o aviso que nos pode salvar; batemos a todas as portas que não abrem para nada, e na única pela qual podemos entrar, e que teríamos buscado em vão durante um século, esbarramos por acaso e ela se abre.

Remoendo os tristes pensamentos a que me referi há pouco, havia entrado no pátio do palacete de Guermantes e, distraído, não vira um carro que avançava; ao grito do *wattman*, só tive tempo de me pôr vivamente de lado, e recuei o bastante para, sem querer, tropeçar nas pedras irregulares do calçamento, diante de uma cocheira. Mas, no instante em que, ao me endireitar, firmei o pé numa laje um tanto mais baixa que a anterior, todo o meu desânimo sumiu em face à mesma sensação de felicidade que em diversas épocas da minha vida me haviam proporcionado a vista das árvores que eu julgara reconhecer num passeio de carro pelos arredores de Balbec, a vista dos Campanários de Martinville, o sabor da *madeleine* mergulhada no chá, e tantas outras sensações de que já falei e que as últimas peças de Vinteuil me pareciam sintetizar. Como no momento em que eu saboreava a *Madeleine*, toda a inquietação acerca do futuro e toda dúvida intelectual se haviam dissipado. As que ainda há pouco me assaltavam a respeito da realidade de meus dotes literários, e até da realidade da literatura, tinham desaparecido como por encanto.

Sem que tivesse feito qualquer novo raciocínio, ou encontrado algum argumento decisivo, as dificuldades, insolúveis há pouco, tinham perdido toda importância. Mas, desta vez, eu estava bem decidido a não me resignar a ignorar por quê, como fizera no dia em que saboreava uma *madeleine* mergulhada no chá. Com efeito, a felicidade que eu acabava de experimentar era exatamente igual à que sentira ao comer a *Madeleine*, e de cujas causas profundas tivera, naquele tempo, de adiar a pesquisa. A diferença, puramente material, estava nas imagens evocadas; um azul profundo embriagava meus olhos, impressões de frescor, de luz deslumbrante rodopiavam perto de mim, em meu desejo de captá-las, sem ousar mexer-me, como quando saboreava a *madeleine* tentando fazer vir até mim o que ela me recordava, eu continuava, como há pouco, a titubear, um pé no pavimento mais alto, e outro no mais baixo, arriscando-me a causar a gargalhada da turba inumerável dos *wattman*. Cada vez que refazia, materialmente apenas, esse mesmo passo, ele se mostrava inútil; mas se eu conseguisse, deixando de lado a vespéral Guermantes reencontrar o que havia sentido ao pousar assim os pés novamente a visão deslumbrante e indistinta me roçava de leve, como se me houvesse dito: “Agarra-me quando eu passar, se tens forças para tanto, e procura resolver o enigma de felicidade que te proponho.” E quase imediatamente a reconheci: era Veneza, da qual meus esforços por descrevê-la e os pretensos instantâneos tomados pela memória nunca me tinham dito coisa alguma, e que me era devolvida agora pela sensação antigamente experimentada ao pisar em dois ladrilhos desiguais do batistério de São Marcos, junto com todas as outras sensações somadas àquela no mesmo dia, e que haviam permanecido à espera, em seu posto na fila dos dias esquecidos, de onde um súbito acaso as fizera imperiosamente sair. Da mesma forma o sabor da pequena *madeleine* me relembrou Combray. Mas por que motivo as imagens de Combray e de Veneza me

havam, num como noutro momento, comunicado uma alegria semelhante à certeza e suficiente, sem outras provas, para me deixar indiferente à morte?<sup>431</sup>

Aquilo que uma época concebe como tempo não é e não pode ser concebido da mesma forma que outra época. Isso significa que o tempo, como é entendido e percorrido, não é o mesmo ao longo do próprio tempo. Emiscuindo-se essa compreensão, não resta nada a não ser a própria relação temporal, esta sim, constante. O tempo persiste em suas diferenças temporais. Mais persistente do que ele é o esforço de sentido nele presente graças gênero humano. Como tal, o homem é aquele que demanda, em suas limitações, colocar-se diante das metamorfoses do tempo e buscar compreendê-las. Mas essas mutações dão diferentes significados a esse elemento indefinível da experiência. Se os antigos egípcios tinham sua maneira de conviver com elas, os homens modernos também tinham. O resultado presente entre ambos é que o tempo também muda com o tempo. Um processo de longa duração se mostra necessário para que isso se apresente à experiência “fecunda”, mas o que o excerto do romance de Marcel Proust já anuncia é um confronto radical com as dimensões temporais: o tempo se torna algo deslocável e estratificável em diversas outras camadas no interior do Tempo – passado, presente e futuro não lhe interessam –, de modo tal que se é possível mesmo “sair do tempo” aprisionador e conferir novo viço à vida.

É espantoso conceber essa possibilidade sendo elaborada no momento histórico da Primeira Guerra Mundial, quando o passado a ser ultrapassado, o presente a ser trabalhado e o futuro a ser construído, começam a ser constrangidos pela experiência crítica e extrema de guerra. É nesse momento que o *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust coloca a extração do homem das dimensões temporais através de uma sensibilidade que provoca o tempo. Pois é no mesmo volume da *Recherche*, *O tempo recuperado*, em que o autor coloca seu narrador diante da Paris da guerra que ocorre a investigação de uma *nova experiência* que se refere ao tempo. Ela está ali, na História, presente como um distúrbio das dimensões de passado, presente e futuro, alcançando um estado de “felicidade” que as escapa contemporaneamente à inflexão do período.

Tudo se passa a partir de uma impressão, como o tropeço narrado: a sensação instintiva de que há algo de novo num contexto de consternação. Esse

---

<sup>431</sup> PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*, v. 3, p. 689-90.



ato imaterial obtido através de um material, involuntário e diverso do corrente interrompe a sucessão consciente e objetiva do mundo e faz sentir algo que aparentemente estava guardado no narrador e que ele não conhecia: uma outra experiência que, segundo ele, foge do próprio tempo. Nesse sentido, ele alcança a Eternidade, que não é transcendente à dimensão humana e é entendida como a indiferença em relação à morte *angustiada na vida*. A morte é uma presença nesse momento. Não só na vida desse escritor, que escreveu depois da morte dos pais, também não só no texto atravessado pelo padecimento de amigos e de pessoas íntimas do narrador e do autor, mas também na história contemporânea do Ocidente civilizado. A morte, um elemento progressivamente discreto do processo civilizador, é o elemento mais presente e evidente do período. Mas a angústia da morte era indiferente naquele instante sentido pelo narrador da *Recherche*, não por pudor, mas por um estado de felicidade que a dissolvia.

Essa felicidade introduzia uma nova “certeza”. Nova porque não estava no exterior do plano sensível e, portanto, não pretendia a observação objetiva, mas uma investigação subjetiva, uma leitura de si mesmo. Não está também pautada na dúvida do sentido, mas na sua imersão: a obra chega à tentativa de formulação daquilo que se é capaz de sentir, mas que não é sempre *sentido* – aparece de repente e desaparece de repente. Ela é um complexificador da experiência, que incomoda a concepção aparente do mundo que a circunda. Experiências outras, inconscientes ou não, modificam a estabilidade do “raciocínio”. A experiência da *madeleine* ou do tropeço revelam uma nova concepção de tempo ainda apenas presente na ordem da impressão, mas que talvez constitua algo novo que se coloque no mundo, ainda que o tempo resista. Qualquer que seja, a escrita é o meio de constituí-la através do livro, o que *O tempo recuperado* significa como a *Vida*.

#### 4.1

##### Desânimo

A tessitura dos volumes de *À la recherche du temps perdu* se dá pela disposição à escrita. Disposição que abre *Le temps retrouvé* sofrendo uma crise que já vinha se apresentando, mas que oferece agora nova nuance para o narrador. Ele continua reiterando sua “falta de condições para as letras”, porém, ao ler as

páginas do diário dos Goncourt – memorialística do que ele mesmo vivenciara – a lastima menos por desacreditar no potencial da literatura. Ele decepçiona-se com ela, julgando-a ser menos do que acreditara por parecer não revelar “nenhuma verdade profunda”.<sup>432</sup> Os Goncourt sabiam escutar e ver e isso se encontrava em sua prestigiosa literatura, fruto da objetivação do mundo. Marcel era incapaz de fazê-lo, pois em sociedade não encarava os convivas, os “radiografava” percebendo como diziam aquilo que o levava ao caráter dos mesmos.<sup>433</sup> A *mimesis* das páginas dos Goncourt parecia-lhe tentar levar aquilo que fora capturado do *monde* para o leitor, chamando tal coisa de realidade, algo intransponível. A que o narrador da *Recherche* buscava, ainda que inconscientemente, queria ser mais real do que o intransportável. *A sua realidade desejava ser mais profunda.*

Considerara ali que a sua deficiência não era bem sua, mas do próprio meio literário, vaidoso e mentiroso. Ao passo que essa situação reduz a sua dor pessoal, aumenta a sua melancolia por fazer inexistir “o ideal em que acreditara”. “Se alguma vez pude julgar-me poeta, o fato é que hoje sei que não o sou”.<sup>434</sup> A experiência do tédio frustrava nesse momento a escrita poética, pois não podia transmitir o prazer que não sentia.<sup>435</sup> O narrador entregava-se à frivolidade do *monde* buscando preencher o vazio de sua experiência.<sup>436</sup> A ela se entregava, uma vez que, em suas palavras: “a literatura não poderia me causar nenhuma alegria, fosse por culpa minha (por ser pouco dotado), fosse por culpa dela, se de fato era menos carregada de realidade do que pensara”.<sup>437</sup>

A doença também acometia o narrador da *Recherche* no último tomo.<sup>438</sup> Esse estado não lhe criava a princípio uma disposição para a filosofia ou para a poesia, afundava-o no tédio. A vida se tornava medíocre, repleta de imagens dissonantes que podiam ser belas, mas apenas para perderem essa característica na sua não conservação.<sup>439</sup> A “realidade” do cotidiano se colocava sempre pronta a decepçioná-lo.<sup>440</sup> Ele estava exausto e desanimado com as “alegrias da

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 564.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 572.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 680.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 680-81.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 681.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 680.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 692.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 694.

inteligência”. O pessimismo mais profundo impõe sua presença nesse momento inflexível, como uma névoa que tudo embaraça e permite apenas a “esterilidade” e “infecundidade” da experiência.

## 4.2

### Paris, 1916

Esse estado do narrador é interposto a um cenário ameaçador, o da Grande Guerra. O regresso de Marcel à Paris em 1916, depois de uma internação por razões de saúde, fez com que o tema da atividade do escritor se recolocasse em seus pensamentos. Essa é uma questão particularmente importante no interior de *Le temps retrouvé*.<sup>441</sup> Longe daquela cidade e seu ambiente social, o impulso para escrita e a frustração quanto aos dotes literários não faziam parte das inquietações do narrador. Essa “Paris bem diversa” de 1916, “que lembrava a do Diretório” interessava-o particularmente quando o assunto era a guerra. Um misto de maravilha e de perigo, vindo dos céus com suas novas estrelas que eram os aviões e que faziam uma bela “constelação”, mas também um “apocalipse” quando saíam à caça, compõe essa ambiência.<sup>442</sup> A cidade é, desse modo, trazida à narrativa proustiana como algo que não apenas apresenta uma pintura histórica, mas também perturba o espírito do narrador.<sup>443</sup>

O *monde* alimenta o seu imaginário, sustentando a busca que empreende. Mas ele não é imitado pela obra desejada, é antes “radiografado”. Ele quer o que está embaixo de sua pele, a imagem que, depois de avistada e despida pela escrita, não é mais a mesma. É possível dizer que a alteração desse *monde* pela *Recherche* é acompanhada por um estímulo às transformações da própria narrativa. Eis aí a participação da Grande Guerra na *Recherche*: não somente um impacto social e físico provocado na Paris de 1916, mas um evento transformador do processo de sua escrita. As personagens “ficcionalis” são sinônimos da guerra. Elas sofrem as mesmas alterações que a história ainda que não estejam no campo.<sup>444</sup> Se assim *Le*

<sup>441</sup> A palavra “guerra” aparece 167 em *Le temps retrouvé*, o que é o bastante quando comparada a sua prática inexistência no restante da *Recherche*. BRUNET. *Le vocabulaire de Proust*, p. 697. BOUILLAGUET ET ALL. *Dictionnaire Marcel Proust*, p. 453-5.

<sup>442</sup> PROUST, Marcel. *Op. cit.*, p. 604.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 576.

<sup>444</sup> ERGAL, Yves-Michel. *Le temps retrouvé ou la fin d'un monde*, p. 85-6. Segundo o autor, a Grande Guerra aparece em três fases distintas no romance de Proust: “o momento em que Paris cai no conflito entre a França e a Alemanha; a capital francesa no centro do conflito como uma

*temps retrouvé* for considerado, a relação entre a História e a ideia de Vida propostas pela obra, desde logo, afirma que a “literatura” não é uma relação de ordem sociológica, mas *narrativa*. A relação entre a Primeira Guerra e o livro não é a presença do evento histórico na história de Marcel, é um ato intimamente envolvido com a tarefa da obra: dizer que a vida está na escrita da vida e não no mundo que a envolve.

Essa Paris de *O tempo recuperado*, esse mundo transformador da obra, parecia ao barão de Charlus a Pompéia romana por causa da guerra.<sup>445</sup> Todos os bares, hotéis e lojas haviam fechado há muito; os comerciantes “fugiram” para o campo; os táxis eram raros devido a ausência de gasolina. “Sentia-se que a miséria, o abandono e o medo habitavam este bairro inteiro”.<sup>446</sup> Ao lado do vazio sentido pelo narrador, a ameaça e o ataque à cidade: “o barulho de uma detonação, uma bomba que as sirenes não haviam se antecipado”. O narrador não hesita em revelar: “em breve começaram os tiros de barragem, tão violentos que percebemos que era bem pertinho, bem sobre nossas cabeças, que o avião alemão estava. Num instante as ruas ficaram completamente às escuras”.<sup>447</sup>

Não apenas o *front* é campo de guerra. A linguagem do vestuário, os novos rostos e a atmosfera de perigo iminente e inaudito num dos sítios mais visados da Europa o constituem. Moças caminhavam com turbantes “ao jeito militar”, sapatos lembrando coturnos e joias que evocavam o exército. No lugar das exposições do Louvre, as mostras de vestidos faziam voltar “a elegância e o prazer” diante do imperativo desprazer. Os costureiros procuravam “afirmar uma personalidade” e “preparar a vitória”: “uma das mais felizes consequências dessa triste guerra” torna-se o vestido-tonel – “frivolidade” que cabe na “radiografia” do narrador, pois sua dimensão antropológica se interessa até mesmo pelo que aparentemente destoa da experiência das trincheiras.<sup>448</sup>

A mudança social que a aristocracia vê se definir de modo mais nítido está circunscrita na aristocratização da burguesia. Mas antes de ser principalmente a classe de Mme. Verdurin que interessa ao narrador, é passagem do tempo alterando o estado de tudo que o consome. Uma juventude renovada aparecia

---

fortaleza sitiada [...] e, finalmente, a Paris do pós-guerra, que vê o triunfo da nova princesa de Guermantes e toda uma sociedade cuja guerra mudou as cartas”, p. 136.

<sup>445</sup> PROUST, Marcel. *Op. cit.*, p. 643.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 645-6.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 663.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 577.

naquela Paris, deixando o salão Saint-Euverte “desbotado” enquanto a casa das novas senhoras de turbante “enchia” a cidade.<sup>449</sup> A Verdurin admirava mais os projetores que davam informações acerca da guerra do que a Catedral de São Marcos, quando de sua viagem à Veneza.<sup>450</sup> Também Marcel olhava para o céu de Paris e emocionava-se ao ver que a mancha que lá aparecia não era mosquito nem passarinho, “mas um aeroplano tripulado por homens que velavam sobre Paris”.<sup>451</sup> O patriotismo de sua secretária Françoise e o pessimismo de seu mordomo se manifestam: ele dizia que a guerra iria durar 35 anos; que se houvesse a paz ela seria curta; Françoise, que a guerra não duraria muito e duvidava da má índole dos alemães, ainda que tivesse medo deles.<sup>452</sup>

Os soldados são caracterizados por uma miséria “maior que a dos pobres” porque reúnem todas as misérias de um modo mais ostensivo, a maior delas nas contradições de suas personalidades.<sup>453</sup> As declarações nacionalistas de um personagem como Bloch foram contraditas pelas afirmações antimilitaristas que divulgava ao ser considerado apto para ir aos campos.<sup>454</sup> Os licenciados que retornam da guerra tomam uma “impressão sobrenatural” que causa timidez. Eles não são mais os mesmos, voltam diferentes não só do ponto de vista deles próprios, mas do dos que não combateram. Havia, segundo o escrito, uma crueldade na licença, sua consequência era semelhante “à presença de uma pessoa atacada de moléstia mortal, e que, no entanto, ainda se levanta, veste-se e passeia”. Os lugares de onde regressavam eram “irreais” aos que não iam ao *front*, pois “era das margens da morte, às quais voltariam, que eles regressavam [...] como esses mortos que evocamos [...] e que [...] poderiam responder: ‘Não poderíeis fazer ideia’”.<sup>455</sup>

Para Robert de Saint-Loup, a “vida do corpo” era de relativa importância diante a “parte interior, verdadeiro núcleo vital a cuja volta a existência pessoal não tinha valor senão como epiderme protetora”. Seu “heroísmo” é tratado pelo narrador como um complexo de “horror ao afeminamento” e “embriaguez no contato com a virilidade”, indo além da coragem e da generosidade. Ele o

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 578.

<sup>450</sup> *Idem.*

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 585.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 671-4.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 585.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 590.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 603.

“curava” da sua afeição por homens, contrabalançada pelo desprezo aos “homenzinhos efeminados”, criando um “ideal de virilidade”.<sup>456</sup> Esse ideal participa da guerra narrada em *Le temps retrouvé* e é colocado *vis-a-vis* com suas dificuldades mais íntimas no soldado que não chora por “pudor viril” e pela emoção dissimulada na frente da morte de um companheiro de batalha. Seu “tom mais seco” esconde a mágoa. Atrás da bandeira e do asseio, o “ridículo” e o “desesperador” sentimento de ternura ao subjulgado pela “majestade da morte”.<sup>457</sup>

O narrador se volta para o autojulgamento sóbrio dos homossexuais, que, caso sejam “suficientemente inteligentes”, analisam suas quimeras para encontrar sua origem.<sup>458</sup> O viril soldado Saint-Loup, por assim não proceder, mantém-se “preso” à sua virilidade sem compreendê-la, transformando-a em amor à coragem bélica. A germanofilia de Charlus, que “detestava o afeminamento” por não ver na “essência” do homem nada de feminino, manifesta seu sadomasoquismo na sociedade. “O homem a quem amava [marroquino ou anglo-saxão] lhe parecia um delicioso carrasco”.<sup>459</sup> “A guerra que faz, nas capitais em que só restam mulheres, o desespero dos homossexuais, será pelo contrário o romance apaixonado dos homossexuais”, não exatamente pela consumação do “desejo físico”, mas pela decifração de seus sentimentos.

O narrador insere aqui um quadro novo da homossexualidade. O que seria exclusividade o amor consciente pela pátria é calçado por uma “base”, ou uma “origem”,<sup>460</sup> de desejo concreto que salta para um ideal compartilhado. Saint-Loup convivia no campo “com as criaturas que ele preferia, numa ordem de cavalaria puramente masculina, longe das mulheres, onde poderia expor a vida [...] e morrer inspirando um amor fanático aos seus homens”.<sup>461</sup> A guerra aqui torna-se motivada por fatores obscuros à consciência de seus próprios agentes. Embora não exclusivamente, a contraposição entre homossexualidade e virilidade trazida pela obra de Proust descasca a experiência das relações humanas e as coloca sob outros relevos, consideravelmente pouco iluminados.

O livro se propõe a empreender uma leitura do seu leitor: não do autor para o leitor, mas do leitor pelo leitor. A escrita quer iluminar a *vida* de quem a lê:

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 592.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 594.

<sup>458</sup> *Idem.*

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 619.

<sup>460</sup> Palavras suas.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 674-75.

“olhe você mesmo, veja se vê melhor com esta lente ou com essa outra”.<sup>462</sup> O método antropológico de *Le temps retrouvé* não ofende assim a “inversão”, mas se esforça por realizar uma auto leitura que complexifica a experiência da guerra e do amor. Nesse sentido, a obra não pode ser o retrato histórico da sociedade, mas a desestabilização dessa sociedade por um quadro mais difícil da mesma: “verdade que o fenômeno tão malcompreendido, tão inutilmente censurado da inversão sexual amplia ainda mais do que este outro, já tão istrutivo, do amor”. “Este nos mostra a beleza fugindo da mulher que já não amamos e vindo residir no rosto que outros achariam muito feio, que a nós mesmos poderia, poderá um dia desagradar”, e logo, é movente para “debaixo de um boné de um fiscal de ônibus”.<sup>463</sup>

A homossexualidade complexifica não pela “inversão” em si, um homem apaixonado por outro homem, uma mulher amante de outra mulher, mas porque ela *move* tudo. É o movimento da Paris de 1916 que interessa à tarefa de significação da vida pelos sentidos da *Recherche*: o Barão de Charlus caindo na extrema decadência; o esnobismo de Saint-Euverte que não pertencia aos grandes círculos; a ascensão de Verdurin; os novos rostos no salão; os filhos de Berma, grande artista reconhecida, implorando para apertar as mãos de Rachel, a nova estrela. Nesses novos tempos, tempos da guerra, “basta uma geração para que ali ocorra a mudança que somente em séculos se faz para que o nome burgês de um Colbert adquira foros de nobreza”.<sup>464</sup>

As novidades aparecem como horrores apenas enquanto não foram “assimiladas”. O Caso Dreyfus,<sup>465</sup> por exemplo, é tomado como “integrado” a coisas respeitáveis e habituais. Esse caso oferece também, no interior da narrativa proustiana, a dimensão temporal cindida pela guerra: “uma das ideias da moda era dizer que o período anterior à guerra estava separado da guerra por algo tão profundo e, aparentemente, tão prolongado quanto um período geológico”. *L'affaire Dreyfus*, cujo ápice centrava-se em 1894, com a condenação de Alfred Dreyfus ao desterro, pertencia, desse modo, em 1916, “aos tempos pré-

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 724.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 723.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 761.

<sup>465</sup> Para o envolvimento de Proust no *Affaire Dreyfus* ver. MAUROIS, André. *À la Recherche de Marcel Proust*, p. 85-96. Ter pai e irmão católicos e mãe judia o faz escrever a Montesquieu quando indagado sobre o caso: “Vous comprenez que c’est une raison assez forte pour que je m’abistienne de ce genre des discussions”.

históricos”.<sup>466</sup> A perecibilidade dos assuntos humanos atinge tal grau que há uma nova espécie de “simultaneidade do não simultâneo”, pois algo “lhes inverte a ordem cronológica do tempo, tornando-os contemporâneos de outra época de suas vidas”.<sup>467</sup>

Na Paris de 1916 haviam outras luzes: “luzes diferentes, fogos intermitentes que, vindos ou desses aeroplanos ou dos projetores da Torre Eiffel, sabíamos ser dirigidos por uma vontade inteligente”.<sup>468</sup> Havia também ameaça vinda dessas luzes, que não eram “enfeites”, mas alertas. Um ou outro, a obra afirma: “a realidade original de um perigo só é percebida nesta coisa nova, irreduzível ao que já sabíamos chamada impressão”.<sup>469</sup> Aqui, “só a concepção errônea e grosseira põe tudo no objeto, quando tudo está no espírito”. *A Grande Guerra é posta em outro lugar*. Quando o narrador diz, por exemplo, que “a germanofilia do sr. de Charlus [...] [ajudou-me] por um instante a me desligar, senão de minha germanofobia, ao menos da crença na pura objetividade desta”,<sup>470</sup> ele desloca a experiência da Paris de 1916, assim como a própria guerra para o plano da impressão, residindo ela muito mais dentro do que fora das personagens. O fronte passa a ser interior: reside na crença mutável, contraditória e perecível. Nas subestruturas, habita a riqueza da experiência.

### 4.3

#### Verbosidade superficial

Enquanto experiência de mundo, a época Moderna apresentou uma singular abordagem da compreensão humana. Ainda que atenta às suas experiências imediatamente precedentes, onde a transcendência explicava os domínios da vida, sua filosofia acreditou ser possível alocar seu interesse no mundo dos homens. Legado pela sua atenção à Antiguidade clássica, cindiu o plano dos deuses e a objetividade dos assuntos humanos. Nesse domínio, a capacidade racional chegaria à verdade através de seu processo lógico. O fato de uma rosa vermelha *ser* uma rosa e vermelha a distinguiria prontamente de um lírio branco. A realidade fáctica da flor é tomada assim como cercada pelo

<sup>466</sup> PROUST, Marcel. *Op. cit.*, p. 579.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 580.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 639.

<sup>469</sup> *Idem.*

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 727.



desenvolvimento das características apresentadas *pelo* objeto à devida distância do homem observador e analista. O privilégio fora progressivamente depositado na razão, que chegará até mesmo a determinar o curso dos acontecimentos.

Salvo suas críticas e suas metamorfoses, esse quadro desenha a disposição geral dos séculos XVII ao XX. Pois é neste último que a crítica da ideia segundo a qual a realidade está detida no objeto se acentua na experiência histórica. Não que a razão não acesse a realidade, mas ela não pode mais funcionar única e exclusivamente atenta ao objeto, uma vez que este lhe revela mais sobre o observador do que sobre o observado. A inteligência racional é pilhada pela experiência e o século XX é constrangido a integrar sua incompreensão da mesma. Uma subjetividade é então incorporada para que se possa continuar a pensar. Observando a sua filosofia de um ponto de vista panorâmico, ele é o século que suspeita que a razão objetiva do homem é capaz de tudo iluminar. Isso porque a realidade não está mais alocada no objeto, ela é espectro plural das contradições que integram as dimensões mais profundas do homem, *sempre* pouco aclaradas em sua totalidade. Uma rosa vermelha diz mais do homem do que da flor.

No começo desse século, Marcel Proust escreve em sua mais conhecida obra:

[...] a menor palavra dita numa época da nossa vida, o gesto mais insignificante que tenhamos feito, estava banhado, deixava impregnar-se pelo reflexo de coisas logicamente estranhas a eles, das quais os separava a inteligência, para cujos raciocínios não eram necessários, mas onde [...] o gesto, o ato mais simples permanece encerrado como que dentro de mil vasos selados, dos quais cada um continhasse uma cor, um cheiro e uma temperatura totalmente diferentes; sem contar que esses vasos, dispostos ao longo de todos os nossos anos, durante os quais não cessaríamos de mudar, ao menos de sonhos e de ideias, estão situados em altitudes bem diversas, dando-nos a sensação de atmosferas singularmente variadas”.<sup>471</sup>

O que se descortina diante do leitor é uma complexificação da atitude racionalista, uma vez que o autor coloca ao lado da “palavra dita” uma miríade de constrangimentos lógicos que estão na ordem do sensível e, portanto, nem tanto do objetivo, do inteligível, mas do subjetivo. As impressões de “cor”, “cheiro” e “temperatura” são exemplos de seu empenhamento, além das mutações do tempo que colocam todas as diferenças em movimento, variando-as mais ainda. Assim, tomar uma rosa como vermelha encerra inúmeros outros atributos à flor que

---

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 692.

pillam a sua pura e simples naturalidade característica. Aqui, a sua vermelhidão está relacionada ao seu perfume e ao estado climático, que são “guardados” de diferentes maneiras e recordados ao longo do tempo.

Essas variações são importantes para a compreensão do comportamento literário do autor, que foi um crítico da capacidade racional da inteligência de acessar a objetividade ou ao menos estabilizar o objeto em uma caracterização que desprivilegiasse o poder de influência da impressão no resultado. A inteligência em *O tempo recuperado* é considerada o procedimento consciente de uma ideia como logicamente aceita e, desse modo, estável, quase despida de contradição: “ia pensando sobre como a consciência cessa logo de colaborar com nossos hábitos, cujo desenvolvimento deixa correr livremente”. Nessa asserção, há uma disfunção entre comportamento e consciência, “*se verificássemos simplesmente no exterior* e supondo que por elas responda o indivíduo como um todo, as ações de homens cujo valor moral e intelectual pode se desenvolver independentemente num sentido bem diverso”. E arremata com uma frase que se torna importante para a compreensão do século XX: “espantáva-nos saber que criaturas individualmente boas participavam sem escrúpulos de assassinaros em massa, de sacrifícios humanos, que provavelmente lhe pareciam coisas naturais”.<sup>472</sup>

Mas que necessidade haveria de se fixar o conhecimento (de um indivíduo, por exemplo, ou de uma flor)? A questão factual, para que se possa continuar a pensar e escapar das armadilhas do desconhecido, é a base das possíveis repostas. Contudo, a sua rigidez é por si só uma armadilha. É nesse sentido que o narrador da *Recherche* trabalha, frente à sua crítica às desculpas da inteligência, que só fazem querer reter o precisamente mutável e contraditório. Ele submete a inteligência ao sensível, não para negar o real ou negligenciar uma essência, mas para afirmá-las. Não é pelo autocentramento do indivíduo que se conhece enquanto objeto, nem pela observação passiva e distante do universo que o integra que ele sugere sua novidade sensível, mas pela sua impotência inicial, carregada de desejo de compreensão:

E as consequências já se revolviam em meu espírito; pois trate-se de reminiscências das do gênero do ruído do garfo ou do sabor da *madeleine*, ou daquelas verdades escritas com o auxílio de figuras cujo sentido eu procurava encontrar em minha cabeça [...], o fato é que logo de início eu não era livre para escolhê-las, sendo obrigado a aceitá-las tais como eram. E percebia nisso a marca de sua autenticidade. Não fora procurar as

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 666. Grifo meu.

duas lajes irregulares do pátio onde tropeçara. Porém justamente a maneira casual, inevitável, por que surgira a sensação, controlava a verdade do passado que ela ressuscitava, das imagens que desencadeava, visto que sentimos o seu esforço para subir à luz, sentimos a alegria do real recuperado. Ela igualmente controla a verdade do quadro feito de impressões contemporâneas, que arrasta consigo com aquela infalível proporção de luz e sombra, de realce e de omissão, de lembrança e esquecimento, que a memória ou a observação conscientes sempre hão de ignorar.<sup>473</sup>

A atitude do narrador não deixa de ser, contudo, obra do consciente, mas essa postura se dá *sobre* o inconsciente, uma tentativa de decifração das impressões que alcançam apenas repentinamente a consciência. Essa tentativa se realiza pelo processo de escrita, o “livro interior de signos desconhecidos”, colocada pelo narrador na seara da arte. A disposição consciente, caso desconectada daquilo que fica oculto, mas sob um jogo de “luz e sombra”, é falha e caracterizada como uma “desculpa” para a falta de “instinto”. O instinto tal como apresentado pelo narrador pode ser entendido como aquilo que foi escamoteado pelo processo civilizador, que põe em jogo os meandros da superação do sensível em nome do inteligível para o bem social, seja através do direito, seja através da política oficial, o que justifica a sua opção pela arte:

Cada acontecimento, fosse o Caso Dreyfus, fosse a guerra, fornecera outras tantas desculpas aos escritores para não decifram esse livro; queriam assegurar o triunfo do direito, refazer a unidade moral da nação, não tinham tempo de pensar na literatura. Mas isto não passava de desculpas de quem não tinha, ou já não tinha talento, ou seja, instinto. Pois o instinto dita o dever e a inteligência fornece os pretextos para esquivar-se a ele. Apenas, as desculpas não são aceitas pela arte, onde as intenções nada valem; a todo instante o artista deve ouvir seu instinto, o que faz com que a arte seja o que existe de mais real, a mais austera escola da vida, e o verdadeiro Juízo Final.<sup>474</sup>

A “realidade” aqui sofre o seu abalo mais radical, salta do objeto para o sujeito; de fora da substancialidade exterior do analista para a sua sensibilidade interior. O núcleo decisivo dessa transformação operada pelo *O tempo recuperado* é a situação da realidade neste último campo, ainda que o outro não deixe de existir, mas, se o faz, o faz a serviço da interioridade do real.<sup>475</sup> A consequência mais drástica dessa situação está na “arbitrariedade” da inteligência. Logo, o *narrador* só pode encontrar alguma “verdade” na arte, uma vez que ela não o permite a liberdade de agir como quer pura e simplesmente, mas atender às regras ditadas pela impressão. A realidade está no “livro interior” de autodecifração das impressões:

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>474</sup> *Idem.*

<sup>475</sup> ANGUISSOLA, Alberto Beretta. *Le sens cachés de la Recherche*, p. 327.

Esse livro, o de decifração mais trabalhosa, é também o único a nos ser ditado pela realidade, o único do qual a "impressão" foi realizada por ela própria. De alguma idéia deixada em nós pela vida, seja qual for, sua representação material, a impressão que nos causou, e ainda o penhor de sua verdade necessária. As idéias formadas pela inteligência pura só têm uma verdade lógica, uma verdade que sua escolha é arbitrária. O livro de caracteres figurados, não traçados por nós, é nosso único livro. Não que essas idéias que formamos não possam ser logicamente corretas, mas não sabemos se são verdadeiras. Só a impressão, por mais débil que lhe pareça a matéria, ou inapreensíveis os traços, é um critério de verdade, e devido a isto merece exclusivamente ser apreendida pelo espírito, sendo, se ele lhe souber extrair essa verdade, a única em condições de fazê-lo atingir a maior perfeição, dando-lhe uma genuína alegria. A impressão é para o escritor o que a experimentação significa para o sábio, com a diferença de que, no sábio, o trabalho da inteligência é anterior, e no escritor vem depois. O que não temos de decifrar, esclarecer por nosso esforço pessoal, o que já estava claro antes de nós, não nos pertence. Só vem de nós mesmos o que extraímos da obscuridade existente no nosso íntimo e que os outros não conhecem.<sup>476</sup>

Contudo, a inteligência do sábio é passível da crítica que lhe compete ao seu absolutismo. O sábio não reconhece *de fato* a sua capacidade de engano, uma vez que está comprometido com o autocentramento do ser, da verdade. O século XX recua ante esse autocentramento e o recoloca diante da questão, mais do que da resposta. A *Recherche*, nas décadas de 1910 e 1920, oferece essa recolocação quando critica, por exemplo, as concepções políticas dos “juizes oficiais”, cujas ideias são imperativamente contraditas pelo tempo, ainda mais nos períodos históricos incertos. É o narrador dessa obra quem diz que

existe analogia maior entre a vida instintiva do público e o talento de um grande escritor [...] do que entre este e a verbosidade superficial e os critérios inconstantes dos juizes oficiais. Sua logomaquia se renova de dez em dez anos (pois o calidoscópio não se compõe apenas dos grupos mundanos, mas nas ideias sociais, políticas e religiosas, que assumem uma amplitude momentânea graças à sua refração pelas massas extensas, mas apesar disso permanecem limitadas a vida breve das ideias cuja novidade só pode seduzir os espíritos pouco exigentes em matéria de provas). Assim sucediam-se partidos e escolas, arregimentando sempre os mesmos homens, homens de inteligência relativa, sempre tomados de um entusiasmo de que se abstinham os mais escrupulosos e exigentes. Por desgraça, justamente porque os outros só são meio espíritos, têm necessidade de se complementarem pela ação, são mais ativos que os espíritos superiores, atraem a multidão e criam em torno deles não só as reputações exaltadas e os desprezos injustos, mas igualmente as guerras civis e as externas, das quais um pouco de autocritica jansenista nos deveria preservar.<sup>477</sup>

A realidade concebida pela inteligência é imobilizadora porque ela tende à estabilização das incompreensões por uma compreensão. Não é que ela desconheça a mudança e a perecibilidade, mas ela o faz tentando superá-las por uma ideia estática que possibilite o conhecimento.

<sup>476</sup> PROUST, Marcel. *Op. cit.*, p. 699-700.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 710-11.

Por mais que saibamos que os anos passam, que a juventude cede lugar a velhice, que as fortunas e os tronos mais sólidos se arruinam, que a glória é passageira, nosso modo de tomar conhecimento e, por assim dizer, de gravar a chapa desse universo movediço, arrastado pelo Tempo, pelo contrário o imobiliza.<sup>478</sup>

Mas essa estabilização da inteligência, escamoteando a brevidade de si própria em favor de seu progresso, não totaliza a experiência, só a toca em uma de suas facetas. Segundo o narrador, é preciso mais esforço para se encontrar a pluralidade da vida e se ela não é reconhecida, não deixa de existir pelo desejo da consciência: aparece involuntariamente e chama a atenção para aspectos ocultos. “A inteligência desconhece as situações oclusas da vida que não oferecem escapatória”.<sup>479</sup>

A atividade crítica ao se ter uma notícia anunciada, por exemplo, aparece como mais apaixonada, como *hybris* da paixão, do que racionalizada pelo entendimento, contradizendo a própria posição racionalista: “[...] a gente lê os jornais da mesma forma que ama, com uma venda nos olhos. [...] Somos vencidos e ficamos satisfeitos, pois não nos consideramos vencidos mas vencedores”.<sup>480</sup> A palavra apaixonada sempre é incorporada, assim como a sua leitura. Seu fundo, a mágoa, o desgosto, se é negativo à razão, é passível de extração para a obra. A sensibilidade pode ser matéria de um livro até mesmo para quem não tem imaginação.<sup>481</sup>

Tudo isso leva também a uma interpretação da guerra, como uma luta mais apaixonada do que racionalizada. O narrador entende em diversos momentos a luta entra as nações como luta entre as paixões humanas, sendo seus acordos e desacordos paralelos àqueles que se observava nas relações entre os homens, sempre em mutação, declínio e ascensão de coisas novas e coisas antigas. É da boca de Charlus que saem as palavras de recomeço, ao criticar o prolongamento da guerra. Ele lembra Marcel: “seja franco, meu caro, você mesmo me apresentou<sup>482</sup> uma teoria sobre as coisas que não existem senão graças a uma criação perpetuamente recomeçada”. E arremata: “a criação do mundo [...] ocorre necessariamente todos os dias e o que é visível é a criação da guerra todos os

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 765.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 719.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 599.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 716.

<sup>482</sup> Em *O Caminho de Guermantes*. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*, v. 2, p. 259-260.

dias”.<sup>483</sup> “É difícil falar de coisas que não têm precedentes, e das repercussões sobre o organismo de uma operação que se tenta pela primeira vez”, diz o narrador.<sup>484</sup> A guerra apresenta-se como uma experiência confusa no que se refere a seus começos: “o primeiro que a deflagrou terá sido o imperador Guilherme? Duvido muito. E, se tiver sido ele, não fez mais do que repetir Napoleão”.<sup>485</sup>

O problema da “verborosidade superficial” não está tanto na crítica à sua concepção, mas à sua estabilização. As ideias, sejam elas de que natureza forem, não se estabilizam, mudam continuamente, e é com esse problema que *O tempo recuperado* quer lidar. Essas ideias tomadas como superficiais pelo narrador o são devido à sua necessidade de afirmação estável, enquanto estão plantadas num solo movente. É preciso ir a fundo, nas estruturas profundas e obscuras de suas existências para que possam ser “reais”, isto é, não superficiais e produzirem uma crítica sincera e honesta para com a condição e experiência do homem. É dessa inquietação, da fixação do movente, que nasce a *Recherche* do tempo.

*Em busca do tempo perdido* não é uma obra sobre o tempo *stricto sensu*, mas sobre como escrever a experiência humana o seio do tempo movente e, portanto, intransigente quanto à calma, natural quanto ao seu comportamento infinito, que branqueia os cabelos da nobre senhora e produz a decadência do fidalgo senhor. Uma tentativa de deter a felicidade que constantemente oscila com a sua antagonista no fluxo temporal que os promove. Essa retenção não pode se dar pela experiência, tudo corre adiante e o estado de felicidade sucede o de amargura sem cessar. Mas, segundo o narrador proustiano, há um desses estados mais profundos, menos superficiais, que a inteligência voluntariamente não alcança e que somente a sensação pela impressão, de modo revelador ao pensamento, pode atingir. A única coisa que o homem pode fazer, enquanto esta última existe em si, *na experiência*, antes de perecer, porque *sempre* perece, é... escrever. Por isso, a *Recherche* é uma busca pela escrita que a toma como o lugar do real. Este não está mais no objeto alcançado distantemente como na tradição moderna, mas no interior das múltiplas carências do homem.

#### 4.4

---

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 635.

<sup>484</sup> *Idem.*

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 636.

## Dissipação

No trecho que abre este capítulo viu-se a dissipação do desânimo do narrador de *Le temps retrouvé*. Ela foi motivada por uma percepção sensorial que ativou sua memória e lhe provocou um estado de felicidade. A ela seguiram “avisos” advindos da sensação: a batida de uma colher em um prato, o uso de um guardanapo para enxugar a boca, atos triviais que contribuíram para o seu *bonheur*. Sucederam-lhe “cores” que lhe faziam gozar de “toda uma etapa” de sua vida.<sup>486</sup> Apesar de serem, conforme ficou dito, o lócus da realidade para o autor, essas sensações estão endereçadas aos homens e não às coisas, à matéria, ou à física que produziu o som, o tecido... “É claro que as coisas não têm poder em si mesmas, e, visto sermos nós que lho conferimos...”.<sup>487</sup> O salto está na relação entre sujeito e mundo, não apenas no primeiro, não somente no segundo.

Em suma, o que fora ativado era a lembrança de algo sem o esforço de concentração da inteligência. Essa memória era diferente da memória voluntária. Se fosse o caso desta se lhe apresentar, o pátio de Guermantes não se associaria ao batistério de São Marcos, mas ao “pátio ensolarado” de sua casa em Paris, a igreja de Combray, a praia de Balbec fornecendo-lhe apenas imagens similares.<sup>488</sup> É a diferença entre uma imagem e outra – o pátio e o batistério – que revelam a subjetividade ali manifesta. Curioso é notar que ela não faz parte de um esforço de associação, mas de uma relação exposta pelo movimento livre dessa memória que reside na dinâmica obscura do Ser posto na obra.

Essa experiência era tão poderosa que o fazia duvidar “da realidade atual de seu eu”<sup>489</sup> e desdobrava-se na indiferença com relação à morte, pois dissipava a preocupação com o futuro, entendido como o tempo do fim da vida.<sup>490</sup> A morte se trata de um confronto com o tempo, com a passagem dos anos, em direção ao fim inevitável.<sup>491</sup> “Porém, em Proust, a função do luto desempenha um papel fundamental no processo de escrita: está de alguma forma na origem da criação e partilha com ela muitas semelhanças no seu funcionamento e na sua

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 690-1.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 682.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 694-95.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 693.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 746.

finalidade”.<sup>492</sup> A morte se “mundanizara” e se presentificara no cotidiano daquela época.<sup>493</sup> Mas desaparecia perante uma experiência fugaz, de curta duração e profundamente forte.<sup>494</sup> O que lhe acomete, segundo ele próprio, é a captura de “uma fração de tempo em estado puro”.<sup>495</sup> E é essa fração que o encaminha para o enigma do tempo.

## 4.5

### O enigma

O tempo configura-se na *Recherche* como o grande enigma a ser decifrado não tanto pela sua natureza intrínseca e filosófica, mas pela sua capacidade de modificar os estados de tudo. O narrador não deseja reter o estado de dissipação da angústia que o acomete buscando a glória do passado, mas deter um estado livre do passado – como de qualquer outro regime temporal – para lançá-lo à luz da experiência. Quando se pensa na proposta da *Recherche* só se pode ter em mente a leitura da *experiência* humana. Marcel Proust não era um autor comprometido com o passado, mas com a esperança de salvar a experiência da ordem do tempo, que a *seu tempo*, começava um processo – talvez não consciente ao próprio Proust – de inflexibilidade quanto às concepções correntes do mesmo.

Desse modo, a preocupação de *O tempo recuperado* não é salvar o passado do esquecimento, mas reacentuar o tempo na experiência, uma vez que o narrador diz ter saído do tempo e tocado a eternidade em seu estado profundo, frágil e mortal de felicidade. É dessa mortalidade que ele tenta, ao *escrever* seu livro, salvar os homens tornando-os imortais. Tudo isso nasce da inquietação sobre a mutabilidade inconcessível do tempo. Há algo que fica e é dessa retenção que o desassossego referido produz a obra, porque o conhecimento quer, segundo o narrador, segurar em suas mãos aquilo que sempre se lhe escapa.

A ação dos anos que transformara todos os seres que tinha visto hoje, e a própria Gilberte, com certeza fizera das que haviam sobrevivido, como o teria feito de Albertine caso ainda vivesse, mulheres bem diversas daquelas de que me lembrava. Sofria por ser obrigado a alcançá-las por mim mesmo, pois o tempo que muda as criaturas não

<sup>492</sup> LE ROUX-KIEKEN, Aude. *Imaginaire et écriture de la mort dans l'oeuvre de Marcel Proust*, p. 108.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 775.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 696.

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 694.



modifica a imagem que delas conservamos. Nada mais doloroso que essa oposição entre a mudança das criaturas e a fixidez da lembrança, quando compreendemos que a que guardou tanto frescor em nossa memória já não pode tê-lo na vida, que não nos é possível, exteriormente, conciliá-la com a que interiormente tão linda nos parece e que excita em nós um desejo, tão individual contudo, de revê-la, senão satisfazendo-o em uma criatura da mesma idade, isto é, em outra criatura. É que, como suspeitara muitas vezes, aquilo que parece único numa pessoa a quem desejamos não lhe pertence. Mas o tempo decorrido dava-me disso uma prova mais completa, já que, depois de vinte anos, espontaneamente, eu queria buscar, em vez das moças que conhecera, aquelas que hoje possuíam a juventude que elas haviam tido naquela época. (Aliás, não é só o despertar dos desejos carnis que não corresponde a nenhuma realidade por não se dar conta do tempo perdido. Acontecia-me às vezes desejar que, por um milagre, estivessem junto a mim, vivas, ao contrário do que havia suposto, minha avó e Albertine. Acreditava vê-las, meu coração ia lhes ao encontro. Olvidava apenas uma coisa: é que, se de fato vivessem, Albertine teria agora mais ou menos o aspecto da Sra. Cottard em Balbec, e minha avó, tendo mais de noventa e cinco anos, nada me mostraria do belo rosto calmo e sorridente com o que a imaginava ainda agora, de modo tão arbitrário como se atribui uma barba a Deus Pai, ou como eram representados, no século XVII, os heróis de Homero, parecendo fidalgos enfarpelados sem qualquer noção de sua antiguidade.)<sup>496</sup>

É tentador interpretar essas linhas como desejo de passado no presente. Contudo, o interesse logo se desloca para a felicidade vivida no passado do que o próprio passado. Porque ela não está, conforme em breve se descobrirá, *no passado*, mas livre da ordem do tempo, embora só possa ainda ser alocada em um tempo caso busque ser inteligível. Mas o inteligível não corresponde ao coração da *Recherche*, ainda que ela reconheça só poder *atuar*, ou seja, investigar e escrever nessa ordem. Ela quer capturar algo ininteligível *no* inteligível e, sendo assim, salvar a experiência de sua corrente superficialidade puramente consciente. Esta se mostra plenamente superficial na frase: “é que, como suspeitara muitas vezes, aquilo que parece único numa pessoa a quem desejamos não lhe pertence”, ou seja, é obra do sujeito e não do objeto, que o sujeito quer conceber como estritamente objetivo.

O incômodo com relação ao tempo, esse elemento que nomeia todo o ciclo da obra, deriva do seu caráter imperativamente mutável: “o centro dos impérios, o cadastro das fortunas e a carta dos privilégios, tudo o que parecia definitivo é perpetuamente remanejado”.<sup>497</sup> A *Recherche* testemunha a grande mudança operada pela Grande Guerra tanto no plano extra-ficcional, nos processos de escrita e publicação de Marcel Proust, quanto na incorporação desse momento histórico no plano “intra-ficcional”. Com relação a essas mudanças, apesar de sentidas e afligidas, haverá também a sensação de que pouco se muda,

<sup>496</sup> PROUST, Marcel. *Op. cit.*, p. 783.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 807.

de onde deriva o caráter paradoxal e perturbador do tempo, que do mesmo modo que se perde pela mudança, se conserva:

Sem dúvida a nossa época, para quem ler sua história daqui a dois mil anos, dará a impressão de haver mergulhado certas consciências sensíveis e puras num meio vital que surgirá então como sendo monstruosamente pernicioso, mas ao qual elas se acomodavam.<sup>498</sup>

A igreja de Combray é mais durável do que a breve vida do narrador e ele crê que ela dever durar mais tempo após sua morte, como durara antes dela.<sup>499</sup> A conservação aqui requerida não é conservação de tudo, mas espectro da multiplicidade de temporalidades sobrepostas. “Os heróis não se submetem à cronologia, mas ela a eles”.<sup>500</sup> Há passados diferentes. Passado resvaladiço, triste e doce diante de uma mesma materialidade.<sup>501</sup> Há aquele que se refere a uma lembrança renovadora, “caso a recordação, graças ao esquecimento, não tenha podido contrair nenhum laço [...], se ficou no seu lugar, em seu tempo, [...] ela nos faz de súbito respirar um ar mais novo”. É daí mesmo que se extrai a novidade requerida pela experiência da *Recherche*, pois “precisamente porque é um ar que respiramos outrora, esse ar mais puro [...] que só poderia dar essa profunda sensação de renascimento se já tivesse sido respirado”.<sup>502</sup>

A tensão entre o passado e o presente na experiência do narrador torna o segundo vitorioso – se não o fosse, ele desmaiaria, conforme o próprio considerara –, ao passo que o primeiro torna-se mais belo, ainda que nenhum dos dois mereça tais epítetos.<sup>503</sup> A beleza das imagens, segundo o narrador, está de fato por trás delas, e, portanto, não na superfície, nem na substância que engendram, mas na impressão subjetiva acometida. Uma rosa vermelha seria bela, no entendimento da *Recherche*, não por sua natureza ou classificação característica – por ser rosa ou vermelha –, mas porque ela é capaz de despertar um sem número de sensações que revelam impressões íntimas comungadas na confusão enigmática do tempo e que a consciência sozinha não está autorizada a acessar. Esse substrato parece “mais verdadeiro” porque não reside no domínio do puro e simples sensível, mas escava todos os domínios da experiência fazendo o

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 667.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 563.

<sup>500</sup> TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*, p. 287.

<sup>501</sup> PROUST, Marcel. *Op. cit.*, p. 683.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 692.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 696.

sujeito *sentir-se vivo de fato*, porque não mais se liga à morte, nem ao senso comum. No fim, a rosa perde todo o seu valor e toda a sua beleza para o homem, que dela se vale para alcançar o belo.<sup>504</sup>

Ora, se o futuro não o inquieta mais por não se importar com a morte, se o presente, onde todas as estruturas do ser estão alocadas na ordem do tempo, só serve para a recordação bela, melancólica e feliz, que se sabe evidentemente não mais existir enquanto passado, mas sim se fazendo presente, não existem passado, presente, nem futuro que resistam à experiência proustiana. Esses tempos não mais existem aqui, mas sim uma “visão panorâmica do Tempo”. “Era como o que se denominava outrora um ‘panorama’, mas um panorama dos anos, a visão não de um momento mas de uma pessoa situada na perspectiva deformante do Tempo”.<sup>505</sup> Eis aí o primeiro passo para o alcance da Eternidade empreendida pela obra.

#### 4.6

#### Eternidade

A experiência daquele que narra *Em busca do tempo perdido* parece não encontrar palavras para ser significada e comunicada. Essa obra é a busca por essas palavras que expressam o que não pode ainda ser expressado. Isso se justifica pelo emprego de termos clássicos como “essência”, “ressurreição” e “eternidade” de modo reformulado. No que se refere a este último, é o termo eleito para manifestar a extratemporalidade da experiência. O narrador tinha suas impressões simultaneamente no presente e no passado, fazendo com que essas dimensões perdessem suas características tanto de passado quanto de presente. O presente é permeado pelo passado, embora ele não deixe de ser presente, mas muda a sua caracterização pela presença dessa memória guardada que aparece nos sentidos involuntariamente.<sup>506</sup> O futuro é completamente desprovido de valor, tanto positivo – enquanto expectativa – quanto negativa – enquanto tempo da morte. O que renascia nele não era um momento do passado apenas, mas uma

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 740.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 735.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 693.

comunhão temporal que o fazia sair do tempo. “Um minuto livre da ordem do tempo recriou em nós, para senti-lo, o homem livre da ordem do tempo”.<sup>507</sup>

“Situado fora do tempo, o que poderia rezear do futuro?”<sup>508</sup> O futuro não há, o passado se perde e o presente sozinho é superficial. Em consonância, eles lançam o narrador para fora deles mesmos, para a Eternidade. Ele tem consciência de que naquilo que é entendido como presente, ele não capta a “essência”. Um bolinho umedecido e neste momento degustado não significa nada, ainda menos algo dotado de “essência”. Aquele experimentado no passado também não possui significação essencial. No entanto, a ativação deste por aquele cede lugar a um terceiro que os une na experiência e que o narrador considera ser mais dotado de essencialidade. Se ele se lembra de algo, o resultado dessa lembrança se torna algo que ele não viveu.<sup>509</sup>

Reiterando, este último não é produto da ação, da consciência voluntária, nem do “gozo imediato”, mas desfrutado no que o narrador chama de Eternidade. Os sentidos sozinhos, ou seja, enquanto percepção inteligível, tornam-se, portanto, incapazes de fornecerem a essência e de alcançar tal Eternidade. Para isso, é necessário que “entre em jogo a imaginação” ultrapassando todos os limites que aprisionam a experiência.<sup>510</sup> A imaginação no seu sentido mais extenso é o único elemento de que dispõe para a recuperação do tempo após a sua retirada do tempo, pois só por meio dela podia se fazer presente aquilo que estava ausente. Ela o permite saborear o que lhe falta: a realidade essencial da experiência, o sentido próprio do mundo que o envolve.<sup>511</sup>

Para conhecer a memória involuntária, pondera Walter Benjamin, é preciso considerar que “suas imagens não aparecem apenas de forma inesperada, são mais sobre imagens que nunca tínhamos visto antes de lembrarmos delas”. Para compreendê-la é preciso valer-se do sonho: são as imagens que aparecem e que se colocam à frente daquilo que se tinha de concreto, sob o olhar próprio do espectador. São “aquelas que foram desenvolvidas na câmara escura do momento vivido”, postas como uma “vida inteira” que “desfila perante os moribundos ou

---

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 694.

<sup>508</sup> *Idem.*

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 698.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 693.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 694.

aqueles que se encontram em perigo de morte” produzindo imagens como as daqueles cadernos precursores do cinema.<sup>512</sup>

A experiência extratemporal motivava o narrador ao impulso de investigação consciente, produzindo uma hesitação desse estado de vigília pela manifestação de algo que viria de outra ordem. Essa experiência o tornava hesitante diante do Tempo: ele não sabia se estava no presente ou no passado. Isso porque, em verdade, encontrava-se, segundo não tardará a estar ciente, no que há de comum entre eles, a visão panorâmica do todo do Tempo que só pode se dar em uma experiência de afastamento das dimensões temporais, a “Eternidade”.<sup>513</sup>

Ele só vive fora do tempo, onde desfruta da “essência das coisas”. Essência porque crê se tratar de uma experiência que supera a superfície do objeto, embora não esteja apartada da experiência ativada pela própria matéria: a *madeleine* e o chá, o tropeço nas lages desiguais do Palacete de Guermantes, o tilitar do garfo, o guardanapo... A essência está detida na experiência, embora pertença ao espírito; ela não obedece ao mundo das ideias pura e simplesmente, é extraída da banalidade de um cafezinho. Ela é “o que um determinado sujeito particular constrói a partir de uma comunidade de sensações e de conhecimentos”.<sup>514</sup>

Logo, a Eternidade em Proust não pode ser entendida enquanto transcendência: ela é o deslocamento da impressão despertada por um objeto sentido em direção à essência considerada *subjetivamente*. Isso não pode ser, no entanto, relativo, porque não se trata de uma experiência vivida pela personagem da *Recherche* em contraponto a outro personagem ou narrador. É uma experiência compartilhada por *todos* os seres humanos, embora pouco aclarada pelos apelos da inteligência. A extratemporalidade não é, assim sendo, ausência de tempo, mas “a relação viva que se estabelece entre todos os seus feixes, e que inclui movimento, evolução, reformulação”. É “o tropeço e a conexão entre dois momentos que só significam um em relação ao outro”.<sup>515</sup>

#### 4.7

<sup>512</sup> BENJAMIN, Walter. *Sur Proust*, p. 105-6.

<sup>513</sup> PROUST, Marcel. *Op. cit.*, p. 693.

<sup>514</sup> SIMON, Anne. *Proust ou le réel retrouvé.*, p. 49-50.

<sup>515</sup> SIMON, Anne. *Op. cit.*, p. 12.

### **Verité nouvelle**

A inteligência sozinha, em seu esforço de capturar o real, fracassa ao desconsiderar aspectos tidos como banais e por isso mesmo por ela negligenciados.<sup>516</sup> Sem esses aspectos que guardam consigo inúmeras impressões ocultas pela vontade consciente, o narrador não se detém na diferença entre a “impressão verdadeira” de uma coisa e “a impressão artificial que fornecemos a nós mesmos quando tentamos no-la representar voluntariamente”.<sup>517</sup> A sua atividade é, desse modo, por excelência involuntária. O conteúdo dessas impressões não é uniforme e manipulável. No entanto, esse involuntarismo também não é negativo, nem pessimista à consciência, isso porque transforma esse material na própria obra verdadeira.

A verdade aqui toma um novo estatuto: ela não é fruto da pesquisa empírica objetiva, mas subjetiva, contemplativa dos aspectos mais profundos da experiência humana. Tem como material os outros “eus” que existem em cada ser e que são indiferentes à inteligência.<sup>518</sup> “Os *verdadeiros* paraísos são aqueles que já perdemos”<sup>519</sup> não porque estão no passado – uma vez que estão de fato no homem –, mas porque a consciência oculta com sua vigília um sem-número de verdades guardadas. Sua felicidade possuía “um caráter de certeza”, de segurança da experiência.<sup>520</sup> Essa “certeza” é uma realidade e não pode ser provisória – como sua sensação – uma vez que está fora da ordem do tempo e por isso mesmo não é “atual”; também não é, dado o seu caráter subjetivo, um ser abstrato: está cravado na experiência e apela o autoexame da complexidade humana.<sup>521</sup> Ela salta do material para o imaterial – não é o bolinho, ou as lajes – é o que delas retém os homens e o que é capaz de ser despertado pela sensibilidade.<sup>522</sup> O corpo esfarela-se, é precário e frágil.<sup>523</sup>

O mais importante não é a sensação de outrora, mas uma “verdade nova”. Não que a inteligência seja completamente incapaz de alçar-se à verdade, mas essa verdade sempre é inferior e parcial ante àquela avinda da experiência

<sup>516</sup> PROUST, Marcel. *Op. cit.* 693.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 691.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 744.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 692.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 693.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 694.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 703-4.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 720-820.

involuntária.<sup>524</sup> O narrador quer aceitá-la “como ela é”, o que significa como ela se lhe apresenta, e logo a exime do caráter de falsidade. Seu compromisso é com a verdade: “me cabia a tarefa de elucidar a verdade, a verdade entrevista por todos.”<sup>525</sup> “Proust se fixou como fim o mesmo que os filósofos e os místicos: *a pesquisa da Verdade*”.<sup>526</sup>

Do ponto de vista filosófico, sua pesquisa apresenta um caráter próprio. “A essência proustiana não é mais um conceito que reduz a coisa a uma estrutura universal abstrata [...]. Ao contrário, é a própria instabilidade (Proustalaria em intermitência) e está ligada ao caráter efêmero das mudanças no mundo”.<sup>527</sup> A sua “essência”, que lhe atribui a característica de verdade, é dinâmica e “ao contrário da essência herdada do pensamento platônico, a essência proustiana não tem a função de passar da esfera do sensível para a do inteligível”. Em poucas palavras, essa “verdade” “é fruto de um aprofundamento dessa realidade em que nos movemos e na qual nos esquecemos”.<sup>528</sup>

## 4.8

### Vitória

O salto a ser dado na *recuperação* empreendida pelo narrador só é possível através da atividade da *escrita*, entendida como meio de investigação. A grande tarefa que ele se impõe é a de compor um *livro* onde seria possível decifrar o enigma daquela sensação que o retirava e o recolocava no Tempo. “E, de passagem, notei que haveria na obra de arte que já me sentia prestes a empreender [...] grandes dificuldades”.<sup>529</sup> Essas dificuldades derivavam do caráter novo de sua empresa, o que leva a crer que o narrador busca palavras para aquilo que ainda não se encontrava no universo linguístico posto à sua disposição.

A busca empreendida é também, desse modo, pela palavra que desvendasse aquela experiência. O narrador queria entender suas impressões porque elas assumiam o caráter de verdade mais profunda e “a única maneira de apreciá-las”, “conhecê-las mais completamente” seria colocá-las por meio das

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 698-9.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 828.

<sup>526</sup> DESCOMBES, Vincent. *Proust: philosophie du roman*, p. 12.

<sup>527</sup> SIMON, Anne. *Op. cit.*, p. 46

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>529</sup> PROUST, Marcel, p. 692.

palavras.<sup>530</sup> “A decifração era difícil, porém só ela permitiria ler a verdade”.<sup>531</sup> Ela seria serva dessa “verdade” detida pela impressão sensível e subjetiva. Nela, o poeta quase não teria que escrever, mas “encontrar, no que escreveu, a imagem antecipada do que acontecerá”.<sup>532</sup> Ele toma sua “imaginação” como lugar dessa verdade, que deve ser posta num livro para que não pereça.

É que a felicidade que eu sentia não provinha de uma tensão puramente subjetiva dos nervos que nos isola do passado, mas, ao contrário, de uma ampliação do meu espírito no qual se reformava, atualizava-se esse passado, e me conferia – infelizmente, porém, de modo efêmero – o valor da eternidade. Gostaria de legar esta aos que poderia enriquecer com meu tesouro. [...] Mas teria tempo de expô-las? Eu era a única pessoa capaz de fazê-lo, por dois motivos: com minha morte desapareceria não só o único minerador capaz de extrair esses minérios, mas a própria jazida.<sup>533</sup>

A sua pretensa isenção enquanto escritor, no entanto, não é nada inocente. A morte dos seres amados lhe era horrível, mas “de tanto se renovar, esse medo se transformara naturalmente numa tranquilidade corajosa”.<sup>534</sup> A recordação do amor o fazia não mais temer a morte.<sup>535</sup> Se a teme, agora, não é mais pela sua presença apagando o seu amor, mas não permitindo que ele, eterno como é, não permaneça eterno no mundo dos homens através da escrita. É preciso o livro para investigar essa “eternidade” e a transmitir ainda que lhe faltem as palavras. Afinal, a sua própria investigação do “Tempo” termina sem terminar. Apesar de suas quase três mil páginas de busca, o narrador encerra a obra como a dizer que não tem tempo de falar do tempo: “se me fosse concedido tempo suficiente para terminar minha obra, não deixaria eu, primeiro de nela descrever os homens [...] como se ocupassem um lugar tão considerado [...] no Tempo”.<sup>536</sup> Mas diante do império do Tempo, o livro, a escrita, a *recherche*, permite a vitória do homem sobre a perecibilidade de tudo, a passagem dos anos, a perda dos paraísos. É dela, da pesquisa infinita, que a Vida é feita.

## 4.9

### Vida verdadeira

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 698.

<sup>531</sup> *Idem.*

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 718.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 535.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 821.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 822.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 830.



Essa disposição dos homens ao livro, no entanto, se dá com material diferente para o narrador de *O tempo recuperado*: não se trata de seu comportamento e de sua ação *tout court*, mas daquilo que está no cerne de sua experiência. Segundo ele, a literatura que se contenta com a descrição comprometida com a realidade afasta-se desta. O realismo superficializa aquilo que está no interior do homem, não apenas em suas sensações, mas também na potência da impressão. Para ele, quando se pensa em alguém este torna-se mais vivo e mais real do que quando visto na sua fotografia.<sup>537</sup> “O que denominamos realidade é uma certa relação existente entre tais sensações e lembranças que nos cercam simultaneamente”.<sup>538</sup>

A vida rebaixa o valor da leitura, enquanto esta “ensina a realçar o valor” daquela. Logo, não é a vida que potencializa a obra, mas a obra a vida. A ideia de vida presente em *O tempo recuperado* está posta quando se escreve um livro. A literatura, entendida como aquela que apraz a sensibilidade do narrador da *Recherche*, torna-se potência de vida mais do que a própria vida, biológica e racionalista. A “vida do espírito” não é um privilégio dos “raciocínios lógicos”, mas uma imersão no mais profundo ser.<sup>539</sup> A lógica não oferece mais a segurança da verdade:

Não que essas ideias que formamos não possam ser logicamente corretas, mas não sabemos se são verdadeiras. Só a impressão, por mais débil que lhe pareça a matéria, ou inapreensíveis os traços, é um critério de verdade, e devido a isto merece exclusivamente ser apreendida pelo espírito [...].<sup>540</sup>

A “verdade” da vida é identificada pelo narrador na literatura. Mas não se pode esquecer que essa verdade é “nova” e pode ser vertida nas mais amplas dimensões da vida. Aproveita-se do termo imprecisamente amplo da “literatura” para sondá-la: “a vida verdadeira, a vida afinal descoberta e tornada clara, por conseguinte a única vida plenamente vivida, é a literatura. Essa vida que, em certo sentido, habita cada instante em todos os homens tanto quanto no artista”.<sup>541</sup>

“O que de fato existiu jaz ignorado de nós”.<sup>542</sup> Nesse sentido, recobrar a verdade do vivido já não pode se dar objetivamente, mas através de uma

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 704.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 707.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 693.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 700.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 712.

<sup>542</sup> *Idem.*

“elaboração” que admite o sentimento: “ao invés de se embalar pela centésima vez com essas palavras: ‘Ela era muito amável’, ler ao revés: ‘sentiria prazer em beijá-la’”.<sup>543</sup> A decifração da “verdade” é transportada para o interior do recriador e é nesse sentido que a vida é literatura; literatura de si, leitura de si em relação aos outros e não dos outros pelos outros. Em si, o “eu” já possui diversas camadas sobrepostas e ocultas para serem tratados como “outros”, os “eus” que se foram e estão sepultados em nós, constantemente recriados, ressuscitados, reavivados, compondo toda a teia complexa da experiência de estar vivo e de compor a vida.

Diante da questão se a escrita traz consigo a felicidade, o narrador afirma que ela não é tão de pronto solúvel. Isso porque é o desgosto que favorece as forças da mente.<sup>544</sup> A obra de um escritor, a recriação da vida tornando-a a própria vida em verdade, não é motivada por uma presença, mas por uma carência. Os estados sensíveis que comportam a felicidade e a tristeza não são tão antagônicos em *O tempo recuperado* a ponto de imiscuirem-se mutuamente. Se a infelicidade motiva a obra, a reconstituição plena e verdadeira da vida, a utilidade da felicidade, por sua vez, é tornar possível a desgraça.<sup>545</sup>

A obra também é leitura de si, de modo que “na realidade, todo leitor, quando lê, é o leitor de si mesmo”. “*O tempo recuperado* anuncia uma obra que resta a escrever, e que já está escrita, os dois termos ligados pelo risco de desaparecimento no Tempo”.<sup>546</sup> “Proust dá ao seu leitor todas as chaves, a partir de exemplos retirados de seu próprio romance [...], para que por sua vez escreva o próximo romance, ou pelo menos, que tenha a ilusão de poder escrever a obra”.<sup>547</sup> Quem escreve oferece ao leitor pistas sobre aquilo que talvez ele não enxergaria por si próprio sobre sua experiência.<sup>548</sup> “Seria até inexato dizer que me preocupavam os que o leriam, os meus leitores. Pois eles não seriam [...] meus leitores, mas os próprios leitores de si mesmos”.<sup>549</sup>

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 713.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 720.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 721.

<sup>546</sup> ERGAL, Yves-Michel. *Op. cit.*, p. 154.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>548</sup> PROUST, Marcel. *Op. cit.*, p. 724.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 818.

Enfim, “havia reparado que só a percepção grosseira e errônea põe tudo no objeto, quando tudo está no espírito”.<sup>550</sup> Aqui, a realidade assume um caráter puramente mental.<sup>551</sup> A realidade cotidiana e social são apenas uma parte da obra: “das mudanças ocorridas na sociedade eu podia extrair verdades tanto mais valiosas e dignas de comentar uma parte de minha obra”.<sup>552</sup> O passar dos seus anos, as mudanças ocorridas, são motores de uma realidade mais profunda.

Nas últimas páginas do romance, o narrador se dedica a tratar da mudança física do corpo diante do passar dos anos. Neles são muitas as mudanças, uma pluralidade de imagens e de pontos da vida, o fazia pensar a vida de todos como um sonho, onde se esquece e se lembra de tais fases sobrepostas. O narrador se sente velho diante da imagem da filha de Gilbert e isso lhe encoraja a começar seu livro.<sup>553</sup> Assim, perdida em meio aos muitos fios do Tempo, a vida é constantemente criada e recriada no livro e só o pode ser parcialmente colocada frente à recuperação não do passado, mas da própria embriaguez do seu tempo múltiplo.

#### 4.10

##### ***Les sens***

Enquanto milhares de homens lutavam nos campos do leste francês durante a Primeira Guerra Mundial, o escritor Marcel Proust ampliava em sua *chambre à coucher* o projeto que já vinha desenvolvendo havia quase dez anos de construir uma catedral em forma de livro. Ao seu lado, as bombas e as trinchcheiras colocavam seus jovens compatriotas, assim como ingleses, alemães e rapazes de muitas outras nacionalidades, em contato com uma experiência muito pouco descritível, cujos poucos registros de testemunha deixaram pequena impressão daquilo que se mostrava cada vez mais indizível. Proust, que não estivera com eles no campo de batalha, perseguia seu projeto na tentativa de também gravar uma impressão através de seu livro-catedral. Se diferentes, ambas as impressões compartilham o caráter genuinamente novo da tentativa de dizer o indizível, a experiência singular que marca o início do século XX.

---

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 725.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 726.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 767.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 815.

Quando se entra em uma catedral, contempla-se o abraço do homem na Eternidade. A sua construção monumental quer ligá-lo ao divino, conforme fora o desejo dos trabalhadores de Amiens no século XIII, obra que John Ruskin estudou e que Proust traduziu e prefaceou. O atravessamento de suas colunas oferece a impressão de entrecruzamento dos anos, das fases do vivido, da perspectiva de toda uma vida transpassada pelo tempo – o cheiro do passado no presente, o olhar em direção ao futuro submetido e intimidado pelo Eterno. Uma catedral se interessa pela Eternidade mais do que pelo tempo: sua estrutura quase tudo viu e talvez quase tudo verá, apesar da passagem dos anos que a desgasta e dos homens de gerações diferentes. O tempo humano cumpre a resistência à pericibilidade e a transparecer aquilo que lhe parece divino. É o que diz o provérbio árabe cujo “ensinamento” afirma que “todos têm medo do tempo, mas o tempo tem medo das pirâmides”.

O templo de Proust toma a forma de um livro. Escrito a partir da morte de seus pais e composto em um momento onde aqueles que lhe eram caros desapareciam – em particular, desde 1914, Alfred Agostinelli e Bertrand de Fénélon, este último diretamente por causa da guerra<sup>554</sup> – era nele que vencia o movimento inflexível do tempo. Do ponto de vista da guerra, o que há dentro dessa “morte real permite uma realidade que falta no mundo”.<sup>555</sup> Desse modo, a “realidade”, a “essência” e o “tempo”, que existem na obra, não são aquelas da especulação do mundo, mas da ordem do livro, escrito pelo homem diante do mundo. É uma outra realidade, cujo conteúdo de verdade reside no homem e resiste aos imperativos do tempo e daquilo que nele pode existir.

A Grande Guerra teve um impacto particular na obra proustiana: ela não a constrange de todo, mas a motiva: “a guerra é [...] emblemática do papel criativo que a destruição pode ter. Mas a ideia oximorônica de destruição inerentemente criativa é *ainda mais central e profunda* em Proust”. Isso significa que o impacto da guerra no pensamento é produtivo para o mesmo. Contudo, empreende uma curva ainda mais acentuada no escritor. O leitor de *O tempo recuperado* certamente termina a sua leitura com a sensação de que o conflito é um apêndice do conjunto da *Recherche*. Isso não diz que ela não participa do choque do evento, mas que ela “vai além do quadro da guerra”. E isso não se deve apenas ao fato da

<sup>554</sup> MAHUZIER, Brigitte. *Proust et la Guerre*, p. 58.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 60.

obra evocar as transformações sociais do período,<sup>556</sup> mas porque o que a interessa finalmente é “a coabitação geográfica [...] dos ‘temas’ opostos do encerramento e da inauguração, da morte e nascimento”. Assim, “a morte da mãe poderia de fato ter sido uma libertação e um incitamento à criação; enfim, a ameaça de morte também teve um efeito estimulante em Proust”.<sup>557</sup>

*Em busca do tempo perdido*, cujo coração encontra-se em *O tempo recuperado*, é o *locus* da Eternidade da obra.<sup>558</sup> Ela não é uma perseguição do tempo, mas uma tentativa de escapar-se dele para recuperá-lo, uma vez que se é dele prisioneiro. Ela alcança a Eternidade do ser extratemporalizado através dos sentidos que ativam a impressão eterna de seu ser. O tempo perdido não é o passado nostálgico, mas o processo mesmo de perder o sentido do tempo, de onde advém a ideia de reencontro, ou recuperação do tempo para sua extração extratemporal.

É suficientemente curioso colocar na história do pensamento uma concepção como essa sendo elaborada ao lado de uma experiência histórica das mais críticas, não apenas pelo número de mortos na Primeira Guerra Mundial e por toda alteração socio-econômica que ela engendra na Europa e em larga escala no mundo, mas por ela frustrar *na experiência* de modo significativamente abrupto as dimensões temporais de passado, presente e futuro anteriores a ela. Pois o que se crê é que o escritor Marcel Proust apresenta uma mostra dessa frustração através da experiência sensível. Se o passado era algo, sobretudo na Modernidade, a ser superado pela técnica e pela razão do presente em direção ao

<sup>556</sup> Marion Schmid interpretou a “decadência” no romance de Proust pela via da transformação social: “A introdução de um capítulo sobre a guerra, editado em sua maior parte durante o evento, permite que Proust, em retrospecto, motive as cataclísmicas mudanças sociais nos últimos dois capítulos de *O tempo recuperado*, escrito meia década antes, entre 1910 e 1911. Fim dos tempos e final real do longo século XIX, a Grande Guerra acaba por ser também o catalisador que tornará obsoleta a velha ordem social, que completará a derrubada das hierarquias já existentes nos volumes anteriores. Foi entre 1914 e 1918 que ocorreu o crepúsculo dos deuses, a queda da aristocracia e a apoteose final da burguesia, que todo o romance prepara”. SCHMID, Manon. *Proust dans la décadence*. 185-6.

<sup>557</sup> LE ROUX-KIEKEN, Aude. *Op. cit.*, p. 169

<sup>558</sup> Luc Fraisse apresentou a obra de Proust segundo a disposição de uma catedral, ainda que o “projeto catedral” não tenha sido totalmente terminado pelo escritor: “A abside está, portanto, associada, na mente da criança, com a dureza dos tempos merovíngios. Esta notação ilumina duplamente a estrutura da obra-catedral, e lembramos que Proust escreveu a Jean de Gaigneron que pensara em dar títulos de seus livros correspondentes às partes das catedrais (Correspondência XVIII-359) [...] O Abiside representa o último capítulo do último volume, escrito imediatamente após o primeiro capítulo do primeiro volume”. FRAISSE, Luc. *L'Oeuvre Cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, p. 36.

futuro próspero, agora ele é uma presença perdida na ordem do tempo, com um presente transformado e um futuro despreocupante.

No que concerne à estrutura da obra, seu gênero demonstra aquilo que Walter Benjamin chamou de sua inclassificabilidade. Ela reúne memorialística, a influência do Duque de Saint-Simon, uma espécie de “estudos de costumes” cuja raiz encontra-se certamente em Balzac e uma “educação sentimental” flaubertiana. Não se trata de investigação psicológica, nem crítica social, muito menos simples ato de observação. Trata-se de uma formação da experiência humana comprometida com o “estado da alma”, ineditamente sustentada na lembrança não temporalizada.<sup>559</sup>

A sua narrativa impõe o desafio a quem o lê com os olhos de uma literatura convencional, porque é difícil determinar se quem fala é a personagem Marcel, o Narrador, ou o próprio Proust. Benjamin considerou Proust um escritor dotado de uma curiosidade singular, cujo desbravar possuía um valor catártico e mesmo teológico: “é o mimetismo da curiosidade que foi o princípio criador dessa série, mas também um elemento da criação inteira”.<sup>560</sup> Ao lado da curiosidade, o sadismo é a grande paixão proustiana na concepção de Benjamin, porque ele não podia “se tranquilizar com nenhuma constatação”, ele a encontra em segredo embutida em pequenas dobras até o infinito, em um processo onde a importância do que é atualizado é invariavelmente proporcional ao seu tamanho.<sup>561</sup> Não é apenas uma revolução formal que a obra empreende, mas criação de um romance quase sem forma.<sup>562</sup>

Jean-Yves Tadié faz menção à hesitação de Proust em classificar-se como um romancista e sua obra como um romance. Da mesma forma, teve dificuldade em começar a usar a primeira pessoa do singular, pois não se tratava exatamente de diário, nem livro de memórias, nem de autobiografia, nem de “autoficção”.<sup>563</sup> “Nesta estética do *como se*: como se fosse eu, como se fosse outra pessoa, Proust arriscou-se a violar a sua intimidade, mas conseguiu entrar no imaginário”.<sup>564</sup> E o consegue pelo esforço dos sentidos, do visto e do vivido, em

<sup>559</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 56. “Não temporalizada” no sentido das dimensões pré-concebidas de passado como lócus geracional da lembrança presente.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>562</sup> REVEL, Jean-François. *Sur Proust*, p. 42.

<sup>563</sup> TADIÉ, Jean-Yves. *Op. cit.* 17.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 32-3.

dar um sentido à experiência.<sup>565</sup> “Nem a vida nem a história permitem ler a obra; ao contrário, a obra dá sentido à vida e à história – também à história da literatura, que modifica e ilumina novamente”.<sup>566</sup>

A interação entre a História do mundo e a “interior” do narrador se alimentam mutuamente. Há uma dinâmica entre a história individual subjetiva que não é independentizada da exterior coletiva no romance. Por isso a sua classificação escapa do “romance histórico”.<sup>567</sup> Mas a sua especificidade não reside apenas na teoria dos gêneros da qual resiste: “a sua originalidade não reside certamente no fato de ter ‘descoberto’ a memória involuntária como um fenômeno físico mais ou menos raro, mas em ter conectado tudo isso à filosofia”. Não que o romance não “filosofasse” fora de Proust, mas com ele não é a encenação que o permite, mas o próprio tratado subjetivo que anuncia: a “drástica separação entre o eu superficial e o eu profundo, entre a interioridade e a dimensão social”. É a proposição interna do enunciado que investiga e apresenta um mundo supérfluo, que depende do livro para buscar a si mesmo: “‘O coração, diz Proust, é a dimensão suprema da inteligência’: o coração e a imaginação, devaneio”.<sup>568</sup> “A memória involuntária torna-se assim na busca de nada menos que a epifania do único sentido possível da vida e da arte, um pequeno apocalipse doméstico (revelação)”.<sup>569</sup>

O movimento operado pela *Recherche* e consumado no último volume da obra é o de investigação interna, da afetação do ser pelo mundo que o envolve e não como a disposição moderna de conhecimento do objeto: “o mundo não é um espetáculo do qual somos espectadores. Não é uma exibição de objetos para um sujeito que teria a missão de conhecê-los”.<sup>570</sup> Disso se tira a afirmação radical de Alain de Lattre: “a realidade em Balzac é o que temos pela frente. Com Proust, é o que escapa, o que escorrega e o que não se alcança”.<sup>571</sup> A obra aqui considerada demanda, portanto, uma reconsideração das dimensões existentes entre homem e mundo, onde o primeiro é autor do segundo e não seu observador. Por isso é somente no “livro”, articulação máxima do homem, que a vida se cumpre. Talvez

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>567</sup> ANGUISSOLA, Alberto Beretta. *Op. cit.*, p. 88.

<sup>568</sup> LATTRE, Alain de. *La Doctrine de la réalité chez Proust*, v. 1, p. 42.

<sup>569</sup> ANGUISSOLA, Alberto Beretta. *Op. cit.*, p. 350-1.

<sup>570</sup> LATTRE, Alain de. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 39.

também aí a História constituída e reconstituída na obra humana encontre seu lugar.

A sua ideia de realidade destoa daqueles que a pensaram imediatamente antes: “real, para Descartes, é uma coisa – *res* – pensada ou estudada; [...] para Berkley, é perceber, ou ser percebido; [...] para Bergson, é durar [...] pelo poder de mudar, de inventar, de criar”. Com Proust, ela assume uma outra tonalidade: a realidade “é a unidade de um sistema de expansão e compreensão onde qualidades e impressões, eventos e lugares e circunstâncias, memórias, são lidos e reunidos na intuição da mesma evidência”.<sup>572</sup> “Não sou o que o que penso ou o que experimento. Eu sou essa voz que fala dentro de mim, de algo muito mais extenso; [...] que está à margem, à parte”, poder-se-ia dizer, a literatura.<sup>573</sup> “A realidade, longe de ser reduzida ao real, é então equiparada à autenticidade e à verdade: é descoberto ‘o universo real sob o universo aparente’”.<sup>574</sup>

O “real” não é o mesmo que “realidade”: esta, pela pena do escritor francês é uma combinação entre o sensível concreto do real objeto e a imaginação, existência e imaginário.<sup>575</sup> O Ser se torna indissociável do processo sensível: “o movimento de reversibilidade entre o mundo e o eu que a *Recherche* traz à tona, pois caracteriza o que é capaz de sentir tanto quanto o que é capaz de ser sentido, e que nessa conjunção vai além da oposição ativa-passiva”.<sup>576</sup> A realidade se define a partir de Proust como “esforço e transgressão temporal: sendo inseparavelmente ‘fortuito’ e ‘inevitável’, só se dá como *tensão* – entre passado e presente, entre possível e atualidade, entre fantasma e ser”.<sup>577</sup>

Proust empreende uma nova consideração da realidade. Nela sujeito e objeto estão em interação constante e movente. É assim que ele justifica a passagem dos anos, o movimento histórico perceptível nos novos rostos, nas novas classes sociais. A sua “essência” não está encarnada na natureza, mas desliza no curso do tempo. “Nessa face à face, irreduzível e inicial do sujeito e do objeto, o real é insassível e o eu se torna um vaso fechado de onde o mundo é excluído”.<sup>578</sup> O mais importante é o sujeito que sente: “a ‘figura do que sentimos’

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>574</sup> SIMON, Anne. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p., p. 15.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p., p. 16.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p., p. 26.



é um devir de sensação só existe uma vez intelectualizado por um trabalho de recuperação; mas este trabalho só pode ser feito porque já sentimos”.<sup>579</sup> O sensível se torna parceiro da inteligência,<sup>580</sup> mas são os sentidos que correspondem ao “campo hermêutico de Proust, não a inteligência, são eles que interpretam e buscam ordenar o mundo.”<sup>581</sup>

“Proust percebe que uma nova filosofia é necessária para o novo século, [...] mas [...], ele se limita a nos mostrar o vazio que deve ser preenchido e, para isso, destaca as contradições”. “A constatação da morte da filosofia seria, portanto, a pré-condição para a sua futura ressurreição ”.<sup>582</sup> A sensibilidade literária está unida à histórica, o que estimula a consideração da *Recherche* de Proust com ‘uma forma de enciclopédia literária e cultural francesa’.<sup>583</sup> Mas a História não depende apenas dos eventos sociais e da guerra para participar do romance. A História está presente na apropriação filosófica do Tempo: *O tempo recuperado* pode ser “o do fim do romance, correspondente ao fim de um mundo”, também a derrocada “da sociedade parisiense e aristocrática, que sofre profundas transformações depois da guerra”, mas é também o romance que *redescobre* algo, que recupera. É fruto “do início de um novo século, em que avança uma sociedade remodelada, deixando o autor a um sucessor [...], podendo o fim de *O tempo recuperado* ser lido como um rito de passagem”.<sup>584</sup> Os historiadores, narradores por excelência, dela retiram o impulso à pesquisa.<sup>585</sup>

A *Recherche* é, segundo o argumento de Antoine Compagnon, por excelência, um romance do “entre dois”, não da contradição ou da dialética, mas da “simetria que manca”, do “desequilíbrio e da desproporção”, do “passo falso”. Romance e crítica, literatura e filosofia, tudo é “misto, híbrido e intermediário”.<sup>586</sup> A obra “está entre dois séculos, o último grande romance orgânico do século XIX e o primeiro grande romance experimental do século XX”.<sup>587</sup> “Voltada para o futuro, a *Recherche* seria, seguindo a definição de um apocalipse a chegar, uma

<sup>579</sup> *Ibid.*, p., p. 49.

<sup>580</sup> *Ibid.*, p., p. 58.

<sup>581</sup> RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*, p. 133.

<sup>582</sup> ANGUISSOLA, Alberto Beretta. *Op. cit.*, p. 328.

<sup>583</sup> NORA, Pierre. “L’Empire Proustien”, p. 24.

<sup>584</sup> ERGAL, Yves-Michel. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>585</sup> GUINZBURG, Carlo. “L’Étranger qui n’est pas dans la maison”. In. COMPAGNON, Antoine. *Lire et relire Proust*, p. 200.

<sup>586</sup> COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*, p. 13.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p., p. 48-9.

obra da espera, da promessa, do vôo do futuro em direção às estrelas”.<sup>588</sup> Mas o futuro advogado por esse estudioso de Proust contém o quê? Aqui evoca-se a ideia de *sens*, *um mundo infinito de sentidos*. O que a obra de Proust faz é responder ao desequilíbrio, mas, como característica fundamental de seu gênero, o faz abrindo para a possibilidade dos sentidos – por mais que Proust tenha “certezas”, sua obra não termina, é apenas investigação, o que constitui a sua Eternidade.

O mais significativo dilema a ser encontrado diante desse quadro é tratar a sua obra apenas como “ficção” no sentido vulgar, ou seja, como um oposto ao real, uma vez que o que considera como realidade é o que está no interior da obra e não o que está fora. Aqui, encontra-se uma provocação ao próprio entendimento da ficção literária como inverdade absoluta, posta em cena pela experiência do limiar do século XX. Proust deixa claro na sua crítica a Sainte-Beuve que a vida do autor não produz a obra, mas a obra produz a vida, pois “o livro é um produto de um outro eu, que não é aquele que manifestamos [...] na sociedade”.<sup>589</sup>

Se Sainte-Beuve diz que se a obra carrega consigo uma sociologia, uma história, uma moral, ela o faz externamente. Segundo Proust, isso se dá internamente. A obra faz a sociologia, a história, a moral. Então não é que tudo está alheio à sua vida, mas a sua escrita é uma tentativa de se desprender de sua vida para poder reencontrá-la. O genial de um escritor não é a sua vida, muito menos a sua inteligência, mas a sua capacidade de investigar a experiência e soerguer a vida com a sua obra. A inteligência, que se poderia entender como pareada à “consciência”, ele a critica quando ela toma como “banal” aspectos entendidos como cruciais à experiência.

Contudo, resta saber se a “inteligência”, lugar privilegiado da atividade científica, é incapaz de também se valer dessa experiência em sua composição narrativa. É sabido que o plano sensível evocado na *Recherche* é investigado conscientemente, tomando como abordagem o inconsciente.<sup>590</sup> Apesar dele focar na experiência estética, na ordem do artístico, Proust é um indicador de reconhecimento das limitações e complexidades da atividade da inteligência, tendo em vista uma maior honestidade para com sua atividade.

<sup>588</sup> MAHUZIER, Brigitte. *Op. cit.*, p. 113.

<sup>589</sup> PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve*, p. 43.

<sup>590</sup> BRÉE, Germaine. *Du temps perdu au temps retrouvé. Introduction à l'oeuvre de Marcel Proust*, p. 25

A busca é da verdade, baseada na experiência do homem no tempo, possibilitada pela memória... Mas que toma o lugar da verdade não na consciência, mas na inconsciência. Tudo está no sujeito e não no objeto. A realidade toma um caráter mental. E é por esse processo que ele responde como escrever em meio à crise. O tempo perdido é o tempo que escamoteia o vivido enquanto experiência profunda e íntima do ser. A literatura é meio pelo qual esse vivido se manifesta e se eternaliza enquanto vida plena, pois, sem literatura a vida não pode vir a ser, sem a sua pesquisa e a sua apresentação, fica novamente esquecida e banalizada pelas exigências da consciência inteligente, ou seja, do tempo perdido.

A guerra, a doença e a morte, consideradamente negativas, não são representativos da privação do trabalho, mas sim motores do trabalho: a crise de asma nervosa de Proust e a proximidade sentida de sua morte não o impedem de “radiografar” o mundo e transpô-lo em letras, pelo contrário, o motivam.<sup>591</sup> “Marcel Proust desafia a Grande Guerra. Ele a deixa entrar no seu romance ‘dourado’ e a convida ao Palacete de Guermantes, à sua grande descoberta”.<sup>592</sup> Sua pesquisa não prediz um envolvimento revolucionário do mundo, nem a sua estabilização. Ele quer se concentrar na experiência para revesti-la de nobreza: “uma análise que descobre no curso da justiça terrestre uma perfeição que nada de celeste poderia ultrapassar”.<sup>593</sup>

As fronteiras historicamente delimitadas entre realidade consciente e ficção inconsciente são constrangidas e invertidas não apenas pela experiência catártica do pensamento ocidental, mas também pela obra de Proust. É preciso se questionar como esse outro “eu”, ou “eus” evocados pela *Recherche* não são também históricos, no sentido de que se é preciso criar na História uma sensibilidade que leia e questione continuamente as dimensões exatas de sua tarefa. Afinal, é também o eu do historiador que quer – para citar as palavras do primeiro historiador que conhecemos e que talvez pudessem ser também, sob outros prismas, palavras de Marcel Proust – “evitar que os vestígios e as ações praticadas pelos homens se apaguem com o tempo”.<sup>594</sup>

<sup>591</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 49-50.

<sup>592</sup> MAHUZIER, Brigitte. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>593</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 49-52.

<sup>594</sup> Heródoto de Helicarnasso.

A memória é o receptáculo do imperecível e a diferença entre a voluntária e a involuntária é que, enquanto a primeira é contaminada pela perecibilidade dos assuntos imediatos e conscientes, a segunda não. Ela registra e esconde, mantendo o que lhe vale a ser descoberto somente através do *sens* sem prévio aviso. Ela é inesperada e inesperadamente desaparece, revelando apenas que há algo além daquilo que está presente na consciência.

Ele quer tocar o imperecível porque todos estão sujeitos ao tempo, que impinge de maneira impiedosa a destruição de tudo. O que resta dessa perecibilidade? É o que Proust parece querer descobrir. Para usar as palavras de Maurois, um de seus primeiros e mais célebres biógrafos, “Proust é obcecado pelo vôo dos momentos, pelo fluxo perpétuo de tudo o que ouvimos, pela transformação que o tempo traz aos nossos corpos e pensamentos”.<sup>595</sup> 158 Não é o passado que ele busca, muito menos o presente ou o futuro – como bom contemporâneo da era da decadência dos sonhos face à Grande Guerra. Ele não busca o Tempo, em última instância, mas em primeira. Isso porque não é possível negar esse elemento aprisionador. Mas, confrontando-o em sua inicial crueza – expressa na velhice e na morte, temas correntes na obra proustiana desde *Les plaisirs et les jours*, que questiona a presença da morte na vida diante da consciência daquela – ele deseja se libertar do tempo. Ele quer a Eternidade. Ninguém impede seu gênio. Se ele o consegue, o faz não por uma ideia abstrata e absoluta das coisas do mundo ou pela certeza do paraíso celeste no *pos-mortem* dos seres da Terra. Ele o faz pela escrita. A “*recherche*”, os críticos não o negam, é a busca por esse elemento. Porém, eles não parecem estar de todo cientes de que o autor francês se interessa menos pela revolução estilística diante dos pais que o precederam – Balzac ou Flaubert, por exemplo. O que mais lhe interessa na escrita também não parece ser o registro fográfico do tempo, o “retrato” de uma sociedade ou ainda a sua crítica. Ele almeja o indizível. Ele chama a atenção para a escrita do indizível, para a complexidade do vivente, em sua experiência. Ousa dizer coisas que estão além da possibilidade corrente de comunicar. Por isso, a *Recherche* não passa de *sens* [sentimento/sensação], de processo, de apelo por atenção a aspectos ocultos.

---

<sup>595</sup> MAUROIS, André. *Op. cit.*, p. 158.

O extrado da *Recherche* é o não esquecimento de que sempre se está pronto ao equívoco diante de uma afirmação, que é, por sua vez, uma fotografia falsificadora por sua qualidade perecível. Há uma essência, mas ela mesma é móvel. Ela é a verdade porque está escrita no livro que, segundo o autor, é a verdadeira vida. Essa é a possibilidade de alcance do eterno. A vida não faz a obra, mas a obra faz a vida, não importante essencialmente seu conteúdo. O sentido de uma obra, caso exista, é único e inessencial, isto é, não está inscrito na “eternidade proustiana”, poder-se-ia dizer, mas a necessidade do sentido, ou ainda mais precisamente, da obra é fundamental para a sustentação da vida. Essa é a Eternidade encontrada, ou reencontrada, em *Le temps retrouvé*. É o que resta da carência dos discursos supercífiais dos juízes alegados por Proust. A importância da escrita, ainda que não registrada em texto, é também a justificativa da frase de que a vida plenamente vivida é a literatura, arte e escrita superando a crise apocalíptica do início do século XX.

## Conclusão

A ideia de início de século que esteve presente ao longo de toda esta dissertação compreende o começo de uma alteração do pensamento ocidental situada no limiar do século XX e indicada pelas noções de “Vida” e de “História” evocadas aqui. Segundo essa mudança na experiência histórica, o curso dos acontecimentos não dependem mais do tempo progressivo tal como as teorias modernas e contemporâneas a ensinaram desde quando aparecem os primeiros Iluministas, senão mesmo desde quando os homens letrados dos “Renascimentos” projetaram uma “superação” dos antigos.<sup>596</sup> Contando com experiências que constroem a ideia de progresso da História, notadamente as guerras mundiais e os conflitos ideológicos, esse novo século, ao invés de tão somente empreender a crítica do passado e projetar seu futuro – como em certa medida fizeram por exemplo os renascentistas em relação ao medievo e este por sua vez em relação ao paganismo da Antiguidade –, ele parece sofrer uma inflexão que se volta para si mesmo, para a própria ideia de sentido histórico e destaca o seu vazio imperativo quanto à essencialidade do movimento da História.

Desde a Primeira Guerra Mundial, tomada aqui como primeiro grande motor desse processo, a literatura ficcional sofreu imediatamente a inflexão dessa concepção do tempo histórico. Descomprometida com a factualidade e com o estabelecimento do sentido, ela foi capaz de, desde quando terminado o conflito, apresentar a doença da Civilização, então responsável pela condução do progresso humano. Obras como as analisadas aqui, lidaram não apenas com esse problema da experiência histórica, como buscaram superá-lo levantando o argumento da artificialidade e pluralidade do *sentido*. Isso se manifesta pela necessidade do Homem afirmar-se diante da ausência de sentido exterior a ele, valendo-se então do empreendimento narrativo.

Assim sendo, obras como *A montanha mágica*, de Thomas Mann, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e *O tempo recuperado*, de Marcel Proust, integram a Grande Guerra em suas narrativas não apenas como sinônimo de crise do

---

<sup>596</sup> Cf. SOREL, Georges. *Les illusions du progrès*. O autor identifica na querela entre antigos e modernos e na literatura dos séculos XVII e XVIII a origem da ideia de progresso, que, segundo ele, identificará o sentido histórico “ilusório” da Modernidade burguesa.

sentido, mas como possibilidade de seu reestabelecimento. O *sentido* da História que insistem em mimetizarem em seus textos sofre uma inflexão quando do encontro com a guerra: Hans Castorp desce o sanatório “mágico” do Berghof e vai à guerra; Septimus Warren Smith dela volta traumatizado pelo excesso de experiência de guerra, se aniquila e a notícia de sua morte é dada na festa que Clarissa dava para sentir-se viva; as personagens de *O tempo recuperado* mudam de *status* e comportamento no cenário da Paris da guerra e o narrador tem suas impressões alteradas pelo perigo que a mesma oferecia. *Porém*, como foi visto, essas obras não se comportam apenas de modo negativo frente a essa inflexão. São obras de busca pela sua superação, aceitando a “humanidade” “assim como ela é”, como se apresenta, conforme diria Hans Castorp, e “enfeitando o calabouço”, segundo a filosofia da senhora Dalloway. Essa aceitação é possível graças à identificação da necessidade narrativa. Ela é apresentada por Castorp no episódio da tempestade de neve, é o sentimento da Vida, ainda que em meio ao seu vazio, como apresentado por Clarissa, é a escrita da Vida em um livro, como para o narrador da *Recherche*.

É consenso que a década de 1920, os singulares anos “loucos” do pós-Primeira Guerra, buscou canalizar todo um otimismo com relação à Vida, tendo em vista a “superação” do período da guerra. Não é raro encontrar mesmo em cidades muito pequenas do interior da Europa um memorial com uma vasta lista de “mortos pela pátria”. Sobre a exaltação da “glória feita de luto” a década seguinte tenta se soerguer e tentar reencontrar o sentido não somente da História, mas daquelas próprias vidas individuais transformadas pelos anos inesperados da guerra. A memória desse momento partilha na historiografia seja a tragédia, seja a comédia; seja a ideia de um período eufórico, seja a do drama do pós-guerra. O *début de siècle*, tal como se buscou apresentar aqui, não é o tempo do reforço do “trauma” da guerra, nem o do entusiasmo do “Modernismo”. Não é o *fin de siècle*, que busca balizar as semelhanças e diferenças, descontinuidades e continuidades do século XX com relação ao predecessor. É uma investigação que ainda merece muita atenção sobre a experiência histórica que redirecionou o sentido histórico fazendo uma curva sobre si mesmo. Nela, obteve a atenção à necessidade antropológica da elaboração do discurso e da constituição do sentido. Sentido esse que é capaz de escrever tanto uma História, quanto de justificar a permanência da Vida.

As obras em questão oferecem um anúncio desse movimento. Suas diferenças quanto à conjuntura dos países e culturas que as compuseram são existentes e os capítulos individualmente a eles dedicados buscou tocar a tarefa e o motor de cada uma em sua especificidade. Eles tentaram trazer: Mann desde antes da Grande Guerra planejando recolocar o tema de *A morte em Veneza* de modo irônico, passando pela paródia europeia que, segundo ele, impulsionou o evento que situa ao fim de *A montanha mágica*. Reforça-se aqui o ponto de vista da tradição intelectual da Alemanha, notavelmente diversa daquela compartilhada pela Inglaterra e pela França, e que fora um elemento fundamental na composição desse romance; Woolf dedicando-se ao pós-guerra tomando o conflito como ponto de partida – e não de chegada como Mann –, desenvolvendo uma crítica profunda da civilização enquanto engenho da “natureza humana” e não da essencialidade histórica e alcançando um drama muito maior do que o de destacar a morte por condenação social, mas o de enfrentar o vazio e o preenchimento da Vida; Proust, o único dos romancistas a escrever a obra analisada durante a guerra e a sofrer os impactos imediatos do conflito no seu trabalho, chegando no mesmo momento em que a guerra aparece à investigação de suas sensações e revelando haver nelas a verdade constitutiva da obra literária – isso tudo diante da passagem dos anos que o atormentam e da alteração da estrutura social montada há séculos na França.

Contudo, o aspecto “apocalíptico” que reestabelece um mundo desestabilizado pela guerra é compartilhado por todas as três obras. Suas personagens de destaque vêm do nada e vão direção a uma formação discursiva. Se Castorp é “singelo”, Clarissa é “mundana” e o Narrador de *O tempo recuperado* clama a seus leitores que confirmem seu sentimento, se são personagens “vazios” que seguem adiante, entretanto descobrem a genialidade daquilo era muito evidente para que os gênios pudessem ver. Nos três, embora não apenas, o leitor está no interior de suas mentes, confundidas por ambiências diversas que os fazem encontrar com a morte: Castorp, no sanatório de tuberculosos na montanha constantemente coberta de neve; Dalloway na Londres do pós-guerra, com ex-combatentes atingidos pelo conflito; o Narrador da *Recherche* na Paris ameaçada pela guerra. Todas os três romances apresentam também uma nova relação o tempo. Mann abre seu livro anunciando que a história não tem nada a ver com o tempo, muita narração em pouco tempo e muito tempo em pouca narração convivem na eternidade “carrossel” que faz com que não



apenas Castorp mas o próprio narrador se intrigue com esse “espírito brincalhão”, o tempo; o livro de Woolf conta um dia, mas o seu rendimento estrapola *as horas* que sustentam essa narrativa intercortada por inúmeros fluxos de perspectiva sobrepostos; a *Recherche* é do tempo, embora esse tempo seja perdido no máximo sentido que a expressão pode assumir: o Narrador se “retira do tempo” para investigar aquilo que ele chama de “verdade”.

A realidade é o próprio vazio desses textos. A ausência de sentido se revela nas alturas: a águia indicada por Peeperkorn, as letras no céu de Londres, os aeroplanos luminosos sobre Paris. Mas esse vazio é também aquilo que os preenche. Todas as três obras se comprometem com uma crítica do juízo oficial, dos grupos que se unem apenas para julgar os outros, e, o fazendo, destacam a ausência de essencialidade no discurso e a carência humana de produção do sentido. A realidade torna-se um processo mental e é alocada na produção da escrita ela mesma, fruto da sensibilidade e da perspectiva humana. Em Mann, ela é configurada, em Woolf, sentida, e em Proust, experimentada e escrita.

Para atingir essa compreensão, todas as obras vão ao encontro da morte – os seus “caminhos geniais” –, mas o que todas elas encontram é a vida. Isso porque a morte é tratada como princípio da vida. É diante dela que Castorp começa a se interessar pela vida, a do corpo e a do espírito falador dos homens que encontra; a partir da morte de Septimus, Clarissa reafirma que sente a vida e volta para sua festa, uma vez que tudo segue adiante; a morte é neutralizada mesmo diante da sensibilidade e da fragilidade de Marcel quando de sua perspectiva “extratemporal”. A dimensão de “vitória sobre a morte”, ainda que esta persista, só pode se encontrar na dimensão discursiva.

Todas as obras compartilham a tarefa de apresentar a Vida enquanto narrativa e salvar a História da sua tragicidade ainda que esta não seja abandonada. É essa a dinâmica entre a Vida e a História que se buscou advogar evocando esses textos. A Vida assume em todos eles um caráter extra material, extra corporal, mas também centrado nas carências da matéria e do corpo. Esse “extra” é intramundano e significa a capacidade de narrar: as etapas de uma “vida”, o discurso que lhe atribui seu sentido plástico e perecível, como o militarismo de um Joachim Ziemssen, a civilização de Settembrini, o sacrifício de Naphta, a festa de Clarissa, o livro de Marcel: “a *Vida* verdadeira é literatura”. A História, em suas especificidades, assume um papel semelhante quando toma o

compromisso de configuração de sentido e entendê-la como tal é tarefa deste novo século.

O que aqui se buscou dissertar, enquanto argumento histórico, é que o século XX iniciou um processo de conversão do *sentido* em direção a ele mesmo a partir de uma concepção de Vida ligada à elaboração propriamente humana já apresentada pela literatura ficcional aqui mobilizada. Comparada às cosmogonias, mitologias e discursos sobre a vida considerados até então, essa ideia permanece nova, embora familiar, uma vez que esse “sentido” sobre o “sentido” possui implicações em todas as configurações históricas. Antes de mais nada, foi interesse deste trabalho destacar a presença da narrativa em todos os domínios da vida, incluindo a História, não apenas de modo crítico e provocativo, mas como uma necessidade de manutenção da própria Vida.

A pesquisa e a escrita desta dissertação também foram atravessadas por um ambiente completamente inédito, de doença e de morte. Os desafios científicos, os novos modos de comportamento e educação, bem como a geração de uma nova sensibilidade, foram impostos pelo surgimento do coronavírus 2019. Junto a ele, um novo século parece se anunciar, apresentando outras formas de conceber o tempo e o espaço. Experiências como essa, inflexíveis e desafiadoras, não são apenas anomalias paralizadoras. São também motores para os herdeiros de Prometeu. Espera-se que o pensamento e a atenção às afirmações humanas possam corresponder às novas exigências. Diante delas, aquele que “perde” uma guerra, ganha, além da dificuldade de compreender-se como antes, uma nova oportunidade de escrever uma História, uma Vida.

## 6

## Referências bibliográficas

ALLEN, James Peter. *Genesis in Egypt. The philosophy of ancient Egyptian creation accounts*. New Haven: Yale University Press, 1998.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito. O pensar, o querer, o julgar*. 2 volumes. Tradução: Antônio Abranches, Cesar Augusto R. de Almeida, Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

\_\_\_\_\_. *El concepto de amor en San Agustín*. Tradução: Agustín Serrano de Haro. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

\_\_\_\_\_. *Entre o passado e o futuro*. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ARISTÓTELES. *Sobre a alma*. Tradução: Ana Maria Lóio. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

ASSMANN, Jan. *Maat. L'Egypte pharaonique et l'idée de justice sociale*. Paris: Julliard, 1989.

\_\_\_\_\_. *The mind of Egypt. History and meaning in the time of the pharaohs*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

AUERBACH, Erich. "Filologia da literatura mundial". In. *Ensaaios de literatura ocidental*. Tradução: Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34. Livraria Duas Cidades, 2012.

\_\_\_\_\_. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução: George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARASH, Jeffrey Andrew. *Politiques de l'histoire. L'historicisme comme promesse et comme mythe*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin. Quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale. UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. *Magia, técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno. Dez grandes escritores*. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMARA, Giselle Marques; JASMIN, Marcelo Gantus. *Tempo e Maat na Antiga Kemet*. Rio de Janeiro, 2018. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

CASSIRER, Ernst. “A conquista do mundo histórico”. In. *A Filosofia do Iluminismo*. Tradução: Álvaro Cabral. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.

CÍCERO. *De Oratore* II, 36. In. SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do orador de Cícero. Um estudo a luz de Ad familiares I, 9 e 23*. São Paulo, 2009 – Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

CONDORCET, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat, Marquis. *Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Campinas: Ed. da Unicamp, 2013.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

\_\_\_\_\_. *Meditações*. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. 2 volumes. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993-4.

\_\_\_\_\_. *Sobre o tempo*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

EVERDELL, William Romeyn. *Os primeiros modernos. As origens do pensamento do século XX*. Tradução: Cynthia Cortes e Paulo Soares. Rio de Janeiro. São Paulo: Record, 2000.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Volume 1. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.

FUSSELL, Paul. *The Great War and modern memory*. Nova York; Londres: Oxford University Press, 1975.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HERÓDOTO. *História*. Tradução: J. Bito Broca. Rio de Janeiro: Ediouro. Tecnoprint, s. d.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução: Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: UERJ, 2013.

KANT, Immanuel. *Ideia de uma História universal com um propósito cosmopolita*. Tradução: Artur Morão. LusoSofiaPress, s. d.

KEEGAN, John. *The face of the battle*. Londres: Hutchinson, 1998.

KOSELLECK, Reinhart. *L'expérience de l'histoire*. Tradução: Michael Werner. Paris: Hautes Études. Gallimard. Le Seuil, 1997.

\_\_\_\_\_. *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

LEED, Eric J. *No man's land. Combat and identity in World War I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “Raça e história”. In. *Antropologia estrutural dois*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

POUZADOUX, Claude. *Contos e lendas da mitologia grega*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PLATÃO. *Protágoras*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Pará: UFPA, 2002.

\_\_\_\_\_. *Teeteto*. Tradução: Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. 3 volumes. Paris: Éditions du Seuil, 1983-5.

SANTO AGOSTINHO. *A cidade de Deus*. Volume I. Tradução: J. Dias Pereira. Lisboa: Serviço De Educação Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

\_\_\_\_\_. *Confissões*. Tradução: Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1997.

SCHORSKE, Carl Emil. *Viena fin-de-siècle. Política e cultura*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SOREL, Georges. *Les illusions du progrès*. Paris: Librairie des Sciences Politiques et Sociales Marcel Rivière et Cie., 1911.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VERNANT, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução: Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

WEBER, Max. “Ciência como vocação”. In. *Três tipos de poder e outros escritos*. Tradução: Arthur Mourão. Lisboa: Tribuna da História, 2005.

\_\_\_\_\_. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WINOCK, Michel. *La France républicaine. Histoire politique XIXe – XXIe siècle*. Paris: Robert Laffont, 2017.

WINTER, Jay. *Remembering war. The Great War between memory and History in the twentieth century*. New Haven. London: Yale University Press, 2006.

WINTER, Jay. PROST, Antoine. *The Great War in History. Debates and controversies, 1914 to the present*. Cambridge University Press, 2005.

WINTER, Jay; ROBERT, Jean-Louis. *Capital cities at war: Paris, London, Berlin 1914-1919*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

## Thomas Mann

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução: Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Considérations d'un apolitique*. Tradução: Jeanne Naujac e Louise Servicen. Introdução: Jacques Brenner. Paris: Grasset, 2002.

\_\_\_\_\_. *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1997.

\_\_\_\_\_. *Être écrivain allemand à notre époque*. Apresentação e seleção: André Gisselbrecht. Tradução: Denise Daun. Paris: Gallimard, 1996.

\_\_\_\_\_. *Études. Goethe. Nietzsche. Joseph et ses frères*. Tradução: Philippe Jaccottet. Paris: Gallimard, 2006.

\_\_\_\_\_. *Goethe et Tolstoï*. Tradução: Alexandre Vialatte. Paris: Éditions Payot, 1999.

\_\_\_\_\_. "Introdução à Montanha mágica" [Einführung in den Zauberberg, Für Studenten der Universität Princeton, Als Vorwort]. Tradução: Richard Miskolci. In: *Perspectivas*, nº. 19, São Paulo, 1996, p. 131-142.

\_\_\_\_\_. *Journal: 1918-1921; 1933-1939*. Tradução: Robert Simon. Paris: Gallimard, 1985.

\_\_\_\_\_. *L'Artiste et la société*. Tradução: Louise Servicen. Paris: Grasset, 1973.

\_\_\_\_\_. *Les exigences du jour*. Tradução: Louise Servicen e Jeanne Naujac. Paris: Grasset, 1976.

\_\_\_\_\_. *Pensadores modernos. Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer*. Tradutor: Márcio Suzuki. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

\_\_\_\_\_. "Pensamentos na Guerra". In: *Revista UFG*. Tradução: Mário Frungillo. Julho 2010. Ano XII. Nº 8. P. 143-158.

MANN, Thomas. CLAUDE, Lutz. "Thomas Mann". In: *Les Cahiers du GRIF*, n. 33, 1986. Hannah Arendt, p. 73-75. Disponível em: <[http://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1986\\_num\\_33\\_1\\_1684](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1986_num_33_1_1684)>. Acesso: maio/2020.

## Crítica

CALDAS, Pedro. “A educação estética de Hans Castorp” In. Viso: *Cadernos de Estética Aplicada*, volume 12, p.128-150, 2012.

\_\_\_\_\_. “‘O murmurante evocador do passado’: A montanha mágica e o romance de formação após a Primeira Guerra Mundial.” In. *História e historiografia*. Ouro Preto, n. 16, p. 107-120, dezembro 2014.

CIACCIO, Jason. “Time Wasted: Narcotic Analysis of Thomas Mann’s *Der Zauberberg*”. In. *The German Quarterly*, v. 90 n. 3, p. 299-314, verão, 2017. American Association Of Teachers Of German. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/gequ.12037>>. Acesso: maio/2020.

DETHURENS, Pascal. *Thomas Mann et le crepuscule du sens. Création littéraire et culture européenne dans l’oeuvre de Thomas Mann*. Chêne-Bourg. Genebra: Georg Éditeur, 2003.

GESLER, Wil. “Hans Castorp’s journey-to-knowledge of disease and health in Thomas Mann’s *The Magic Mountain*”. In. *Health & Place*, n. 6, p. 125-134, 2000. Disponível em: <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/10785354/>>. Acesso: maio/2020.

FEJTÖ, Kalyane. “La plongée dans le hors-temps”. In. *Revue française de psychanalyse*, v. 78, p. 1637-1642, Presses Universitaires de France, 2014-5. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2014-5-page-1637.htm>>. Acesso: maio/2020.

FINCK, Jean. *Thomas Mann et la psychanalyse. Précédé de Thomas Mann et l’irrationnel par Jean-Michel Palmier*. Paris: Les Belles Lettres, 1982.

GODÉ, Maurice. *Thomas Mann*. Paris: Belin, 2013.

HELLER, Erich. *Thomas Mann. The ironic german*. South Bend. Indiana: Regnery/Gateway, INC, 1979.

HERWIG, Malte. “Magic science on the mountain. Science and myth in Thomas Mann’s *Der Zauberberg*”. In. *The Germanic Review*, v. 74, n. 2, p. 146-156, primavera, 1999. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00168899909597395?jo>>



urnalCode=vger20>. Acesso: maio/2020.

HOLMES, Deborah. “*Politisierung eines Unpolitischen?* Thomas Mann and Socialism”, 1918–1933. In. *Oxford German Studies*, v. 34, n. 2, p. 189-196, 2005. Disponível em: < <https://doi.org/10.1179/174592105x85076>>. Acesso: maio/2020.

KAUFMANN, Vincent. “Indécis, indécidable (Thomas Mann)”. In. *Ménage à trois. littérature, médecine, religion*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007. Disponível em: <<http://books.openedition.org/septentrion/13859>>. Acesso: maio/2020.

KAVALOSKI, Joshua. “Performativity and the Dialectic of Time in Thomas Mann’s *Der Zauberberg*”. In. *German Studies Review*, v. 32, n. 2, p. 319-342, maio de 2009. The Johns Hopkins University Press. The German Studies Association. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40574803>>. Acesso: maio/2020.

LEIBRICH, Louis. *Thomas Mann. Une recherche spirituelle*. Paris: Aubier Montaigne, 1974.

LEWISOHN, Ludwig. “Thomas Mann”. In. *The ENGLISH JOURNAL*, v. 22, n. 7, p. 527-535, setembro de 1933. National Council of Teachers of English. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/804193>>. Acesso: maio/2020.

LUKÁCS, Georg. *Thomas Mann*. Tradução: Paul Laveau. Paris: François Maspero, 1967.

MAYER, Hans. *Thomas Mann*. Tradução: Laurent Ferec e Valérie le Vot. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

MARCEL, Odile. *La maladie européenne. Thomas Mann et le XXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

REED, Terence James. “Mann and history”. In. ROBERTSON, Ritchie (Edição). *The Cambridge companion to Thomas Mann*. Cambridge University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *Thomas Mann: The uses of tradition*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

ROSENFELD, Anatol. “Thomas Mann. Apolo, Hermes, Dionísio”. In. *Texto/Contexto. Ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

SCHULTZ, H. Stefan. “On the Interpretation of Thomas Mann’s ‘Der Zauberberg’”. In. *Modern Philology*, v. 52, n. 2, p. 110-122, novembro, 1954. The University of Chicago Press. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/434719>>. Acesso: maio/2020.

LEE, Sunjoo. “Metaphysical Experience in *The magic mountain*”. In. *The Explicator*, v. 77, n. 3-4, p. 87-90, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/00144940.2019.1626326>>. Acesso: maio/2020.

SEIDLIN, Oskar. “The Lofty Game of Numbers: The Mynheer Peeperkorn Episode in Thomas Mann’s *Der Zauberberg*”. In. *Modern Language Association*, v. 86, n. 5, p. 924-939, outubro, 1971. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/461076>>. Acesso: maio/2020.

VAGET, Hans Rudolf. (2017) “Thomas Mann: Enlightenment and Social Democracy”. In. *Publications of the English Goethe Society*, v. 86, n. 3, p. 193-204. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/09593683.2017.1368931>>. Acesso: maio/2020.

VUILLET, Hélène. *Thomas Mann ou les métamorphoses d’Hermès*. Paris: Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2007.

WEIGAND, Hermann J. *Thomas Mann’s novel Der Zauberberg. A study*. Nova York; Londres: Appleton Century, 1933.

### **Virginia Woolf**

WOOLF, Virginia. *A writer’s diary*. New York: Harcourt, 1953.

\_\_\_\_\_. *As mulheres devem chorar... Ou se unir contra a guerra. Patriarcado e militarismo*. São Paulo: Autêntica, 2019.

\_\_\_\_\_. *Collected essays*. 2 volumes. Londres: The Hogarth Press, 1966.

\_\_\_\_\_. *Cenas Londrinas*. Tradução: Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

- \_\_\_\_\_. *Mrs. Dalloway*. Londres: Penguin Books, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Mrs. Dalloway*. Tradução: Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- \_\_\_\_\_. *The common reader. First series. To Lytton Strachey*. New York: Harcourt, Brace & World, 1953.
- \_\_\_\_\_. *The common reader. Second series. 1935*. New York: Harcourt, Brace & World, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Um teto todo seu*. Tradução: Noemi Jaffe. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Virginia Woolf contos completos*. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Virginia Woolf essais choisis*. Tradução: Catherine Bernand. Paris: Gallimard, 2015.

### **Crítica**

- ATTIE, Juliana Pimenta. “A presença da guerra evidenciada no trabalho de representação da memória em *Mrs. Dalloway*”. In. *Revista Hispeci & Lema*, a. III, n. 3, nov. 2012.
- BARRETT, Michele. “Part II”. In. *A theory of modernism and english society between the wars: with particular reference to Virginia Woolf*. University of Sussex, 1976. D Phil Thesis in Sociology.
- \_\_\_\_\_. “Towards a Virginia Woolf Criticism”. In. *Sociological Review Monograph*, v. 26, n. 1, p. 145-160, maio 1978. Disponível em: <<https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1978.tb03247.x>>. Acesso: maio/2020.
- BELL, Quentin. *Virginia Woolf. Biographie*. 2 volumes. Tradução: Francis Ledoux. Paris: Éditions Stock, 1973.
- BENJAMIN, Anna S. “Towards an Understanding of the Meaning of Virginia Woolf’s ‘*Mrs. Dalloway*’”. In. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, v. 6, n. 2, p.214-227 verão/1965. University of Wisconsin Press. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1207260>>. Acesso: maio/2020.

BROWN, Paul Tolliver. “The Spatiotemporal Topography of Virginia Woolf’s Mrs. Dalloway: Capturing Britain’s Transition to a Relative Modernity”. In. *Journal of Modern Literature*, v. 38, n. 4, Spaces and Places, p. 20-38, verão 2015. Indiana University Press. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.38.4.20>>. Acesso: maio/2020.

CHURCH, Johanna. “Literary representations of shell shock as a result of World War I in the works of Virginia Woolf and Ernest Hemingway”. In. *Peace & Change*, v. 41, n. 1, janeiro 2016.

CITATI, Pietro. “Virginia Woolf, Mrs. Dalloway et La Promenade au phare”. In. *Sur le roman: Dumas, Dostoïevski, Woolf*. Paris: Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2000.

CORDÁS, Táki Athanássios; MARCHETTI, Renato Luiz. “Quem tem medo de Virginia Woolf?: psicopatologia, tempo e criatividade em Mrs. Dalloway”. In. *Revista Psiquiatria Clínica*, 38 (6), p. 261-4, 2011. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/262599415\\_Who's\\_afraid\\_Virginia\\_Woolf\\_Psychopathology\\_time\\_and\\_creativity\\_in\\_Mrs\\_Dalloway](https://www.researchgate.net/publication/262599415_Who's_afraid_Virginia_Woolf_Psychopathology_time_and_creativity_in_Mrs_Dalloway)>. Acesso: maio/2020.

DELMAS, Claude. “Des ‘choses’ aux ‘espaces mentaux’ dans Mrs. Dalloway”. In. *Klincksieck: Études anglaises*, v. 57, n. 2, p. 147-157, 2004. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2004-2-page-146.htm>>. Acesso: maio/2020.

EDMONDSON, Annalee. “Narrativizing Characters in Mrs. Dalloway”. In. *Journal of Modern Literature*, v. 36, n. 1, p. 17-36, 2012. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.36.1.17?seq=1>>. Acesso: maio/2020.

GARDELLE, Laure. “L’expression linguistique de la marche dans Mrs. Dalloway de Virginia Woolf: équilibre et déséquilibres de l’être”. In. *Études britanniques contemporaines: Revue de la Société d’études anglaises contemporaines*, v. 44, 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/ebc/534>>. Acesso: maio/2020.

GAUDIN, Ingrid Delpech. “Du sens aux sens: éclatement et rassemblement synesthésique dans la version filmée du roman de Virginia Woolf *Mrs. Dalloway*”. In. *Anglophonia/Caliban*, n. 11, p. 237-243, 2002, Musique et littératures: Intertextualités. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/calib\\_1278-3331\\_2002\\_num\\_11\\_1\\_1469](https://www.persee.fr/doc/calib_1278-3331_2002_num_11_1_1469)>. Acesso: maio/2020.

GOLDMAN, Jane. “From Mrs Dalloway to The Waves: New elegy and lyric”. In. SELLERS, Susan (ed.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge University Press, 2010.

HAGEN, Benjamin D. “A Car, a Plane, and a Tower: Interrogating Public Images in *Mrs. Dalloway*”. In. *Modernism/modernity*, v. 16, n. 3, p. 537–551, 2009. The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/317307>>. Acesso: maio/2020.

LATHAM, Monica, “*Arlington Park*: Variations on Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway*”. In. *E-rea*, v. 10, n. 2, 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/erea/3216>>. Acesso: maio/2020.

LE BRUN, Xavier. *L’idée de monde de la vie et la représentation du réel dans la fiction tardive de Virginia Woolf*. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2017.

LEE, Hermione. *Virginia Woolf ou l’aventure intérieure*. Tradução: Laurent Bury. Paris: Éditions Autrement Littératures, 2000.

LAVENBACK, Karen L. *Virginia Woolf and the Great War*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1999.

MASON, Halle. “A Modern Gothic: Septimus Smith Haunts the Streets of Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway*”. In. *Recipient of the Third International Virginia Woolf Society Angelica Garnett Undergraduate Prize Essay*.

NAREMORE, James. *The World without a self: Virginia Woolf and the novel*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

NEVEUX, Julie. “Stream of consciousness ou points de confluence? Temporalité et conscience dans *Mrs. Dalloway*: une approche psycholinguistique et cognitive”.

In. *Études de stylistique anglaise*, 10, p. 83-104. 2016. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/esa/743>>. Acesso: maio/2020.

PENDA, Petar, “Politicising Cityscape: London in Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway*”. In. *The Literary London Journal*, v. 10, n. 1, 2013. Disponível em: <<http://www.literarylondon.org/london-journal/spring2013/penda.pdf>>. Acesso: maio/2020.

POTTS, Gina. SHAHRIARI, Lisa (ed.). *Virginia Woolf’s Bloomsbury, Aesthetic Theory and Literary Practice*. 2 volumes. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

SAINT-AMOUR, Paul K. “Mrs. Dalloway: Of Clocks and Clouds”. In. BERMAN, Jessica (ed.). *A Companion to Virginia Woolf*. John Wiley & Sons Ltd, 2016.

STEVANATO, Savina. *Visuality and Spaciality in Virginia Woolf’s fiction*. Cultural Interactions Studies in the Relationship between the Arts. V. 23. Bern: Peter Lang, 2012.

TAMBLING, Jeremy. “Repression in *Mrs Dalloway*’s London”. In. *Essays in Criticism*, v. 39, n. 2, p. 137–155, abril 1989. Disponível em: <<https://academic.oup.com/eic/article-abstract/XXXIX/2/137/496787?redirectedFrom=fulltext>>. Acesso: maio/2020.

WOOLF, Leonard. *Beginning Again. An autobiography of the years [1911-1969]*. 3 volumes. Londres: The Hogarth Press, 1972.

### **Marcel Proust**

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. 4 volumes. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1987.

\_\_\_\_\_. *Em busca do tempo perdido*. 3 volumes. Tradução: Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

\_\_\_\_\_. *Chroniques*. Paris: Gallimard, 2015.

\_\_\_\_\_. *Contra Sainte-Beuve*. Tradução: Luciana Persice Nogueira. Belo Horizonte: Âyiné, 2017.

\_\_\_\_\_. *Jean Santeuil*. Paris: Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. (Tradução). *La Bible d'Amiens de John Ruskin*. Paris: Bartillat, 2007.

\_\_\_\_\_. *Le mensuel retrouvé*. Paris: Éditions des Busclats, 2012.

\_\_\_\_\_. *Le salon de Mme de ....* Paris: L'Herne, 2009.

\_\_\_\_\_. "Les Plaisirs et les jours". In. PROUST, Marcel. *Jean Santeuil*. Paris: Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. *Pastiches et mélanges*. Paris: Gallimard, 1999.

### Crítica

ANGUISSOLA, Alberto Beretta. *Les sens cachés de la Recherche*. Paris: Classiques Garnier, 2013.

ARNAUD, Claude. *Proust contre Cocteau*. Paris: Bernard Grasset, 2013.

BARTHES, Roland. *Une idée de recherche*. In. BARTHES et al. *Recherche de Proust*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Tradução: Édith Fournier. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Sur Proust*. Tradução: Robert Kahn. Caen: Nous, 2010.

BOUILLAGUET, Annick. ROGERS, Brian G. (Dir.) *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2004.

BRASSAÏ. *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard, 1997.

BRÉE, Germaine. *Du temps perdu au temps retrouvé. Introduction à l'oeuvre de Marcel Proust*. Paris: Société D'Édition "Les Belles Lettres", 1969.

BRUNET, Etienne. *Le vocabulaire de Proust*. 3 volumes. Genève; Paris: Slatkine – Champion, 1983.

COMPAGNON, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1987.

DOUBROVSKY, Serge. *La place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*. ELLUG Université Stendhal Grenoble, 2000.

ERGAL, Yves-Michel. *Le Temps retrouvé ou la fin d'un monde*. Paris: Classiques Garnier, 2014.

FIESCHI, Pascal. "Le temps perdu est retrouvé". In. ADAM, Antoine et al. *Proust*. Paris: Hachette, 1965.

FONTANILLE, Jacques. *Le Savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*. Paris, Amsterdam, Philadelphia: Hadès Benjamins, 1987.

FRAISSE, Luc. *L'Oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*. Paris: Classiques Garnier, 2014.

GENETTE, Gérard. *La question de l'écriture*. In. BARTHES et al. *Recherche de Proust*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

GINZBURG, Carlo. "L'étranger qui n'est pas de la maison". In. COMPAGNON, Antoine. (Org.). *Lire et relire Proust*. Nantes: Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2014. P. 183-211.

HOUSTON, John Porter. *Les structures temporelles*. In. BARTHES et al. *Recherche de Proust*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

KRISTEVA, Julia. *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.

LATTRE, Alain de. *La Doctrine de la réalité chez Proust*. 3 volumes. Paris: Librairie José Corti, 1978-1985.

LE ROUX-KIEKEN, Aude. *Imaginaire et écriture de la mort dans l'oeuvre de Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion, 2005.

MAHUZIER, Brigitte. *Proust et la guerre*. Paris: Honoré Champion, 2014.

MAUROIS, André. *À la Recherche de Marcel Proust*. Paris: Hachette, 1970.



NORA, Pierre. “L’Empire proustien”. In. COMPAGNON, Antoine. (Org.). *Lire et relire Proust*. Nantes: Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2014. P. 11-31.

REVEL, Jean-François. *Sur Proust*. Paris: Bernard Grasset, 1987.

RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

SANSOM, William. *Proust*. Tradução: Isabel de Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

SCHMID, Marion. *Proust dans la décadence*. Paris: Honoré Champion, 2008.

SIMON, Anne. *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2011.

TADIÉ, Jean-Yves. *Marcel Proust. Biographie*. 2 volumes. Paris: Galimard, 1996.

\_\_\_\_\_. *O lago desconhecido. Entre Proust e Freud*. Tradução: Julia da Rosa Simões. Porto Alegre, RJ: L&PM, 2017.

\_\_\_\_\_. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 2015.

WILLEMART, Philippe. *Proust, poeta e psicanalista*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.