TRAMA E DESCRIÇÃO EM A MORTE EM VENEZA NUMA
ABORDAGEM ESTRUTURALISTA DA NARRATIVA

Alba Olmi*

INTRODUÇÃO

"Assim ele viajou de novo o mais espantoso desembargador, a cobra, lantejou com a composição de construções fantásticas que a República apresentava aos olhos admirados dos navegantes que se aproximavam, a sua magnificência do Palácio e a Fonte dos Suspiros, as colunas com os leões e os santos ao cais, o fianco avançado da suntuosa capela fabulosa, a vista sobre o portal e o relógio gigantesco e, erguendo os olhos, pensou que chegar a Veneza por terra era como entrar num palácio pela porta dos fundos, e que não se devia chegar à cidade mais inexpressível de outra maneira que de navio, sobre o alto-mar, como ele chegava agora."

É assim que Gustav von Aschenbach, o decadente protagonista de A Morte em Veneza, de Thomas Mann, visita a velha cidade lagunar na sua chegada de navio. Sua viagem a esta maravilhosa Veneza é, de fato, uma fuga total da realidade, uma forma de fugir do conflito incontínuo entre vida e arte, que desde sempre o angustia. Seu contínuo perambular por Veneza, esplêndida e ao mesmo tempo fúlgida, abracada pela mordida do cálice da jactância que justamente chega começava a ceifar suas primeiras vítimas, representa quase uma busca voluntária da morte, um necés extremo a todo aquele mundo em extinção que a I Guerra Mundial, já próxima, apagaria a seguir, de uma vez por todas.

A beleza terráquea do Lido de Veneza, por baixo da capa de um céu carregado e cinzento, assume as faixas de rasto de Tadzio, um adolescente

* Professora do Departamento de Letras e Comunicação Social da UNISC.

1 NÍVEL FABULAR NA DESCRIÇÃO DO ENUNCIADO: plano de discurso narrativo global

1.1 O conceito de trama

O conceito de trama [enredo, intriga] é uma elaboração do formalismo russo que se opõe à fábula, sendo que a trama consiste no plano organizacional num nível de macroestrutura de texto narrativo e se caracteriza pela apresentação dos eventos segundo determinadas estratégias discursivas literárias, enquanto a fábula representa o esqueleto ou esquema abstrato, um esquema que pode ampliar-se em várias direções. A alteração na ordem dos eventos da trama, por exemplo, como a volta ao passado ou um saito para o futuro, pode referir-se à caracterização retrospectiva de personagens, a reintegração posterior de eventos elididos, ou, ainda, à solução de enigmas por meio de revelações retardadas, manipulação da expectativa do destinatário por meio de hábeis informações antecipadas, etc.

A trama se articula com os motivos que traduzem dinâmicas complexas vinculadas à progressão ordenada da história, operando desvios intencionais que apelam para a cooperação interpretativa do leitor, ou que se configuram como elementos concatenados à manutenção da integridade da fábula. A trama configura a macroestrutura 'anterior' em relação à ação e pode também ser enfocada sob o ângulo do plot. Importante, contudo, é a distinção entre ação e trama. Há ações que são apenas indícios ou catalisadores, segundo Barthes, ou motivos livres, de acordo com Tomachewski. Os pontos de contato entre os dois teóricos são relevantes, embora também apresentem algumas diferenças, como se observará mais adiante.

A trama se constitui, pois, de eventos encadeados que fornecem a curiosidade do leitor e que se encaminham para o desencadeamento, ou seja, a solução do conflito que inviabiliza a continuação da intriga, constituindo-se em elemento dinâmico, sequencial de narração.

O estudo da trama é tributário da teoria funcional de Propp que enfatiza os aspectos recorrentes da trama no conto.

*Se foram corrigidas nossas observações sobre o parênese morfológico muito típico dos contos maravilhosos,

---


---

construímos que nenhum enredo [trama] pode ser estudado isoladamente num des do ponto de vista estrutural, nem do ponto de vista genético. Um enredo se transforma em outro pela variação de seus elementos.”

A obra de Propp, publicada em 1928, foi controversa devido a seu somo movimento contrário aos formalistas russos. Suas importantes contribuições, entretanto, foram reconhecidas mais tarde (em parte devido a diversas traduções da obra), nos anos 60, e até hoje continua a ser um paradigma para muitos teóricos da narratologia.

A abordagem dos formalistas russos possui uma preocupação absolutamente formal para com a obra literária, em suma, a descrição da arquitetura do texto, livre de enfoques psicológicos, filosóficos ou sociológicos. Posteriormente, a teoria foi assimilada e ampliada por Tomachevski, Todorov e Barthes, entre outros, tendo cada teórico contribuído com sua visão pessoal.

Nas considerações de Oehe e Landá, o estudo da narração deve muito aos estudos dos formalistas russos:

“Enquanto a estética alemã é uma das mais influentes na escala formalista russa, a abordagem sistemática e funcional da forma desenvolvida por Chikhlovski, Propp ou Tomachevski é considerada formalismo com a formação da narratologia proprieòtica. Os formalistas reagem contra as abordagens impressionistas e históricas da literatura e suplementam sua estética repensando as intuições aristocráticas que eles enriquecem com conceitos tomados de empirismo ao novo desenvolvimento da linguística teórica (...). Tais conceitos não são aplicados de forma mecânica e objetivo dos formalistas era tornar compreensível o efeito orgânico da obra e a interação de todos os seus elementos.”

Em Todorov, por exemplo, encontramos uma teoria gramatical para o estudo da narração cujo objetivo é também de retomar algumas reflexões formalistas, utilizável-se pelo viés da linguística contemporânea. A contribuição de Todorov prende-se à fundamentação de uma gramática da narração no

sentido da percepção e descrição das estruturas que subjazem às narrações, seguindo os passos de Propp, Chikhlovski e outros formalistas.

Todorov considera que

“...para estudar a estrutura da linguagem de uma narração, devemos primeiramente considerar essa linguagem sob a forma de um resumo, em que cada ação distinta da história correspondes uma oração. Ver-se-á então que as ações e demais elementos de ação da linguagem não são estruturas inerentes à linguagem (...) Existem por conseguinte dois tipos de estruturas numa narrativa: os que descrevem um estado (de equilíbrio ou desequilíbrio) e os que descrevem a passagem de um estado a outro. O primeiro será relativamente estático e pode-se dizer, narrativo (...). O segundo, em compensação, será dinâmico e não se produz, em princípio, uma única vez.”

O propósito de Todorov parte de uma hipótese metodológica com base em pressupostos linguísticos que postulam a existência de uma gramática universal, já proposta pelos antigos gregos e continuada até hoje. A gramática seria a mesma em todas as línguas.

As palavras de Todorov:

“Aos interesses existência de uma gramática universal (...) não devemos mais limitar-se somente às línguas. Ela terá, visivelmente, uma realidade psicológica; podemos chamar Boas, cujo testemunho adquire também valor quando este autor inspirou, precisamente, à linguística universalista. (...) Esta realidade psicológica é a plausibilidade da existência de uma estrutura que perpassa em outros domínios além da língua (...) Não somente todas as línguas, mas também todos os sistemas significativos obedece a mesma gramática. Ela é universal não somente porque está em todas as línguas do universo, mas porque coincide com a estrutura do próprio universo.”

Todorov passa assim a aplicar sua teoria à prosa narrativa. É possível, pois, observar que tantos os formalistas como os estruturalistas tiveram uma preocu-

3) O&E.RA,

pação importante em relação ao estudo da narratology, e que muitos dos estudos
atauais devem a esses precursores os avanços que a disciplina alcançou hoje.

1.2 O conceito de motivo

Motivo é vocabulário originário de campo musical e designa a unidade
minima significativa da narrativa que tende a repetir-se, configurando o tema. Ao
passar para o domínio literário, motivo passou a revestir-se de alguma polissímia,
como o novo cultura unidade diferenciada de acordo com os diversos teóricos.42

Em narratology os formalistas russos definiam motivo como base em um
critério de autonomia semântica: o motivo como menor parcela temática do texto
e incompensável.43 Ao estabelecer a diferença entre fábula e trama, Tomachevski
considera a fábula como

“o conjunto do acontecimentos ligados entre si que nos são
comunicados ao decorrer da obra (…). A fábula opõe-se à
trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas
que respeita a ordem de aparição da obra e a sequência
das informações que se nos destinam.” 46

Essa definição implica que a fábula obedece a uma ordem cronológica e
causal dos eventos, independentemente de forma pela qual estes são apresentados
na narrativa. A fábula corresponde, pois, ao que já aconteceu, enquanto a trama
diz respeito à maneira pela qual o leitor fica sabendo dos acontecimentos. É aqui
que Tomachevski introduziu o conceito de motivo: ao decompor a obra em unidades
temáticas chega-se às elementos mínimos do conteúdo temático que não
casem mais sofrer redução. Ao longo dessas partículas ele dá a definição de
motivo: “são os motivos que, combinados entre si, constituem no apoio temático da
obra.” 47

Devido a heterogeneidade dos motivos, Tomachevski observa que alguns
podem ser omitidos sem influenciar na sequência narrativa, ao passo que outros
casem ser subseqüidos, sob pena de desfazer a relação da causa/efeito que mantém
ligados os eventos. É esse segundo tipo de motivos que Tomachevski
dá denominação de associados, ou seja, pressos, obrigatórios. Aos primeiros,

43 Aqui pode-se trazer um paralelo com a descrição linguística estrutural que estabelece para o
narrativa textual ou gramatical estas autonomia semântica e a mesma incompensabilidade.
45 Id. lb., p. 174.


o autor dá o nome de motivos livres.

A importância da diferença estabelecida por Tomachevski é evidente: se
para a fábula só os motivos associados são relevantes, para a trama os motivos
livres desempenham um papel dominante, pois proporcionam a construção
artística da narrativa e possuem, por isso, diferentes funções que, embora
não contribuam para o desenvolvimento da ação, podem predominar sobre os
motivos associados.

Na análise comparativa realizada por Wallace Martin49, o autor exemplifica
as teorias de sintaxe de Barthes e Tomachevski através do conto Bliss, de K.
Mansfield, evidenciando como os dois críticos demonstraram a combinação de
unidades narrativas em grupos regionais por uma hierarquia, em que cada elemento
funciona como parte de uma unidade maior, e como essas unidades trabalham em
relação ao todo.50

Esquematizando, temos a dicotomia dos motivos que Tomachevski divide
em estáticos e dinâmicos (podemos observar aqui uma aproximação com a teoria
de Iodorov):

a) os motivos estáticos traduzem uma situação, um estado que permite
a descrição de personagens e do espaço físico/social que os envolve. Em
Barthes, os motivos estáticos assumem a denominação de funções integrativas;
b) os motivos dinâmicos traduzem a modificação de uma situação e
correspondem sempre a uma ação dos personagens. Em Barthes, os motivos
dinâmicos assumem a denominação de funções distribucionais.

A partir dessa primeira dicotomia, Tomachevski passa para sua segunda
segmentação, estabelecendo as categorias de motivos: associados e livres.
Como vimos, os motivos associados (ou pressos) de Tomachevski são os
elementos nucleares que asseguram a integralidade da fábula, enquanto em
Barthes trata-se de funções cardinais (núcleos). Cardinais porque representam
os alicerces de toda ação que se articula para organizar e concluir a trama.51

Quanto aos motivos livres, pertencem a uma categoria que pode ser
eliminada sem que se altere a sequência cronológica e causal dos fatos narrados.

50 Id. lb., p. 112-115. Essa teoriação sugere o apoio do conceito de solidariedade sintagmática
postulado por Sasseuer.
51 Novamente aqui é reconhecível o tributo dos formalistas a linguistas que também estabelece
as mesmas categorias, no plano da língua, definindo formas livres os segmentos e funções específicas
os morfemas.
Trata-se de expansões subsidiárias e marginais que, como foi visto, possuem um papel que pode ser dominante em nível de trama. Em Barthes, os motivos livres são denominados *catalisadores* e incluem os *informantes*.

A importância dos motivos é evidente, pois são eles que viabilizam uma leitura de tipo sociocultural da narrativa, porque é através delas que se filtram os elementos antropológicos, temáticos e ideológicos que mediatamente refletem um contexto histórico específico.  

Ao realizar uma comparação entre métodos de análise da estrutura narrativa, Wallace Martin considera que as funções envolvidas formam o que Barthes chama de uma sequência que abre e fecha com os núcleos, as quais são funções que se interpenetram. (...) Alguns funções são opcional nas sequência (satélites). Em correspondência com esses dois tipos de ação, há duas espécies de elementos estéticos ou 'índices': elementos 'informantes' que tocam o tema concreto, e 'índices específicos': os que permitem que possa ser decifrado (...). Nessa teoria, as partes da narrativa não são estilizadas por definições fixas; cada parte pode ser nomeada de diferentes formas, dependendo da relação a ser enfatizada. (...) As sequências mas quais são agrupadas podem, por sua vez, servir como funções em relação a um nível superior das sequências.  

A flexibilidade dessa teoria, acrescenta W. Martin, na qual uma função nuclear em um determinado nível (que possui uma consequência direta para o desenvolver da história) torna-se um catalisador ou um satélite no nível subsequentemente mais baixo, nos leva a questão sobre como decidir o que vem a ser uma consequência. Ao dizermos que cada função é nuclear em um sentido e satélite no outro, precisamos nos enumerar para um nível de integração acima da análise de ação, para compreender como se estrutura a narrativa.  

De acordo com Martin, a abordagem de Tzvetan Todorov torna-se particularmente útil, pois classifica ações e motivos não apenas como base num princípio, mas em dois: relevância à fábula e relevância à trama. De fato, alguns motivos são absolutamente essenciais em relação à trama; contudo, outros (os motivos estéticos), que não contribuem ao desenvolvimento da ação, podem predominar e adquirir uma ordem diferente de significação.  

Martin cita John Holloway que considera os motivos estéticos como elementos de identidade ou densidade, porquanto são eles que criam associações múltiplas ao redor de imagens e conceitos. Wallace Martin conclui, pois, que “em função do que ele [John Holloway] e Tomachevski afirmam, podemos concluir que, enquanto os satélites de Barthes podem não ser essenciais do ponto de vista da sequência das ações, eles podem tornar-se elementos necessários ao nível hierárquico subsequente, o da organização da narrativa, que é o nível da personagem.”

1.3 O conceito de função

O estruturalismo, retomando e aperfeiçoando os conceitos formalistas, parece oferecer, particularmente pelo trabalho de Barthes, um valioso instrumento para a análise do nível das funções narrativas, pelo seu traçado analógico ao estruturalismo lingüístico, por suas posições teóricas que definem com maior precisão as subclases de unidades na sua integração em nível funcional. Por essa razão, utilizamos a teoria e correspondente nomenclatura de Barthes, levando em conta a obra examinada e levando em conta a abordagem de Tomachevski sobre caminho para o nível seguinte que o do personagem, aspecto que não foi objeto específico deste trabalho.

Embora o próprio Barthes - entre outros teóricos - considere que funções e personagens não possam ser separadas, porque estão sempre em relação de reciprocidade, enquanto uma determina a outra, tentamos realizar um corte definido que não possa desembocar obrigatoriamente no nível dos personagens.  

Para a determinação da unidade 'funções' (ações que ligam a macroestrutura da história), na descrição de Barthes, levamos em conta:

1.3.1 as funções cardinais, ou seja, os núcleos, ações relacionadas entre si que abrem ou fecham alguma incerteza.

---

[4] [id. Ib., p.14].
1.3.2 os índices (unidades que sugerem atmosfera, sentimentos, filosofia de vida dos personagens, pensamentos, e que requerem descrição pelas suas motivações semânticas de nível profundo);

1.3.3 as catáfillas (ações satélites, ou opcionais), que preenchem os espaços da narrativa entre as funções cardinais, são unidades de caráter complementar, notações explicativas ou completivas que se envolvem com o núcleo. Possuem funcionalidade de peso menor, mas, com frequência, elas são relevantes na economia dos eventos narrados, pois reforçam a lógica interna da narração;

1.3.4 os informantes (índices de menor entidade que permitem fixar ambiente e tempo da narrativa).

Barthes elabora a classificação das funções em dois planos que ele denomina:

a) plano distribucional, ou seja, o plano das funções que se articulam no eixo sintagmático e que estão ligadas às ações dos personagens;

b) plano integrativo, ou seja, o plano das funções que se articulam no eixo paradigmático.

A distinção que Barthes estabelece entre funções e índices esclarece a funcionalidade de cada categoria:

"Funções e índices recobrem portanto uma outra distinção clássica: as funções implicam relações metonímicas, os índices, relações metafóricas; mas correspondem a uma funcionalidade do fazer, as outras, a uma funcionalidade do ser."

A estrutura da narrativa assinou no eixo paradigmático e no eixo sintagmático, isto é, no eixo da seleção e da combinação, onde as funções desempenham um papel metonímico, ou seja, a função de uma parte em relação ao todo, e os índices, por sua vez, operam em nível metafórico como expansões de ordem simbólica e/ou indidual, através de alusões implícitas que requerem

interpretação, pois se configuram como implícitos do enunciado.

Quanto ao conceito distribucional, ele é de grande relevância, pois esclarece o processo pelo qual as unidades (lingüísticas e literárias), devido ao seu caráter linear (em se tratando de língua) e sequencial (em se tratando de narrativa) se sublinham no contexto e, em função deste, se distribuem.

A partir da noção distribucional teremos assim que certas unidades possuem uma distribuição característica, portanto impossível de ser modificada; outras poderão aparecer no mesmo contexto e por isso são chamadas de equivalentes (por serem intercambiáveis); outras ainda não podem jamais aparecer no mesmo ponto da sequência, por não possuírem contexto comum. Esse é o conceito da distribuição complementar que Barthes estabelece como categoria integrativa através dos índices.

A partir dessa classificação, Barthes determina duas subclases de unidades narrativas. Enquanto algumas funções possuem valores diferenciados, constituindo alguns articulações essenciais da narrativa ou de fragmentos da narrativa, outras apenas preenchem espaços intrastruturais. As primeiras serão por isso funções cardinais (ou núcleos) e as segundas, devido à sua natureza integrativa ou complementar, serão catáfillas. Apesar de sua natureza integrativa, adverte Barthes:

"A catálise pode ter uma funcionalidade física, mas não absolutamente nula: seria ela puramente redundante (em relação ao seu núcleo), não participaria menos da economia da mensagem (...) uma notação, na aparência explícita, tem sempre uma função discursiva: ela acelerar, retardar, abreviar o discurso, ela sumariza, simplifica, de vez em quando deprecia (...) a catálise desempenha sem cessar a tarefa semântica do discurso, diz ininterruptamente: leve, vai haver significação; a função constante da catálise é pois (...) uma função física (...)"

Quanto à segunda grande classe de unidades narrativas (os índices), classe integrativa, as unidades que as se encontram têm em comum o fato de não poderem ser saturadas (completadas) a não ser no nível dos personagens ou da narração. Elas fazem parte portanto de uma relação 'paramétrica'; (...) pode-se sustentar distinguir se 'índices' propriamente dizeres, concebendo um caráter, um sentido.
2 ANÁLISE DA TRAMA

2.1 Sintagmas narrativos

A trama de A morte em Veneza é ambientada inicialmente em Munique e, posteriormente, em Veneza. A situação inicial, que configura o primeiro sintagma narrativo, é de relativo equilíbrio (apesar de já haver uma certa carência), posto que o conflito proporcional ainda não se instala, mas já está desenrolando-se, tendo em vista que Gustav Aschenbach, o protagonista, após um breve passeio nos jardins da cidade, numa tarde de inverno, instado pela temperatura inusitadamente cálida e pelo encontro fortuito com um provável turista de aparência estranha e sugestivamente estranha, sentiu uma necessidade premente de sair da cidade, de viajar para algum lugar onde possa recuperar as forças intelectuais e físicas de que ele necessita para continuar com sua obra:

"Foi o que o aspecto de viajante do estranho diera um efeito sobre sua imaginação ou outra qualquer influência física ou moral, supondo-se que fosse apenas uma estupenda expansão do senso de estranheza, um impulso de vago desejo de saber, um desejo, mais pronunciado para a estranheza, um sentimento tão vivo, tão real que há um tanto de desespero e desesperança, de alguma coisa que não se olha para o chão, para o chão..."

(p.92)

20 Id., p. 34. Por relação parâmetria entende-se uma relação atômica e um parâmetro, uma relação cujas variáveis são, por sua vez, funções de outra variável.


3 ANÁLISE DAS FUNÇÕES

3.1 Funções cardinais

Pelo seu caráter nuclear, as funções cardinais, no romance, apresentam-se bastante nítidas, contudo bem menos marcantes que os índices, por isso A morte em Veneza permite já desde o início uma classificação estrutural quanto ao tipo de narrativa: fortemente indicial, mas que funcional, devido ao seu caráter psicológico.

Vimos o estado de carência em que se encontra o protagonista no início da narrativa e sua decisão de afastar-se para umas férias. Na mesma noite, após o passeio na cidade, a decisão tomada articula-se com o estudo dos mapas e guias ferroviários:

"Assim pensou, enquanto o ruído do bonde elétrico se aproximava pela Ungerstrasse e, subindo nele, decidiu dedicar aquela noite ao estudo dos mapas e guias ferroviários." (p. 95)

Neste ponto da narrativa temos um amplo flash-back (ao qual voltaremos) que descreve o protagonista, suas origens, sua família, sua constituição física e moral, etc., e até o final dessa longa digestão (p. 95 a 103) não há presença de funções cardinais.

Após duas semanas que precedem o protagonista em Veneza, finalmente, a decisão de viajar—eposta onde viajar—uma forma, o que constitui uma função cardinal que terá como consequência todas as demais. Após uma breve estada numa ilha do mar Adriático, que não o satisfez, zarpa para Veneza, e se questiona:

"Que fazia aqui? Errava o caminho. Para lá desejava viajar. Não percebi tempo em avisar sua partida da estadia ermos. Uma semana e meia depois de seu, chegada à ilha, numa manhã nebulosa, uma rápida lancha de motos levava-o a sua bagagem sobre a água, de volta ao porto de guerra; lá se foi à terra para imediatamente subir, por uma preza, ao convés úmido de um navio que zarpa para Veneza." (p. 103-104)

Segue-se longas descrições e, até à chegada ao hotel, não há registro de funções cardinais, mas de grandes sequências de catálogos e índices. E nesse ponto da narrativa que as funções apresentam com nitidez sua relação de causa/efeito até o desfecho. É aqui que ocorre o encontro com Tadzio, o jovem polonês que surpreende Gustav por sua beleza, um certo desencanto, certa timidez e educada disciplina. É assim que o narrador o descreve:

"Era um grupo de adolescentes, sob a tutela de uma governanta ou dama de companhia, reunidos em volta de uma mesa de vinte três mocinhas, de quem a dezesseis anos, como percebi, um rapaz de cabeloslongos de talvez ventoze anos. Com surpresa Achimbauch notou que o menino era perfeitamente belo. Seu rosto pálido e gesticulamente fechado, circundado por cabelos encaracolados, bonito cor de mar, como o mar noturno, a boca suave, expressão de serenidade divina(...).era de teto para atração pessoal que o observador julga nunca ter encontrada na natureza ou no mundo artístico uma obra tão bem sucedida." (p. 115)

No dia seguinte, ao abrir a janela de seu quarto, Gustav se aborrece com o cheiro podre da laguna e pensa partir para não prejudicar sua saúde, mas o novo encontro com Tadzio, durante a recepção matinal, o exausta completamente e ele decide que ficará. Essa decisão representa claramente uma função cardinal que terá consequências fatais.

A narrativa prossegue repleta de índices até chegarmos ao passeio por Veneza que, com suas mesmas repugnantes deixais, nosso protagonista acorda e ele decide novamente partir, pois percebe que o clima da cidade lhe é nocivo. Já aconteceu em outra ocasião em que visitou a cidade que tanto ama. Uma decisão importante, pois, uma função cardinal que teria como efeito sua saída, se ele a mantivesse. Chegando ao hotel, Gustav pede a conta. No dia seguinte, o tempo já mais fresco, começa a arrepender-se, entretanto a decisão está tomada. No segundo do hotel, despede-se sentimentalmente de Tadzio, no rápido encontro deslocalizado.

O arrependimento não tarda. Na viagem que levava para longe de Veneza, sente o caminho pela cidade e se atormenta pela decisão tomada que deverá ser definitiva, porque Veneza lhe é prejudicial. Não poderá voltar mais.
a esse lugar.

Dilacerado entre o desejo de ficar e a necessidade de partir, Gustav descobre que sua bagagem foi remetida por engano para o Lago de Como (p. 130) e assim as circunstâncias que decidem por ele. Feliz e animado ele volta ao hotel para espiar a bagagem extravasiada, já sabendo que não mais partirá. Um incidente baralho, como o extravio da bagagem, assume aqui o papel de função cardíaca, animando mais uma vez a relação de causa/efeito na narrativa:

"Aschenbach teve dificuldade em manter sua expressão, a única compreensível nessas circunstâncias. Uma alegria aventureira, uma hilaridade inacreditável abalava a vítima, quase convulsivamente, seu peito." (p. 132)

Ao reencontrar Tadzio, Gustav tem a revelação do porquê de sua despedida de Veneza fora tão dolorosa.

"Tadzio, aí também está você de novo!" Mas no mesmo momento sentiu como esta saida negligente desfalcada e silenciosa percebeu a verdade de seu coração - sentiu o entusiasmo de seu sangue, a alegria, a dor de sua alma, e reconheceu que por causa de Tadzio a despedida se tornara tão penosa para ele." (p. 132)

A aceleração tranquila da nova situação de sua alma, que vai redescobrir em trágicas consequências, evidência bem o feitiço que começa a transformar o estado interior de Gustav A. Há um desejo incontrolável de falar com Tadzio, de tocar Tadzio; começa a desintegar-se sua autoeficácia, e o que ainda protege o protagonista é o medo do ridículo, misturado ao medo de que o pessegueio estupidez devintava essa nova fase de sua vida, chegando ao momento fatalíssimo em que se consuma sua condição:

"E, inclinado para trás, de braços pendentes, dominado e sentindo-se percorrido por arrepios, murmurou a eterna fórmula do assustado, impossível, absurdo, absurdo, ridículo e, no entanto, sagrado, digno mesmo, ainda aqui: “Eu te amo!”" (p.145)

Inicia o último ato da tragédia: o câmera impregna assustadoramente a cidade. Há perigo iminente de morte, mas Gustav não quer abandonar Tadzio e deixa-se ficar, deixa-se morrer. Função cardinal que fecha todos os possíveis incertezas. A trama termina aqui: a última visão de Tadzio na praia, no dia em que o jovem vai partir, fecha-se com a morte de Gustav que começa na praia e se conclui na solidão de seu quarto de hotel. É uma despedida dupla: ao despedir-se de Tadzio, Gustav despede-se também da vida.

3.2 Índices

Índices bem mais numerosos do que funções cardíacas confirmam a trama e a tipologia deste romance psicológico. A maior parte da narrativa, além de conter uma descrição exaustiva de paisagens e ambientes, descreve, focalizada com insistência no que passa no interior do protagonista: suas crónicas, a sua etica moral e artística, as suas dúvidas e, finalmente, a sua certeza, a sua aceitação diante desse amor que se revela em todos os aspectos, com a aquiescência feliz de Gustav A., sentida como extase e não como a aceitação passiva e fatal. Essas sentinelas se confundem com seus princípios éticos e estéticos e dão forma a refeição e se completa a sua destruição num clima elevado de beleza superior que encontra na mitologia grega a sua explicação-conferimento.

A presença dos índices é tão importante e insubstituída, apesar de eles estarem mais presentes no plano do implícito do que do explícito, que seria preciso citar uma boa metade do texto, ou talvez mais, por isso nos limitamos a algumas passagens mais expressivas e mais pertinentes, seja em relação à trama, seja em relação à personalidade do protagonista.

Acomodado na praia, Gustav recebe Tadzio, e a atitude de cólera e desprezo demonstrada pelo jovem em relação à família russa que goza dos folgados da praia, numa indisciplina evidente, reforça o interesse e a simpatia de Gustav pelo adolescente. Esse crescimento do interesse de Gustav por Tadzio é claramente indicado de que algo vai ser revelado e que requer decifração. O espectro de pequenos desejos surgirem das águas profundas é também um índice que chancela a decisão de Gustav ficar em Veneza, apesar do perigo inominado.

Outro índice importante é dado no momento em que Gustav percebe que, apesar de sua beleza extraordinária, Tadzio é um menino fraco e doente. Gustav pensa que o garoto não ficará velho, e esse pensamento o satisfaz e o tranquiliza:

"(...) logo que os dentes de Tadzio não eram muito bons (...) sem que a estatura caísse (...) que têm, a maioria, os dos enéades. "Ele é muito delicado, ele é doente", pensou Aschenbach. "Provavelmente não ficará velho." E resenhou a prestes se contas sobre um sentimento de satisfação ou sossego que acompanhou esse pensamento." (p. 125-126)
É evidente nesse fragmento o aspecto fortemente indicial: a satisfação ou a tranquilidade sobrepostas por Gustav nos faz supor que o mesmo, na visão do protagonista, não se deteriorará com a idade, morrerá antes, ou, talvez, não terá tempo para ser desejado e amado por outros. Ao mesmo tempo, o protagonista não quer pensar nesse seu sentimento de ciúme disfarçado de cuidados. Claro, inal, de que ele já está apresentando o que irá acontecer.

A presença da simbologia, como já foi dito, é marcante e se configura pelas frequentes alusões a personagens e ambientes mitológicos e ao mundo grego. Índices que nos passam traços implícitos do caráter e da formação do protagonista. O sonho de Gustav A. é amplamente interpretado: o medo e desejo se confundem em seu sonho-pesadelo; cenas de orgias selvagens seguem-se umas às outras, ruidos estremulham-se sob o som de flautas; serpentes enrolando corpos nu, danças, eders, porcos tocando-se, até que assim o medo é avassado pelo desejo e Gustav se entrega totalmente, “sua alma experimentou a luxúria e a loucura da decadência.” (p. 164)

Ao acordar desse sonho atribulado, parece que o protagonista completou a sua descida aos infernos: agora ele não mais se preocupa com possíveis suspeitas dos que observam o seu comportamento ambíguo, ele não precisa mais ocultar, como agora, que todos estão partindo em plano pelo avizinhamento rápido da doença.

Diante da belezza e da juventude de Tadzio ele começa a preocupar-se com seu corpo, com sua aparência e acaba as sugestões do extravagante barbeiro do hotel de maquilar-se para disfarçar a idade. Incrementa suas roupas com detalhes coloridos e insidiatos, perdendo horas em seu quarto para parecer melhor aos olhos de seu escolhido. Trata-se de outro índice importante para o desenrolar da trama: Gustavão é mais o mesmo, ao recatarmo se já é completo.

Quando já doente, entripelado e confuso, sentado num banco, na Venezia contaminado, Gustav pronuncia, num estranho solliquio, trechos do diálogo de Sécrates com Fédon, em que a figura de Eros está muito presente, como numa última tentativa de justificar-se diante de si mesmo.

Em outros momentos, Tadzio, enquanto se divertia na praça num jogo de bola, é comparado ora a Narciso, que despedirá a amor que lhe dedicavam as ninfa, ora a Jactrim, o amado de Apolo, tênto de morte num desafio de diso, e o protagonista passa a experimentar

“é inviada donzela de Zéfiro pelo rival, que se esqueceu de artesão, de arco e de cítara, para sempre brincar com o belo; via a disco, dirigindo-se bárbara extase, atingiu a ancófora cabeça; recebeu, também ele empalidecendo, e corpo

A obra evidencia dessa forma, como já foi dito, uma predominância das índices sobre as funções cardinais. Os índices, de acordo com Barthes, implicam uma atividade de deciframento: trato-se para o leitor de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera.” De qualquer forma, tanto as funções cardinais, como as catéises, os índices e os informes (que estão presentes em abundância) permitem dizer que algumas unidades podem pertencer a classes diferentes, ou seja, segundo Barthes, podem ser mistas: uma função cardinal pode ter também caráter indicial.

Podemos observar em vários momentos essa sobreposição, como quando Aschenbach é informado que o colera já se instalou em Veneza e ele decide que não divulgará as informações que recebeu, para evitar que Tadzio parta e, ao mesmo tempo, desejando que todos morram e o deixem a sós com o amado. Trata-se de uma função cardinal, funcional, mas de ordem indicial, pois remete à profunda modificação sofrida pelo protagonista, já completamente decadente, desenrascado e incapaz de autocontrole e de racionalismo. Ele agora sabe do perigo que envolve todos os habitantes da cidade, mesmo assim decide estar-se. Uma atitude extremada que ele jamais tomaria em condições de normalidade.

Outro aspecto dessa sobreposição, por exemplo, o temos quando, no amplo flash-back que descreve o protagonista, surge alguns índices sobre sua herança, digamos assim, “genética”, tendo ascendido da família paterna espiritualidade, disciplina, energia mental, decoro e, do lado materno, “um sangue mais rápido, sensual, que juntava-se à família na geração anterior pela raiz do poeta, filho de um maestro da Boêmia”. (p. 96) Esses dados, aparentemente metos informantes, na verdade passam a funções como índices de estrutura intrínseca de Gustav A., conferindo coerência e significado a toda a narrativa.

3.3 Catéises

Como expansões, ações satélites ou opcionais que se inserem no espaço narrativo e se agrupam entre as funções cardinais, temos, no início da narrativa, a mudança de lugar no mar Adriático, antes de Gustav A. viajar para Veneza. Entre algumas catéises podemos citar a viagem do gêndola que o protagonista realiza na chegada. A embarcação é descrita como se fosse um atale, peia cor negra de sua pintura e pelo seu revestimento interno. Um negro e maceio, rico
e confortável. De fato, a catálise aqui pode ser facilmente confundida com índice, devido ao seu caráter indutivo; ambigüidade e volpia como a nos falar em mlorc e comforr. “A viagem será curta”, pensou ele [Gustav]; “gostava que durasse para sempre” (p.110)

Neste romance particular, revela-se difícil separar, neste nível de análise, os índices das catáises, pelo seu imbricamento constante e contínuo e sobretudo porque essa narrativa não há nada gratuito, nada opcional, tudo faz sentido. Todo soma e transpira significado, mas enquanto as funções cardinais possuem uma relação solidária e reciprocamente, em se tratando da relação entre catálise e função cardinal, a sintaxe funcional não é a mesma, porque

“Uma relação de implicação simples une as catáises e os núcleos: uma catálise implica necessariamente a existência de uma função cardinal à qual se ligar, mas não reciprocamente.”

“Qual é pois esta lógica que constrange as principais funções de narrativa?” pergunta Barthes, e nos remete a outros teóricos como Bremond, Greimas e Todrov. Para Bremond, segundo Barthes, o caminho do lógico, sendo necessário reconstituir o aspecto pragmático interno da narrativa. O segundo caminho, para Lévi-Strauss e Greimas, é de ordem linguística, pois busca detectar nas funções narrativas oposição de ordem paradigmática. O caminho de Todrov, segundo Barthes, é algo diferente, pois coloca a análise narrativa em nível de ações dos personagens. Contudo esses posicionamentos não se opõem, antes se complementam. O que Barthes sugere é

“uma descrição detalhada para dar conta de todas as unidades da narrativa, de seus meIOS segmentos, as funções cardinais, lembrando o que não podem ser determinadas por sua “importância”, mas apenas pela natureza (supreme implicativa de suas relações)... A cobertura funcional da narrativa impõe uma organização de substituição, cuja unidade de base não pode ser mais que um pequeno agrupamento de funções, que se chamam aqui (segundo Cl. Bremond) uma “sequência.”

Devido ao fato de nossa análise ser parcial, certamente não cobrimos toda a estrutura funcional do romance, mas acreditamos que os segmentos trabalhados podem dar uma amostragem razoável do que vem a ser uma análise estrutural, pelo menos em nível de funções, pois os elementos da linguagem narrativa são certamente mais complexos, posto que se estruturam em três níveis: funções, ações e narração. Quanto às condições da narração, a narrativa ainda apresenta os aspectos de descrição e discurso tão claramente explicitados por Genette, de cuja teoria nos apropriamos para a análise da descrição do romance.

4 DESCRIÇÃO

Apesar da tradição literária considerar a descrição como mero elemento ancliar da narrativa, é impossível um texto narrativo estar desprovido de elementos descritivos. No romance em apreço observa-se uma estreita interação entre os eventos da diegese nos quais a descrição assume um papel relevante, empregando-se, de forma simultânea e paralela, a descrição de ambientes, espaços geográficos, estádis de espírito que são reflexos desses mesmos ambientes, climas e espaços condicionando as atitudes e as decisões do protagonista.

Genette propõe uma teoria que leva em conta as condições de existência da narrativa, ou seja, narração, descrição e discurso. A proposta de Genette é restaurar o valor da narrativa, julgando inferior, segundo Aristóteles, por ser um modo enriquecido, atenuado da representação, enquanto o valor dramático seria maior, por ser mais imitativo que a narrativa.

A argumentação de Genette é forte, cerrada e convincente; é assim que ele estabelece suas “fronteiras” que teriam sido como que apagadas pelas definições correntes de narrativa como representação de eventos mediados pela linguagem, preferencialmente escrita. Na verdade, afirma Genette, precisamos atentar para

“...o aspecto singular, artifício problemático do ato narrativo. (...) Esta questão falsamente ingênua: por que a narração -

poderia pelo menos invitar-nos a pesquisar, ou mais simplesmente a reconhecer os limites de certo modo negativos da narrativa, a considerar os principais jogos de oposições por meio dos quais a narrativa se define, se constitui em face das diversas formas do não-narrativa."

Uma segunda "fronteira" estabelecida por Genette e a que introduz na narração o conceito de descrição (reprodução de objetos, ambientes e personagens) como oposto da representação de ações e acontecimentos. Resulta assim que a narrativa depende da descrição, que exercê pelo menos duas funções diégéticas: uma de ordenamento, decorativa, e outra, principal, que é de ordenar.

"Simultaneamente explicativa e simbólica: os retratos físicos, as descrições de roupas e móveis tendem (...) a revelar ao mesmo tempo a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito."

De fato, o que diferencia a narração da descrição é mais um aspecto de ordem temporal e especial do que de conteúdo, e isso não basta para distinguir claramente esses aspectos, pois "se a descrição marca uma fronteira da narrativa, é bem uma fronteira interior, e, tudo somado, bastante indecisa", afirma Genette. Partindo dessas considerações, Genette passa a englobar todas as formas de representação literária, considerando a descrição apenas como um de seus aspectos.

A análise permitiu confirmar essa colocação, posto que no aspecto diégético (plano do enunciado) e no aspecto narração (plano da enunciação), encontramos um forte interdepêndencia, muitas vezes difícil de separar. Ainda mais porque esses aspectos da narração se inserem no terceiro e do discurso, o que Genette chama de última fronteira, talvez a mais importante e de maior significação em narrativa.

Repetindo Beuvenise, que estabelece a diferença entre história (como narração) e discurso, partindo de pressupostos estritamente linguísticos, em que intervêm determinadas formas gramaticais (tornos e modo verbais, pronomes e modalizadores pronominais ou adverbiais), Genette considera que, abstração

Feita das diferenças existentes entre as línguas e seus sistemas gramaticais, resta uma única e clara oposição entre o aspecto objetivo da narração e a subjetividade do discurso.

Por objetividade o autor entende a ausência de qualquer referência ao narrador, quando os eventos se narram por si só. A subjetividade, pelo contrário, estabelece a presença implícita de um narrador de certa forma intrusivo, ou seja, se na narrativa não há ninguém falando, no discurso alguém fala, embora não necessariamente (e nem sempre) através de marqueteiros gramaticais.

No texto selecionamos aquelas passagens (entre inúmeras outras) que podem exemplificar melhor tanto os aspectos essencialmente narrativos e descritivos como também esse imbricamento entre narração - descrição - discurso. Vejemos em primeiro lugar alguns exemplos de narrativa "relativamente pura", posto que levam traços de descrição também aparecem:

"Um dia, durante o pequeno almoço na sala grande, [Gustav] interpelou o gerente, aquele pequeno homem de andar silencioso e ausência fraca que, engravatando e ficando de importunando e fiscalizando, se movimentava entre os hospedeiros e patrões também à mesa de Achenbach..." (p. 151)

No mesmo dia, ainda à noite, depois do jantar, aconteceu que um pequeno grupo de castradores de rua, vindo da cidade, estavam no cinelândia, ao hotel. Dois homens que duas mulheres estavam parados junto a portão de ferro de uma lámpada em arco e estavam seus rostos iluminados de branco, para o grande terraço onde os hospedeiros se encontravam com a apresentação popular... (p. 152)

Enquanto isso o guitarrista começa a tocar, cantando uma música popular com sucesso em toda a ilha, e a mais estranho tudo o grupo tomava parte, cantando e acompanhando com seus instrumentos..." (p. 154)

Os exemplos apresentados a seguir, por sua vez, poderão evidenciar a sobreposição e o imbricação de narração e descrição.

"Isso se deu ao meio-dia. À tarde, Achenbach, sob uma calmaria um pesado calor, foi até Veneza, pois em expedição pela missão de seguir os imãs poloneses que via, em companhia da governanta, tomar o caminho para a Ponte das Igrejas. Não encontrou o ídolo em São Marcos. Mas,
durante o chá, sentado na sua mesa de madeira no lado da sombra da praça, farejou repentinamente um aroma singular, que agora lhe pareceu já ter passado seus sentidos há dias, desperdiçado-lhe o conhecimento - um olhar de desdém, oficial, que lhe devia miséria, estúdias e limpeza desconfortante." (p.146)

Apesar de a narração e a descrição estarem aqui bastante bem definidos, seria difícil afirmar que não há presença de subjetividade e, portanto, de indícios de discurso. Basta atentar para a ironia implícita na palavra 'ido', para a força descritiva do verbo 'farejou' que contém, além de um aspecto descritivo, outro também subjetivo. "Farejou" é de fato mais descritivo que 'percebeu' ou 'sentiu', e contém uma valoração implícita que subentende a presença do narrador.

Quando Aschenbach fica a par dos rumores que circulam a respeito do cólera, decide que ninguém pode saber:

"Deve-se ocultar!" pensou Aschenbach ligeiramente, jogando os jornais de volta sobre a mesa. "Deve-se ocultar isto! Mas ao mesmo tempo sua coragem se exalta de satisfação pela aventura em que o mundo exterior queria car! Pois a paixão, como o crime, não se adaptou à ordem segura e ao bem-estar cotidiano, e toda afirmação da estrutura social, toda confissão e tribulação do mundo lhes é ben-vinda, porque estes sentimentos podem trazer uma esperança inerente de novas encontros com o proveito..." (p.147)

Aqui também temos novamente o comentário-digressão do narrador sobre "paixão e crime" em que os aspectos subjetivos prevalecem fortemente sobre a narração-descrição.

Na ocasião em que Aschenbach persegue Tadzio de gôndola, pelos canais de Veneza, tenho a seguinte passagem:

"De pequenos jardins suspensos, sobre muros em ruínas, pendiam umbecas, brancas e púrpuras, 'scheerando a amêndoa'. Janellas em estilo mourão destacavam-se das sombras. As enseadas de inverno de uma igreja desabriam até às águas; um vento galo acocorando sobre elas, 'protestando sua miséria', esvaziava seu chapeu..." (p.149)

As expressões entre espas, por nós destacadas, evidenciam a forte subjetividade do discurso do narrador que, desse forma, não consegue ocultar-se totalmente. Como poderia descrever-se o aroma da umidade e o cheiro de amêndoa? Aqui a percepção olfativa é claramente do narrador e não do protagonista da narrativa. A mesma observação pode ser feita em relação ao "protestando sua miséria". O verbo 'protestando' é sem dúvida descritivo, mas ainda muito discursivo, trazendo a presença do narrador para dentro da história.

Os exemplos são tantos e tão ricos que foi difícil selecionar alguns em detrimento de outros, ainda mais levando em conta a presença muito forte da adjetivação que é também marca de subjetividade, anteposta ou posposta ao substantivo, como nesta passagem: "Corcovando, seguiu-se entre as mesas, um sorriso de 'pêrda' submissão." (p.155) E ainda:

"Com o estabelecimento da distância artística entre ele e a sociedade, assumirá de novo toda a sua autêntica, e seu riso 'fantasmiático', dirigido de modo 'insolente' para o terráqueo, um 'sadismo'... E depois disse, no seu idioma 'honesto e cómodo', a verdade." (p.159)

Também a substantivação frequente do adjetivo, ora para denominar Tadzio (o belo, o desejado), ora Aschenbach (o carismático, o sedutor, o aventurero, o perturbado, o desmoralizado, o tranquilizado) correge muita tirania. Ocorre ainda a presença forte dos moduladores adversiais claramente subjetivos:

"Mas ao mesmo tempo dirigia 'constante'mente uma farojetê etérea e altiva um 'exaustivamente' ao mundo exterior que ao fundo 'obscuro' com a de seu coração." (p.151)

Longas e repetidas digressões revelam a presença do narração, embora desfarçadas sob momentos de reflexão em que Gustav, consternado com seus sentimentos, volta-se para seus antepassados, ao mesmo tempo que busca justificativas:

"Que dividam? Mas, vejam, se for dito de tudo a sua vida, que o afastar de dores triste a degeneração, desta vida sob o fálico da arte, da qual ele mesmo, no sentido burguês do país, divagara a tão trágicos conhecimentos de jovem que, no fundo, foi tão parecido com ele..." (p.150)

Inúmeros heróis de guerra da antiguidade carregavam espontaneamente seu jugo, pois nenhuma humilhação era
tida como tal, quando a ajuda dos deuses (Eros) a impulsionar e atraírem os seres humanos por ódio de covardia, se fossem praticados por outras razões - genitoflexões, juros, influências a maneiras sutis de serviço - não causavam vergonha ao amante.” (p. 151)

Nos fragmentos analisados percebe-se a presença marcante da subjetividade e assim poderiamos dizer que a narrativa precisa da descrição, a descrição também pode tornar-se, em determinadas narrativas, ainda mais decisiva, principalmente quando entrancada de discurso, como é o caso do texto trabalhado, em que a narração parece quase anular da descrição e do discurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, em que foram analisados e discutidos alguns aspectos conceituais à teoria da narrativa, os resultados práticos colhidos vão confirmar e esclarecer esses aspectos, revelando a importância e utilidade dos conceitos formalistas e estruturalistas aplicados à narrativa.

Ainda foi possível perceber claramente a relação entre linguística e narratologia, que propôs também a percepção de aspectos interdisciplinares e intertextuais. Ao analisarmos a trama e as funções resultaram a origem de diversos conceitos da linguística estrutural aplicados à narrativa, quando o aspecto “descrição” visualizou as relações intertextuais e interdisciplinares, devido à mobilidade das funções descritivas que se deslocam entre a narração e o discurso, permitindo estabelecer a sua importância no tecido narrativo e sua capacidade simbólica e/ou explicativa, tanto pela intertextualidade como pela interdisciplinaridade.

O intrincamento dos aspectos discursivos ensejou observações de um cunho estilístico-gramatical que conduziram ao ponto de vista do narrador. No caso de "A morte em Veneza", a presença de um narrador não dramatizado, conforme W. Booth⁴⁴, sua presença/ausência na narração, o distanciamento moral do autore em relação ao protagonista.

A análise estrutural do romance nos possibilitou detectar outros aspectos, como aqueles relacionados à presença do "meio do desejo" no romance realista, conforme Leo Bersani, e outros aspectos específicos do romance realista, em que se revelou uma ajetajação absolutamente individual. A trajetória do protagonista.

![Image](image-url)


de fato, pertence exclusivamente a Gustave "é o que a moral culpára e condenará sem remissão. A esse respeito, Leo Bersani considera que

"A complexidade psicológica (os personagens) é tolerada na medida em que não põe em perigo uma ideologia para a qual o sujeito é uma estrutura fundamentalmente inteligível..."

O romancista realista está consciente ao longo do contexto de fragmentação social no interior do qual escreveu.⁴⁴

Por isso o romancista consagra uma parte apreciável das forças de sua imaginação a pôr à sociedade o equívoco de se defrontar com a superficialidade da sua ordem e o caráter destrutivo dos seus efeitos.⁴⁴

A posição do romancista realista, no caso, devia estar em sintonia com sua sociedade, com seu tempo e, portanto, com seus leitores. Lembremos aqui Umberto Eco,⁴⁴ segundo o qual, o leitor

poderá fazer teatro e confrontar, num romance como "Morte em Veneza", das grandes oposições a nível atemporal, a vocação estética de Ascenção contra o seu desejo carnal (e, portanto, Espírito vs. Matéria), consagrando, a nível de estruturas ideológicas, ao primeiro, uma marca de "positividade" e ao segundo uma marca de "negatividade".

Esses aspectos, positividade e negatividade, podem ser relacionados com as categorias funcionais aqui trabalhadas e cuja análise fundamentou conceitos e comprovou teorias, por sua operacionalização prática, ao mesmo tempo em que revelou a possibilidade de tantas leituras quantas fizeram as posições teóricas que se queiram adotar na narratologia.

Ficou ainda mais evidente a complexidade da narrativa, um campo extremamente instigante, e a possibilidade de continuar avançando. Linguagem

⁴⁴Id. 62.
⁴⁴Id. 64.

Literatura são de fato espaços praticamente inesgotáveis, que abrem caminhos cada vez mais altos para uma ampla área de estudos e que requerem e permitem um aprofundamento contínuo.

Por essa razão, cabe aqui ainda uma reflexão suplementar de caráter crítico sobre Thomas Mann e sua obra geral, cujas características encontram-se vivas e perceptíveis numa abordagem em que, em princípio, exclui qualquer enfoque que não o da trama e descrição em perspectiva estruturalista.

Seria possível afirmar que o leitor não sabe o papel de "compreender", cortando expressões que como "compreendere a obra" se, mesmo exclusivo objetivos explícitos e morais, não confia da essência do "compreender". O próprio Thomas Mann afirmou que é desejável que os resultados morais do artista estejam o mais possíveis em consonância com a moral dominante, portanto com nosso Ocidente cristão, harmonizando-se em sua sabedoria com os resultados religiosos tradicionais que devem confirmá-los.

A dialética integradora, que Thomas Mann não codifica, conceitualmente, mas que desenha através de imagens e figuras, de funções e índices presentes na narrativa, falando de personagens e destinos, reflete-se na palavra que, ao passar de um termo a outro, mostra, com seu apropriação, a íntima força conjuntiva pela qual se consubstancia.

Um escritor entre os mais "exigidos" que a literatura deste século nos oferecem, Thomas Mann trazia globalmente em sua obra um desenho acabado que, pela estética, exige ser recebido segundo o caráter sintético de sua profunidade e constante inspiração. Não captar esse caráter significa dispensar as particularidades a atenção que deve ser concentrado, pelo contrário, nos detalhes e no intenso afresco, simultaneamente.

Mann nunca se detém em um particular, pelo simples motivo de que sua palavra nunca é abstrata: detalhada e detalhada até o espasmo, e o detalhe está, dentro do afresco, não como parte dele, mas como símbolo suficiente para aludir ao todo. Faz-se necessária, por isso, uma leitura sintética, para que não se pensem em seu pincel dentro do signo verbal, que é a forma desse autor de dizer "narrativamente" a determinação simbólica do universal, de aproximar realidades e símbolos, os mais linguínares, com aquela clareza que aquela impiência tão desconcertantes que parecem o fato mais peculiar, ou seja, que ele está, pelo contrário, construindo artísticos uma síntese perfeita e lúcida do representado, onde os detalhes estão encantados na unidade precisos do resultado artístico global.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


---

--- Todos os textos em língua inglesa foram traduzidos por nós.