

MARIA DE FÁTIMA PEREIRA BORGES

**Família e Indivíduo em *Buddenbrooks* (1901), de Thomas Mann e
Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (1910), de Rainer Maria Rilke**

Dissertação de Mestrado em Estudos Germanísticos, área de especialização de Literatura e Cultura Alemãs, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação da Professora Doutora Maria Teresa Paula Santos Delgado Mingocho.

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

2010

Agradecimentos

Gostaria de manifestar o meu agradecimento a todos quantos me ajudaram na realização deste trabalho. O meu profundo reconhecimento e agradecimento dirige-se à minha orientadora, a Professora Doutora Maria Teresa Paula Santos Delgado Mingocho, a quem agradeço a orientação, o apoio e o acompanhamento que me dispensou durante a realização de todo este trabalho.

O meu agradecimento vai igualmente para o Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos (CIEG), cujo contributo foi indispensável nomeadamente para aquisição de bibliografia necessária para a elaboração deste trabalho. Agradeço também ao serviço de “Fernleihe” do Instituto de Estudos Alemães e à responsável por este serviço, Dr.^a Maria Esmeralda Ramalho Castendo. Gostaria também de dirigir uma palavra de agradecimento às funcionárias do CIEG e do Instituto de Estudos Alemães da Faculdade de Letras de Coimbra.

Por fim, quero agradecer o apoio e o incentivo da minha família, dos meus amigos e dos meus colegas de trabalho.

Dissertação integrada no Projecto de Investigação N.º 4 do então Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos - (CIEG) (actualmente Centro de Investigação em Estudos Germanísticos - CIEG) - “Prosa Narrativa de Expressão Alemã do Realismo Poético aos Finais do Século XX” -, coordenado pela Professora Doutora Maria Teresa Paula Santos Delgado Mingocho.

Índice

	Pág.
I. Introdução	
1. Considerações Gerais	1
2. Os autores e as obras em estudo	2
3. O tema: o conceito de 'Família' no século XIX e princípios do século XX	6
II. Análise dos Romances <i>Buddenbrooks</i> (1901) de Thomas Mann e <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i> (1910) de Rainer Maria Rilke	
1. <i>Buddenbrooks. Verfall einer Familie</i>	12
1.1. Introdução	12
1.2. A família em <i>Buddenbrooks. Verfall einer Familie</i>	13
1.3. A firma e a família: a casa na Mengstraße	14
1.3.1 A cena de abertura	15
1.3.2. O "Mittagsbrot"	22
1.3.3. Nascimento e mortes na Mengstraße	31
1.4. A casa da Breite straÙe e da Fischergrube	38
2. <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i>	57
2.1. Introdução	57
2. Análise da Obra	58
III. Considerações Finais	89
IV. Bibliografia	92

1. Introdução

1. Considerações gerais

O presente trabalho resulta do seminário de Mestrado sobre “Prosa Narrativa da primeira metade do Século XX – Formas e Problemas II: “Visão do Mundo e Processo Narrativo em Romances da Primeira Metade do Século XX”, integrado no curso de Mestrado em Estudos Germanísticos, área de especialização de Literatura e Cultura Alemãs (2002 – 2004). Seja-me permitido acrescentar que foi muito longo o caminho até chegar a este momento, pois dificuldades de ordem profissional quase me fizeram desistir de levar a cabo o projecto iniciado há anos.

Não deixa de ser um risco escrever sobre dois grandes nomes da literatura alemã de finais do século XIX e da primeira metade do século XX, já pelo muito que sobre eles se tem publicado.¹ Torna-se, assim, muito difícil apresentar resultados verdadeiramente novos no que concerne aos mesmos e às obras em causa. No entanto, o facto de a aproximação entre Mann e Rilke ser feita sob um ângulo bem definido, e sobretudo a partir de um olhar “estranho”, dada as diferenças culturais e a distância histórica que nos separam dos autores e das obras em causa, poderá contribuir para salientar alguns aspectos acaso menos evidenciados na vasta literatura sobre os mesmos.

Acrescente-se que o romance de Mann, em que a família é central, merecerá uma maior atenção do que a obra de Rilke, que tem aqui sobretudo a função de fazer ressaltar a alteração da relação família-indivíduo em duas obras capitais da literatura de expressão alemã, publicadas com apenas nove anos de intervalo.

¹ Tal circunstância obrigou a uma selecção muito apertada de obras e estudos críticos mais directamente relacionados com o tema a tratar. A lista bibliográfica inserida no final do trabalho reúne a bibliografia efectivamente citada ao longo do mesmo.

2. Os autores e as obras em estudo

Nascidos no mesmo ano de 1875, Thomas Mann (1875-1955) e Rainer Maria Rilke (1875-1926) têm em comum a experiência das alterações estético-culturais da viragem do século XIX para o XX, nomeadamente na época de escrita das obras aqui consideradas.

Thomas Mann vem de uma família da grande burguesia comercial da cidade hanseática de Lübeck, que aliás é reconhecível no mundo apresentado em *Buddenbrooks*. Tem ascendência portuguesa pelo lado da mãe, Júlia da Silva-Bruhns, já que o avô alemão, Johann Ludwig Bruhns, casara no Brasil com Maria Luísa da Silva, filha de Manuel Caetano da Silva, um fazendeiro português de uma família que vivia no Brasil há três gerações.² Com a morte da mãe, o pai levou Júlia para Lübeck, onde ela viria a casar aos dezassete anos com o Cônsul (mais tarde Senador) Thomas Heinrich Mann. Do casamento nasceram três rapazes e duas raparigas, sendo Thomas Mann o segundo dos cinco irmãos.

Tal como o irmão mais velho, (Luiz) Heinrich Mann (1871-1950), Thomas começa cedo a escrever. Depois de uma fase em que fez poemas, nomeadamente para o jornal da escola que ele próprio fundou, *Frühlingssturm*,³ – meras composições de um adolescente com ambições, mas sem dotes poéticos – encontra o seu campo próprio na narrativa. Compõe parte importante

² Por sua vez, Maria Luísa tinha sangue índio por parte da mãe: cf. pt.wikipedia.org/wiki/Júlia_da_Silva_Bruhns. Sobre Bruhns e Júlia cf. Hamilton, s.d., 28-31. Aliás, o próprio Thomas Mann refere esta ascendência no escrito autobiográfico “Lebensabriß” (1930): “Ich wurde geboren im Jahre 1875 in Lübeck als zweiter Sohn des Kaufmanns und Senators der Freien Stadt Johann Heinrich Mann und seiner Frau Julia da Silva-Bruhns. Während mein Vater Enkel und Urenkel Lübecker Bürger war, hatte meine Mutter in Rio de Janeiro als Tochter eines deutschen Plantagenbesitzers und einer portugiesisch-kreolischen Brasilianerin das Licht der Welt erblickt und wurde mit sieben Jahren nach Deutschland verpflanzt worden.” (Mann, 1975a: 98) [Nasci em Lübeck, em 1875, sendo o segundo filho do comerciante e Senador da ‘cidade livre’ Johann Heinrich Mann e da sua mulher Júlia da Silva-Bruhns. Enquanto o meu pai era neto e bisneto de burgueses de Lübeck, a minha mãe, que era filha de um alemão proprietário de plantações e de uma brasileira de origem portuguesa e crioula, viu a luz do dia no Rio de Janeiro, tendo sido transplantada para Lübeck aos sete anos de idade.].

³ Na verdade, juntamente com o colega Otto Grautoff, no último ano que frequentaram o ‘Katharineum’ (1893). A publicação tinha o subtítulo “Monatsschrift für Kunst, Literatur und Philosophie” (Thomas Mann figurava com o nome ‘Paul Thomas’); vd. o prefácio a este ‘jornal’ escolar in Mann, 1975b: 545.

da sua obra em Munique,⁴ cidade que abandonará em Fevereiro de 1933 para realizar conferências no estrangeiro por ocasião do 50.º aniversário da morte de Richard Wagner (“Leiden und Größe Richard Wagners”). Quando está para regressar à Alemanha, é avisado pela filha Erika de que a situação política é perigosa para ele, e acaba por ficar no estrangeiro (França, Suíça, Estados Unidos), vindo a morrer na Suíça.

Quando publicou *Buddenbrooks*, Thomas Mann já tinha visto alguns contos editados nas conceituadas revistas *Simplicissimus* e *Neue deutsche Rundschau*, para além da edição de um volume de narrativas na importante editora S.[amuel] Fischer,⁵ sediada em Berlim, uma editora inovadora, não só na concepção de colecções de tipo mais moderno, mas sobretudo pela publicação de autores novos, que apenas se começavam a afirmar com as suas obras. É também neste quadro que se tem de entender a publicação, na mesma editora, do romance manniano que aqui nos ocupa, uma obra que marcou a imagem de Thomas Mann como importante autor de prosa narrativa, tornando-o conhecido na Alemanha e fora dela, e vindo a valer-lhe o Prémio Nobel da Literatura em 1929.

René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke nasceu em Praga, numa família da média burguesia,⁶ que se viria a desfazer quando ele era ainda criança (1886). Depois de ter frequentado uma escola militar (o pai queria que ele seguisse uma carreira militar), que abandona por razões de saúde, acaba o

⁴ É o que acontece com a sua primeira narrativa publicada, “Gefallen”, que sai em Outubro de 1894 na conceituada (e moderna) revista de Michael Georg Conrad *Die Gesellschaft*, um órgão do Naturalismo alemão de Munique.

⁵ Para uma breve informação sobre a política editorial de Samuel Fischer à época, cf. a página on-line da editora (www.fischerverlage.de/page/s_fischer). Recorde-se que a revista editava a influente revista literária *Neue Deutsche Rundschau* (acrescente-se, a título de curiosidade, que no seu início a editora chegou a publicar guias de caminho de ferro). A primeira publicação em livro de uma obra do jovem Thomas Mann foi precisamente por Samuel Fischer, que acolhe como volume VI da sua ‘Collection Fischer’ o conto “Der kleine Herr Friedemann” (que dá o título à colectânea), juntamente com mais cinco narrativas do jovem autor. Samuel Fischer, que desde logo reconheceu o talento de Mann, afirmou que gostaria de publicar uma obra dele de maior extensão, o que lhe comunica em carta datada de 29.05.1897: “Ich würde mich aber freuen, wenn Sie mir Gelegenheit geben würden, ein größeres Prosawerk von Ihnen zu veröffentlichen, vielleicht einen Roman, wenn er auch nicht so lang ist.” [Ficaria muito feliz se me desse a oportunidade de publicar uma obra sua em prosa de maior extensão, talvez um romance, mesmo que não seja muito.] (carta transcrita em Heftrich/Stachorski, 2002: 10).

⁶ O pai de Rilke era inspector dos caminhos de ferro.

ensino secundário e frequenta cadeiras de História, Arte e Literatura na Universidade de Praga, estudando ainda Filosofia em Munique, que era então um importante centro cultural, nomeadamente no que toca às novas tendências estéticas. Ainda muito jovem, publica poemas que assinará como 'Rainer Maria Rilke', que será o seu nome de autor. Para além da vasta e importante obra lírica, Rilke escreveu também obras em prosa – *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1907) e *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910).

Em ambos os autores, o interesse pela escrita literária começa cedo e dura toda a vida. A carreira literária de Mann estende-se quase até aos seus últimos dias, tendo escrito romances e contos que são marcos da arte narrativa alemã e da literatura mundial, mas o seu primeiro romance ficou por assim dizer como uma marca identitária do autor.⁷ Por sua vez, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, um romance no conjunto de uma obra que é quase toda ela lírica,⁸ constitui um marco na evolução da arte e da técnica romanesca da modernidade.⁹

Os dois romances aqui considerados são marcos fundamentais da literatura de expressão alemã (e da literatura 'mundial'), e bem assim da obra dos seus autores, que viveram parte importante da sua vida nos anos finais do século XIX e nas primeiras décadas do século XX – Thomas Mann até meados do século XX –, uma época de alterações profundas a nível social, económico e também político, de mudança de mentalidades e, necessariamente, também na esfera do estético-literário.

A complexificação da 'realidade' e a relativização de valores praticamente tidos como inalteráveis que então ocorreu encontra a sua expressão na arte em geral, incluindo a literatura, que questiona essa realidade e lhe responde de diferentes modos e a partir de ópticas diversas. No campo mais restrito da escrita literária, a nova realidade, e o sentimento de insegurança e desenraizamento que provocou, reflecte-se nomeadamente na coexistência de

⁷ Cf., p. ex., Müller, 1998: 7.

⁸ Não por acaso, é frequente a designação deste romance como 'romance lírico'; aliás, Rilke é um poeta lírico mesmo quando escreve prosa.

⁹ Cf. p. ex. Sørensen, 2002: 140s.

várias tendências que surgem como contrárias ou mesmo contraditórias, mas que de facto resultam de um processo de transformação que não é uniforme nem síncrono – nem espacial, nem mentalmente, nem quanto aos diferentes campos do real-social.

Os títulos dos dois romances são elucidativos precisamente no que toca à família. No caso da obra de Thomas Mann, o título começa por apresentar o nome de uma família, a dos Buddenbrooks, sinalizando desde logo o destino dela através do subtítulo do romance – “Verfall einer Familie” [decadência de uma família] –, e implicando a não existência de um herói romanesco único, individual, enquanto a conjugação de título e subtítulo exige um lapso temporal suficientemente alargado para que o processo de decadência se desenrole. Ao mesmo tempo, aqueles elementos paratextuais convocam o modelo do “Familienroman” [romance de família], que conheceu grande voga na literatura das últimas décadas do século XIX, nomeadamente como romance de gerações (cf. Wilpert, 1989: 288).

Se a família é o núcleo central e organizador do acontecer em *Buddenbrooks*, o próprio objecto da narração, basta atentar no título do romance de Rainer Maria Rilke (1875-1926) para se perceber que o lugar da família será necessariamente muito diferente: aqui, temos o indivíduo na sua definição individualizadora – o nome próprio e o apelido e – num registo subjectivo – as anotações em que o mesmo regista as suas reacções ao que vê e sente na grande cidade, Paris. Além disso, a palavra “Aufzeichnungen”, que significa ‘notas’, ‘apontamentos’, ou, como traduz Paulo Quintela, “cadernos”,¹⁰ acentua o carácter pessoal-privado do que se irá ler. Como se verá, neste romance a família surge por assim dizer vista ‘de longe’, aliás, apenas existe através da evocação de Malte. Estamos, de facto, perante um momento histórico-cultural e literário diferente do que é representado pela obra de Mann.

¹⁰ Veja-se o título da tradução portuguesa desta obra de Rilke por Paulo Quintela: *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* (=Rilke, 1998). Sublinhado meu.

3. O tema: O conceito de ‘Família’ no século XIX e princípios do século XX

Como adverte Claudia Brinker-von der Heyde, o termo ‘família’ não designa um todo inequivocamente delimitado e definível, antes tem como referente formas e concepções de família decorrentes de factores como o contexto histórico e sociocultural, o estrato social e cultural do grupo em causa e os valores e as noções decorrentes da interacção dos diferentes factores em jogo (Brinker.-von der Heyde, 2004: 7s.).

Ainda segundo a mesma autora, o elemento nuclear daquela designação, aquele que se mantém através de todas as culturas e de todas as épocas, é o facto de a família ser o lugar central de uma vivência interactiva no seio de uma comunidade, dependendo a relação entre os seus diferentes membros da idade, do sexo e de laços afectivos (*id.*, *ibid.*: 8). A família constitui assim a base da socialização do ser humano – enquanto membro de um grupo mais ou menos fechado, mas também na relação com o social em sentido lato, funcionando como a célula que está na origem do Estado (*id.*, *ibid.*).

Na Alemanha, o termo ‘Familie’, derivado do francês ‘famille’, começa a impor-se a partir dos finais do século XVII, e sobretudo durante o século XVIII, vindo a substituir o termo ‘casa’ (na acepção de “das ganze Haus”), que designava o conjunto de pessoas que viviam sob o mesmo tecto, abrangendo tanto os membros da família (colaterais incluídos) como os empregados (cf. Gestrich, 1999: 4). Nesta comunidade de vida e trabalho, o patriarca da família gozava da tutela sobre todos os que faziam parte desse agregado familiar alargado, competindo-lhe a administração dos bens. A responsabilidade do patriarca da ‘família alargada’ passará depois para o modelo da família burguesa, no qual o homem, no seu papel de provedor do sustento, ganhou uma notória preponderância, também a nível social, enquanto responsável por uma instituição que, no seu novo modelo, decorria da sociedade burguesa, ao mesmo tempo que era o esteio talvez mais importante da mesma.

Em qualquer das duas formas mencionadas, este agregado em redor de laços familiares, mas também de interesses e preocupações eminentemente económicos, não significa uma unidade isenta de conflitos: pelo contrário, o

funcionamento da família e a sua evolução encontram-se associados à transgressão de e à ruptura com normas pré-estabelecidas, como o mostram os mitos fundadores de diferentes culturas, que explicam a respectiva origem recorrendo a narrativas que se centram no relato de conflitos familiares (Brinker-von der Heyde, 2004: 11).¹¹ Tais conflitos surgem devido à necessidade de defesa da própria existência da família, à luta contra os ‘outros’, mas também como conflito interno, quer como disputa pelo poder dentro desse agregado, quer como rebelião dos mais novos contra a ordem dos ‘velhos’.

Em diferentes épocas e com tónicas diferentes, a família e os seus conflitos tornam-se tema relevante de inúmeras obras literárias, que registam as alterações na estrutura da família (cf. Brinker-von der Heyde, 2004: 12). O conflito entre gerações no seio da família constitui, aliás, um paradigma que permite observar, não só a fragilidade, como a evolução de um sistema social (cf. *id.*, *ibid.*: 11), que acaba por conduzir a uma mudança de paradigma no que respeita à organização e às funções da família, alteração essa que em geral é entendida como crise da família.

Apesar da ‘crise da família’ (i. e., de um tipo de família), ou talvez precisamente por causa dela, assiste-se, nomeadamente a partir de finais do século XVIII e na primeira metade século XIX, a uma defesa da ‘família’. Num estudo de 2004 sobre a família no século XIX, Helmut Scheuer (2004: 135-160) centra-se no aspecto (que considera fulcral) do patriarcalismo, tomando como referência a obra de Riehl *Die Familie* (1855), em que este autor faz um louvor da família como esteio da sociedade. Riehl defende a separação entre a família como instituição e as instituições estatais, ou seja, distingue a ordem moral representada na/pela família da ordem legal instituída pelo Estado, considerando a família a instituição ideal para a socialização do indivíduo – o que, em última análise, segundo Scheuer (2004: 136), significa prepará-lo para a sua inserção na ordem do Estado, já que, no quadro da família assim entendida, a felicidade individual se subordina sempre ao interesse familiar,¹² mantendo-se deste modo

¹¹ Como refere Erhart, 2001: 30, o carácter ‘privado’ e a unidade da família ‘moderna’ constitui precisamente o seu “mito” (no sentido que Barthes dá ao termo).

¹² Riehl apresenta uma série de virtudes em que esta família se deve fundar – “Autorität”, “Pietät”, “Sitte”, “Zucht und Freiheit” – incluindo ainda a disponibilidade para o sacrifício em prol de um todo mais vasto, de ordem moral (Riehl, *apud* Scheuer, 2004: 136) A concepção de

o princípio da autoridade do patriarca, aliás vista como “natural”, i. e., diferente do tipo de autoridade do Estado, do monarca (cf. *id.*, *ibid.*: 139s.).¹³ Na visão do autor, o novo cidadão deve fazer as pazes com o Estado e recolher-se no seio da família, cujo patriarca representasse a autoridade e o respeito. Desta forma reforça-se o poder patrilíneo na família, claramente associado a valores legais e morais (cf. *id.*, *ibid.*: 139s.).

Riehl ocupa-se também da questão da decadência da família. Segundo ele, o progresso é a principal causa da ‘decadência’ da família (de facto: de uma forma de família), e por isso manifesta-se claramente contra o capitalismo, que (ainda segundo ele) é acompanhado pela deterioração da família, dando o exemplo da América do Norte, o “Novo Mundo”, no qual se teriam perdido todos os valores e as normas tradicionais. Mas Riehl também encontra no “velho mundo” (nomeadamente na Alemanha do seu tempo) essa perda de valores e, conseqüentemente, a decadência da família ‘tradicional’, atribuindo a culpa desta alteração às mulheres e à sua luta pela emancipação, já que elas abandonam o seu lugar no lar (cf. Riehl, *apud* Scheuer, 2004: 146).

Como reacção a esse estado de coisas, Riehl e grande parte dos seus contemporâneos querem ‘recuperar’ valores ‘tradicional’, ou seja, pretendem uma sociedade futura baseada em valores do passado, uma sociedade que entendem como um todo uno e harmónico (“eines ‘Ganzen’”). É nesta linha de pensamento que o mesmo autor defende o agregado familiar alargado (“das ganze Haus”; *id.*, *ibid.*: 147), que à data ainda surge em algumas obras literárias como padrão.¹⁴ Como se verá, a insistência neste modelo, identificado como “a família” (ainda em parte na acepção de “das ganze Haus”), é até certo ponto responsável pela decadência dos Buddenbrooks, ou melhor, pelo mal-estar do último dos seus chefes por não conseguir corresponder a essa imagem de “família”, ou só violentando-se o conseguir.

Riehl diferencia-se claramente do ideal de família do século XIX, a família nuclear e “privada”. Sobre a alteração do modelo de família cf. Gestrich, 4s.

¹³ Ainda segundo Scheuer, no quadro da evolução política (e também social) pós-1848, o modelo proposto por Riehl representará uma espécie de compensação para a perda de possibilidades de intervenção política do indivíduo.

¹⁴ No mesmo ano em que a obra de Riehl vem a lume (1855), é publicada a obra de Gustav Freytag *Soll und Haben*, um dos romances alemães sobre a família que mais lido foi, e que apresenta a família Schröter, e o espaço da casa, como comunidade de vida/trabalho e habitação (*id.*, *ibid.*: 148ss.).

O espaço de habitação é parte integrante deste modelo familiar. Riehl foca a importância do aspecto exterior e da arquitectura da casa, que deve ser capaz de albergar a família enquanto comunidade, na qual cada membro ocupa o lugar que lhe compete na estrutura familiar. Não admira assim que na sua obra ele se manifeste contra as casas e os andares modernos, que designa como “Wohnungskasernen” (casernas de habitação) (id., *ibid.*: 148).

Por seu turno, a imagem literária da família repercute, em grau diferente e por vezes de modo desfasado, as alterações na organização da mesma. Assim, em grande parte da literatura do século XIX a relação familiar e a vida no lar ainda surgem no modelo do século XVIII (cf. Scheuer, 2004: 140), i. e., como uma comunidade marcada pelos afectos, na qual existe uma distribuição clara dos papéis dos seus membros, sendo os conflitos gerados pelas estruturas de autoridade resolvidos de forma harmoniosa (cf. Scheuer, 2004: 142.). Tal verifica-se nomeadamente na “Heimatliteratur”¹⁵ de finais do século XIX, na qual em regra se observa um aumento de sentimentalismo na representação da família, ao mesmo tempo que se verifica um decréscimo na exteriorização de emoções por parte da figura central do patriarca da família (Scheuer, 2004: 151). Aparentemente, o modelo de ‘autoridade e respeito’ defendido por Riehl terá favorecido o processo de empobrecimento emocional ou de controlo das emoções, uma vez que atribui mais valor ao poder do pai na família do que ao afecto (*id.*, *ibid.*: 152).

Por sua vez, a literatura de crítica social, ao reclamar a autoridade do patriarca, ao mesmo tempo que alerta para o perigo da extinção da mesma, deixa entender que o modelo da família baseada nos afectos se encontra em crise (*id.*, *ibid.*: 152). Assim, no drama *Der Erbförster* (1846-1849), de Otto Ludwig, o guarda-florestal transmite ao futuro genro algumas máximas para a vida, através das quais exprime a sua opinião sobre a importância de controlar e

¹⁵ Na acepção talvez mais vulgarizada do termo, o mesmo designa obras literárias que ancoram (no ambiente apresentado, na experiência da vida e visão do mundo) numa determinada região ou província, num meio geográfica e sociologicamente reconhecível (e não generalizado e/ou abstracto, como acontece com a chamada “Dorfgeschichte” ou a “Bauerndichtung”), obras essas que em regra não têm grande qualidade estética. A desvalorização deste tipo de literatura, a desconfiança em relação à mesma, deve-se em grande parte ao tradicionalismo da maioria da produção em causa, e bem assim à posterior utilização (e perversão) desta matriz pelo nacional-socialismo (cf. Wilpert, 1989: 363s.).

disfarçar os sentimentos para salvaguardar a autoridade perante a mulher e a família (cf. *id.*, *ibid.*: 153), i. e., a autoridade do ‘patriarca’. Como expõe ainda Scheuer (*id.*, *ibid.*: 153s.), a moderna psiquiatria ajuda a entender a contradição que se encontra no conselho dado pelo guarda-florestal ao genro, ou seja, a de esconder os sentimentos precisamente numa instituição que a passara a ser entendida sobretudo como uma comunidade de afectos.

Scheuer cita a propósito o psiquiatra Reinhart Lempp, o qual – diferentemente de Riehl – afirma que, na época moderna, a autoridade do pai deixa de poder ser imposta apenas pelo facto de ser o patriarca da família e o detentor do poder, devendo antes ser uma autoridade baseada numa relação que resulta do amor entre pai e filho. Neste novo quadro, verifica-se uma separação entre autoridade e poder, uma vez que o “novo pai” não necessitará do poder para impor a sua autoridade. Lempp utilizou as noções de “autoridade de posto” (“Stellungsautorität”), que resulta do ‘posto’ que o patriarca ocupa na hierarquia familiar, ou seja, do seu poder, e de “autoridade de relação” (“Beziehungsautorität”) para designar essa alteração necessária do papel do pai de família nos tempos modernos (Lempp, *apud* Scheuer, 2004: 153s.).

Quer dizer, neste novo tipo de relacionamento existe uma separação entre ‘autoridade’ e ‘poder’, uma vez que o “novo pai” não precisa de recorrer ao ‘poder’ para impor a sua autoridade (Lempp, *apud* Scheuer, 2004: 153s.). Pensamos que esta distinção virá a ser útil sobretudo para a análise do romance manniano, tal como o comentário de Scheuer à insistência de Riehl na necessidade de reforçar o papel do pai de família, que aquele entende como sinal de que Riehl terá tido consciência de que, por 1855, o tipo de autoridade tradicional do pai estava em risco.

Segundo Scheuer, a manutenção dessa autoridade e as suas consequências estão amplamente documentadas na literatura da segunda metade do século XIX (e mesmo dos princípios do século XX), em grande parte da qual a catástrofe resulta do comportamento dos pais que tentam manter a sua autoridade suprema na família (*id.*, *ibid.*: 154s.). Scheuer chama a atenção para o resultado da aliança entre poder e autoridade na educação, quando a repressão da vontade própria (“Beugung des Eigenwillen”); Riehl, *apud* Scheuer:

157) se torna no modelo pedagógico seguido pela família e pela escola. Não por acaso, o sofrimento que esse modelo autoritário provoca nas crianças, a deformação de carácter a que pode dar origem, são aspectos centrais em romances importantes do início do século XX, como é o caso de *Der Untertan* (1914 /1918), de Heinrich Mann (cf. Scheuer, 2004: 157).¹⁶ Em última análise, o “carácter autoritário” resultante da socialização de Diedrich Heßling, o “súbdito” do romance do mais velho dos irmãos Mann (cf. *id.*, *ibid.*: 158), tem a sua origem próxima no hipostasiar do modelo do poder patriarcal sem o correlacionar com o ‘social’ e as suas mudanças, que afectaram muito particularmente o papel do pai (cf. *id.*, *ibid.*: 160).

Se a família é o núcleo central e organizador do acontecer em *Buddenbrooks*, o próprio objecto da narração, basta atentar no título do romance de Rainer Maria Rilke (1875-1926) para se perceber que o lugar da família será necessariamente muito diferente: aqui, temos o indivíduo na sua definição individualizadora – o nome – e num registo subjectivo – as anotações em que o mesmo regista as suas reacções ao que vê e sente na grande cidade, Paris. Como se verá, neste romance a família surge por assim dizer vista ‘de longe’, apenas existe através da evocação de Malte, de facto não surge no mundo em que Malte se encontra, e está quase ausente do mundo que ele recorda e convoca. Em *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, encontramos-nos de facto num momento histórico-cultural e literário diferente do que é representado pela obra de Mann. É o modo da presença da família em cada um dos romances, e o lugar que lhe é dado nos mesmos, que adiante iremos expor.

¹⁶ Scheuer realça ainda a permanência da temática em causa, embora com outras tónicas, na literatura da(s) primeira(s) décadas do século XX, com relevo para obras do Expressionismo, grande parte das quais tem como centro o conflito entre gerações.

II Análise dos Romances *Buddenbrooks* (1901) de Thomas Mann e *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) de Rainer Maria Rilke

1. *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*

1. 1 Introdução

Thomas Mann tinha apenas vinte e dois anos quando começou a escrever o romance *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (cf. Moulden, 1988: 1), para o qual se serviu de muitas notas que fora acumulando, nomeadamente sobre a sua família e sobre Lübeck, onde aliás a publicação do romance mereceu o desagrado,¹⁷ sobretudo da parte de familiares, que se consideraram maltratados na imagem que o romance deles faria. A obra terá sido escrita entre 1897 e 1900, e foi publicada em 1901,¹⁸ na importante editora S. Fischer, que aliás já tinha editado um conto do autor.

Mann baseou-se na sua própria família para construir a família Buddenbrook, mas esta não é uma mera cópia da família do autor, antes tem a sua própria história (cf. Moulden, 1988: 13), nem sequer o romance se restringe à história da família Buddenbrook. Na verdade, fundindo factos históricos com acontecimentos fictícios (cf. Vogt, 1983: 58), narra-se também a história de uma sociedade: o romance manniano conta a história da decadência da família

¹⁷ Cf. p. ex. o escrito polemizador “Bilse und ich”, em que Thomas Mann responde a ataques que lhe tinham sido feitos na terra natal, num ‘processo’ levado a cabo na imprensa por causa das figuras reais que estão retratadas em *Buddenbrooks*. Nesse ‘processo’, associava-se esta obra de Mann ao romance do tenente Fritz Oswald Bilse *Aus einer kleinen Garnison. Ein militärisches Zeitbild*, publicado em 1903 sob um dos pseudónimos usados pelo autor, Fritz von der Kryburg, um romance que explorava com demasiada evidência pessoas e situações reais da cidade hanseática. Na resposta, Mann invoca o estatuto especial da literatura em relação à realidade, ao mesmo tempo que distingue o procedimento dele em *Buddenbrooks* do usado pelo tenente Bilse (cf. Mann, 1974:11-22).

¹⁸ Em carta datada de 20 de Agosto de 1897, Mann informa o amigo Otto Grautoff de que tem em preparação um romance (Mann, 1975a: 100), em 18 de Julho de 1900 diz ao mesmo amigo que escreveu a “última linha” de *Buddenbrooks* (*ibid.*: 110), e em Outubro de 1901 a editora de Samuel Fischer publica o romance.

burguesa em si, desde o modelo da família alargada e da casa comum, à redução à família nuclear.

O romance é composto por onze partes que se dividem por sua vez em vários capítulos, e a acção desenrola-se ao longo de quarenta e dois anos, de 1835 a 1877 (cf. Müller, 1989: 16). Ao longo de quatro gerações (ou melhor, praticamente de três, já que Hanno, o representante masculino da quarta geração, que daria continuidade à família, morre com 16 anos), o leitor acompanha, não só a história da família romanésca, mas a decadência da família burguesa, desde o modelo da família alargada e da casa comum à redução à família nuclear, com o seu espaço de habitação próprio.

Ao mesmo tempo, o romance *Buddenbrooks* como que apresenta a passagem da fronteira entre dois modelos de família: o da família alargada, que se funda na sucessão masculina, e o modelo de família nuclear, que passa a ser cada vez mais centrada na mãe, que por 1900 começa a ocupar internamente parte do papel que coubera ao pai, embora a lei mantenha intocada a autoridade paterna (cf. Erhart, 2004: 178s.). No entanto, na família Buddenbrook a mãe da última geração, Gerda, está longe de ocupar esse lugar.

1. 2. A família em *Buddenbrooks*. *Verfall einer Familie*

Walter Erhart considera *Buddenbrooks* representativo de um dos dois padrões em que a infelicidade de uma família se tem exprimido na literatura: o do conflito violento surgido no seio da família, o rebelar-se contra a sua ordem, que em regra – como aponta o mesmo autor – se exprime como tragédia, e o padrão da decadência, que apresenta a queda de uma família num contínuo movimento descendente (Erhart, 2004: 164s.), como é o caso de *Buddenbrooks*. De facto, neste romance manniano a queda não resulta de um conflito intra-familiar (por exemplo, entre pais e filhos, entre irmãos, embora este assome na relação entre Thomas e Christian), mas antes de mais da decadência económica e financeira: negócios falhados, dotes desperdiçados, colheitas arruinadas pelo

mau tempo e familiares com dificuldades financeiras fazem com que o património da família fique reduzido a metade.¹⁹

A história da família Buddenbrook, que se estende por quarenta e dois anos, de 1835 a 1877 (cf. Müller, 1998: 16), é apresentada, narrada e por vezes comentada por um narrador anónimo (cf. Vogt, 1983: 15), que oscila entre um conhecimento restrito do que apresenta e uma perspectiva mais alargada, ora exterior às figuras, ora momentaneamente próxima das mesmas, exteriorizando as emoções e pensamentos delas através de uma enunciação reveladora dessa proximidade, mas que é (pelo menos tendencialmente) o discurso de um narrador onisciente,²⁰ o modelo que predomina neste romance.

O leitor é assim guiado através das sucessivas gerações da família, desde a família alargada e da casa comum à família nuclear, cada uma delas com o seu espaço de habitação próprio, que acompanha e corporiza alterações no que respeita à família. Ao revelar as diferentes razões que levam à decadência dos Buddenbrooks, o romance de Mann tornou-se num caso exemplar do ‘mito’ da decadência da família burguesa (cf. Erhart, 2004: 165).

1. 3 A firma e a família: a casa na Mengstraße²¹

Como terá resultado do que atrás se escreveu, o espaço de habitação é algo de intrinsecamente ligado à forma de família, à sua estrutura.²² Na família entendida como comunidade de vida, trabalho e habitação, a casa reúne essas três vertentes, no que têm de comum mas também na especificidade de cada uma delas. Recorde-se que Riehl se manifesta contra aquilo a que chamou as modernas “Wohnungskasernen”, referindo-se por certo aos novos tipos de

¹⁹ Erhart, *op. cit.*: 167, refere a propósito um artigo de Potempa que calcula a fortuna dos Buddenbrooks (Potempa, 1972).

²⁰ Ou de tipo autoral, se se usar a terminologia de Stanzel, 1982: 55-58, 242s., relativa às situações narrativas típicas. Cf. também Vogt, 1990: 58-60. A propósito do narrador em *Buddenbrooks*, cf. Boura, 2005: 78-81.

²¹ Uso no trabalho a grafia da edição da obra por mim utilizada.

²² Cf. nomeadamente p. 9, a propósito da “família alargada”.

habitação que surgem sobretudo nas cidades mais desenvolvidas. Mas o modelo de família que Riehl parece absolutizar no seu estudo (1855) está de facto em declínio,²³ começando a dar lugar à família nuclear (como se vê no romance), a qual por sua vez implica uma modificação do espaço habitacional e da relação entre os que o habitam. A correlação entre casa, modelo económico e forma de família está bem patente em *Buddenbrooks*, como se verá através das cenas de abertura do romance e da família fundada por Thomas Buddenbrook.

1. 3. 1 A cena de abertura

O romance *Buddenbrooks* abre com uma cena em que inicialmente não se fornecem dados que identifiquem lugar e tempo, nem surge uma voz narradora que apresente as figuras.²⁴ É um início cénico e *in medias res*, próprio da estética naturalista, que para o leitor significa por um lado alguma desorientação, ao fazê-lo assistir a um diálogo que se encontra já em progresso e cujos intervenientes e assunto ele desconhece, mas que por outro o torna espectador e ouvinte do que se passa num espaço que não é identificado, despertando-se assim a sua curiosidade, ao mesmo tempo que lhe provoca momentaneamente a ilusão de ter entrado naquele espaço num momento aleatório, como se fosse uma visita acabada de chegar.²⁵

O gesto narrativo inicial funciona por assim dizer como um convite (ou um desafio) ao leitor para entrar no mundo dos Buddenbrooks, para acompanhar a sua história, guiado por um narrador que quer despertar a sua curiosidade, ou talvez melhor: que o alerta para não se ficar pela superfície do que lê. De algum modo, trata-se da iniciação a uma leitura colaborativa, no sentido da construção da “história complementar” a partir do que lê.²⁶

²³ Também algumas obras literárias continuam a apresentar, de modo essencialmente positivo, a família alargada, como é o caso de *Soll und Haben*, de Gustav Freytag, (1855), um dos romances alemães de família que mais lidos foram na época (cf. Scheuer, 2004: 149s.).

²⁴ Sobre esta cena cf. Boura, 2005: 94-105.

²⁵ Veja-se o comentário (quase passo a passo) de Vogt (1983:13-17) à abertura do romance.

²⁶ Sobre o conceito, cf. Stanzel, 1977.

Na verdade, a primeira linha da obra parece conter uma pergunta incompleta, de que não sabemos a origem, nem a que diz respeito:

“Was ist das. – Was – ist – das...”

“Je, den Düwel ook, c’est la question ma très chère demoiselle!” (Bdd.:7)

“O que é que – O - que – é...”

Pois é, com o diabo , c’est la question ma très chère demoiselle!”

Só depois se fica a saber quem está presente naquele momento num espaço que é identificado como “Landschaftszimmer” [Sala das Paisagens],²⁷ quais as circunstâncias, e a que se referem as palavras em causa, o que acontece através do discurso subsequente de um narrador que demonstra conhecer o íntimo e os pensamentos das figuras, tal como conhece os acontecimentos (cf. Vogt, 1983: 15).

Na “Sala das Paisagens” estão reunidos representantes das três gerações que constituem a família, Monsieur Buddenbrook, a mulher e a neta. Trata-se de um momento em que a neta, Tony Buddenbrook, está a tentar dizer de cor um artigo (o primeiro da segunda parte) do catecismo luterano na versão restaurada, aprovada pelo Senado de Lübeck (Bdd: 5),²⁸ atrapalhando-se porque se esqueceu da continuação. A segunda fala é proferida pelo avô, ‘Monsieur’ Buddenbrook, que troça da desadequação entre o comentário ao primeiro artigo do ‘Credo’ na versão já referida do catecismo luterano, e a condição de criança, interrompendo a recitação do artigo com uma gargalhada quando Deus é referido como criador directo dos alimentos (Bdd.: 10; cf. Lehnert, 1983: 31).

Depois da ajuda da mãe, a criança inicia a enunciação do comentário em causa sem parar, comparando o narrador (que adopta a perspectiva de Tony) esse movimento acelerado a uma descida do Monte Jerusalém em trenó, também ela imparável. Retrospectivamente, a comparação lê-se como premonição da ‘descida’ social, económico-financeira e biológico-anímica da

²⁷ Assim Herbert Caro (Mann, s. d.): 9. Optou-se por só ocasionalmente utilizar esta tradução do romance de Mann para português, o que será devidamente assinalado.

²⁸ Sobre esta cena, cf. nomeadamente Boura, 2005: 96-100; quanto ao catecismo referido, cf. Heftrich/Stachorski, 2002: 230, e Kadelbach, 2000. A versão restaurada que o romance refere terá sido aprovada pelo Senado de Lübeck em 1837, e não em 1835, como se lê no romance (cf. Bdd.:7).

família Buddenbrook, iniciando-se assim o motivo da decadência da mesma,²⁹ da qual no fim do romance apenas resta Tony, que praticamente o fecha.³⁰

O comentário do avô é ainda interessante pela própria formulação linguística, em que surgem a par expressões em Francês e em Baixo-Alemão. Se o segundo elemento situa a cena, ou pelo menos a figura, no Norte da Alemanha, o uso da língua francesa faz-nos inicialmente pensar que o mesmo falante é um homem culto, uma vez que o francês foi durante muito tempo (até pelo menos à Grande Guerra) a língua de cultura. Só o desenrolar do romance nas cenas seguintes nos faz entender que se trata também de um traço, a que quase poderíamos chamar 'ideológico', do senhor Johann Buddenbrook, o chefe da firma e da família, que aliás parece utilizar com tanta naturalidade uma como a outra das formas de expressão.

Na verdade, são vários os momentos que confirmam o falante como um racionalista, um filho do "Século das Luzes", insinuando-se assim simultaneamente uma simpatia pela França que, como se sabe, é a pátria do racionalismo do século XVIII (cf. Lehnert, 1983: 31): vejam-se as reacções do velho Buddenbrook à concretização da acção da providência divina no articulado do catecismo em causa,³¹ ou o seu desagrado quanto a superstições, como acontece em relação ao que Ida Jungmann ensinou a Tony sobre os raios quentes e frios (cf. Bdd.: 13). Além disso, no decurso da conversa à mesa, na cena que se segue, Johann Buddenbrook diz admirar a grandeza pessoal de Napoleão, o que exprime de um modo que faz lembrar Goethe: "Na, ungescherzt, allen Respekt übrigens vor seiner [Napoleons] persönlichen Großheit ... Was für eine Natur!" (Bdd.: 29) [Falando a sério: a grandeza pessoal dele merece todo o respeito].³²

²⁹ Essa ligação entre o episódio em causa e o destino dos Buddenbrooks seria demasiado evidente se Thomas Mann tivesse mantido o título inicialmente previsto para o romance, "Abwärts" (cf. p. ex. Mann, in Heftrich/Stachorski, 2002: 15).

³⁰ A última frase do romance é proferida por Sesemi Weichbrodt.

³¹ Isto mesmo parece decorrer da suposição do narrador de que Johann Buddenbrook apenas teria iniciado o 'exame' à neta para poder trocar do catecismo em causa (Bdd.: 10).

³² Cf. o comentário de Goethe a propósito de Napoleão: "Schüttelt nur an Euren Ketten; der Mann ist Euch zu groß. Ihr werdet sie nicht zerbrechen." [Bem podeis sacudir os vossos grilhões: o homem é demasiado grande para vós. Não os conseguireis quebrar]. Esta relação com a França é ainda indicada pelo tratamento da figura por "Monsieur" (e da mulher por "Madame") e pelo vestuário que usa no dia da inauguração da casa, à moda do século anterior, como o narrador refere (Bdd.: 8); cf. também Heftrich/Stachorski, 2002: 231.

Com o racionalismo de Monsieur Buddenbrook contrasta desde o início o sentimentalismo religioso do filho, Johann (a quem o pai chama Jean), o qual parece ter uma relação quase supersticiosa com a religião, que continuamente integra nas suas falas e pensamentos, como se quisesse esconjurar um perigo. Vejam-se os reparos que Jean faz ao pai pela relação mais livre e pessoal que este tem com a religião,³³ e que afinal faz parte da unidade de ser e agir que caracteriza a figura, como se manifestará nomeadamente no momento da morte, seis anos mais tarde. Ou, noutro registo, repare-se como Monsieur Buddenbrook reage quando Jean aponta a Tony o exemplo da obediente e diligente Klothilde, a prima pobre que vive com eles, como exemplo a seguir, censurando assim a filha: “So ist recht, Thilda. Bete und arbeite, heißt es. Unsere Tony soll sich ein Beispiel daran nehmen. Sie neigt nur allzu oft zu Müßiggang und Übermut...” (Bdd.: 10) [Muito bem, Thilda. Ora e trabalha, é esse o preceito. A nossa Tony devia seguir o exemplo, ela tem uma tendência muito grande para o ócio e para a traquinice].

A naturalidade e a alegria de viver de Tony, que de algum modo a aproximam do avô (cf. Kadelbach, 2000: 45), são assim criticados pelo pai por não serem ‘piedosos’, provocando na criança um baixar da cabeça, entre o magoado por se ver diminuída e o contristado, que o avô quer de imediato afastar:

“Nein, nein”, sagte er, “Kopf hoch, Tony, courage! Eines schickt sich nicht für alle. Jeder nach seiner Art. Thilde ist brav, aber wir sind auch nicht zu verachten. Spreche ich raisonable, Betsy?”

[“Não, não”, exclamou, “Cabeça erguida, Tony, *courage!* O que é bom para um não é bom para outro. Cada um de acordo com a sua natureza. Thilde é uma boa menina, mas nós também não somos de desprezar. Estou a falar com sensatez, não estou, Betsy?].

Estas palavras, que exprimem discordância em relação ao Cônsul Buddenbrook, revelam que Johann Buddenbrook sénior não só não aprova a visão da criatura humana como algo por assim dizer indigno e mero cumpridor de preceitos (“Kopf

³³ Veja-se por exemplo a reacção aos comentários trocistas do pai em relação ao enunciado do catecismo: “Aber Vater, Sie belustigen sich wieder einmal über das Heiligste!” (Bdd.: 10) [Mas pai, está outra vez a fazer troça do que há de mais sagrado!...].

hoch, Tony, courage!”), como tem uma relação natural e despreocupada com Deus.

Como se infere já do início do romance, no velho Buddenbrook a vida familiar, social e profissional não entra em conflito com a religiosidade, parecendo levar à prática o conselho do pai, com o qual o Cônsul depara quando inscreve o nascimento de Clara no “caderno” onde estão anotados acontecimentos da vida dos Buddenbrooks: “Mein Sohn, sey mit Lust bei den Geschäften am Tage, aber mache nur solche, daß wir bei Nacht ruhig schlafen können.” (Bdd: 56) [Meu filho, durante o dia empenha-te nos negócios, mas faz só aqueles que à noite te deixem dormir em paz].³⁴

A abertura do romance, que pode parecer algo de meramente episódico, é na verdade o início de um fio que atravessa a obra até ao seu fecho, com as palavras de Sesemi Weichbrodt que quase encerram o romance: “*Es ist so!*” (Bdd.: 759), com as quais esta ‘profetisa’ corcunda se opõe às dúvidas de Tony quanto ao reencontro com a família depois da morte, parafraseando o terceiro dos artigos do mesmo texto de Cramer (“Von der Heiligung” [Da santificação]). De facto, a relação do indivíduo com a religião, com a transcendência (e consequentemente com a vida e a realidade) – como também a sua ausência ou substituição – é um dos elementos que Mann utiliza para marcar o lugar histórico-cultural das gerações.

A reacção do avô ao que a neta recita, e que é motivada pela mentalidade racionalista dele, entende-se ainda melhor se se tiver em conta precisamente o referido catecismo de 1774, que o velho Buddenbrook terá conhecido quando criança, e no qual as explicações eram bem mais claras, simples e racionais (cf. Kadelbach, 2000: 43s.). Assim, no catecismo de Cramer, ou seja, o da geração do senhor Buddenbrook, a pergunta “Sorgt Gott für alle Dinge?” [Deus provê a todas as coisas?] tem como resposta “Gott sorgt für alles, was er geschaffen hat, und zwar ebensowohl für das Geringste, als für das Größte.” [Deus provê a tudo quanto criou, do mais insignificante ao mais importante]. Confronte-se este

³⁴ É possível que, ao escrever isto, Thomas Mann tenha pensado no catecismo de Cramer (1774 cf. Kadelbach, 2000: 44) – o da geração do velho Buddenbrook –, em cuja primeira página se pode ler: “Wir brauchen (...) den Tag zur Arbeit, die Nacht zum schlafen” (...) [o dia fez-se (...) para trabalhar, a noite para dormir].

enunciado com o catecismo de 1837, o de Tony, no qual a questão “Wirst du denn ohne dein Zuthun von Gott versorgt?” [Deus provê a tudo quanto te é necessário sem que tu te esforces?] tem a resposta “Nein, ich soll mich der von Gott vorgeschriebenen Ordnung unterwerfen, nämlich arbeiten und beten.” [Não, tenho de me submeter à ordem ditada por Deus: trabalhar e orar] (cf. Kadelbach, 2000: 45).

A máxima “arbeiten und beten”, que na formulação em causa parece não deixar lugar para uma vontade própria, é representada no romance sobretudo por Klothilde, e mais tarde por Clara, mas Jean manifesta também o seu apreço por esta atitude, como se viu nas palavras que dirigiu a Klothilde.³⁵ Pelo contrário, com o comentário “Kopf hoch, Tony, Courage!” [cabeça erguida, Tony, coragem] (Bdd.: 13), o avô mostra a sua discordância em relação à opinião do filho, marcando-se assim desde o início a diferença, também geracional, entre os dois homens. Parece, pois, assomar nestes momentos iniciais da história dos Buddenbrooks um conflito geracional entre o pai e o filho, através do qual se começam a revelar as diferenças de valores e de mentalidade entre as gerações adultas à data da inauguração festiva da casa da Mengstraße.

A diferença entre Johann e Jean Buddenbrook no que diz respeito à religião indicia também o termo da geração iluminista e a ascensão da geração do “Sentimentalismo” (“Empfindsamkeit”), que em Jean se manifesta tanto na relação com a divindade e com o culto religioso, através de uma linguagem de afectos marcada pelo Pietismo,³⁶ como na relação com a natureza. No que toca ao último caso, veja-se o momento em que o poeta Hoffstede recorda o jardim que os Buddenbrooks possuem já para além do “Burgtor” (portanto fora do burgo, da paisagem socializada), ao qual o velho Buddenbrook chama “selva”. Quando o patriarca Buddenbrook diz que já há muito o devia ter mandado arranjar (i. e., dar-lhe um aspecto ordenado, geométrico, como os jardins franceses), o filho fica horrorizado com tal perspectiva, pois é assim, selvagem e

³⁵ Cf. *supra*: 18. Aliás, mais tarde também Elisabeth, a mãe de Tony, se torna piedosa, dedicando-se fervorosamente a obras relacionadas com a Igreja e com as missões.

³⁶ Veja-se o assento do nascimento de Clara (14 de Abril de 1838) nos papéis de família, onde Jean, depois de registar o montante da apólice para a criança, se alonga em expressões de uma piedade sentimental, terminando com “Amen” as três páginas que encheu (Bdd.: 52).

livre, que gosta do ‘jardim’, explicando as suas razões com as seguintes palavras ‘wertherianas’.³⁷

“Ach Vater, wenn ich dort im hohen Grase unter dem wuchernde Gebüsch liege, ist es mir eher, als gehöre ich zur Natur und als hätte ich nicht das mindeste Recht auf sie...”

[Ah, pai, quando fico ali deitado na relva alta, debaixo dos arbustos que crescem livremente, é como se eu próprio fosse parte da natureza, sem ter o mínimo direito sobre ela...]

O passo citado pertence já à cena do almoço comemorativo da inauguração da nova casa dos Buddenbrooks, de que adiante se tratará. A cena familiar no “Landschaftszimmer”, que precede a refeição festiva para celebrar a inauguração da casa, termina ao bater das quatro horas da tarde no sino da vizinha “Marienkirche”, em simultâneo com a chegada dos irmãos de Tony, Thomas e Christian, que vêm da escola e entram acompanhados por alguns dos convidados, na tarde de uma quinta-feira de forte chuva e tempestade do ano de 1835. O “Mittagsbrot”³⁸ que se segue (Bdd.: 20-34) mostra bem a situação da família em si, mas também a importância dela na cidade, como decorre das conversas à mesa, nomeadamente através das apreciações da casa, que já fora de algum modo apresentada pelo narrador após a saída da família do ‘Landschaftszimmer’ para se juntar aos convidados na sala de jantar.

³⁷ De facto, um pequeno eco da carta de Werther datada de 10 de Maio (cf. Goethe, 1965: 9s.). Note-se que a relação “estético-sentimental” com a natureza é característica na Alemanha dos finais do século XIX, sobretudo por parte dos burgueses: cf. Nipperdey, 1990: 129.

³⁸ “Mittagsbrot” designa em algumas zonas da Alemanha a refeição que se toma depois do meio-dia (em regra entre as 12h e as 16h), podendo corresponder mais ao nosso ‘almoço’, ou ser uma simples ‘merenda’.

1. 3. 2 O “Mittagsbrot”

Os presentes que a família Buddenbrook recebeu por ocasião da festa de inauguração (o “pão” e o “sal” trazidos pelos amigos, Bdd: 16), os comentários à riqueza e imponência da casa, que culminam no cumprimento dirigido ao velho Buddenbrook pelo senhor Köppen – “(...) alle Achtung, Buddenbrook (...)” (*ibid.*: 22; 23) [(...) os meus respeitos, Buddenbrook (...)] –, a qualidade da refeição (que faz o médico temer pela saúde dos Buddenbrooks, nomeadamente dos mais novos) mostram uma família que se encontra numa situação económica favorável e que, através da casa e da firma, acabou de consolidar a sua posição na cidade.

A conversa à mesa é uma iniciação à história dos Buddenbrooks, ou melhor, a uma fase em que a família atingiu uma posição que permitiu à segunda geração, a de Johann Buddenbrook filho (a quem o velho Buddenbrook chama Jean) usar o título de Cônsul. Ao mesmo tempo, a conversa tem ainda uma função expositiva mais alargada, servindo como introdução a questões essenciais para a situação e a prosperidade de Lübeck naquele momento, mas também a aspectos que têm a ver com a mudança de mentalidade que se manifesta, nomeadamente na família. É neste contexto que se entende a crítica do velho Buddenbrook aos novos “ideais práticos” e aos interesses da nova época: ao contrário do Cônsul Buddenbrook, que era um entusiasta da “Monarquia de Julho” de Louis Philipp (Budd.: 28),³⁹ o chefe da firma e da família vê nesta sobretudo o fim de uma época de cultura e o domínio da indústria (*ibid.*), uma área em que Lübeck não podia competir com outras cidades alemãs, e sobretudo estrangeiras.

Acentua-se assim o carácter algo ‘passado’ da cidade, com a sua dependência do comércio, que aliás enfrenta então novas dificuldades. Daí a defesa que o Cônsul faz da adesão da cidade-estado ao “Zollverein” [Liga Aduaneira] –, algo que não é pacífico, como se vê pelos que dela discordam, já

³⁹ Como o comentário de Hoffstede põe em destaque, tal relação tem algo de contraditório em si mesmo: “Schwärmt? (...) Eine kuriose Zusammenstellung! Philippe Egalité und schwärmen...”[Um entusiasta? (...). Que curiosa associação! Philippe Egalité e entusiasmo...] (Bdd.: 28).

por se tratar de um “invenção prussiana” que retiraria à cidade (que, embora nunca se mencione, é Lübeck) a sua liberdade de comércio (Bdd.: 41ss.). Também neste campo se anuncia, portanto, uma possível decadência: a da cidade, cuja adaptação aos novos tempos parece pelo menos difícil, pois não tem condições para acompanhar a mudança para um novo paradigma económico, que cada vez mais assenta no capitalismo e na indústria.⁴⁰

Por sua vez, tais alterações implicam também a decadência económica daqueles que têm como actividade e fonte de riqueza o grande comércio tradicional (como era o caso dos Buddenbrooks). Apesar do momento ascensional que a família vive, todos estes elementos se vão combinando no espírito do leitor como possíveis indícios de alterações à estabilidade dos Buddenbrooks, insinuando a possibilidade de futuros desaires económicos.

Desta conversa são ainda de realçar as referências ao destino dos primeiros donos da casa, os Ratenkamps – mais exactamente, “Ratenkamp & Comp.”, sinalizando a formulação que a casa era simultaneamente local de habitação e local de trabalho – ,⁴¹ referências essas que por momentos quase ensombram a boa disposição generalizada, dado o trágico do descalabro económico que os levou à ruína, pelo menos em parte devido à ligação a um sócio. São também de destacar os comentários do Cônsul Buddenbrook, que apresenta e interpreta a fraqueza e a indecisão de Dietrich Ratenkamp quase como fruto de um fatalismo trágico (cf. Bdd.: 22), uma interpretação que mais uma vez marca uma atitude bem diferente da do pai.

Na verdade, em vez da ética pessoal e profissional do velho Buddenbrook, que assenta numa responsabilidade que está em conformidade com a sua própria consciência,⁴² o Cônsul parece cada vez mais ter de ir buscar apoio fora de si, à já referida religiosidade sentimentalizada que de algum modo o integra num todo supra-pessoal, diluindo assim a responsabilidade individual, ao mesmo tempo que justifica a necessidade de agir pelo bem da firma. A este

⁴⁰ Sobre estas alterações estruturais e a situação de Lübeck no quadro das mesmas, cf. Vogt, 1983: 54-63.

⁴¹ O mesmo acontece nas duas primeiras gerações da família Buddenbrook na casa da Mengstraße.

⁴² Recorde-se o já referido conselho do avô de Jean, o qual mais tarde figurará no quadro comemorativo do centenário da firma Buddenbrook (cf. *supra*: 19; Bdd.: 482).

propósito, o caso paradigmático será o das pretensões do seu meio-irmão, Gotthold, a uma compensação monetária (muito elevada) pela compra da casa. A carta de Gotthold, que Jean tinha recebido ainda antes do almoço de festa e sobre a qual tinha apenas conversado com a mãe (Bdd: 18:ss.), fazem-no sentir remorsos pela exclusão de Gotthold desse património (aliás, Mme. Antoinette pensa que o marido deveria ceder neste assunto; *ibid.*: 19), mas, por outro lado, levam-no a pensar no interesse da firma e da família saída do segundo casamento de Monsieur Buddenbrook.

Os escrúpulos de Jean só são ultrapassados depois da posterior conversa com o pai e das contas que o mesmo Jean então faz sobre o que uma cedência a Gotthold representaria para a firma (cf. Bdd.: 18ss., 43-48). Jean mostra assim que a entidade firma-família ainda se sobrepõe a possíveis escrúpulos, mas também revela que o seu sentir entra em conflito com princípios de uma racionalidade pragmática, ameaçando perturbar o realismo prático que é o do pai. Aliás, as exigências de Gotthold prenunciam uma ameaça que virá a ser alargada com as perdas implicadas pelos dois casamentos desastrosos de Tony, pelo dote de Clara e pela parte da herança que cabia à última, e que a senhora Buddenbrook envia ao viúvo, o Pastor Tiburtius, sem sequer consultar Thomas, então o chefe da firma e da família (cf. Bdd.: 431ss.). Quer dizer, os sinais ou prenúncios de decadência (pelo menos no que toca ao capital da família e da firma) estão já presentes desde o início da obra, e em breve começam a mostrar-se a vários níveis: no económico, no da estrutura da família e das relações intra-familiares, e no da vitalidade física (e mesmo psicológica).

A conversa que decorre durante o 'Mittagsbrot' é marcada por uma sociabilidade equilibrada entre aspectos mais pessoais e outros mais ligados à história da cidade (isto é, à Lübeck real), alguns dos quais tinham mesmo representado um perigo para os habitantes e para o próprio estatuto da cidade. Foi o caso da ocupação de Lübeck pelas tropas de Blücher que fugiam das tropas napoleónicas, seguindo-se a invasão e o saque da cidade por estas últimas.⁴³

⁴³ Respectivamente em Outubro e Novembro de 1806: cf. Heftrich /Stachorski/ Lehnert, 2002: 239s. Aliás, o "Bloqueio Continental" faz-se sentir também em Lübeck, na sequência da batalha de Lübeck (Schlacht bei Lübeck), em que Blücher foi derrotado (4.ª Guerra de Coligação), tendo

Através deste acontecimento histórico, o romance mostra precisamente as implicações da “grande história” para a vida individual. Isso mesmo é ilustrado pelo Pastor Wunderlich, ao contar o episódio passado na então casa do casal Buddenbrook na Alfstraße, quando elementos das tropas francesas que ocuparam Lübeck em Novembro de 1806 pretendiam levar todo o faqueiro de prata de Madame Antoinette, ao qual, aliás, pertenciam precisamente os talheres que usavam naquele almoço (Bdd.: 23ss.). O Pastor relata o encontro com uma Senhora Buddenbrook desesperada por não ter conseguido evitar o roubo, e que por isso mesmo diz que vai atirar-se ao rio Trave. É então que os dois se dirigem à casa do casal Buddenbrook, onde o Pastor consegue reaver parte dos talheres, jogando com a imagem que tinha do auto-conceito dos franceses. Dessa imagem fazem parte um grau de racionalidade que é capaz de escutar os argumentos do ‘outro,’ mas que não cede ao desespero emotivo da senhora Buddenbrook, e ainda o elevado auto-conceito dos franceses, que Wunderlich explora através da informação de que a senhora Buddenbrook é “francesa” (Bdd.: 25).

Repare-se como no acontecimento narrado os papéis feminino e masculino se encontram claramente traçados: à mulher pertence a emoção, ao homem a razão e a acção. Aliás, o “Mittagsbrot” acentua a diferença entre o papel e o lugar da mulher e do homem, já através da própria conversação que se estabelece à mesa, que parece estar reservada aos homens. Na verdade, espelhando a situação histórica das mulheres, o narrador confirma o universo separado que é o delas: para além de ouvirem o que os homens dizem, falam apenas entre si, trocando receitas de culinária. Ou seja, em ocasiões que não sejam privadas, e que não tenham directamente a ver com o seu papel como dona de casa, esposa e mãe, as mulheres mantêm-se em silêncio, como ouvintes (Bdd.: 29), ou fecham-se no seu ‘grupo’ (cf. *id. Ibid.*). Note-se que mesmo “Madame” Buddenbrook, apesar de ser a anfitriã, não toma a iniciativa de narrar o incidente passado com as tropas francesas: embora instada pelos netos (Bdd.: 24), é o Pastor Wunderlich que acaba por o fazer, pois, como o

a cidade ficado sob domínio francês entre 1811 e 1813. Para salvar os talheres de prata da senhora Buddenbrook, o Pastor Wunderlich dissera ao oficial francês que ela era “meio francesa” (Bdd.: 25).

leitor é informado, ele sabia que seria penoso para Antoinette Buddenbrook, sem dúvida pelo facto em si, mas por certo também por se encontrar num círculo alargado de pessoas (*id.*, *ibid.*).

Acontecer histórico e vida privada, tal como os negócios, andam assim estreitamente ligados. No entanto, esse entendimento da vida e da actividade humana como parte de um todo mais vasto começa a desaparecer na segunda geração da família, e extingue-se na terceira geração, o que se exprime já pelo facto de o casal Thomas e Gerda não ficarem a viver na casa da Mengstraße, dando assim início a uma outra etapa na história das formas de família, a da “família nuclear”.

De momento não se antevê qualquer perigo que possa afectar a cidade e a família Buddenbrook. A família parece ter o seu futuro assegurado através de uma terceira geração ali presente, constituída pelos irmãos Thomas, Christian e Tony, que aliás revelam já algumas características que começam a indiciar uma futura geração adulta diferente das que estão ali presentes, o que vale sobretudo para Christian. Aliás, a integração na família, que aqui se apresenta através da participação da geração mais nova na refeição, será também a origem da parte que as figuras em causa terão na decadência dos Buddenbrooks, ao mesmo tempo que, ironicamente, alguns deles tentam travar essa mesma decadência (cf. Erhart, 2004: 171), como é o caso de Thomas e, de outro modo, de Tony.

Do grupo dos filhos do Cônsul destaca-se Christian, que fica doente por ter sido exagerado a comer, sendo precisa não só a intervenção da mãe como a do médico, que o põe a dieta, apesar dos protestos dele.⁴⁴ O narrador apresenta-o como tendo uma aparência “quase ridícula” com o pai (Bdd.: 15), o que, como o leitor depois perceberá, indicia a degeneração de traços que em Jean Buddenbrook já se apresentam como algo problemáticos. O desequilíbrio aqui manifestado por Christian sinaliza um enfraquecimento vital, um processo de diferenciação que começa a situar-se no campo do que à época se designa

⁴⁴ De facto a refeição, marcada pela variedade e quantidade dos pratos servidos, incluindo os doces, pela nobreza dos vinhos e pela decoração do aposento, era bem de molde a causar problemas de saúde. Christian será aqui um exemplo do que a aliança entre riqueza, bem-estar e desequilíbrio da vontade pode provocar. Sobre o aspecto concreto da ligação entre quantidade e qualidade de alimentos e a saúde em *Buddenbrooks*, cf. Satz, 1992.

por “Entartung” [degeneração].⁴⁵ Mas também Thomas está à partida marcado por essa ‘doença’: se é certo que a parecença com o avô o liga ao mundo prático, a referência aos dentes “pequenos e amarelados” situam-no igualmente no quadro da “Entartung”.⁴⁶ Quanto a Tony, no início do romance o leitor fica com uma imagem dela como uma criança que se destaca pela vivacidade e traquinice, causando algumas dores de cabeça ao pai (cf. Bdd.: 63s.), aliás um traço que mantém quando, já jovem casadoira, classifica o pretendente Grünlich de idiota e ridículo (cf. Bdd.: 98ss.). Mas o destino dela, as escolhas que tem de fazer em nome do interesse da família e da firma (cf. Bdd.: 104 s.) acabarão por a fixar numa forma como que parada no tempo, sem evoluir como pessoa. Por enquanto, Tony e os irmãos parecem crianças bem integradas na família, embora no que toca a Christian surjam traços que o leitor começa a entender como preocupantes.

O convívio entre família e convidados não termina com o fim da refeição. Acompanhado das senhoras e de Lebrecht Kröger, Monsieur Buddenbrook dirige-se ao “Landschaftszimmer”, onde ele toca flauta e a nora harmónio,⁴⁷ num pequeno salão que era uma cena habitual em reuniões familiares ou de amigos, em muitos casos ainda nos inícios do século XX. Por sua vez, Jean fica com os restantes homens, que bebem café e se preparam para tomar o caminho da sala de bilhar, não sem antes se cumprir o resto do ritual de inauguração da casa: a

⁴⁵ O termo, que se vulgarizou a partir da obra do neurologista Max Nordau *Entartung*, designa uma doença que é entendida como marca e consequência da época moderna, provocada pelo processo acelerado de transformações que se verificaram a vários níveis, e que se sentiram de forma particularmente forte nas últimas décadas do século XIX. Em *Buddenbrooks*, Mann aproveita quase todos os sinais desta doença enunciados por Nordau para indicar a progressiva decadência da família. Ao que parece, a doença de Thomas corresponderá ao que hoje alguns especialistas e estudiosos da área da saúde mental chamam “burnout”: cf. Berg, “Wege aus der Burnout-Falle”, que afirma: “Eine detaillierte Fallbeschreibung von Burnout in der Mitte des Lebens lieferte bereits Thomas Mann bei der Beschreibung des Senators Thomas Buddenbrook in seinem Roman »Buddenbrooks«, erschienen 1901” [Uma descrição de caso detalhada de “Burnout” na meia-idade é já apresentada por Thomas Mann, ao descrever o Senador Thomas Buddenbrook no romance *Buddenbrooks*, publicado em 1901] (www.pharmazeutische-zeitung.de/index.php?id=3631). Como testemunho, a autora cita o passo do romance em que se regista a transformação sofrida por Thomas, com a perda da energia e do idealismo que tinham marcado a juventude dele, sendo substituídos pelo cansaço e pelo tédio, o que aliás Thomas procura encobrir, guardando as aparências (cf. Bdd: 610).

⁴⁶ Nordau considera os dentes com forma ou implantação irregular um dos indicadores de degeneração biológica. Para outros autores da época, os dentes em mau estado indicam por exemplo neurastenia: cf. Koopmann, 2002: 120. Segundo o mesmo autor, à época toda a gente reconheceria esses sinais.

⁴⁷ Instrumento de teclas muito usado nos finais do século XIX e princípios do século XX, nomeadamente em casas burguesas.

apresentação da mesma aos amigos. É para fechar esse ritual que o Cônsul convida os amigos que com ele se encontram a visitar a casa (Bdd.: 37).

Para além dos espaços de habitação, que apresentam alguma especialização de acordo com as gerações ou com o papel que se desempenha na família – veja-se a situação do quarto dos velhos Buddenbrooks, e também das ‘câmaras’ em que as criadas dormem, e que sobressaem da parede fronteira à cozinha –, a casa integra o escritório da firma, mas ainda os espaços exteriores, como o jardim. Mas o lugar nobre é sem dúvida ocupado pelas divisões destinadas ao convívio familiar, e também social, como se acabou de ver. Indicia-se assim, também através dos espaços, a ligação (que parece equilibrada) entre o familiar-privado e um círculo mais alargado de pessoas, a que os Buddenbrooks estão ligados por laços familiares, por interesses económicos e pela participação na vida da cidade.

No meio do ambiente festivo surgem no entanto elementos algo dissonantes, que recordam um outro aspecto da vida: as ameaças que podem surgir vindas de dentro ou de fora da família. É o caso da referência à ruína dos anteriores donos da casa, à ocupação da cidade pelas tropas de Blücher, sobretudo à sua derrota pelo exército francês, que invade a cidade e a pilha, como o exemplifica o episódio do roubo dos talheres da senhora Buddenbrook (cf. *supra*: 24, n. 44; *infra*: 44), não deixam de sugerir que também esta nova entidade ‘família, casa e firma’ Buddenbrook pode conhecer um destino semelhante. Quer dizer, a casa tem também a função de recordar que, mesmo o que parece estável, está sempre em risco de ser ‘invadido’ pelo que vem de fora, por circunstâncias que interferem no bem-estar e solidez de uma comunidade, incluindo a familiar. Revela-se assim a interpenetração entre o privado e o histórico-social, implicando-se também a insegurança que está latente sob o que parece seguro. Aliás, na conversa à mesa referem-se ainda outras questões de natureza histórica e política que, de um modo ou de outro, podem vir a afectar a riqueza e o estatuto da própria cidade hanseática, como é o caso do “Zollverein” (cf. Bdd.: 39s.).

No meio da conversa à mesa surgem ainda outros elementos que não deixam de representar uma dissonância no contexto em causa – a indisposição

de Christian e as referências à ruína do anterior proprietário da casa –, elementos esses que, ao longo da leitura, vão sendo combinados com outros de sinal idêntico, de tal modo que a decadência da família Buddenbrook surge como inevitável. Desta forma, o próprio significado do patronímico “Buddenbrook” (terreno pantanoso baixo e plano, em Baixo-Alemão)⁴⁸ começa a ganhar para o leitor uma dimensão ominosa.

O acto festivo de celebração de um ponto alto na família Buddenbrook, um momento da sua consolidação e afirmação económica e social, termina com a saída, já tardia, dos convidados, acompanhados até à rua pelo Cônsul. Antes de entrar em casa, e no meio da noite tempestuosa, Jean fixa os olhos no lema que encima a casa – “Dominus providebit” – parecendo reflectir sobre algo que não é comunicado ao leitor (Bdd.: 42).

O momento de reflexão de Jean Buddenbrook leva o leitor a suspeitar de que ele estará a sentir um misto de esperança de que a confiança na providência de Deus que ali se exprime seja o bastante para sustentar o futuro dos Buddenbrooks, e ao mesmo tempo o receio de que tal não se verifique, como o pode indicar o terreno pantanoso que é parte central da heráldica da família, que representa o significado do patronímico. O leitor, que conhece o subtítulo do romance, não tem qualquer dúvida quanto ao futuro da família.

Nas cenas iniciais do romance, a casa é signo do ponto alto que a família Buddenbrook atingiu, tanto a nível económico e social como no da vida familiar, e irá acompanhar o destino da família, as modificações que sofre. Logo na segunda parte da obra, Elisabeth reclama que a casa é demasiado grande (»Ach, das Haus ist so groß, Jean, daß es beinahe fatal ist.«, Bdd.: 76). É certo que a exclamação dela é um argumento para contratar mais um serviçal, mas simultaneamente transmite o sentimento de esvaziamento da casa após a morte da geração mais velha: veja-se como adiante o narrador comenta o facto de o segundo andar se encontrar vazio desde a morte do velho Buddenbrook, vindo apenas a ser utilizado esporadicamente para alojar visitas que vinham de fora da cidade (Bdd.: 75).

⁴⁸ A explicação é dada pelo próprio Thomas Mann, nomeadamente na carta datada de 31 de Julho de 1950 (cf. *Zeit*, 1976).

A partir de então, inicia-se o processo da ‘morte’ da própria casa no sentido primeiro que tivera, dado que os seus membros vão morrendo sem que a sucessão das gerações seja assegurada, ou então saem da casa de família. É verdade que Tony regressa à Mengstraße após os casamentos falhados, mas tal circunstância mostra sobretudo o resultado de normas que regem a unidade família-casa no que toca à mulher, que tinha no casamento a principal forma de sobrevivência fora da sua família de origem.⁴⁹

Mas, como se disse, no momento em que a acção começa a casa da Mengstraße, complexo integrado de habitação, trabalho e lazer constitui, tal como os empregados, uma espécie de “moldura” para a representação do estrato social elevado a que a família Buddenbrook pertence. Ela tem assim também um cariz simbólico – não apenas enquanto exteriorização do bem-estar económico, mas também enquanto ícone da família, dos seus laços e da sua organização. Até à morte da ‘consulesa’, a casa é um elemento de união entre os diferentes membros da família, principalmente dos irmãos Thomas, Christian e Tony, mesmo quando estes se afastam temporariamente de casa (cf. Moulden, 1988: 84).

O fim absoluto da casa da Mengstraße ocorre depois da morte da viúva de Jean Buddenbrook (Bdd.: 567s.), com as partilhas do recheio da mesma entre os irmãos e a posterior venda da propriedade. No entanto, ela já fora de facto esvaziada da sua qualidade de casa da ‘família alargada’ ainda antes da morte da consulesa. Depois do casamento, Thomas, o novo chefe da firma, não fica a viver na casa dos Buddenbrooks, uma opção que sinaliza também a transformação da noção de família, a sua nova realidade como família nuclear. A casa da Mengstraße perde assim grande parte da sua razão de ser. Com o desaparecimento da última representante da geração que ainda cumpria aquele paradigma familiar, fecha-se o ‘ciclo’ dos Buddenbrooks na Mengstraße, iniciando-se a partir de então o ‘ciclo’ dos Hagenströms nessa mesma casa, como antes dos Buddenbrooks houvera o dos Ratenkamps.

⁴⁹ Para além da solução de trabalhar em casas alheias – a própria Tony Buddenbrook diz a Thomas quase ter aceitado um lugar de dama-de-companhia em Liverpool (Bdd.: 302).

1. 3. 3 Nascimento e mortes na Mengstraße

Antes de deixar de ser morada dos Buddenbrooks, a casa da Mengstraße conhece ainda um nascimento, o de Clara, a última filha de Jean Buddenbrook e de Elisabeth, que nasce antes de completar o tempo, tendo o parto sido difícil e mesmo arriscado, como se fica a saber pelo registo do acontecimento no ‘caderno’ da família (Bdd.: 51s.), no qual se anotavam os acontecimentos importantes da história da família. Desde a infância que a criança se mostra bem diferente da irmã, revelando marcada tendência para uma religiosidade doentia. Casa com o Pastor Tiburtius, um dos clérigos a que a mulher do Cônsul dá guarida quando se deslocavam à cidade. A vida dela não durará muito, mas a morte irá causar perdas à família, pois, como já se referiu (cf. *supra*: 26), a consulesa mandara ao Pastor Tiburtius o dinheiro da herança do cônsul que caberia a Clara (Bdd.: 431ss.).

A primeira morte que ocorre na casa da Mengstraße é a de Madame Buddenbrook, que não morre apenas devido à idade (Bdd.: 68), mas devido a uma doença que se manifestou de repente. Toda a casa parece estar suspensa dessa morte, que não se consuma de imediato, mas só ao fim de quinze dias, como se a morte precisasse de tempo para conseguir vencer Antoinette Buddenbrook, ao mesmo tempo que na casa se preparava o alojamento para parentes que vinham de fora (*id.*, *ibid.*). Ela morre acompanhada pelo marido, que lhe segura a mão, ao mesmo tempo que de vez em quando diz em voz baixa “Kurios! Kurios!” (Bdd.: 70). É este o único comentário de Johann Buddenbrook à morte da mulher. A sua maneira de ser e de pensar, marcada por um racionalismo burguês prático (cf. Kurzke, 1985: 71), leva-o a encarar a morte como algo que faz parte da vida, aceitando-a como um facto normal.⁵⁰

Também a morte de Monsieur Buddenbrook, que ocorre alguns meses depois da da mulher, é uma morte em conformidade com o seu modo de ser e de agir. Ao sentir a sua proximidade, Johann Buddenbrook passa a firma ao

⁵⁰ Discorda-se assim de Mix, 2008: 322ss., que entende o comentário do velho Buddenbrook antes como manifestação de religiosidade, já que vê a palavra “kurios” como um eco do grego “kyrios” (Senhor), transcrito para Alemão.

filho, que declara seu único herdeiro. Morre depois de se despedir da família, que está à volta da cama dele, dirigindo ao filho e aos netos palavras que revelam a sua preocupação pela família e pela firma, sendo “kurios” a última palavra que também agora diz (Bdd.: 71). Gotthold, a quem Jean não autorizara a estar presente no momento da morte, aparecerá para o funeral, depois do qual segue caminho com Jean, acabando por se reconciliar com ele (Bdd.: 73 s.).

A figura do patriarca Buddenbrook apresenta-se por assim dizer como inteira, centrada num ‘eu’ comandado por uma racionalidade equilibrada na relação (que parece ser íntima) entre razão, vontade e acção, entre uma identidade própria da qual faz parte tanto a “autoridade de posto” que lhe advém de ser o chefe da firma e da família, como a “autoridade relacional”, que mostra no convívio com os membros da família. O seu comportamento rege-se por uma ética prática que está de acordo com o conselho que o pai deixara escrito na Bíblia da família.⁵¹

O destino da família e da firma passa então a ser assegurado por Jean – no que toca à firma, com a ajuda de Thomas a partir de determinada altura (Bdd.: 74). Jean Buddenbrook conduz os negócios da firma com eficácia, apesar dos escrúpulos que por vezes lhe dão uma menor segurança na condução dos mesmos, ou o fazem vacilar por alguns momentos. Apesar de tudo, as convicções pessoais e as dúvidas que aquelas por vezes lhe provocam quanto ao aspecto moral de algumas atitudes que, como homem de negócios, tem de tomar para bem da unidade ‘firma e família’, não se sobrepõem ainda aos interesses dessa entidade, mesmo que à custa dos sentimentos das pessoas, como acontecerá com Tony, que acaba por ter de aceitar o casamento com Grünlich. Ou seja, apesar dos escrúpulos e das dúvidas que por vezes o assaltam, o cônsul Buddenbrook é de facto parte do todo suprapessoal firma-família. No entanto, até à morte do Cônsul a casa e a firma conhecem prejuízos avultados, nomeadamente com o primeiro casamento e o divórcio de Tony, que voltará com a filha para a casa dos pais, o que aliás se repetirá com o segundo casamento dela.

⁵¹ Cf. *supra*: 18.

A morte do Cônsul Johann Buddenbrook é bem diferente da do pai, pois morre sozinho, num dia – e num momento – de temporal. É Line, uma das criadas, que vem dar a notícia de que ele não estava bem. Enquanto Thomas corre a chamar o médico, a senhora Buddenbrook e Tony descem as escadas a correr: “Aber Johann Buddenbrook war schon tot” [Mas Johann Buddenbrook já estava morto] (Bdd.: 248). De alguma maneira, esta morte solitária exprime o enfraquecimento da unidade vida-trabalho que o pai corporizara, a divisão de Jean entre dever e escrúpulos morais, que necessariamente debilita o “Wille(n) zum Leben”, o impulso vital que caracterizara o velho Buddenbrook .

Só anos depois, já com um neto, e com Thomas a viver com a família na casa da Fichergrube, se verifica a morte da “consulesa”, em consequência de uma pneumonia dupla (Bdd.: 556, 563). Foi um processo longo e doloroso (Bdd.: 566), uma luta em que, depois de muito resistir à morte, ela acaba por querer vencer a vida em favor da morte (Bdd.: 567), e em que, antes de morrer, como que responde a um chamamento, abandonando-se finalmente à morte (Bdd.: 568). À reacção dos presentes, nomeadamente dos filhos, pode bem aplicar-se a designação de ‘pavor’, de um sentimento diante de algo que não reconhecem e não sabem nomear, e que ao mesmo tempo significa o corte de raízes profundas: com a mãe e com o que ela representava, mas também com a casa.

De facto, a morte de Elizabeth Buddenbrook é também a despedida dos Buddenbrooks da casa da Mengstraße, que representara a união e o reconhecimento identitário da família. A partir desse momento, inicia-se a partilha do recheio da casa entre os irmãos, e com elas as primeiras desavenças graves entre os irmãos. Curiosamente, nessa altura Christian exige determinados bens que são necessários para montar uma casa, nomeadamente loiça e roupa de casa (Bdd.: 574), o que espanta os irmãos, que aliás não querem ceder às instâncias de Christian. Quando Christian diz que quer casar com Aline Pugvogel, com quem vive, e cuja última filha poderá ser dele (Bdd.: 576), acende-se ainda mais a discussão, Thomas fala a Christian com voz de trovão (*ibid.*), e cada um deles acaba finalmente por dizer o que determinou a relação com o outro: Christian considera que Thomas sempre o tratara com frieza e desprezo (Bdd.: 577, 579), enquanto, por sua vez, Thomas mostra como

a atitude em relação ao irmão se ficou a dever a não querer tornar-se como ele (Bdd.: 580). Quer dizer, Thomas confessa aqui abertamente a sua fraqueza, o enfraquecimento do “Willen zum Leben” schopenhaueriano. Mas apenas fraqueja por um instante, para logo de seguida retomar a discussão do assunto que os ocupava.

Trata-se de um momento em que a ‘ordem’ de algum modo ainda mantida pela ligação a um modelo simultaneamente realizado no e representado pelo elemento concreto da casa chegou ao fim. Isso mesmo se revela sobretudo na referida discussão entre os dois irmãos, na qual Thomas toma verdadeiramente o papel de pai em relação ao irmão, que se vê assim reduzido a ‘filho’, a criança. Ou seja, Thomas exerce aqui a “autoridade de posto” que pertencia ao “patriarca” da família, sem que a mesma seja moderada pela relação familiar: pelo contrário, parece que a última ainda mais exacerba a necessidade daquela autoridade, numa circunstância que faz deste episódio uma variação do *topos* dos “irmãos inimigos”.

É Tony quem mais se revolta com a venda da “casa da mãe” (Bdd: 583), para ela signo da família e da importância da mesma na cidade, sentindo por certo que, com esse negócio, ela perde a sua identidade, ou o que dela restava. De facto, a Tony que o leitor conhece como criança traquina,⁵² orgulhosa por ser uma Buddenbrook, sabia que o destino dela estava estreitamente ligado à família e firma, que eram por assim dizer o próprio destino dela. É o que se revela numa conversa com Armgard e Gerda quando as três eram alunas do pensionato de Theresa Weichbrodt, durante a qual as jovens falam das perspectivas de vida, afirmando Tony: “Ich werde natürlich einen Kaufmann heiraten (...). Er muß recht viel Geld haben, damit wir uns vornehm einrichten können; das bin ich meiner Familie und der Firma schuldig“ (...). [É claro que eu casarei com um comerciante (...). Ele terá de ter muito dinheiro para nos podermos instalar com elegância, devo isso à minha família e à firma (...)] (Bdd.: 88).

⁵² Na verdade, o narrador apresenta-nos Tony como uma ‘maria-rapaz’ que dava dores de cabeça aos pais e levava mesmo a directora da escola a ir à Mengstraße dar conta do comportamento indisciplinado dela (cf. Bdd.: 63s.).

A Tony que já aqui mostra saber qual o futuro que a aguarda estava no entanto longe de adivinhar que o pretendente fosse alguém como Grünlich, que visita os Buddenbrooks, e que Tony acha ridículo e presumido (Bdd.: 93-101), tratando-o de acordo com tal impressão. Quando, dias depois, o cônsul lhe dá conta da carta em que o comerciante de Hamburgo pede a mão dela, Tony mostra-se consciente do destino que a espera, mas não concebe que tenha de casar com alguém como Grünlich (cf. Bdd.: 104 s.). Aliás, na segunda visita de Grünlich à Mengstraße Tony rejeita-o. Após uma cena melodramática, Grünlich diz não a querer pressionar, e sai. Mas a pressão vem também da parte dos pais, que pedem a ajuda do Pastor Kölling, o que ele faz num domingo durante a prédica (cf. Bdd.: 113s.). Tony acaba por se ressentir física e animicamente desta situação (Bdd.: 113), o que leva o pai a mandá-la para Travemünde, encarregando Thomas de a acompanhar até lá. Durante o caminho, Thomas fala da ascensão económica da firma Strunck & Hagenström, dizendo à irmã que, se quiser competir com os Hagenströms, devia casar com Grünlich (Bdd.: 117). Ironicamente, o casamento com Grünlich e o divórcio subsequente trarão prejuízos à firma. Ao mesmo tempo, a aceitação do interesse da família como que fixa Tony nesta época da sua vida, na renúncia a ser pessoa para se reduzir a membro da família, sem identidade própria, uma situação que aliás se repetirá no seu segundo casamento com o bávaro Permaneder (cf. Bdd.: 355s), que terminará com o regresso dela à casa paterna e com o divórcio (cf. Bdd.: 383).

O romance mostra, no entanto, que o destino de Tony poderia ter sido diferente, como o revela precisamente o episódio de Travemünde, em casa dos Schwarzkopfs, no contacto que ela tem com Morten, o filho do “Lotsenkommandeur” [comandante dos pilotos] Diederich Schwarzkopf. Morten, que estudava medicina em Munique e que professava os ideais liberais, dá-lhe a conhecer um novo mundo, em conversas que mostram como a jovem era capaz de se interessar pelas mudanças de que ele lhe fala. Na espécie de *locus amœnus* em que Travemünde se torna para ela, Tony faz a experiência de si mesma como ser individual, para além da família e da diferença social, dizendo a Morten que também se interessava por ele (Bdd.: 143).

Mas a carta de Grünlich que Tony recebe em Travemünde, acompanhada de um anel com que ele quer marcar o compromisso entre os dois, a resposta do pai à carta em que ela lhe diz que não quer casar com o comerciante de Hamburgo e lhe fala de Morten como futuro médico, a visita de Grünlich a Travemünde (Bdd.: 147 ss.), mostram claramente a Tony que não pode escolher o seu próprio destino, fazendo-a por assim dizer regressar ao colectivo ‘família’ através da resposta à carta dela:

Wir sind, meine liebe Tochter, nicht *dafür* geboren, was wir mit kurzsichtigen Augen für unser eigenes, kleines, persönliches Glück halten, denn wir sind nicht lose, unabhängige und für sich bestehende Einzelwesen, sondern wie Glieder in einer Kette, und wie wären, so wie wir sind, nicht denkbar ohne die Reihe derjenigen, die uns vorangingen und uns die Wege wiesen (...). (Bdd.: 146)

[Minha querida filha, nós não nascemos para aquilo que, com olhos miopes, consideramos a nossa felicidadezinha pessoal, pois não somos criaturas isoladas, independentes, que existam em função de si mesmas, antes somos como elos de uma cadeia, e teria sido impossível sermos o que somos sem a série de todos aqueles que nos precederam e nos apontaram o caminho (...).]

A felicidade pessoal que Tony entrevê em Travemünde é assim sacrificada, se assim se pode dizer, à unidade firma-família Buddenbrook, reduzindo Tony a alguém que parece ter parado no tempo e que tem como único horizonte aquela entidade, que absolutiza e mitifica mesmo. Assim se entenderão melhor as reacções dela em relação à venda da casa e a tudo quanto lhe pareça uma menor consideração dos Buddenbrooks: o afã com que se dedica a esta missão tem também a ver com o próprio sentido da vida dela.

No entanto, as memórias de Travemünde e de Morten, de um tempo em que Tony teve a experiência de si como pessoa, não desaparecem, antes parecem estar guardadas num lugar fundo de si mesma, manifestando-se algumas vez. Quando tal se verifica, Tony em regra diz que são ‘coisas’ dela, como acontece com a expressão “auf den Steinen sitzen” (Bdd: 133s., *passim*), que usará várias vezes para significar a sua solidão, ou melhor, a sua não realização como pessoa, como indivíduo, exprimindo como que o mito de um tempo feliz, em que Tony-pessoa se pôde manifestar enquanto tal. Igualmente se recorda de explicações sobre doenças que escutou de Morten: quando a mãe se encontra muito mal e o Dr. Grabow diz que ela está com “Stickfluß” [apoplexia

pulmonar],⁵³ Tony explica o que o termo significa (Bdd.: 566). Um pouco mais tarde, quando Hanno está triste por as férias em Travemünde terem chegado ao fim, Tony conta-lhe a estada dela ali e o que aprendeu para a vida toda (Bdd.: 639); ou, quando visita Thomas em Travemünde e percorre sítios de outrora, como ‘Mövenstein’ e o ‘Seetempel’, ela fala de ‘liberdade’ e ‘igualdade’, como outrora ouvira de Morten (670s.).

As duas últimas recordações surgem já depois da venda da casa da Mengstraße (Bdd.: 596), i. e., numa altura em que a família Buddenbrook perdera grande parte do seu prestígio, o que contribui para mostrar a falta de sentido dos casamentos que Tony fez por causa dos interesses da firma, a inutilidade da renúncia dela a uma possível felicidade pessoal. Talvez por isso mesmo o revisitar, nesse momento, de espaços ligados ao tempo que ela passara em Travemünde, o pedaço da sua vida em que fora pessoa, e não apenas uma Buddenbrook.

A redução de Tony ao papel de filha casadoira, que decorre afinal do seu estatuto de mulher nas condições sociais e económicas que eram as dos Buddenbrooks, explica também a reacção dela ao facto de o comprador da casa da família ser Hermann Hagenström (Bdd.: 597) – agora Cônsul Hagenström (cf. Bdd.: 599) –, da família que se encontra em ascensão económica na cidade, mas também em ascensão social,⁵⁴ a qual é confirmada precisamente com a compra da casa que fora dos Buddenbrooks.⁵⁵ Na verdade, o resultado dos dois

⁵³ Assim a tradução no dicionário de Henriette Michaëlis. Sobre a concepção desta doença na época a que o romance manniano se reporta, cf. *Herders Conversations-Lexikon*, s. v. “Stickfluß”.

⁵⁴ Mal acabado de chegar à cidade (Bdd.: 60), Hagenström pai mostrou-se particularmente agressivo em relação às famílias antigas da terra, nomeadamente frustrando um negócio de cereais dos Buddenbrooks quando o pai de Tony estava à frente da firma (cf. Bdd.: 61). A raiva de Tony poderá também ter algo a ver com um episódio da infância, quando Hermann Hagenström, que só há pouco tempo residia na cidade, a tentara beijar em troca de um pãozinho de limão com peito de ganso (cf. Bdd.: 62s), um episódio que Hermann Hagenström também não esquecera por completo (cf. Bdd.: 604).

⁵⁵ Veja-se como Thomas tenta explicar à irmã, furiosa com o facto de o comprador ser Hagenström (cf. Bdd: 598, 599), que a aquisição da casa pelo cônsul não significa que este pretenda afrontar os Buddenbrooks, mas corresponde ao desejo de afirmação dessa família: “Die Leute sind emporgekommen (...). Aber es fehlte ihnen etwas, etwas Äußerliches (...). Die historische Weihe, sozusagen, das Legitime...” [Eles ascenderam socialmente (...). Mas faltava-lhes alguma coisa, algo de exterior (...). A consagração histórica, por assim dizer, a legitimidade...].

casamentos, que afinal resultaram da situação dela na unidade firma-família, revelaram-se desastrosos para a mesma entidade.

A aquisição da casa da família Buddenbrook por Hermann Hagenström como que encerra o ciclo Buddenbrook na cidade, revelando ao mesmo tempo como a casa da Mengstraße e a família Buddenbrook formam neste romance uma espécie de “construção social”, cuja decadência é o tema central da narrativa. Chega assim ao fim o ciclo da casa da Mengstraße como propriedade e como factor identitário da família Buddenbrook, ao mesmo tempo que à família da burguesia patricia sucede nessa casa a burguesia capitalista.

1.3.4 As Casas da Breite Straße e da Fischergrube

A família fundada por Thomas Buddenbrook situa-se num paradigma diferente de família, que historicamente sucede (e convive durante algum tempo, também conforme os lugares e os meios sociais) à família alargada. Na verdade, o facto de o novo casal não ter ficado a residir na casa dos Buddenbrooks indica desde logo um outro modelo de vida, que se exprime sobretudo na divisão entre trabalho e vida pessoal-privada. O afastamento espacial entre os domínios de vida, a redução dos habitantes da casa a pais, filho e serviçais, a divisão do espaço de acordo com estas novas condicionantes, e bem assim a especialização do mesmo, indicam claramente que nos encontramos perante o modelo da família nuclear, tal como acontecerá na casa da Fischergrube, que Thomas mandará construir.

Quer dizer, na família Buddenbrook terminou o modelo da “Großfamilie”: veja-se o esvaziamento gradual da casa familiar dos Buddenbrooks, quer pela morte de alguns dos seus membros, quer pela saída de outros por razões que têm a ver com trabalho ou com o casamento, como é o caso de Tony (que no entanto regressa à casa de família depois de desfeitos os casamentos com Grünlich e com Permanader) e de Clara, ou pela quase contínua ausência de

Christian, que em lugar algum se consegue fixar, e por fim pela já referida saída de Thomas após o casamento com Gerda. Também Klothilde, a prima pobre que vive na Mengstraße quando o romance começa (cf. Bdd.: 13), acabará por ir para uma instituição para mulheres sem sustento próprio (“Damenstift”) (cf. Vogt, 1983: 33) ainda antes da morte da consulesa (cf. infra: 40). De facto, “das ganze Haus” perdeu a sua relevância, a família moderna é cada vez mais restrita e a sociedade passa a considerar antiquada a inclusão de parentes mais afastados numa família cada vez mais reduzida ao seu núcleo (cf. Riehl, *apud* Vogt, 1983: 33), como é o caso da família fundada por Thomas.

Depois do casamento e da viagem de núpcias, Gerda e Thomas instalam-se na casa que ele alugara na Breite Straße. Tony, que tratara da decoração da casa e providenciara o pessoal necessário para o funcionamento do novo lar, recebe os recém-casados à porta, juntamente com as criadas, após o que lhes mostra a casa.⁵⁶ Para o leitor, resulta clara a riqueza da decoração, e bem assim alguns pormenores arquitectónicos da casa que lhe dão uma certa distinção. Tal como acontecia com a casa dos avós Buddenbrooks e dos pais, também esta representa a riqueza e o estatuto da família, ao mesmo tempo que se adequa à realização de festas como as da Mengstraße (cf. Boura, 2005: 373). A casa da Breite Straße sinaliza assim o lugar que Thomas tem na cidade, mas é de crer que o cuidado extremo de Tony com a decoração tenha tido também a ver com a beleza e distinção da cunhada, portanto com um elemento mais estético que anda desde o início ligado a Gerda.

Na verdade, já quando frequentara o colégio de Sesemi Weichbrodt ao mesmo tempo que Tony e Armgard Gerda se distinguia das outras raparigas pelo cabelo ruivo, pelo aspecto com algo de estrangeiro e pelo requinte que a caracterizava (cf. *supra*: 41). Também os horizontes de vida das três raparigas eram algo diferentes: enquanto Armgard e Tony têm como perspectiva de vida o casamento, e Tony fantasia o casamento de Gerda com um dos irmãos, a última diz que muito provavelmente não casará, vendo-se antes a tocar violino com o pai (Bdd.: 88s.).

⁵⁶ Cf. a propósito Boura, 2005: 368-373.

É na casa da Breite Straße que Hanno nasce, e é aí também que é batizado, numa festa com familiares e amigos que vêm e saúdam nele sobretudo o membro da família Buddenbrook, a garantia da continuidade da família – como exprime Tony: o início de uma nova era para os Buddenbrooks. De facto, também em relação a este Johann se espera que seja antes de mais um membro da família, ao qual, ainda segundo Tony, caberá voltar a dar-lhe o prestígio que entretanto diminuira (Bdd.: 402). A festa do batizado reúne a família, mas também amigos, destacando-se o velho burgomestre Overdieck, cuja presença “torna maior a solenidade da festa” (cf. Bdd: 395), e que é o segundo padrinho de Hanno. Mas logo somos informados de que a criança, que quase morrera ao nascer (cf. Bdd.: 397), não parece ser muito saudável, a julgar pelas sombras azuladas em volta dos olhos (Bdd.: 396),⁵⁷ não augurando assim grande futuro para a firma e a família Buddenbrook.

Após o casamento de Thomas, a representação da família passa em grande parte para a Breite Straße (excluem-se os escritórios da firma), como fica claro numa “Mittagsgesellschaft” que tem lugar às cinco horas da tarde, e para a qual foram convidados membros das grandes firmas comerciais, mas também outro tipo de pessoas importantes da cidade. O número e a qualidade representativa das pessoas convidadas, o carácter que o evento reveste, e não menos aquilo a que se pode chamar a sua logística, com pessoal especialmente contratado para o evento (cf. Bdd.: 305), tornam este ‘almoço’ uma verdadeira recepção, contrastando com o almoço inaugural da casa da Mengstraße, em que os convidados eram parentes (os Kröger) ou amigos da família, e tinham laços e experiências em comum com os Buddenbrooks.

Quer dizer, estamos diante de uma realidade diferente no que toca à organização da família e a hábitos de vida, com novas normas de sociabilidade. A reacção de Thomas a seguir à recepção dada pelo casal mostra bem que o importante não foi o convívio, mas o carácter representativo do evento: “Sehr brav, Gerda! Wir haben uns nicht zu schämen brauchen. Dergleichen ist sehr wichtig...” (Bdd.: 305) [Muito bem, Gerda! Não temos do que nos envergonhar. Estas coisas são muito importantes...].

⁵⁷ As sombras azuladas (ou arroxeadas) em volta dos olhos de Hanno tornam-se num motivo condutor relativo a esta figura, sinalizando a sua fraqueza vital.

A posição que Thomas Buddenbrook passa a ocupar na cidade depois da sua eleição como Senador (para a qual pesou também o nome da família), mas não menos o seu gosto pelo requinte, e talvez ainda o desejo de repetir, num grau mais elevado, o gesto do avô em relação à casa da Mengstraße, ‘fundando’ também ele uma casa que se associasse ao seu nome e representasse o seu prestígio, levam Thomas a construir uma casa na Fischergrube, a qual, na opinião de Tony, simboliza “die Macht, den Glanz und Triumph der Buddenbrooks” [o poder, o brilho e o triunfo dos Buddenbrooks] (Bdd.: 426).⁵⁸ Essa nova morada, que se pode caracterizar como sumptuosa, assenta sobre ruínas ali existentes, sobre algo morto, mas ao mesmo tempo fica diante da loja de uma florista (Bdd.: 420). Como se ficará a saber, a loja é de Iwersen e da mulher, Anna, que fora o amor do jovem Thomas, e que, com as suas repetidas gravidezes, representa a própria força vital. A localização da casa exprime, assim, a situação dividida de Thomas, a tensão entre morte e vida, família e indivíduo, dever e amor.

Na casa nova de Thomas, os espaços destinados a serem partilhados pela família são quase inexistentes, levando ao isolamento dos seus diferentes membros, ao mesmo tempo que excluem qualquer possibilidade de albergar uma ‘família alargada’.⁵⁹ Simultaneamente, verifica-se o aumento do número das divisões destinadas a cada membro da família, que se tornam cada vez mais personalizadas, enquanto os espaços comuns, claramente virados para a dimensão social-representativa da família, são marcados pelo requinte decorativo, mas também pela sua amplitude, que torna mais difícil encher a casa de vida (cf. Vogt., 1983: 34).

O luxo requintado da casa na “Fischergrube” contrasta com o espaço mais acolhedor da casa dos avós Buddenbrooks, da qual se afasta também pelo facto de estar quase vazia. Na verdade, quando comparada com a casa da Mengstraße, verifica-se uma notória diferença no que toca ao espaço, a qual por sua vez é reveladora do contraste entre os dois momentos da família, da sua composição e organização: veja-se nomeadamente a especialização das

⁵⁸ De facto, a decisão de Thomas não se fica a dever a necessidades de espaço, como ele próprio reconhece (cf. Bdd.: 420).

⁵⁹ Aliás, a redução dos habitantes da casa à família nuclear, tornara-se entretanto sinal de distinção social (cf. Riehl *apud* Vogt, 1983: 43).

divisões na casa de Thomas (p. ex., o quarto de vestir de cada um dos cônjuges), mas não menos o facto de o espaço global da casa não estar em correspondência com o tamanho da família, ou seja, não ter a ver com uma autêntica necessidade (cf. Vogt, 1983: 32s.), representando antes um estatuto social.

Simultaneamente, a especialização dos espaços que se encontra na casa da Fischergrube favorece um afastamento ainda maior entre os membros da família, como acontece sobretudo no que diz respeito ao Salão, praticamente transformado em sala de música. Gerda tem aqui o seu reino, no qual apenas entrava quem tocava com ela, como o organista Pfühl ou, a partir de certa altura, o Tenente von Throta, para além de Hanno, quando lhe era dada permissão para tal, e uma vez a família, por ocasião do 8.º aniversário de Hanno, para ouvir tocar música que ele próprio compusera (Bdd: 505).

Aliás, a casa da Fischergrube e a rotina diária da mesma reflectem mudanças significativas na vida familiar e social da época: “das ganze Haus” deixa de existir, a família moderna é cada vez mais restrita. Na sociedade burguesa, considera-se então antiquado incluir na família parentes mais afastados (cf. Riehl, *apud* Vogt, 1983: 33). Talvez por isso, e prevendo o futuro, Thomas tenha conseguido arranjar um lugar para Klothilde, a prima pobre, no “Johanniskloster”, uma instituição que acolhia mulheres solteiras sem proventos próprios, desde que pertencessem a famílias importantes e antigas na cidade.⁶⁰ É esta, aliás, a prenda de Klothilde no último Natal festejado na Mengstraße.

O primeiro Natal após a morte da consulesa é passado na casa da Fischergrube. Embora estejam presentes alguns dos que costumavam participar na festa, simultaneamente religiosa e familiar, na casa dos Buddenbrooks, o ambiente é antes triste, já pela falta de pessoas ou elementos que davam vida ao Natal da Mengstraße (p. ex., o coro dos ‘pobres da família’), já pela situação da própria família (morte da consulesa, a próxima venda da casa da Mengstraße, doenças, a prisão de Weinschenk, genro de Tony), de tal modo que o casal Buddenbrook quase se alegrou quando a noite de Natal chegou ao fim

⁶⁰ Cf. Bdd: 541. Que não seria fácil conseguir esse lugar depreende-se de comentários na cidade, que falavam de nepotismo a propósito da actuação de Thomas (o que, por outro lado, destaca a importância de Thomas e da família).

(cf. Bdd.: 608), como que sentindo-se liberto de um peso que por assim dizer lhes era imposto de fora.

A reacção em causa significa mais do que o encerrar do mundo de comunidade de pessoas e tradições das duas gerações anteriores: na verdade, revela-se aqui de forma clara, e por contraste com a geração a que Johann e 'Jean' Buddenbrook pertenciam, o fim do 'mito' "família", ou melhor, do modelo da família alargada. Aliás, neste romance a família não sobreviverá sequer na forma da família nuclear: Thomas morrerá em breve, tal como Christian (que a mulher internou num hospício para doentes mentais), e bem assim Hanno; Tony e Erika, já por serem mulheres, não contam verdadeiramente como continuadoras da família, mas para além disso têm casamentos falhados, com consequências nefastas para a fortuna dos Buddenbrooks, e – através de Erika, a filha de Tony – também para o descrédito da família, já que o marido dela, Hugo Weinschenk, director da filial de uma companhia de seguros contra incêndios, é preso por fraudes cometidas nessa qualidade.

Não é só a relação com parentes afastados que se altera depois da morte de Elisabeth Buddenbrook. De facto, as partilhas relativas à casa da Mengstraße levam Thomas a cortar relações com Christian, que praticamente proscreeva da família. Parece assim afirmar-se uma fase em que os Buddenbrooks estão praticamente reduzidos à família fundada por Thomas, a qual aliás não oferece qualquer perspectiva de continuidade, como será confirmado pela morte precoce de Hanno.

Por seu turno, Thomas não encontra verdadeiramente o seu lugar na nova casa. Sente-se tão atormentado e perturbado que se entrega aos seus pensamentos, colocando-se questões para as quais não encontra resposta, como acontece com a interrogação sobre qual o tipo de relação de Gerda com o Segundo-Tenente von Throta. A solidão de Thomas no meio da família e da casa exprime-se nomeadamente quando ele vagueia pelos espaços da mesma, por vezes procurando não ouvir a música que vem do 'salão'. À medida que o tempo passa, Thomas começa a ter dificuldade em suportar o vazio da casa, a sua solidão no meio dela: em conversa com Tony, relaciona esta casa, e a forma

como ele aí se sente, com o ditado turco “Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod.” [Quando a casa fica pronta, chega a morte] (Bdd.: 430).

Na sequência desse ditado turco, Thomas faz um comentário que constitui uma espécie de resumo da situação dele, mas também do romance, quando diz que frequentemente a manifestação exterior de sinais e símbolos da felicidade só ocorre quando de facto tudo entrou já na sua fase descendente, quer dizer, num movimento de descida imparável como o que, no início do romance, serve de comparação à recitação acelerada do artigo do catecismo por Tony.⁶¹ Aliás, o próprio Thomas reconhece para si próprio que aos quarenta e dois anos é um homem esgotado, enfraquecido, embora a sua aparência exterior, o cuidado que põe no modo como trata o cabelo, que lhe dá um ar quase marcial,⁶² disfarcem essa lassidão.

Os tempos também não parecem ir bem para os negócios da firma, Thomas teve de vender uma grande quantidade de centeio a preço desfavorável mas – pior ainda, como diz a Tony – é que este facto se ficou a dever à falta de ânimo e ao pessimismo que o dominam (Bdd.: 429, 430). Thomas chega mesmo a interrogar-se sobre qual o seu direito a considerar-se superior a um normal concidadão pequeno-burguês, confessando a si próprio a mudança que nele se operou depois do entusiasmo que marcara os anos anteriores da sua actividade à frente da firma.⁶³

Curiosamente, os desaires da firma não parecem ter a ver com acontecimentos históricos que chegaram até Lübeck, como é o caso da presença de oficiais prussianos na casa de Thomas e Gerda (não por acaso, alojados no andar nobre),⁶⁴ que sem dúvida têm um comportamento diferente do das tropas francesas que outrora tinham levado parte do faqueiro de Antoinette

⁶¹ Aliás, o termo “abwärts” surge nessas reflexões de Thomas. (Bdd.: 431), e pouco antes Thomas tinha falado em “Rückgang” [retrocesso] e “Abstieg” [descida] (Bdd.: 430). A história desta família, como de outras que são referidas no romance (p. ex., os Ratenkamps e, no pólo oposto, os Hagentröms), apresenta-se como um movimento cíclico, representando assim um dos modelos de decadência.

⁶² O cuidado de Thomas com o cabelo, com o ar quase marcial que ele lhe dá, mais uma vez acentua que ele está a representar um papel: nos finais do século XIX, a figura do guerreiro é (pelo menos na Alemanha) signo de virilidade, do masculino autêntico: cf. Sombart, 1996: 67s.

⁶³ Sobre o estado de Thomas cf. ainda Bdd.: 466.

⁶⁴ As duas guerras mencionadas no passo em causa são a guerra com a Dinamarca (1864) e, na sua sequência, a guerra entre a Prússia e a Áustria (cf. Heftrich/Stachorski, 2002: 346) . A casa da Mengstraße também é ocupada por tropas, mas apenas por soldados (Bdd.: 436), o que mostra a desclassificação social sofrida pela mesma.

Buddenbrook, mas que de qualquer modo são sinal de um tempo conturbado e de luta pelo poder (no caso, pela posse de Schleswig-Holstein). No entanto, o facto de o romance não explorar a interferência destas lutas na vida da cidade acentua o declínio da firma e da família, o qual aparece assim como algo que surge sobretudo a partir dentro, das características dos seus membros enquanto pessoas, mas também do modo como, ao longo dos anos, entenderam e realizaram a sua tarefa na firma.

Outros golpes se juntam ao da venda desastrosa do centeio, incluindo a já referida entrega a Tiburtius da herança de Clara (cf. Bdd.: 431-434; *supra*: 23). Mas o mais rude de todos é o das graves perdas resultantes da compra da colheita Pöppenrader, aliás mediada por Tony, que acaba por convencer Thomas a comprar essa colheita, que se encontrava ainda num estágio de crescimento (Bdd.: 453ss.). O negócio em causa tem a ver com o descalabro financeiro sofrido por von Maiboom, marido de Armgard, que fora colega de escola de Tony (cf. *supra*: 34). Thomas começa por agir de acordo com o lema da firma, recusando decididamente a proposta e culpando Maiboom, a quem chama especulador e explorador, pelo desastre sofrido. Aliás, Thomas parece ver na proposta de Maiboom algo que considera característico do comportamento da nobreza em relação à burguesia, o que ilustra com um episódio que se passou consigo (cf. Bdd.: 458s.).

No entanto, apesar dos escrúpulos que começa por ter a respeito do negócio e do seu orgulho de burguês, Thomas acabará por realizar esse negócio, pelo menos em parte devido ao exame que faz de si mesmo e da sua actuação em tempos que são bem diferentes dos do avô e do pai. Na verdade, parece que se lhe torna necessário definir qual seja a sua verdadeira identidade – “War er ein praktischer Mensch oder ein zärtlicher Träumer?” [Era uma pessoa prática ou um sonhador sensível?] (Bdd.: 470) –,⁶⁵ e, num auto-exame em que, já noite, procura entender qual é afinal o seu comportamento como grande comerciante, acaba por se recordar de um episódio com Christian, passado no jardim da Mengstraße, em que o irmão afirmara que todos os comerciantes eram

⁶⁵ Cf. ainda Bdd.: 469.

vigaristas. Thomas reconhece então que fora exactamente isso o que ele dissera de Maiboom, decidindo-se de imediato a fazer o negócio em causa.

Quer dizer, resolução de Thomas não se ficou a dever a motivos ligados às circunstâncias que envolvem a proposta da compra nem a escrúpulos morais, mas ao medo de se poder tornar como o irmão (cf. Bdd.: 473s.). O alívio que sente depois de tomada a decisão de comprar aquela colheita, e de a comunicar a Tony, exprime-se no sentimento de libertação que se manifesta nomeadamente na forma como, na sessão da Assembleia da cidade, ataca Hagenström e o leva ao ridículo (Bdd.: 476). Na verdade, Thomas experimenta um estado de quase embriaguês motivado por uma atitude que tem mais a ver consigo próprio enquanto indivíduo que se sente possuído pelo sentimento de uma (ilusória) liberdade e autoridade,⁶⁶ do que com o responsável pela firma, o que virá a ter o seu preço. Aliás, pouco depois o senador Buddenbrook já lamenta a resolução tomada, que não teve o apoio do seu sócio (cf. Bdd.: 477), e com a qual se afastou do lema da firma, que associa claramente a actuação nos negócios com normas éticas.⁶⁷

Thomas parece ter cada vez mais dificuldade em conciliar a sua vida pessoal – a relação com a mulher, a desilusão crescente com o filho e a falta de interesse deste por questões ligadas à firma em geral, mas também pela escola – com a sua actividade como chefe da firma. Significativamente, o cônsul esquece-se do centenário da firma Buddenbrook, que ocorria no dia 7 de Julho de 1868, e não ficou nada entusiasmado quando Tony lho lembrou (Bdd.: 476). A grande responsável pela comemoração da data foi de facto Tony (cada vez mais a guardiã ou o ‘espírito’ da família Buddenbrook), e até Gerda se sente impressionada com a reacção na própria cidade (Bdd.: 480). As celebrações iniciam-se no círculo familiar, culminando esta parte do evento com a oferta a Thomas de um quadro encimado pelo ‘lema’ da família e da firma, que continha os retratos de todos os donos da firma Buddenbrook, entre os quais o dele.

A nível familiar restrito, estava ainda prevista a recitação do poema de Uhland “Schäfers Sonntagslied” por Hanno, algo que este sabe desde o início que não conseguirá fazer. A situação revela-se muito penosa para a criança,

⁶⁶ Poder-se-ia mesmo falar de uma cegueira trágica que afecta Thomas neste momento.

⁶⁷ Quanto ao lema, cf. *supra*: 19.

tanto mais que o pai, mal ele disse o título do poema, começou a criticar a atitude corporal e bem assim o tom de voz do filho. Hanno não consegue dizer o poema, sendo duramente admoestado por Thomas. Mais uma vez, é à ‘autoridade de posto’ que Thomas recorre, num acto compensatório para a fraqueza que ele próprio sente, e que parece querer vingar no filho, apesar de ter noção da crueldade que o seu comportamento representa. Essa fraqueza é aliás experimentada por Thomas um pouco antes, quando a mãe o abraça e ele se sente como que transportado para a infância, com desejos de se abandonar nos braços protectores da mãe (cf. Bdd: 481), ou seja, de abandonar o mundo masculino da acção e da razão, da individualidade, para se acolher como que no mundo uterino, pré-individual e pré-racional.⁶⁸

Mas a realidade, e bem assim a consciência do seu lugar na firma e na família, não permitem ao cônsul Buddenbrook abrandar a auto-disciplina, nomeadamente num momento como aquele. A cidade participa nas comemorações do centenário da firma, mostrando-se engalanada (Bdd.: 483), mas também o faz através da presença de pessoas importantes, alguma das quais se deslocaram mesmo de Travemünde, onde se encontravam de férias, para cumprimentar o chefe da firma e a família, atestando assim a importância dos Buddenbrooks. Regista-se ainda a presença da orquestra do “Stadttheater”, à frente da qual vem o “Suitier” cônsul Peter Döhlmann⁶⁹ (Bdd.: 490), e chegam cartas e telegramas de felicitações.

No meio deste ambiente geral de festa, que parece coroar um momento de glória para os Buddenbrooks, o correio traz uma de mensagem de outro tipo: um telegrama, que é entregue a Thomas por um aleijado, aliás o aprendiz mais novo do escritório da firma. O telegrama informa Thomas de que a colheita que comprara fora destruída pelo granizo: precisamente no momento em que, pelo menos para fora, a firma dava uma imagem de solidez, surge um elemento gravemente comprometedor da mesma. Quase como comentário a esta notícia,

⁶⁸ Deste ponto de vista, o desejo de Thomas como que antecipa a cena da leitura de Schopenhauer e do efeito que a mesma sobre ele tem.

⁶⁹ Esta figura surge associada a Christian: une-os o seu comportamento anti-burguês, que se manifesta nomeadamente na ligação ao teatro e ao seu mundo de boémia (nomeadamente nas relações com actrizes (cf. Bdd.: 80ss., 666, 668) e à bebida, com a diferença de Döhlmann ser cônsul desde cedo (cf. Bdd.: 80ss., 666, 668).

que vem pôr em causa aquilo que se celebra, a orquestra, que à chegada já tocara de forma ruidosa, dissonante e numa mistura de músicas que quase parodia os originais (Bdd.: 490), toca agora de modo desordenado, desafinado, como que convocando a imagem de caos – pelo menos, é assim que Thomas a parece ouvir (cf. Bdd.: 494). Ominosa é igualmente a figura do aprendiz e a forma como irrompe no meio da festa para se dirigir a Thomas.⁷⁰

Também no âmbito da família Thomas não encontra grandes motivos para se regozijar. Se a estranheza entre ele e a mulher já se tornara algo de normal, Thomas ainda tenta travar, ou pelo menos compensar a influência que, através da música, Gerda exerce sobre o filho, mas sem êxito. Por indicação da mãe, Hanno começa a ter lições com o organista Pfühl (Bdd.: 500), progredindo rapidamente no estudo da música, ao contrário do que acontecia na escola. No dia em que fez oito anos, Hanno toca, juntamente com a mãe, um pequeno trecho musical por ele composto, sem se perturbar com a presença de familiares presentes para o ouvir. Basta recordar a cena do dia do centenário da firma, em que Hanno não consegue dizer o poema de Uhland,⁷¹ para se perceber que a música – a arte que na filosofia schopenhaueriana é um quietivo da “vontade da vida” – é de facto o mundo dele. Trata-se, aliás, de uma composição com claros ecos wagnerianos (cf. Bdd.: 505ss.).⁷²

A Thomas desagradam estes interesses do filho, a sua fuga para o mundo da música, em vez de se ocupar das realidades que interessam a um futuro chefe da firma. Por isso Thomas costuma interrogá-lo sobre aspectos da cidade, mas mesmo quando Hanno sabe a resposta qualquer atitude mais severa ou irritada do pai é suficiente para que ele não consiga dizer nada. Esta hipersensibilidade de Hanno é sinal de uma falta de vitalidade que nele se exprime ainda na atracção pelo mar, o símbolo schopenhaueriano do ‘Nada’ que

⁷⁰ Aliás, este acontecimento tem uma função semelhante à da peripécia na tragédia grega.

⁷¹ Cf. *supra*: 47.

⁷² Sobre a música em *Buddenbrooks*, nomeadamente a de Wagner, cf. Moulden, 1988. A música tocada pela orquestra por ocasião do centenário da firma, com a confusão e barulho ensurdecador da sua execução, bem poderá ser uma paródia à música wagneriana, que Gerda toca amiúde no Salão da casa da Fischergrube, e que Thomas procura não ouvir. Aliás, uma das músicas era uma paráfrase da opereta *Die schöne Helena* (1864) (*La Belle Hélène*) com música de Offenbach.

é também o 'Todo'.⁷³ Sinais da sua fraqueza vital são ainda os dentes,⁷⁴ mas também aspectos psíquicos e anímicos, como acontece por exemplo com os pavores nocturnos de que sofre (Bdd.: 513s.), em grande parte ligados à escola (a escola prussiana com a sua severa disciplina, dominada por um modelo autoritário de poder), à dificuldade de relacionamento e o sofrimento (mesmo pavor) que ela lhe provoca através dos professores e dos colegas (Bdd.: 706-742), e que indicam a não adequação de Hanno ao mundo da realidade e da acção.

Significativamente, é depois de o narrador apresentar um dia de Hanno na escola que este confessa a Kai, o único amigo dele, a sua fraqueza de 'vontade', dizendo que queria dormir para sempre, morrer. Ou seja, Hanno deseja a libertação definitiva do "Willen zum Leben" schopenhaueriano, vendo na morte a possibilidade de superação da individuação dolorosa. A determinada altura, essa sensação de 'fim' que Hanno tem exprime-se através dos dois riscos que faz por debaixo do registo do nascimento dele no 'livro' de família, como que trancando o resultado da conta que neste caso é a vida dele, com o que provoca a ira do pai (Bdd.: 523s.). Mas para Hanno os dois riscos paralelos significavam também o fim da família: "Ich glaubte...ich glaubte...es käme nichts mehr..." [Eu julgava...julgava ...que depois não vinha mais nada...].

Na verdade, alguma coisa está a chegar ao fim: com a morte da consulesa, como se disse atrás, acaba a casa da Mengstraße, o signo espacial da família. A casa da Fischergrube, embora ainda congregue, em ocasiões especiais, como acontece no primeiro Natal após a morte de Elisabeth Buddenbrook, algumas das pessoas que costumavam estar presentes na Mengstraße em ocasiões festivas (Bdd.: 607), não tem o calor humano que se sentia nesta última, pelo contrário. Gerda parece cada vez mais uma estranha na própria casa, que para ela é essencialmente o Salão de Música. Aliás, a distância dela em relação aos outros, a beleza e a aparência quase intocadas pelo tempo sugerem uma estátua de aspecto e proporções clássicos, e fria como o mármore. Aliás, a figura remete para a feiticeira Melusina, já pela beleza

⁷³ O estado de 'Nirwana', também segundo Schopenhauer. Segundo palavras posteriores de Thomas Mann, o mar representa a experiência da eternidade, do 'nada' e da morte (Mann, *apud* Keller, 1988: 188s.).

⁷⁴ Sobre os dentes e o seu significado, cf. *supra*: 27, n. 46.

que parece inalterada pelo tempo, pelo fascínio que exerce sobre os homens e pela frieza que a caracteriza, e sobretudo pela ligação ao mar, de onde vem, e para onde volta depois da morte de Hanno.

Por sua vez, Thomas preocupa-se crescentemente com a sua aparência, revelando traços do “dandy” no cuidado que dispensa ao vestuário e ao seu aspecto em geral, como espécie de compensação, também estética, para a apatia que o dominava, o vazio e o desinteresse que passara a ser a sua vida, de que é actor e não sujeito (Bdd.: 613s.). De facto, torna-se-lhe cada vez mais difícil representar o seu papel à frente da firma e em casa, enquanto o Tenente von Throta se encontra no salão de música a tocar com Gerda (Bdd.: 646), Hanno continua a ter problemas com a escola, a gostar do mar e de música, a não se interessar pela firma, de tal modo que, no seu testamento, Thomas determina a liquidação da mesma (cf. Bdd.: 695s.).

Thomas admite, assim, a diferença que existe entre si mesmo e Hanno, que não é só de natureza, mas também de socialização, a qual por sua vez tem também a ver com a realidade da família enquanto instituição. A preocupação do senador em manter a autoridade do *pater familias* só uma vez conhece algum enfraquecimento, quando partilha com Hanno (sem o verbalizar completamente) o sofrimento (ou a insegurança) que lhe causam os longos períodos em que Gerda toca com von Throta. No entanto, essa momentânea aproximação entre pai e filho não acontece através de palavras, que antes racionalizam sentimentos, mas o encontro do olhar do pai, que por momentos exprime medo e sofrimento, com o do filho, estabelecendo-se por alguns instantes uma consonância entre os dois que está para além das palavras (cf. Bdd.: 650).

A situação familiar de Thomas, a falta de perspectivas para o futuro da firma e família Buddenbrook, a preocupação constante em manter a auto-disciplina, levaram-no a um estado de fraqueza – hoje diríamos talvez de depressão –,⁷⁵ com falta de apetite, insónias, tonturas e frio, juntamente com outros sinais que o fazem pensar na morte, para a qual no entanto não se sente ainda pronto (cf. Bdd.: 650ss.). O mal-estar que experimenta em casa, nomeadamente devido à sua exclusão do mundo de Gerda; a clara

⁷⁵ Ou “burnout”: cf. supra, p. 27, n. 45.

incapacidade de Hanno para o papel de futuro chefe da firma e da família que, segundo a tradição dos Buddenbrooks, seria o seu; a experiência que Thomas parece fazer de uma certa crise de identidade levam-no a aperceber-se da dicotomia entre o papel familiar que lhe coube (e que já por ocasião do jubileu da firma representara com dificuldade) e características mais individuais (e individualizantes) que não correspondem de facto ao modelo burguês incarnado nos seus antecessores.

A renúncia de Thomas ao amor por Anna (agora Senhora Stüwing) foi por assim dizer o passo inicial na aceitação do papel que lhe estava destinado desde o nascimento, da desistência da (de uma possível) felicidade como indivíduo. Que essa renúncia não significou o fim absoluto do amor por ela, ou pelo menos não fez esquecer esse período da vida dele, mostra-o a decisão de construir a casa nova na Fischergrube, uma zona com boas casas burguesas, embora o narrador nos informe de que havia uma casa mais modesta, que ficava mesmo em frente do lugar onde Thomas queria mandar construir a sua residência, “ein schmales Ding mit einem kleinen Blumenladen im Erdgeschoß” (Bdd.: 420) [uma coisa estreita, com uma pequena loja de flores nos rés-do-chão]. Como se fica a saber, trata-se da casa do casal Iwersen, i. e., de Anna.⁷⁶ Ou seja, a escolha deste sítio para edificar a casa, a referência que é feita à loja num registo que parece próximo do ponto de vista de Thomas, sugere que o amor por Anna, que está quase sempre grávida e tem filhosãos,⁷⁷ não foi completamente esquecido por Thomas, tornando-se claro que, com a renúncia a Anna, ele abdicou de uma vida como indivíduo, sacrificando-se pelo colectivo família – firma.

Ao mesmo tempo, o confronto assim estabelecido entre a vida familiar de Thomas e a de Anna funciona quase como uma ironia trágica em relação ao destino dos Buddenbrooks, que nunca teriam aceitado uma tal ligação (recorde-se o que aconteceu com Gotthold, o filho que o velho Buddenbrook deserdou

⁷⁶ O nome dela não surge nas primeiras referências à casa, mas na segunda referência feita à casa (Bdd.: 425) a mulher é caracterizada com os traços que o leitor reconhece como os de Anna

⁷⁷ É também grávida que Anna irá levar flores quando Thomas morre. Pela emoção dela nessa altura, o leitor fica a saber que também ela não tinha esquecido o episódio da juventude: cf. Bdd: 690. Sobre a figura de Anna e o seu ‘papel’ no romance, cf. Heftrich, 1982: 57-61.

por ter casado com a “loja”; cf. Bdd.: 47), mas que vêem a família e a firma desaparecer, apesar da preocupação de procurarem casamentos que tragam dinheiro para a firma.

Na verdade, o filho de Thomas e Gerda é o contrário dos filhos de Anna, mas também do bisavô, de quem tem o nome, e mesmo do avô, tornando-se cada vez mais claro que não irá dar continuidade à família e à firma: a música era o mundo dele, os momentos mais felizes de Hanno são aqueles em que a mãe lhe dá autorização para entrar na sala de música. Hanno chega mesmo a tocar Wagner com Püfhl, e por fim ele próprio compõe um pequeno texto musical⁷⁸ de influência wagneriana. Não por acaso, a outra paixão de Hanno é o mar (cf. Bdd.: 633), o símbolo schopenhaueriano do ‘Nada’ que é também o ‘Todo’, tal como a música.⁷⁹ De facto, Hanno deseja a libertação definitiva da realidade, da sua situação como herdeiro dos Buddenbrooks: recorde-se os dois riscos paralelos que faz a seguir ao nome dele no livro da família e a explicação que dá ao pai a este respeito (cf. supra: 48).

Nomeadamente depois de confrontado com a solicitação de Tony relativa à compra da sementeira de centeio ao marido de Armgard (cf. supra: 45), Thomas sente que a sua racionalidade prática de burguês e comerciante não é absoluta, que nele existe também asco em relação à crueldade e dureza da vida dos negócios (Bdd.: 470). A divisão e indecisão que sente, e que atribui ao seu estado de esgotamento, levam-no experimentar a necessidade de um modelo que o guiasse na resposta a dar ao pedido feito pela irmã: veja-se a questão que a si mesmo coloca sobre se o pai ou o avô teriam comprado a colheita em causa. No entanto, o senador Buddenbrook não analisa a questão que o preocupa, passando rapidamente para uma atitude voluntarista, que em grande parte radica no esforço para não se tornar como Christian (cf. Bdd: 473), e com a qual procura convencer-se da sua capacidade para vencer os concorrentes, os Strunck & Hagenström. Longe de evitar o desastre financeiro, a decisão não reflectida, que visa marcar a sua autoridade pessoal e a de chefe da firma e da família, antes acelera a decadência económica de ambas.

⁷⁸ Com o que se afasta dos Buddenbrooks, que eram completamente amusicais.

⁷⁹ O estado do ‘Nirwana’, também segundo Schopenhauer. Segundo palavras posteriores de Thomas Mann, o mar representa a experiência da eternidade, do ‘nada’ e da morte (Mann, *apud* Keller, 1988: 188).

Os problemas da firma, mas também a proximidade entre o Tenente von Throta e Gerda (Bdd.: 650) e o descontentamento com evolução de Hanno encontram algum consolo, se bem que curto, na leitura do capítulo “Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesen an sich”, da obra de Arthur Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung*.⁸⁰ Essa leitura acontece numa das vezes em que, para espanto do pessoal do escritório, Thomas passara a abandonar o trabalho para se dirigir ao jardim da casa dele (Bdd.: 653). A leitura, que tem lugar no pavilhão desse jardim, fá-lo pressentir a razão do seu sofrimento com / por causa do ‘mundo’.

Não por acaso, o sentido do que lera apenas se lhe revela durante o sono (Bdd.: 656), o momento de comunhão com a ‘vida’ em sentido schopenhaueriano, levando-o a descobrir uma outra forma de se perpetuar que não através do filho, mas pela fusão com o princípio vital (Bdd.: 655ss.). É na sequência desta revelação que resolve fazer o seu testamento (Bdd.: 661s.), no qual, como se saberá depois da morte dele, ordena a liquidação da firma, libertando assim Hanno da prisão ao colectivo ‘família’/firma: já não lhe faz sentido obrigar Hanno a arcar com um peso que este não poderia suportar, como Thomas compreende. Embora nada disto seja de facto dito, a interpretação parece ser adequada à situação de Thomas depois da revelação nocturna de Schopenhauer.

A concorrência, na figura de Thomas, dos factores acima referidos, a sua combinação com sinais de decadência social e económica de velhas famílias e com a ascensão de um novo tipo de burguês, representado através dos Haqgenströms, indicam ao leitor que a crise de Thomas Buddenbrook tem também um carácter representativo, de que ele não se apercebe, continuando aliás ligado à ideia de ‘sucessão’, de continuidade própria do modelo familiar (e social) em que crescera e que tenta manter.⁸¹ A morte de Thomas, que ocorre devido a problemas com os dentes (recorde-se que desde o início do romance há referências aos dentes dele), numa situação que por assim dizer mostra que o cuidado que tinha consigo, com o que vestia, não era mais do que um modo

⁸⁰ Cf. Bdd.: 650s., 651, 654.

⁸¹ Como refere Keller, 1988: 157-172, trata-se de uma visão cíclica da história, muito comum na época em que o romance foi escrito (*id.*, *ibid.*:160s.).

de conter a decadência, significa por assim dizer a vitória da “Uniform” [não-forma] sobre a “Form” [forma], para usar uma terminologia schopenhaueriana adequada à situação de Thomas. De facto, cai de borco quando já estava perto de casa, ficando caído até ser encontrado, sujo da mistura de neve e lixo. Para além disso, a Fischergrube, a rua onde vivia, tinha uma forte inclinação, tendo ele ficado com a cabeça precisamente na parte a descer (Bdd.: 680),⁸² indicando também assim a decadência (não só económica) da família.

A morte de Hanno, que ocorrerá já depois da de Thomas, é apresentada de forma indirecta, no capítulo terceiro da última parte (11.^a) do romance, em que o narrador enuncia, num registo objectivo e distanciado, os aspectos clínicos que caracterizam o tifo e a sua evolução, a qual poderá levar à morte. A doença surge depois de o leitor ter tomado contacto com um dia da vida de Hanno,⁸³ grande parte do qual foi preenchido por episódios que mostram a escola como lugar de opressão, tanto dos professores sobre os alunos, como destes sobre colegas, e do director da escola (que de repente entra na sala de aula) sobre o senhor Modersohn, o “estagiário” de Inglês.

Durante o recreio, Hanno confessa a Kai a sua falta de vontade, de impulso vital, fala do seu medo de viver e do desejo de morrer. Ou seja, Hanno deseja a dissolução do ‘eu’, da individualidade, num processo em que a música – no caso de Hanno, a de Wagner – é um instrumento fundamental, libertando-o da individuação dolorosa e fundindo-o num todo suprapessoal. Quando a escola acaba, Hanno e Kai seguem juntos parte do caminho de regresso. Uma vez em casa, Hanno senta-se ao piano, começando a tocar uma ‘fantasia’, que desenvolve num um crescendo extático, para depois se extinguir. A perspectiva de um eu-narrador que se encontra simultaneamente consonante com a figura, acompanhando o desenrolar da composição que Hanno cria ao piano, mas que tem também algum afastamento em relação ao jovem, permite uma verbalização rítmica e emocionalmente marcada do texto musical de Hanno que torna clara

⁸² Aliás, também a Mengstraße era inclinada (tal como o “Jerusalemsberg” mencionado logo no início do romance - cf. Bdd.: 7). A topografia indica, assim, o movimento descendente da família, que se implica já no início da obra.

⁸³ Cf. Bdd.: 751 – “Dies war ein Tag aus dem Leben des kleinen Johann” [Eis um dia da vida do pequeno Johann].

ao leitor a forte carga erótica do mesmo,⁸⁴ que aliás se torna bem explícita na verbalização desse improviso pelo narrador (Bdd.: 750s.).

Ao “dia da vida de Hanno” – as palavras que encerram a apresentação do mundo da escola e da música – segue-se o capítulo que começa com a descrição das manifestações clínicas do tifo (Bdd.: 751), no qual se dá conta do desenvolvimento da doença até à morte, não sem que antes o tenha ouvido. É de forma indirecta, e numa linguagem impessoal, médica, que o leitor toma conhecimento da morte de Hanno Buddenbrook. Com esta morte termina a linha masculina dos Buddenbrooks – Christian, que nunca dera qualquer esperança de poder vir a ocupar-se dos interesses da família, fora internado num hospício pela mulher (Bdd.: 757). O fecho do romance mostra claramente esse fim, de algum modo antecipado pelos dois riscos feitos por Hanno depois do registo do nascimento dele, e pela justificação que dá ao pai – “Ich glaubte...ich glaubte...es käme nichts mehr...” (Bdd.: 524) [pensava...pensava...que já não vinha mais nada].

A cena final do romance apresenta a despedida de Gerda, que vai regressar a Amsterdão, de onde viera uma vez para o pensionato de Theresa Weichbrodt (Bdd.: 86-89)⁸⁵ e depois como mulher de Thomas (Bdd.: 302). Na casa que a viúva de Thomas comprara já fora do Burgtor (como outrora os Kröger), estão reunidas várias figuras femininas ligadas ao destino dos Buddenbrooks: Tony, Erika, as filhas órfãs de Gotthold Buddenbrook, Theresa Weichbrodt e a própria Gerda, que vai regressar aos duos de violino com o pai e ao seu mundo. O desaparecimento de todos os membros masculinos da família, nomeadamente do marido e do único filho do casal, a relação distante e fria de Gerda com os dois (parece só se ter interessado verdadeiramente por Hanno no domínio da música), o silêncio que mantém praticamente durante todo o romance, o carácter enigmático da figura, a sua ligação ao mar e à música, que já vem do tempo do pensionato, são elementos que sugerem uma figura

⁸⁴ Trata-se de um processo que é apresentado com fortes tons eróticos, como Kai percebe. Veja-se o reparo dele à confissão de Hanno de que irá tocar, apesar de não o dever fazer – “Ich weiß, wovon du spielst” (Bdd.: 744) [sei sobre o que é que estás a tocar]–, o comentário do narrador (“Sie waren in einem seltsamen Alter” [estavam numa idade estranha]), o rubor de Kai e a palidez de Hanno (*id.*, *ibid.*).

⁸⁵ Note-se que nessa altura Tony lhe disse que deveria casar com um dos irmãos.

encarregada de fazer cumprir o destino dos Buddenbrooks, qual Melusina que atrai pela beleza mas que se revela fatal para o homem.⁸⁶

Aliás, o final do romance estabelece ainda outra relação que aponta para o fechar de um círculo: se, no início, Tony recita o primeiro dos três artigos do ‘Credo’ tal como vem no catecismo então referido, o que Sesemi Weichbrodt afirma categoricamente no final do romance (“*Es ist so*”; Bdd.: 759) é uma paráfrase do terceiro artigo do mesmo texto, como se – apesar de tudo – quisesse afirmar uma ordem, mesmo, como nos é dito, contra a sua razão de professora (cf. Bdd.: 759). A conjugação entre a história da família e a convicção que tal afirmação parece implicar resulta num final que, não sendo ‘aberto’ em sentido próprio, é pelo menos relativizado ou tornado ambíguo, não tanto pela história em si, como pelo tipo de figura que pronuncia as palavras, e que o narrador nesse momento caracteriza de forma não isenta de ironia.

⁸⁶ Recorde-se sobretudo a ligação ao mar, à água (cf. Bdd.:). Quanto à associação do aspecto e função de Gerda a Melusina, cf. por exemplo Hüsgen, 1991.

2. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge

2.1. Introdução

Rainer Maria Rilke iniciou a redacção de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* em 8 de Fevereiro de 1904 e concluiu-a em 27 de Janeiro de 1910, tendo a publicação ocorrido logo após esta data. Nessa altura, Rilke já era conhecido por uma extensa obra lírica, destacando-se *Das Buch der Bilder* (1902), *Das Stundenbuch* (1905), *Neue Gedichte* (1907-1908), para além da novela lírica *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1899), que obteve um grande êxito.⁸⁷ Mas a obra que aqui me ocupa detém um lugar especial no campo literário, já que é considerada um marco no início do romance alemão da modernidade (cf. Petersen, 1991: 68) e da literatura finissecular em geral (cf. Grimm, 2003: 181).

O título do romance de Rilke sugere desde logo uma construção romanesca bem diferente da de *Buddenbrooks*, ao mesmo tempo que indica que o centro da narrativa é um indivíduo. Aliás: ele é centro da mesma, os olhos que vêem e os sentidos que apreendem a realidade nova que se lhe depara na metrópole da modernidade europeia, Paris. Apesar disso, este romance não deixa de revelar alterações no que toca à família e à sociedade dos finais do século XIX e inícios do século XX. De facto, a família encontra-se aqui presente através das reflexões e evocações de Malte, e revelar-se-á como importante para o devir dele na procura da sua identidade: ao apresentar como título o nome próprio e o de família da figura que é sujeito e objecto da 'narração', convoca-se de algum modo a/uma identidade familiar, embora o foco da narrativa seja o indivíduo.

2. 2 Análise da Obra

Como o título sugere, o romance *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* não tem uma sequência estritamente lógica-cronológica do acontecer, antes permite maior liberdade por parte do autor na construção do seu romance. Na verdade, este tipo de registos não só não se prende a uma ordem temporal linear, como autoriza tipos variados de registos, desde o mero anotar de uma selecção de acontecimentos a experiências e pensamentos de quem os redige, sem que este se sinta obrigado a respeitar uma determinada sequência cronológica. De facto, o romance é composto por uma série de registos (“Aufzeichnungen”) que, embora tenham um carácter diarístico, não obedecem exactamente às regras de construção de um diário.

A forma textual usada por Rilke implica ainda que o leitor é desafiado a acompanhar o processo de escrita do ‘autor’ diarístico, o que exige nomeadamente a relação de informações e o preencher de muitos vazios existentes nos registos de Malte. Ao mesmo tempo, essa forma é propícia ao reconhecimento de semelhanças ou diferenças da realidade que rodeia a figura no momento em que escreve, em confronto com recordações do passado (cf. Leiß, 1999: 148).

Também no que respeita ao conteúdo, o tipo de registo das “Aufzeichnungen” permite uma maior liberdade ao autor, já que admite tanto a expressão de sensações e pensamentos como a existência de comentários e de momentos mais narrativos, sem que seja necessário fornecer explicações sobre os mesmos. Simultaneamente, autoriza o mesmo autor a alternar entre relatos do presente e episódios do passado, sendo que estes últimos podem ser evocados através da associação de sensações ou experiências.

Apesar de não haver uma referência precisa do tempo do acontecer, do tempo transcorrido entre os acontecimentos apresentados, ou do que medeia entre o princípio e o fim das notas de Malte, existem elementos que transmitem alguma noção temporal. Exemplo disso são referências como “daß ich erst seit drei Wochen hier bin” (MLB: 10) [“(…) dei conta de que há só três semanas que

aqui estou.”; PQ: 360], ou outras indicações semelhantes,⁸⁸ nomeadamente no início de alguns dos ‘quadros’, assim como a mudança das formas verbais do Imperfeito para o Presente, sinalizando por exemplo quando o narrador abandona o relato de experiências ligadas à sua infância, ao seu passado, e passa para o presente (cf. Stahl, 1979: 154).

A obra abre com a entrada relativa a 11 de Setembro, e o último registo faz alusão ao facto de o protagonista se encontrar a escrever durante uma noite fria (“Da sitze ich in der kalten Nacht und schreibe (...)”; MLB: 178) [“Eis-me aqui, nesta noite fria, a escrever (...)”; PQ: 466]. Tal como no romance maniano, também *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* se inicia *in medias res* (“So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier”; M: 9) [“É então aqui que as pessoas vêm viver; eu antes diria que é aqui que se morre.”; PQ: 359]. Porém, diferentemente do longo período de tempo abrangido pelo acontecer em *Buddenbrooks*, as anotações de Malte estendem-se por apenas meio ano. Mas mais relevante do que a extensão temporal é o facto de o narrador rilciano ser um narrador de primeira pessoa, o que não só justifica a existência de hiatos no que é narrado como, por assim dizer, e combinado com os aspectos estruturais, obriga o leitor a acompanhá-lo, numa acentuada actividade combinatória e complementadora do que lê. Esta tarefa nem sempre se revela fácil devido aos referidos hiatos e ao uso frequente que o narrador faz de uma linguagem marcadamente lírica.

As recordações do passado, os medos do jovem Malte e os medos de um Malte já adulto formam um todo neste romance de Rilke. As recordações que Malte refere são de natureza muito diversificada, já que o eu-narrador tanto relata acontecimentos de um passado muito próximo como refere episódios da sua infância, que completam, enquadram e/ou como que comentam os acontecimentos e as experiências relacionados com figuras que se situam num passado longínquo, anterior à própria vida de Malte (cf. *id.*, *ibid.*: 155). Dessas

⁸⁸ Todas as traduções da obra *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* referem-se à tradução de Paulo Quintela *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge* que consta na bibliografia (sigla PQ). A título informativo, refira-se que existe uma tradução portuguesa posterior, da autoria de M. Teresa Furtado (Furtado, 2003).

memórias fazem também parte acontecimentos que se prendem com a sua cidade natal, Copenhaga, e ainda Veneza e S. Petersburgo, aliás, quatro cidades que marcam estações importantes na vida do próprio Rilke (cf. Stahl, 1979: 155). Mas as lembranças mais remotas de Malte estão ligadas aos locais de Urnekloster e Ulsgaard, onde se encontravam as residências das famílias Brigge e Brahe. As indicações que temos sobre esses lugares e tempos dão bem a noção do percurso de Malte, que não é apenas do meio rural para a cidade, como também de uma realidade conhecida para uma realidade estranha e desconhecida: Paris, e experiência que aí faz de miséria e solidão concretizada no hotel barato em que vive (cf. *id.*, *ibid.*:155).

De facto, o cenário do presente narrado (“Erzählgegenwart”) deste romance é a Paris da viragem e início do século, de que são apresentados essencialmente aspectos disfóricos. Embora Malte não nomeie a cidade quando inicia os seus registos diarísticos, encontramos referências a locais e edifícios que nos permitem situar o acontecer na metrópole da modernidade, como por exemplo “rue Toullier”. “Maison de d’Accouchement”, “rue Saint-Jacques”, “Vale-de-grâce”, “Hôpital militaire” (M: 9).

Ao longo da obra, o leitor acompanha o percurso de um indivíduo que deixa de se debruçar apenas sobre os seus sentimentos e vivências, antes vai desenvolver a capacidade de “ver” o mundo (“Ich lerne sehen”; MLB: 10). “Ver” não significa aqui apenas apreender os objectos de forma mais ou menos superficial, mas é antes um processo de conhecimento que consiste na tentativa do indivíduo de conhecer a realidade para além da superfície, chegando à essência dela, ao mesmo tempo que a respeita e que procura apurar o efeito que nele tem (cf. cf. Stahl, 1979: 154s.):

Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht was dort geschieht. (MLB: 10)

Aprendo a ver. Não sei porquê, tudo penetra mais fundo em mim e não pára no lugar onde até agora acabava sempre. Tenho um interior de que não sabia. Tudo lá vai dar agora. Não sei o que ali acontece. (PQ: 360)

A necessidade de se orientar numa realidade nova e de entender o que acontece com ele em contacto com a mesma, leva Malte a fixar por escrito as suas experiências. Tais registos revelam os processos mentais e anímicos da figura, o esforço cada vez maior que faz para procurar uma apreensão 'objectiva' dessa realidade. No entanto, o processo de 'aprender a ver' revela-se antes como uma visão subjectiva do que observa, da qual resulta um mundo que é construído através da interacção entre o que Malte vê/observa e o seu imaginário. Ou seja, o resultado do processo não é tanto o que a figura realmente vê, mas o que imagina para além do que está perante os seus olhos (cf. Ryan, 1983: 66):

Ich habe doch gesagt, daß man alle Mauern abgebrochen hatte bis auf die letzte? Nun von dieser Mauer spreche ich fortwährend. Man wird sagen, ich hätte lange davorgestanden; aber ich will einen Eid geben dafür, daß ich zu laufen began, sobald ich die Mauer erkannt hatte. Denn das ist das Schreckliche, daß ich sie erkannt habe. Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir. (MLB: 43)

Já tinha dito que tinham demolido todos os muros, à excepção do último? É deste muro que continuo a falar. Dir-se-á que fiquei muito tempo diante dele; mas posso jurar que comecei a correr logo que reconheci o muro. Porque o terrível é isto – eu tê-lo-ia reconhecido. Reconheço tudo isto aqui, e é por isso que tudo entra sem mais no meu íntimo: tudo isto está em casa dentro de mim. (PQ: 380)

Este processo de "reconhecimento" não fica na superfície do que Malte observa, nas circunstâncias e aspectos accidentais, antes é um processo profundo, que termina no seu próprio íntimo. E não se restringe a pormenores como os cheiros da cidade, mas estende-se a pessoas. Assim, quando mais tarde se apercebe da presença de um vendedor de jornais cego, Malte como que empreende a tarefa de confirmar a existência do mesmo, uma vez que o próprio, não podendo ver a realidade circundante, também não tem verdadeiramente noção da sua existência como parte daquela (cf. Ryan, 1983: 66). Note-se, no entanto, que essa confirmação da existência do cego através do acto mental-linguístico de Malte não acontece através de uma observação mais objectiva e pormenorizada da pessoa em questão, antes pelo recurso à imaginação (cf. *id.*, *ibid.*: 67):

Ich war beschäftigt ihn mir vorzustellen, ich unternahm die Arbeit, ihn einzubilden, und der Schweiß trat mir aus vor Anstrengung. Denn ich mußte ihn machen wie man einen Toten macht, für den keine Beweise mehr da sind, keine Bestandteile; der ganz uns gar innen zu leisten ist. (MLB: 166)

Estava ocupado a representar-mo, empreendia a tarefa de o imaginar, e este esforço cobria-me de suor. Porque eu tinha de o criar como se cria um morto do qual já não há provas nem partes componentes; um morto que é preciso realizar totalmente cá dentro. (PQ: 458)

Mas, ao mesmo tempo que Malte constrói a sua imagem do vendedor de jornais, tem também a noção de que é uma imagem precária, que deixa de fora outros aspectos. Ao confrontá-la com a figura, chega mesmo à conclusão de que ela não corresponde de facto à realidade (cf. Ryan, 1983: 67):

Ich wußte sofort, daß meine Vorstellung wertlos war. Die durch keine Vorsicht oder Verstellung eingeschränkte Hingegebenheit seines Elends übertraf meine Mittel. Ich hatte weder den Neigungswinkel seiner Haltung begriffen gehabt noch das Entsetzen, mit dem die Innenseite seiner Lider ihn fortwährend zu erfüllen schien. Ich hatte nie an seinen Mund gedacht, der eingezogen war wie die Öffnung eines Ablaufs. Möglicherweise hatte er Erinnerungen; jetzt aber kam nie mehr etwas zu seiner Seele hinzu als täglich das amorphe Gefühl des Steinrands hinter ihm, an dem seine Hand sich abnutzte. (MLB: 167)

Fiquei sabendo imediatamente que a minha representação não tinha valor algum. A resignação da sua miséria, não limitada por nenhuma precaução ou disfarce, ultrapassava as minhas possibilidades. Nem tinha compreendido o ângulo de inclinação da sua atitude, nem o terror com que o interior das suas pálpebras parecia enchê-lo continuamente. Nunca tinha pensado na sua boca, que era retraída como a abertura de um esgoto. (PQ: 459)

A tentativa de Malte para entender o mundo circundante e para nele procurar situar-se corresponde ao esforço de encontrar o seu lugar, tanto no mundo do passado, como no do presente. Como afirma Leiß, para tal é necessário que Malte seja capaz de se “abrir incondicionalmente” ao mundo do presente, pois só assim poderá reencontrar o seu passado (cf. Leiß, 1999: 152). Quer dizer, esta tentativa de entender a realidade tal como ela é, ou como ela se lhe apresenta, exprime também a necessidade de se descobrir a si próprio. Estamos assim perante um indivíduo que se encontra num processo de transição e de auto-construção, e que busca o entendimento de uma realidade,

ainda estranha, que o rodeia, para nela conseguir encontrar o seu lugar próprio e único.

À medida que Malte se esforça para observar o que o cerca com um certo distanciamento, eliminando tudo o que parece ser accidental, vêm-lhe à memória episódios do passado. Assim, a imagem do hospital (Hôtel-Dieu) e da morte em massa que lhe associa e que vê como característica das grandes cidades modernas, levam-no a recordar a morte muito singular do seu avô paterno, que contrasta fortemente com a morte anónima nos hospitais (cf. *id.*, *ibid.*: 152):

Jetzt wird in 559 Betten gestorben. Natürlich fabrikmäßig. Bei so enormer Produktion ist der einzelne Tod nicht so gut ausgeführt, aber darauf kommt es auch nicht an. Die Masse macht es. (...) Man stirbt, wie es gerade kommt; man stirbt den Tod, der zu der Krankheit gehört, die man hat (denn seit man alle Krankheiten kennt, weiß man auch, daß die verschiedenen letalen Abschlüsse zu den Krankheiten gehören und nicht zu den Menschen; und der Kranke hat sozusagen nichts zu tun). (MLB: 13)

Agora morre-se em 559 camas. Em série, naturalmente. Com tão enorme produção, é claro que a morte individual não é tão bem acabada, mas isso também não interessa. O que conta é o número. (...) Morre-se como calha; morre-se a morte que pertence à doença que se tem (pois desde que se conhecem todas as doenças sabe-se também que os diferentes remates letais pertencem às doenças e não aos homens; e o doente já não tem, por assim dizer, nada que fazer). (PQ: 361)

A morte anónima e impessoal nos hospitais (morre-se uma morte que não é pessoal mas devido à doença) contrasta com a autenticidade da morte “própria” do velho Brigge, no sentido de que esta é o reflexo e a consequência da sua individualidade (cf. Sokel, 1983:90) – de facto, a morte é quase uma parte do velho Brigge:

Das war nicht der Tod irgendeines Wassersüchtigen, das war der böse, fürstliche Tod, den der Kammerherr sein ganzes Leben lang in sich getragen und aus sich genährt hatte. Alles Übermaß an Stolz, Willen und Herrenkraft, das er selbst in seinen ruhigen Tagen nicht hatte verbrauchen können, war in seinem Tod eingegangen, in den Tod, der nun auf Ulsgaard saß und vergeudete. (MLB: 18)

Isto não era a morte de um hidrópico qualquer, era a morte má e principesca que o Camareiro trouxera dentro de si durante toda a vida e tinha alimentado de si mesmo. Todo o excesso de soberba, vontade e autoridade que ele mesmo não conseguira gastar nos seus dias mais calmos, tinha passado para a sua morte, para a morte que agora estava instalada em Ulsgaard e esbanjava. (PQ: 365)

Como o texto citado mostra, não se trata de uma morte em resultado da doença que o afecta, a hidropisia, mas algo que se foi formando e que cresceu dentro dele ao longo da vida e que reflecte a sua personalidade, do mesmo modo que a vida é o reflexo dessa personalidade.

Tal como o avô Brigge, também todos os outros membros da sua linhagem, até mesmo as crianças, tiveram “uma morte própria”, decorrente da sua vida e das suas potencialidades. A morte confirma assim as qualidades que caracterizam essas pessoas – a identidade dos Brigge –, as quais, como se disse, são exemplo de uma singularidade que culmina numa morte igualmente singular (cf. Sokel, 1983: 94):

Sie alle haben einen eigenen Tod gehabt. (MLB: 18)

(...)

Ja die Kinder, sogar die ganz kleinen, hatten nicht irgendeinen Kindertod, sie nahmen sich zusammen und starben das, was sie schon waren, und das, was sie geworden wären. (MLB: 19)

Todos eles tiveram uma morte deles. (PQ: 365)

(...)

E até as crianças, mesmo as mais pequenas, não tinham uma morte infantil qualquer; chamavam a si todas as suas forças e morriam segundo o que já eram e o que teriam vindo a ser. (PQ: 365)

Por sua vez a negação da morte por parte da família materna de Malte, os Brahe, contraste claramente com a morte singular dos Brigge, nos quais existe individualidade, clareza e diferença no que respeita à vida e à morte, encarnando assim o princípio masculino, o princípio da forma. Por outro lado, na família Brahe não há uma separação clara entre os vivos e os mortos, mas uma comunhão entre as duas dimensões, ou seja, nos Brahe domina o princípio da não-forma, a anulação de fronteiras espaciais e temporais, poder-se-ia dizer: o mundo do feminino. A morte não é assim vista como um ponto final na existências das pessoas, mas como parte integrante do círculo da vida não existindo uma separação definida entre o passado, o presente e o futuro (cf. Sokel, 1983: 90):

Die Zeitfolgen spielten durchaus keine Rolle für ihn [Brahe], der Tod war ein kleiner Zwischenfall, den er vollkommen ignorierte, Personen, die er einmal in seine Erinnerung aufgenommen hatte, existierten, und daran konnte ihr Absterben nicht das geringste ändern. (MLB: 30)

A sucessão dos tempos não desempenhava para ele nenhum papel, a morte era um pequeno acidente que ele ignorava completamente; as pessoas que ele uma vez acolhera na sua memória, continuavam a existir; e a sua morte em nada alterava este facto. (PQ: 372)

De facto, em casa dos Brahe os antepassados continuam, de certa forma, a fazer parte da lista de convidados em eventos familiares, para os Brahe vivos é como se eles comparecessem nessas ocasiões (cf. Sokel, 1983: 91):

Die Mahlzeit schleppte sich weiter wie immer, und man war gerade beim Nachtschiff angekommen, als meine Blicke von einer Bewegung ergriffen und mitgenommen wurden, die im Halbdunkel, vor sich ging. Dort war nach und nach eine, wie ich meinte, stets verschlossene Türe, von welcher man mir gesagt hatte, daß sie in das Zwischengeschoß führe, aufgegangen, und jetzt, während ich mit einem mir ganz neuen Gefühl von Neugier und Bestürzung hinsah, trat in das Dunkel der Türöffnung eine schlanke, hellgekleidete Dame und kam langsam auf uns zu. (MLB: 32)

(...)

»Jemand, der wohl das Recht hat, hier zu sein. Keine Fremde. Christine Brahe«. (MLB: 33)

(...)

Ich wußte nicht, daß sie vor langer, langer Zeit in ihrem Kindbett gestorben war, einen Knaben gebärend, der zu einem bangen und grausamen Schicksal heranwuchs, - ich wußte nicht, daß sie eine Gestorbene war. (MLB: 34)

A refeição foi-se arrastando como sempre, e tinha-se chegado à sobremesa quando os meus olhares foram surpreendidos e presos por um movimento que havia ao fundo da sala, na penumbra. Abria-se ali a pouco e pouco uma porta, que sempre me parecera estar fechada e que me tinham dito levar ao andar médio, e agora, enquanto eu olhava para lá com um sentimento de curiosidade e espanto que me era totalmente novo, apareceu no escuro da abertura uma senhora esbelta e vestida de claro e dirigiu-se vagarosamente para nós. (PQ: 373)

(...)

«Alguém que tem bem o direito de estar aqui. Nenhuma estranha. Christine Brahe». (PQ: 374)

(...)

Não sabia que ela morrera havia muito, muito tempo do seu segundo parto, dando à luz um rapaz que cresceu para um destino horrível e cruel, eu não sabia que ela era uma morta. (PQ: 374)

Se se confrontarem as duas famílias tendo como ponto de referência a morte, verifica-se que os Brigge representam um princípio identitário, e por isso olham a morte como resultado e como ponto final da vida, entenda-se, da vida como expressão de uma individualidade única. Para os Brahe, como se disse, a

morte faz parte da vida, agora não entendida como um devir de causa e efeito, de antes e depois, mas como uma unidade e um contínuo sem verdadeira fronteira.

Na verdade, em Urnekloster o passado e o presente, tal como a vida e a morte, parecem fundir-se num todo. Paralelamente, enquanto o velho Brigge tem uma forte individualidade, que se exerce como poder sobre os outros (e mesmo sobre as coisas), o avô materno, Brahe, é caracterizado por Malte como alguém com uma personalidade difícil de definir, dada a diversidade de características que apresenta (cf. Sokel, 1983: 91s.).

Es gab Leute, die diesen schwerhörigen und herrischen alten Herrn Exzellenz und Hofmarschall nannten, andere gaben ihm den Titel General. Und er besaß auch gewiß alle diese Würden, aber es war so lange her, seit er Ämter bekleidet hatte, daß diese Benennungen kaum mehr verständlich waren. Mir schien es überhaupt, als ob an seiner in gewissen Momenten so scharfen und doch immer wieder aufgelösten Persönlichkeit kein bestimmter Name haften könne. (MLB: 28s.)

Havia pessoas que tratavam este velho senhor surdo e autoritário por «Excelência» e «Marechal da Corte», outras davam-lhe o título de General. E ele possuía certamente todas estas dignidades, mas havia já tanto tempo que ele deixara de exercer tais funções, que estas denominações já mal eram compreensíveis. A mim parecia-me que nenhum nome preciso poderia aderir à sua personalidade em certos momentos tão marcada e que no entanto se dissolvia sempre de novo. (PQ: 371)

A recordação da morte muito singular do velho Brigge e dos episódios estranhos vividos na casa dos Brahe torna evidente que a família deixou marcas profundas em Malte. Em Urnekloster, a casa dos Brahe, a família segue uma rotina baseada em tradições que parecem intemporais: o próprio tempo parece não conseguir penetrar na sala de jantar para abalar essa ordem:

Ich habe diesen Raum niemals bei Tage gesehen, ich erinnere mich nicht einmal, ob er Fenster hatte und wohin sie aussahen; jedesmal wenn die Familie eintrat, brannten die Kerzen in den schweren Armleuchtern, und man vergaß in einigen Minuten die Tageszeit und alles, was man draußen gesehen hatte. (MLB: 26)

Nunca vi esta sala em pleno dia, nem me lembro mesmo se tinha janelas e para onde elas davam; sempre que a família entrava, as velas ardiam nos pesados castiçais, e dentro de poucos minutos a gente esquecia-se da hora do dia e de tudo o que vira lá fora. (PQ: 369)

O jantar é uma espécie de ritual familiar que é repetido sempre à mesma hora, (...) “jeden Abend um sieben Uhr.”; MLB: 26) [“todas as tardes às sete horas”; PQ: 369], o que mostra a insistência em velhos costumes e a preocupação de manter a tradição. Neste ambiente, Malte tem a sensação de que não existe, de que não tem vontade própria, o que lhe causa mal-estar, pois como que se anula completamente durante esses momentos de convívio familiar, sentindo-se absorvido pelo todo formado pela família, ou seja, regredindo a um estado pré-individual, quase pré-consciente:

Man saß da wie aufgelöst; völlig ohne Willen, ohne Besinnung, ohne Lust, ohne Abwehr. Man war wie eine leere Stelle. Ich erinnere mich, daß dieser vernichtende Zustand mir zuerst fast Übelkeit verursachte, eine Art Seekrankheit (...). (MLB: 26)

(...)

Mein Großvater nannte es die Familie, und ich hörte auch die andern diese Bezeichnung gebrauchen (...). (MLB: 27)

Ficava-se ali sentado como que diluído; de todo sem vontade, sem consciência, sem prazer, sem defesa. Era-se como um lugar vazio. Lembro-me de que este estado de aniquilamento a princípio quase me causava náuseas (...). (PQ: 370)

(...)

O meu avô chamava-lhes «a família», e eu ouvia também os outros empregar esta designação (...). (PQ: 370)

Ou seja, as famílias revelam atitudes diametralmente opostas no que toca à morte, mas em ambos os casos elas são consonantes com a relação que tiveram com a ‘vida’. Mas, qualquer delas tem uma identidade própria e bem definida.

Já o que Malte observa em Paris é algo de bem diferente. Os “Fortgeworfenen” [rejeitados], de que Malte se apercebe durante um passeio na grande metrópole Paris, contrastam com a morte dos avós. No entendimento de Malte, estas pessoas são ocas, sem interior e sem identidade, provocando nele sentimentos de medo. Para Malte, já não são pessoas, são meras cascas vazias:

Wer sind diese Leute? Was wollen sie von mir? Warten sie auf mich? Woran erkennen sie mich? (...) Denn das ist mir klar, daß das die Fortgeworfenen sind, nicht nur Bettler; nein, es sind eigentlich keine Bettler, man muß Unterschiede machen. Es sind Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespieen hat. (MLB: 37)

Quem são estes sujeitos? Que me querem eles? Estão à minha espera? Em que é que me reconhecem? (...) Porque é evidente que isto são os rejeitados, não apenas mendigos; não; não são propriamente mendigos, é preciso distinguir. São resíduos, cascas de homens, que o destino cuspiu fora. (PQ: 376)

Malte sente um certo apelo por parte destes desafortunados, que parecem convidá-lo a que se junte a eles, como se o reconhecessem como um dos seus. Segundo Sokel, os “rejeitados” surgem a Malte como uma espécie de mensageiros de um futuro cruel que o aguarda, de uma infelicidade para além do que ele possa imaginar, e a que tenta escapar (cf. Sokel, 1983: 93). Talvez sejam uma espécie de aviso contra o perigo de ele próprio se vir a tornar “casca de homem” que perdeu o interior, afastando-se assim de qualquer das duas famílias.

Em Paris, Malte toma ainda contacto com outros tipos de morte. Para além da morte “em massa” nos hospitais, com que por assim dizer trava conhecimento logo no início da sua estada na cidade, faz a experiência de uma morte diferente na *Crémérie*. Tal como acontece no caso do velho Brigge, também a morte na *Crémérie* irrompe do interior da pessoa. Porém, a última não se apresenta como produto de uma vida regida pela individualidade e autenticidade, mas simplesmente ‘acontece’, como se tratasse de uma catástrofe natural e inevitável (cf. *id.*, *ibid.*: 97).

Além disso, no episódio da *Crémérie* o foco não está no indivíduo, mas no próprio processo em si e nas suas consequências últimas: é um exemplo de perda de identidade, do esvaziar do eu (“Ent-Ichung”), enquanto a morte do velho Brigge, como se viu, confirma a sua identidade. A personalidade do avô Brigge, a morte dele no seu ambiente, na sua casa senhorial e rodeado dos respectivos bens, tornam essa morte numa ‘morte própria’, em algo que lhe pertence e que o identifica. Recorde-se que a morte dele levou por assim dizer o tempo necessário para percorrer os quartos da casa e a propriedade, sobre as quais exerce pela última vez o seu poder senhorial, confirmando mesmo na morte o poder patriarcal que lhe assistia.

Pelo contrário, na morte anónima na pastelaria, na qual apenas Malte parece reparar, a figura encontra-se num espaço público, ou semi-público, despidido de qualquer sinal identitário. Ao contrário da morte ruidosa de um velho

Brigge, que se debate com a morte aos berros, aquela morte anónima acontece de forma silenciosa e sem resistência do moribundo (cf. Sokel, 1983: 99), que acaba a sua vida de forma quase despercebida, e sem que se saiba o nome dele: “So saß er da und wartete, bis es geschehen sein würde. Und wehrte sich nicht mehr.” (MLB: 46) [“E assim ali estava ele sentado à espera que tivesse acontecido. E já se não defendia.”; PQ: 382).

Esta morte é entendida por Malte como um aviso, começando a aperceber-se de que o seu destino poderá vir a ser um processo de “Ent-Ichung” semelhante ao que reconheceu no morto da *Crémerie*. Para Malte, tal tipo de morte é sinal de que ele se deve desprender de todas as relações e costumes, de tudo o que é convenção ou tradição, incluindo o lar e a família. Como nota Sokel (1983: 99), aquela morte simboliza uma espécie de passagem para o mundo dos Brahe que, como se viu, se caracteriza nomeadamente pela coexistência de passado e presente, pela capacidade que algumas figuras têm de transitar entre estas dimensões temporais. Ao mesmo tempo, o facto de o moribundo da *Crémerie* já não parecer distinguir as pessoas torna a morte assustadora para Malte (cf. *id.*, *ibid.*: 99).

A morte dos avós e também na *Crémerie* sinalizam dois extremos entre os quais Malte procura encontrar o seu caminho, ou seja, um caminho entre a anulação da individualidade e uma identidade ‘rígida’. A procura de uma outra relação com a realidade e de um ‘dizer’ da mesma levam Malte a recorrer a umas figuras históricas que ganham um papel cada vez mais importante para Malte. De facto, ele começa a falar cada vez menos das suas próprias experiências, e a narrar cada vez mais acontecimentos históricos. Em alguns momentos, essa narração é feita de forma cronológica, mas depressa se torna evidente que essas figuras históricas não são referidas pela simples razão de terem existido, antes para que Malte possa nelas projectar parte da sua personalidade (cf. Ryan, 1983: 68), e bem assim alguns dos seus problemas (cf. *id.*, *ibid.*: 69), tornando-os de algum modo narrável. Porém, a tarefa de narrar revela-se difícil de realizar, e Malte constata que já ninguém é capaz de o fazer verdadeiramente (cf. *id.*, *ibid.*: 67), ou seja, que já não é possível estabelecer,

com segurança, relações de causa e efeito, de instituir uma ordem absoluta ou dar explicações com validade geral. Daí que afirme:

Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. Ich habe nie jemanden erzählen hören. Damals als Abelone mir von Mamans Jugend sprach, zeigte es sich, daß sie nicht erzählen könne. Der alte Graf Brahe soll es noch gekonnt haben. (MLB: 119)

Defendo-me, embora saiba que ando a deitar for a o coração e que, mesmo que os meus carrascos agora me deixassem, não poderia continuar a viver. Digo para mim mesmo: «Não aconteceu nada», e no entanto só pude compreender aquele homem porque alguma coisa se passa também dentro de mim, algo que começa a afastar-me e a separar-me de tudo. (PQ: 382)

Malte refere a propósito o avô Brahe, para quem o passado, o presente e o futuro tinham a mesma importância, e que conseguia olhar para tudo de uma perspectiva global e atemporal. Tanto as recordações da infância como a aparição de fantasmas são tão presentes e reais para o avô Brahe como a vida diária da família, na qual o jovem Malte também participa. No mundo de Brahe, tempos e espaços formam um *continuum*, daí que não conviesse a tal experiência uma forma de narrar do tipo lógico-cronológico, que pressupõe um narrador que se posicione numa dimensão espaço-temporal distanciada, por assim dizer mais ‘elevada’ em relação ao mundo que narra, o que por sua vez lhe dá o poder (ou pelo menos a possibilidade) de submeter esse mundo a uma – ordem lógico-cronológica, aprisionando-o num tempo-espaço.

Malte, porém, ainda se encontra em plena construção do seu ‘Eu’, e por isso não consegue narrar desta forma, que representa a ordem dos Brigge. Como também lhe falta a ‘atemporalidade’ do avô materno, tem de procurar uma terceira forma de narrar (cf. Ryan, 1983: 67), que no fundo é a concretizada no romance em análise.

O processo busca desse novo modelo está implicado logo no início dos registos diarísticos, quando Malte se refere a si próprio como um “Nada” (“Ich sitze hier und bin nichts.”; MLB: 23) [“Estou aqui sentado e não sou nada.”; PQ: 368], mas um “nada” que começa a pensar (“dieses nichts fängt an zu denken (...)”; MLB: 23) [“E no entanto este nada começa a pensar (...)”; PQ: 368]. Tais reflexões levam a uma série de especulações iniciadas por “Ist es möglich” (MLB: 23s.) [“É possível”; PQ: 368], as quais de certa forma introduzem muitos

dos temas principais do romance, tais como a relação entre o passado, o presente e o futuro, ou a problemática do “reconhecimento” e do “ter consciência” (“Erkenntnis- und Bewußtseinproblematik”). Mas o foco principal recai sobre a relação entre o ‘possível’ e o ‘real’. É esta relação complicada entre o que é possível e o que é real que Malte quer analisar e pôr à prova na sua escrita (cf. Ryan, 1983: 72).

Aliás, ao longo de todo romance Malte joga com raciocínios semelhantes, nos quais é atribuído o mesmo valor ao que é real e ao que é hipotético (cf. *id.*, *ibid.*: 71). No ‘registo’ que contém as já mencionadas sete perguntas introduzidas por “Ist es möglich”, é explicado o princípio de identidade (“Identitätsprinzip”) dos Brigge. Além disso, com a repetição da pergunta retórica “Ist es möglich”, Malte exprime a sua preocupação pela falta de reconhecimento da identidade e da individualidade de cada ser humano que se verifica na sociedade (cf. Sokel, 1983: 92):

Ist es möglich, daß man »die Frauen« sagt, »die Kinder«, »die Knaben« und nicht ahnt (bei aller Bildung nicht ahnt), daß diese Worte längst keine Mehrzahl mehr haben, sondern nur unzählige Einzahlen? (MLB: 24)

É possível que se diga «as mulheres», «as crianças», «os rapazes» e não se pressinta (a despeito de toda a cultura se não pressinta) que todas estas palavras já há muito tempo que não têm plural, mas apenas inúmeros singulares? (PQ: 368)

O reconhecimento da incapacidade da linguagem do dia-a-dia para exprimir a identidade e individualidade faz com que Malte procure uma forma nova para tentar preservar esses aspectos. Assim, ao longo dos ‘registros’, a técnica narrativa de Malte torna-se cada vez mais numa busca de ‘equivalentes’ para o que cria no seu imaginário (cf. Sokel, 1983: 68). Para além das figuras históricas, refira-se o episódio com o estudante de medicina, em que Malte conta duas versões do mesmo acontecimento para explicar a origem do som “metálico” que provém da casa do vizinho. Se, por um lado, imagina que o barulho que ouve se deve ao fechar das pálpebras do estudante, que estaria cansado, por outro lado desconfia que o som vem da tampa de uma lata que o estudante, no seu desespero, atira para o chão. Contudo, Malte não se preocupa em decidir-se por uma das explicações, oscilando entre a certeza e a

mera suposição: certeza e especulação têm para ele o mesmo valor (cf. *id.*, *ibid.*: 71).

Neste quadro, a evocação da morte dos patriarcas, cada um com a sua autenticidade, torna-se signo da ruptura com um passado composto por tradições e regido por uma determinada ordem, tal como acontecia sobretudo às duas primeiras gerações dos Buddenbrooks. Aliás, a recordação da morte muito singular do velho Brigge e dos episódios estranhos vividos na casa dos Brahe torna evidente que a família deixou marcas profundas em Malte. Em Urnekloster, a casa dos Brahe, a família segue uma rotina baseada em tradições que parecem intemporais: o próprio tempo parece não conseguir penetrar na sala de jantar para abalar essa ordem:

Ich habe diesen Raum niemals bei Tage gesehen, ich erinnere mich nicht einmal, ob er Fenster hatte und wohin sie aussahen; jedesmal wenn die Familie eintrat, brannten die Kerzen in den schweren Armleuchtern, und man vergaß in einigen Minuten die Tageszeit und alles, was man draußen gesehen hatte. (MLB: 26)

Nunca vi esta sala em pleno dia, nem me lembro mesmo se tinha janelas e para onde elas davam; sempre que a família entrava, as velas ardiam nos pesados castiçais, e dentro de poucos minutos a gente esquecia-se da hora do dia e de tudo o que vira lá fora. (PQ: 369)

O jantar é uma espécie de ritual familiar que é repetido sempre à mesma hora, (...) “jeden Abend um sieben Uhr.”; MLB: 26) [“todas as tardes às sete horas”; PQ: 369], o que mostra a insistência em velhos costumes e a preocupação de manter a tradição. Neste ambiente, Malte tem a sensação de que não existe, de que não tem vontade própria, o que lhe causa mal-estar, pois como que se anula completamente durante esses momentos de convívio familiar, sentindo-se absorvido pelo todo formado pela família, ou seja, regredindo a um estado pré-individual, quase pré-consciente:

Man saß da wie aufgelöst; völlig ohne Willen, ohne Besinnung, ohne Lust, ohne Abwehr. Man war wie eine leere Stelle. Ich erinnere mich, daß dieser vernichtende Zustand mir zuerst fast Übelkeit verursachte, eine Art Seekrankheit (...). (MLB: 26)

(...)

Mein Großvater nannte es die Familie, und ich hörte auch die andern diese Bezeichnung gebrauchen (...). (MLB: 27)

Ficava-se ali sentado como que diluído; de todo sem vontade, sem consciência, sem prazer, sem defesa. Era-se como um lugar vazio. Lembro-me de que este estado de aniquilamento a princípio quase me causava náuseas (...). (PQ: 370)
(...)

O meu avô chamava-lhes «a família», e eu ouvia também os outros empregar esta designação (...). (PQ: 370)

Malte recorda este episódio de quando tinha por volta de treze anos como algo que o marcou para a vida inteira. Refere que não voltou a Ulsgaard após a morte do avô, uma vez que a casa deixara de pertencer à família. Deste modo, chama-se a atenção, não só para o declínio da família Brahe e das suas tradições, mas ainda para o desenraizamento de Malte, que se encontra de facto sozinho, já que é o único representante da família Brahe, cuja casa passara entretanto a ser habitada por estranhos, perdendo-se assim o símbolo congregador de uma série de indivíduos (e de gerações) ligados por laços de parentesco, em muitos casos afastado, circunstância esta que leva Malte a estranhar a designação de “família” em que o avô os englobava (MLB: 27). Uma vez que Malte é também o último representante dos Brigge, ele surge como o fim da estirpe, pois não se perfilam expectativas de continuidade da família, que praticamente acaba com a morte do pai, que é precedida da perda da casa da família:

Noch vor meines Vaters Tod war alles anders geworden. Ulsgaard war nicht mehr in unserem Besitz. (MLB: 125)
(...)

Aber nun war der Jägermeister [= Brigge] tot, und nicht er allein. Nun war das Herz durchbohrt, unser Herz, das Herz unseres Geschlechts. Nun war es vorbei. Das war also das Helmzerbrechen: »Heute Brigge und nimmermehr«, sagte etwas in mir. (MLB: 129)

Ainda antes da morte de meu pai tudo se transformara. Ulsgaard já nos não pertencia. (PQ: 432)
(...)

Mas agora o capitão de caçadores estava morto, e não ele só que o estava. Agora estava trespassado o coração, o nosso coração, o coração da nossa raça. Agora tudo passara. Era o quebrar do elmo do brasão: «Hoje Brigge, e nunca mais», dizia uma voz dentro de mim. (PQ: 434)

Tal como as famílias Brahe e Brigge, também os Schulins, amigos da família Brahe, representam o declínio da “Großfamilie”. Essa família vivia no que restava do seu castelo que tinha sido destruído por um grande incêndio,

mantendo hábitos antigos como o de receberem convidados, embora já não existissem as condições para tal:

Das große, alte Schloß war abgebrannt vor ein paar Jahren, und nun wohnten sie in den beiden engen Seitenflügeln und schränkten sich ein. Aber das Gästehaben lag ihnen nun einmal im Blut. (MLB: 113)

O grande e velho castelo ardera alguns anos atrás, e agora habitavam as duas alas laterais e viviam apertados. Mas o hábito de receber estava-lhes no sangue. (PQ: 424)

Tratava-se de uma família peculiar, composta predominantemente por mulheres autónomas, que, de facto, se encontravam fora do seu tempo e dos padrões da época:

Diese Schulins waren ein mächtiges Geschlecht selbstständiger Frauen. Ich weiß nicht ob es Söhne gab. Ich erinnere mich nur dreier Schwestern; der ältesten, die an einen Marchese in Neapel verheiratet gewesen war, von dem sie sich nun langsam unter vielen Prozessen schied. Dann kam Zoë, von der es hieß, daß es nichts gab, was sie nicht wußte. Und vor allem war Wjera da, diese warme Wjera; Gott weiß, was aus ihr geworden ist. Die Gräfin, eine Narischkin, war eigentlich die vierte Schwester und in gewisser Beziehung die jüngste. Sie wußte von nichts und mußte von ihren Kindern unterrichtet werden. Und der gute Graf Schulin fühlte sich, als ob er mit allen diesen Frauen verheiratet sei, und küßte sie, wie es eben kam. (MLB: 115)

Estes Schulins eram uma família poderosa de mulheres autónomas. Não sei se havia filhos. Apenas me lembro de três irmãs. A mais velha fora casada com um marquês de Nápoles de quem à força de muitos processos se foi divorciando lentamente. Depois vinha Zöe, de quem se dizia que não havia nada que ela não soubesse. E sobretudo havia Wjera, esta quente Wjera; Deus sabe o que foi feito dela. A condessa, uma Narischkin, era na realidade a quarta irmã e em certo sentido a mais nova. Não sabia nada de nada e as filhas tinham de estar sempre a ensiná-la. E o bom do conde Schulin sentia-se como se estivesse casado com todas estas mulheres, ia e vinha e beijava-as um pouco ao calhar. (PQ: 425)

A falta de membros masculinos aponta claramente para a extinção desta linhagem. Aliás, a redução da família praticamente a três irmãs destrói qualquer hipótese de continuidade da família, ou seja, anula a dimensão temporal da continuidade linear, convocando antes um tempo sem devir, isto é, o tempo do mito. Deste modo, a família Schulin reforça ainda mais o carácter, por assim dizer ultrapassado, da ordem representada nomeadamente na família Brahe, na

qual se verifica também uma percepção da coexistência ou contiguidade de tempos e espaços que tem igualmente contornos míticos.

Quando estive em Lystager, a residência dos Schulins, Malte assistiu a um acontecimento estranho, que não sabe explicar, e recorda ter sentido aí, pela primeira vez, medo de fantasmas:

Aber auf einmal (war es die Hitze in den Zimmern oder das viele nahe Licht) überfiel mich zum ersten mal in meinem Leben etwas wie Gespensterangst. Es wurde mir klar, daß alle die deutlichen großen Menschen, die eben noch gesprochen und gelacht hatten, gebückt herumgingen und sich mit etwas Unsichtbarem beschäftigten; daß sie zugaben, daß da etwas war, was sie nicht sahen. Und es war schrecklich, daß es stärker war als sie alle. (MLB:117)

Mas de súbito (seria do calor das salas ou da muita luz, tão próxima?) apoderou-se de mim por primeira vez na vida algo como medo de fantasmas. Tornou-se-me claro que todas estas pessoas grandes e bem patentes, que ainda há pouco falavam e riam, andavam agora agachadas, preocupadas com alguma coisa invisível; que todos confessavam haver ali alguma coisa que não viam. E era terrível pensar que essa coisa era mais forte que todas elas. (PQ: 427)

O medo e o pânico aqui formulados por Malte estão presentes ao longo de toda obra, sem que haja uma explicação lógica para a existência dos mesmos, que estarão provavelmente relacionadas com os estranhos acontecimentos em Urnekloster e Lystager.⁸⁹ Mesmo em adulto, Malte continua a sofrer de acessos de pânico, que parecem agravar-se à medida que vai recordando o seu passado:

Alle verlorenen Ängste sind wieder da. (MLB: 56).
(...)Ich habe um meine Kindheit gebeten, und sie ist wiedergekommen, und ich fühle, daß sie immer noch so schwer ist wie damals und daß es nichts genützt hat, älter zu werden. (MLB: 57)

Todos os medos perdidos estão outra vez aqui.
(...)
Pedi a minha infância, e ela voltou, e sinto que ela continua a ser tão difícil como outrora e que de nada serviu ter envelhecido. (PQ: 388)

Também a realidade citadina de Paris, que parece mesmo penetrar no seu quarto, e até o próprio silêncio se lhe afiguram ameaçadores. Apenas o

⁸⁹ Num e noutro caso, a percepção de um tempo e de uma realidade regidos por parâmetros diferentes dos da realidade da experiência, pelo menos do 'eu' moderno.

reconhecimento de algo que seja familiar consegue trazer-lhe algum alívio e conforto nesses momentos dominados pelo medo (cf. Leiß, 1999: 151):

Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. (...) ein Hund bellt. Was für eine Erleichterung: ein Hund. Gegen Morgen kräht sogar ein Hahn, und das ist Wohltun ohne Grenzen. Dann schlafe ich plötzlich ein. Das sind die Geräusche. Aber es gibt hier etwas, was furchtbarer ist: die Stille. (MLB: 9s.).

Dizer que não posso deixar de dormir de janela aberta! Carros eléctricos rolam tocando através do meu quarto. Automóveis passam por cima de mim. (...) Ladra um cão. Que alívio!: um cão. Pelo amanhecer até um galo canta, e isto é uma delícia sem limites. Depois de repente, adormeço. Isto são os ruídos. Mas há aqui alguma coisa que é mais terrível: o silêncio. (PQ: 359s.)

As sensações de medo são ainda reforçadas pelo sentimento de perda das suas raízes e do seu passado (cf. Leiß, 1999: 151):

Und man hat niemanden und nichts und fährt in der Welt herum mit einem Koffer und mit einer Bücherkiste und eigentlich ohne Neugierde. Was für ein Leben ist das eigentlich: ohne Haus, ohne ererbte Dinge, ohne Hunde. Hätte man doch wenigstens seine Erinnerungen. Aber wer hat die? (MLB: 19).

E não se tem nada nem ninguém e anda-se em viagem pelo mundo com uma mala e um caixote de livros e propriamente sem curiosidade. Pois que vida é esta?: sem casa, sem coisas herdadas, sem cães. Se ao menos se tivesse recordações! Mas quem é que as tem? (PQ: 365)

Tais sentimentos de medo e de pânico, aparentemente inexplicáveis, estão muito presentes nas recordações da infância. A mãe é a única que parece capaz de trazer Malte de volta de um mundo de delírios (“Welt der Fieber”; MLB: 65) e de afastar o medo que o parece possuir (cf. Leiß, 1999: 151):

O Mutter: o du einzige, die alle diese Stille verstellt hat, einst in der Kindheit. Die sie auf sich nimmt, sagt: erschrick nicht, ich bin es. Die den Mut hat, ganz in der Nacht diese Stille zu sein für das, was sich fürchtet, was verkommt vor Furcht. (MLB: 65)

Ó mãe: ó tu única, que te punhas diante de todo este silêncio, outrora na infância. Que o tomas sobre ti, e dizes: «Não te assustes, sou eu.» Que tens a coragem de ser, em plena noite, este silêncio para o que tem medo, para o que se perde de medo. (PQ: 393)

Este laço afectivo forte que existia entre Malte e a mãe contrasta com o distanciamento que havia entre Malte e o pai. Malte recorda o pai trajado com uma “Jägermeisteruniform” [“uniforme de capitão de caçadores”; PQ: 404], algo que sublinhava a autoridade e a masculinidade deste, que não se mostrava tolerante com os acessos de pânico que atormentavam o jovem: “Was für ein Unsinn, uns zu rufen, sagte er ins Zimmer hinein, ohne mich anzusehen” (MLB: 82) [“«Que tolice terem-nos chamado!», disse ele voltando para o quarto, sem me olhar.”; PQ: 404]. De facto, na presença do pai, Malte sentia que tinha de se comportar como um *homem*, em vez de se render aos seus medos e de procurar conforto nos braços da mãe (“Und wir blieben so und weinten zärtlich und küßten uns, bis wir fühlten, daß der Vater da war und daß wir uns trennen mußten.” (MLB: 81) [“E assim ficámos a chorar enternecidos e a beijar-nos, até que sentimos que meu pai estava ali e que era preciso separarmo-nos.”; PQ: 404].

A mãe de Malte é, de certo modo, uma ponte entre os Brigge e os Brahe. Como se disse, enquanto os Brigge representam o racional, a ordem, a força e a autoridade características de um mundo predominantemente masculino, os Brahe simbolizam um mundo mais feminino, ligado ao sobrenatural, às forças e mistérios que também fazem parte da vida, como aliás se manifesta na coexistência de passado e presente, de alguma maneira um tempo mítico, usando aqui o termo no sentido de algo longínquo, quase anterior à história. A mãe de Malte não surge como um ser racional ou prático, antes simboliza o mundo do estético e do mistério. Não admira assim que Malte, em quem se cruza o ‘mundo masculino’ e o ‘mundo feminino’, experimente a sua vida como uma situação tensional entre mundos opostos (cf. Sokel, 1983: 90).

Veja-se como até morrer a mãe de Malte desempenhou o papel de “contadora de histórias”. Era através dessas histórias que Malte conseguia conhecer um pouco mais do seu passado, mas também ‘sentir’ uma outra realidade, na qual as dimensões temporais podem ser suspensas, ou mesmo anuladas (como para o avô Brahe). Ao contar essas histórias, a mãe de Malte de certa forma faz a ponte entre o passado e presente, iniciando-o simultaneamente num modo diferente de relação com a ‘vida’, com o tempo.

Apenas após a morte da mãe Malte começa a reparar em Abelone, a irmã mais nova da mãe (“Es war in dem Jahr nach Mamans Tod, daß ich Abelone zuerst bemerkte.”; MLB: 102; “Foi no ano a seguir à morte da mamã que eu reparei por primeira vez.”; PQ: 417) e, nessa altura, Malte transfere o papel de contadora de histórias que a mãe desempenhara para Abelone (cf. Grimm, 2003: 245). É através de Abelone que Malte consegue preencher algumas lacunas sobre o passado da família e da vida da própria mãe. Inicialmente, este facto era a razão pela qual passavam tempo juntos – “Zunächst bestand unsere Beziehung darin, daß sie mir von Mamans Mädchenzeit erzählte.” (MLB: 103) [“A princípio as nossas relações constavam em ela me falar dos tempos de menina da mamã.”; PQ: 418]. Mais tarde, Malte reconhece ter nutrido sentimentos de amor por Abelone. Para além de olhar para ela de um ponto de vista estético, reconhecendo nela alguém com quem podia partilhar os seus sentimentos, Malte sentiu por ela um amor puramente platónico (cf. *id.*, *ibid.*: 245s.):

Ist Abelone schön? fragte ich mich überrascht. Dann kam ich fort von Hause, auf die Adels-Akademie. (...) Aber wenn ich dort zu Sorö, abseits von den andern, im Fenster stand, und sie ließen mich ein wenig in Ruh, so sah ich hinaus in die Bäume, und in solchen Augenblicken und nachts wuchs in mir die Sicherheit, daß Abelone schön sei. Und ich fing an, ihr alle jene Briefe zu schreiben, lange und kurze, viele heimliche Briefe, darin ich von Ulsgaard zu handeln meinte und davon, daß ich unglücklich sei. Aber es werden doch wohl, so wie ich es jetzt sehe, Liebesbriefe gewesen sein. (MLB: 104)

Abelone é bela? Perguntei, surpreendido, a mim mesmo. Depois saí de casa para ir para a Academia dos Nobres (...). Mas quando eu, em Sorö, apartado dos outros, ficava em pé à janela e me deixavam um pouco em paz, então olhava para as árvores lá fora, e em tais momentos e de noite crescia em mim a certeza de que Abelone era bela. E comecei a escrever-lhe todas aquelas cartas, longas e curtas, muitas cartas secretas em que queria falar de Ulsgaard e da minha infelicidade. Mas agora vejo bem que deviam ser cartas de amor. (PQ: 418)

A herança materna é a responsável pela grande necessidade de afecto que Malte tem, ao ponto de assumir a identidade de Sophie (a irmã que morrera criança) quando descobre que houvera uma altura em que a mãe desejara que ele fosse uma rapariga. Malte assume assim uma espécie de dupla identidade – enquanto Malte era um “menino mau”, Sophie representava o lado doce e meigo do rapazinho:

Es fiehl uns ein, daß es eine Zeit gab, wo Maman wünschte, daß ich ein kleines Mädchen wäre und nicht dieser Junge, der ich nun einmal war. (...) Und wenn ich dann eintrat (in dem kleinen, mädchenhaften Hauskleid, das ich ohnehin trug, mit ganz hinaufgerollten Ärmeln), so war ich einfach Sophie, die sich häuslich beschäftigte und der Maman einen Zopf flechten mußte, damit keine Verwechslung stattfindet mit dem bösen Malte, wenn er je wiederkäme. (MLB: 83)

Lembrávamo-nos de que houvera um tempo em que a mamã desejava que eu fosse rapariga e não aquele rapaz que afinal de contas eu era. (...) E quando entrava (com o bibe, que eu trazia vulgarmente, de mangas todas enroladas até cima para parecer de menina), então eu era simplesmente Sophie, a pequena Sophie da mamã que se ocupava no arranjo da casa e a quem a mamã tinha de fazer uma trança, não fosse haver alguma confusão com o maroto do Malte, se ele chegasse a voltar. (PQ: 405)

De certo modo, Malte encontra-se já então em pleno processo de auto-conhecimento. Ao assumir a identidade de Sophie, consegue deixar vir à superfície sentimentos e comportamentos que provavelmente não lhe seriam permitidos como Malte. Contudo, assusta-o a ideia de perder a sua identidade: ao ver a sua própria imagem no espelho quando está a usar uma espécie de disfarce, Malte entra em pânico e tem a sensação de que essa imagem tem vontade própria. Quando se disfarça no sótão frente ao espelho, torna-se mais uma vez evidente a possibilidade de troca entre o que é real e o que é possível. Quando tenta orientar-se através do espelho para desempenhar a tarefa de limpar uma mancha de perfume, e se sente incapaz de o fazer, entra em pânico. Parece-lhe que a imagem no espelho é a realidade e ele, Malte, um mero reflexo, de tal modo que, quando tenta escapar dessa imagem, tem a sensação de que não é ele, mas a imagem do espelho, que está a andar, e chega mesmo a perder os sentidos:

Heiß und zornig stürzte ich vor den Spiegel und sah mühsam durch die Maske durch, wie meine Hände arbeiteten. Aber darauf hatte er nur gewartet. Der Augenblick der Vergeltung war für ihn gekommen. Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötigte er mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: den jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. (MLB: 89)

A arder de calor e encolerizado precipitei-me para diante do espelho e segui o trabalho das minhas mãos olhando com dificuldade através da máscara. Mas era disto que ele estava à espera. Tinha-lhe chegado o momento da desforra. Enquanto, numa angústia que crescia sem medida, me esforçava por me libertar de qualquer modo do meu disfarce, obrigava-me ele, não sei por que meio, a levantar os olhos, e impunha-me uma imagem – não: uma realidade, uma estranha, incompreensível e monstruosa realidade que me impregnava contra minha vontade: porque agora era ele o mais forte, e eu é que era o espelho. (PQ: 409)

Neste episódio revela-se a experiência de uma continuidade entre ‘Eu’ e ‘mundo’, uma abertura do eu que deixa de ser algo de fechado e de definitivo, para se tornar em algo aberto, em contínua troca com o mundo exterior, que Malte “aprende a ver”, no sentido de o incorporar na sua própria subjectividade (cf. Ryan: 1983: 74).

Em Paris, Malte pressente que irá chegar uma altura em que terá de abdicar de tudo, incluindo da sua ‘identidade’, melhor dizendo, da ideia da mesma como algo fixo, para que algo superior possa servir-se dele como ‘mediador’, surgindo assim um contínuo entre o ‘eu’ e ‘mundo’ através de uma abertura do ‘eu’, que deixa de ser algo de fechado e definitivo, para entrar em contínua troca com o mundo exterior (cf. Ryan, 1983: 74). Este desprender-se da identidade própria é ilustrada no episódio do “Veitstänzer” em Paris.⁹⁰ O doente procura disfarçar os espasmos que lhe percorrem o corpo, tentando manter as aparências de um homem comum (cf. Sokel, 1983: 101):

Ich habe vergessen zu sagen, daß er einen Stock trug; nun, es war ein einfacher Stock, aus dunklem Holze mit einem schlichten, rund gebogenen Handgriff. Und es war ihm in seiner suchenden Angst in den Sinn gekommen, diesen Stock zunächst mit einer Hand (den wer weiß, wozu die zweite noch nötig sein würde) auf dem Rücken zu halten, gerade über die Wirbelsäule, ihn fest ins Kreuz zu drücken und das Ende der runden Krücke in den Kragen zu schieben, so daß man es hart und wie einen Halt hinter dem Hakswirbel und dem ersten Rückenwirbel spürte. Das war eine Haltung, die nicht auffällig, höchstens ein

⁹⁰ Trata-se de alguém que sofre da doença neurológica que era vulgarmente designada como “doença de São Vito” (ou de “São Guido”), que se manifesta em movimentos involuntários e espasmódicos do corpo, e que na Idade Média era nomeadamente vista como fruto de possessão demoníaca: cf. p. ex. www.retrobibliothek.de/seite.html?id:u0028844496.user.hosting-agency.de/malexwiki/index.../Veitstanz

wenig übermütig war; der unerwartete Frühlingstag konnte das entschuldigen. (MLB: 60)

Esqueci-me de dizer que usava bengala; era uma bengala vulgar, de madeira escura ou simples castão curvo. Na sua angustiosa busca viera-lhe à ideia manter a bengala contra o dorso, primeiro com uma só mão (pois quem sabia para que é que a outra viria ainda a ser precisa), mesmo sobre a coluna vertebral, apoiá-la com força contra a espinha e meter na gola a extremidade do castão arredondado, de tal modo que se sentia dura e como um ponto de apoio por trás da vértebra da nuca e a primeira vértebra do dorso. Era uma atitude que não dava nas vistas, quando muito um tanto extravagante; o inesperado dia de Primavera podia desculpá-lo. (PQ: 390)

Tal como Malte resiste ao chamamento dos “Fortgeworfenen” (cf. MLB: 49 – “Und ich wehre mich noch”) e, do mesmo modo, se distancia do moribundo da Crémérie, que já se entregaram ao seu destino, também o doente procura dominar os sinais da doença, que acabará por irromper ao fim de algum tempo (MLB:61s.). Mas Malte sabe que nem ele, nem o doente (cf. Sokel, 1983: 100), têm forças suficientes para lutar contra a sua própria natureza, sabe que o ‘Eu’ que resiste não é mais do que uma fachada, uma tentativa de manter as aparências, para que as pessoas não o julguem, ou dele desdenhem.

Esse ‘Eu’ é o resultado da opinião das pessoas, e enquanto Malte depender do reconhecimento e da aceitação dos outros, será refém deles. Tal como o doente, também Malte se preocupa com as aparências, temendo que as pessoas consigam ver que ele corre o risco de cair na degradação. Por isso tenta desesperadamente manter as aparências de um cidadão respeitável, embora saiba que isso não corresponde à realidade (cf. *id.*, *ibid.*: 101):

Obwohl mein Anzug, den ich täglich trage, anfängt, gewisse Stellen zu bekommen, obwohl gegen meine Schuhe sich das und jenes einwänden ließe. Zwar mein Kragen ist rein, meine Wäsche auch, und ich könnte, wie ich bin, in eine beliebige Konditorei gehen, womöglich auf den großen Boulevards, und könnte mit meiner Hand getrost in einen Kuchenteller greifen und etwas nehmen. Man würde nichts Auffälliges darin finden und mich nicht schelten und hinausweisen, den es ist immerhin eine Hand aus den guten Kreisen, eine Hand, die vier- bis fünfmal gewaschen wird. Ja, es ist nichts hinter den Nägeln, der Schreibfinger ist ohne Tinte, und besonders die Gelenke sind tadellos. Bis dorthin waschen sich arme Leute nicht, das ist eine bekannte Tatsache. (MLB: 36)

Apesar de o meu fato, que trago todos os dias, começar a estar coçado aqui e além, apesar de se poder dizer isto e aquilo contra os meus sapatos. É verdade que tenho o colarinho limpo, e a camisa também, e assim como estou podia entrar em qualquer pastelaria, mesmo nos grandes boulevards, e podia sem

receio meter a mão num prato de bolos e servir-me. Não haveria nisto nada que desse nas vistas, não me ralhariam nem me poriam na rua, pois que no fim e ao cabo é uma mão de boa sociedade, uma mão que se lava quatro ou cinco vezes por dia. Sim, não há nada por baixo das unhas, o indicador não tem tinta, e os pulsos principalmente estão irrepreensíveis. Os pobres não se lavam até ali, é sabido. (PQ: 376)

Este cuidado com a indumentária revelado por Malte corresponde à resistência do “Veitstänzer” ao irromper do tremor, marca da doença que o afasta da ‘normalidade’, e que se exprime desde logo na bengala a que ele se segura, e que acabará por atirar para longe: como apoio, a bengala é um “esteio” em sentido próprio, mas é-o também em sentido figurado, como marca de respeitabilidade e de solidez burguesa (a bengala era parte importante da indumentária masculina). A bengala pode ainda ser lida como signo fálico, convocando assim o sema da masculinidade, central na imagem – numa das imagens – do homem de final do século XIX e viragem para o século XX, por oposição ao homem ‘moderno’, sem vitalidade.

Quer dizer, a imagem que Malte procura manter perante as outras pessoas não passa também de um artifício para ocultar a sua ‘vida própria’. Malte tem noção de que, tal como o “Veitstänzer”, que durante algum tempo se esforça por evitar a manifestação dos sinais da doença, mas acaba por abandonar a sua resistência, também ele não conseguirá reprimir a sua verdadeira identidade para sempre (cf. Sokel, 1983: 102):

(...) und dann gab er nach. Der Stock war fort, er spannte die Arme aus, als ob er auffliegen wollte, und es brach aus ihm aus wie eine Naturkraft und bog ihn vor und riß ihn zurück und ließ ihn nicken und neigen und schleuderte Tanzkraft aus ihm heraus unter die Menge. (MLB: 62)

(...) e depois cedeu. A bengala desaparecera, abriu os braços como se quisesse levantar voo, e aquilo explodiu dele como uma força elementar e torceu-o para diante e puxou-o para trás e obrigou-o a baloiçar a cabeça e a inclinar-se e arremessou dele a sua dança frenética para o meio da multidão. (PQ: 391)

A rendição do “Veitstänzer” perante algo superior a si mesmo representa inicialmente para Malte algo de negativo, causando-lhe medo e fazendo com que se sinta completamente vazio. Assistimos, assim, a um acrescido sentimento de solidão e ‘estranheza’ de Malte, sentimento esse que já não se deve apenas a encontrar-se sem família e sozinho na grande cidade, mas

sobretudo à percepção desta como espaço disfórico de anonimato e de sofrimento.

Recorde-se o episódio do cego vendedor de jornais, no qual o esvaziamento do 'Eu' se acaba por revelar-se como algo de positivo. Também o cego transmite a ideia do vazio: está alheio ao que acontece à sua volta e não se preocupa com a reacção das pessoas em redor. De facto, dada a sua condição de cego, o vendedor de jornais tem uma abertura e disponibilidade maiores para apreender a realidade circundante, não através do olhar, da superfície das coisas, mas acolhendo-a no seu íntimo. Com esta figura, encontramos-nos perante alguém que é apenas ele próprio, que se desprende da/de uma "identidade" entendida como algo de fixamente definido e delimitado (cf. Sokel, 1983: 105). Malte, porém, ainda não é capaz de se abrir desse modo para a realidade, mas vê no cego um exemplo a seguir, e inveja-o mesmo. O medo, o terror que sentia inicialmente da perda de identidade pelo 'assalto' da realidade exterior transforma-se assim em admiração e exemplo a seguir (cf. *id.*, *ibid.*: 106), como decorre do comentário e das reflexões que se seguem:

Möglicherweise hatte er Erinnerungen; jetzt aber kam nie mehr etwas zu seiner Seele hinzu als täglich das amorphe Gefühl des Steinrands hinter ihm, an dem seine Hand sich abnutzte. (MLB: 166)

(...)

Mein Gott, fiel es mir mit Ungestüm ein, so *bist* du also. Es gibt Beweise für deine Existenz. Ich habe sie alle vergessen und habe keine je verlangt, den welche ungeheuere Verpflichtung läge in deiner Gewißheit. Und doch, nun wird mirs gezeigt. Dieses ist dein Geschmack, hier hast du Wohlgefallen. Daß wir doch lernten von allem aushalten und nicht urteilen. Welche sind die schweren Dinge? Welche die gnädigen? Du allein weißt es. (MLB: 167)

Talvez tivesse recordações; mas agora nada mais se vinha juntar à sua alma senão diariamente a sensação amorfa do rebordo da pedra atrás dele no qual a sua mão se ia gastando.

(...)

Meu deus – lembrei-me eu com súbita veemência – é então assim que *tu és*? Há provas da tua existência. Esqueci-me de todas elas e nunca exigi nenhuma, porque – que formidável obrigação não haveria nessa certeza! E no entanto mostra-se me agora. É este o teu gosto, aqui está o teu agrado! Pudéssemos nós aprender a suportar tudo e a não julgar. Quais são as coisas graves? Quais as propícias? Só tu sabes. (PQ: 459)

O processo de "Ent-Ichung", i.e., de esvaziamento e abertura do eu individual', 'definido' e tido como definitivo, que Malte observa no vendedor de

jornais surge-lhe como manifestação da essência do 'ser', da própria divindade. Esta espécie de revelação da "totalidade", da continuidade entre exterior e interior, presente de forma ainda mais evidente no episódio do "Veitstänzer", acaba por se transformar em inspiração para o escritor Malte, em modelo para a sua criação poética. Abre-se assim um novo caminho ao 'poeta' Malte, como se exprime na visão da sua própria mão a afastar-se dele e a ganhar vontade própria, simbolizando o desprender-se da sua identidade fixa e a abertura ao mundo, num processo de descoberta da própria essência. A este propósito, Sokel (1983: 107) chama a atenção para o seguinte passo do romance rilkeano:

Noch eine Weile kann ich das alles aufschreiben und sagen. Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. (MLB: 47)

Durante mais algum tempo poderei ainda escrever e dizer isto. Mas um dia virá em que a minha mão estará longe de mim e, quando a mandar escrever, escreverá palavras que eu não quero. (PQ: 382)

A transformação que Malte sente que começa a realizar-se em si mesmo é uma etapa no caminho que iniciou ao abandonar os lugares conhecidos (em sentido mais lato: o que lhe era 'próprio') e ao partir para Paris, que no romance surge precisamente como o espaço 'outro', como um mundo diferente do que fora o seu. Na verdade, com a ida para Paris, iniciou-se também um processo de auto-conhecimento. Se, por um lado, Malte põe em dúvida o seu modo de existência, por outro lado começa a construir uma identidade própria, de tal modo que está convencido de que é impossível alguém conhecê-lo, uma vez que ele próprio ainda se está a descobrir, atravessando um processo de mudança.

No romance de Rilke o indivíduo, que de facto não se encontra integrado numa família, pois os pais e avós já tinham morrido, continuava a sentir-se membro, ou descendente, das famílias paterna e materna, aliás uma relação algo conflituosa, dado os princípios opostos que as duas famílias representam. A procura de si mesmo com a finalidade de encontrar o seu caminho individual, é não por acaso, empreendida num espaço duplamente distante das suas origens, já que não se trata apenas de uma questão de afastamento geográfico (categoria do espaço), mas também de uma realidade cultural e civilizacional

diferente (categoria do tempo). Esse espaço e tempo são assim simultaneamente propulsores e indicadores da necessidade de reconhecer a parte que nele tinham os Brigge e os Brahe, mas também de reconhecer e afirmara asua identidade pessoal. É neste processo que ele se encontra.

O fim do romance não significa o fecho da história de Malte, nem satisfaz a expectativa que o leitor terá quanto à função que se atribui ao final de uma obra, tanto mais que as formulações que são detectáveis como alusões à parábola do ‘Filho Pródigo’ irão ser desiludidas. Na verdade, a narração do regresso do “filho pródigo” a casa não atribui qualquer papel decisivo à família em geral, nem sequer ao pai. O acolhimento sem reservas do filho pelo amor do pai que consta na parábola original não se verifica, e o gesto do filho ao ajoelhar-se diante da família não é o tradicional pedido de perdão, mas a forma que ele encontra para suplicar que não o amem (cf. *id.*, *ibid.*: 261):

Es ist begreiflich, daß von allem, was nun geschah, nur noch dies überliefert ward: seine Gebärde, die unerhörte Gebärde, die man nie vorher gesehen hatte; die Gebärde des Flehens, mit der er sich an ihre Füße warf, sie beschwörend, daß sie nicht liebten. (MLB: 203)

É compreensível que de tudo o que então aconteceu só fosse transmitido isto: o gesto inaudito que nunca dantes se vira; o gesto de súplica com que se lançou aos seus pés, implorando-lhes que não amassem. (PQ: 482)

A “Parábola do Filho Pródigo” serve aqui, não como afirmação de atitudes, por assim dizer, atemporais, mas antes de vocábulo para indicar a individualidade e o direito, ou a obrigação, do filho à sua individualidade, através de um amor intransitivo como o das grandes amorosas. Trata-se de um amor essencialmente platónico, que nada exige em troca, um amor que permite a quem ama e ao amado manter a sua autenticidade, renunciando a construir uma imagem que fixe a identidade do outro. Pelo contrário, o amor da família constitui uma prisão, pois fixaria uma imagem dele baseada no amor – na sua pertença à família – que não corresponderia em pleno ao que ele agora é (cf. Grimm, 2003: 229):

Wozu soll ich jemandem sagen, daß ich mich verändere? Wenn ich mich verändere, bleibe ich ja doch nicht der, der ich war, und bin ich etwas anderes als bisher, so ist klar, daß ich keine Bekannten habe. Und an fremde Leute, an Leute, die ich nicht kenne, kann ich unmöglich schreiben (11).

Para que hei-de eu dizer a alguém que estou mudando? Se estou mudando, já não sou aquele que fui, e, se sou diferente do que fui até agora, é claro que não tenho conhecidos. E a estranhos, a pessoas que me não conhecem, é evidente que não posso escrever. (PQ: 360)

A alteração que se verifica nesta ‘versão’ da história do “filho pródigo”, que agora não quer ser amado pela família, nem ser por ela acolhido, é a expressão, de forma indirecta e transposta, do que se passa com Malte, que também se sente perturbado com as tentativas de fixação da sua identidade. O recurso a um texto canónico – no sentido em que forma e conteúdo se encontram, por assim dizer, estabelecidos como algo de modelar, de alcance geral –, e a modificação que o mesmo sofre, serve à expressão indirecta dos problemas e das interrogações de Malte (cf. Ryan, 1983: 69), aliás do próprio Rilke à época.

Ao mesmo tempo, as modificações feitas por Rilke ao texto de origem sinalizam que o processo sofrido pela figura é algo ainda inacabado, mas que de algum modo encerra uma fase de constituição de uma nova, e diferente, identidade, deixando no entanto em aberto o futuro de Malte, entre o princípio da individuação e o da relação com o (um) todo (cf. Sokel, 1983: 93). De facto, na parábola de Rilke o filho pródigo coloca a hipótese de voltar para casa, não pelo motivo do texto bíblico – o perdão do pai – mas porque os pais não entenderam o significado do gesto dele, ou seja, não perceberam que ele já não era o filho que abandonara o lar:

Es muß für ihn unbeschreiblich befreiend gewesen sein, daß ihn alle mißverstanden, trotz der verzweifelten Eindeutigkeit seiner Haltung. Wahrscheinlich konnte er bleiben. Denn er erkannte von Tag zu Tag mehr, daß die Liebe ihn nicht betraf, auf die sie so eitel waren und zu der sie einander heimlich ermunterten. Faßt mußte er lächeln, wenn sie sich anstrebten, und es wurde klar, wie wenig sie ihn meinen konnten. (MLB: 203)

Deve ter-se sentido indescritivelmente liberto ao ver que todos eles o não compreendiam, a despeito da evidência desesperada da sua atitude. Pôde provavelmente ficar. Porque de dia para dia foi reconhecendo mais que o amor de que tanto se envaideciam e para o qual se encorajavam uns aos outros secretamente lhe não dizia respeito. Quase sentia vontade de sorrir quando eles se esforçavam, e tornava-se claro quão pouco eles podiam pensar nele. (PQ: 482)

De facto, os pais viram o gesto do filho como uma atitude que se situa no paradigma dos Brahe, em que o “indivíduo” existe enquanto e como membro da família, desprovido de personalidade própria (recorde-se que para os Brahe os mortos continuam a fazer parte da família, entram no mundo dos vivos; cf. Sokel, 1983: 93). Neste caso, a família surge como uma entidade mítica, com um tempo circular – o tempo do mito, do retorno do passado, o que no que toca aos Brahe se exprime na própria casa como espaço, tanto pela passagem dos mortos por meio dos vivos, como na atemporalidade, ou co-temporalidade, de gerações da família na galeria dos quadros.

Por outro lado, na parábola rilkeana a recusa do filho de se tornar mero objecto do amor dos pais faz pensar na identidade que caracteriza os Briggel. Quer dizer, este “filho pródigo” não se quer diluir numa entidade suprapessoal, como acontecia na família Brahe, nem se quer transformar numa identidade fechada, com uma forma definida, como se verificava na família paterna, antes quer ser ele próprio.

Segundo o texto desta nova parábola, ainda não chegara a altura para que o amor pleno que Malte busca pudesse acontecer: “Was wußten sie wer er war. Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht.” (MLB: 203) [“Que sabiam eles quem ele era? Era agora terrivelmente difícil de amar, e sentia que só UM era capaz de o fazer. Mas esse ainda não queria.”; PQ: 482]. Ou seja, este filho pródigo sabe que o amor que pode esperar dos pais era dirigido ao filho que conheciam, era um amor que não tinha em conta a pessoa em si, mas o membro da família, e que por isso não poderia afectar nem ameaçar a sua identidade actual (cf. Grimm, 2003: 261s.), o que o leva a colocar a hipótese de ficar na casa paterna (cf. *supra* p.86).

Quer dizer, a busca de si mesmo empreendida pelo indivíduo moderno no romance de Rilke faz-se (pelo menos em grande parte) tomando como referência a família. Sob este ponto de vista, o romance rilkeano parece ter ainda relação com o romance de família, nomeadamente do Realismo. Mas, na verdade, não só o modo de apresentação do mundo é diferente, como a construção romanesca não autoriza essa leitura (pelo menos, não como aspecto

principal), pois não é a história das famílias que está no centro: as famílias são sobretudo um meio essencial para a apresentação da problemática com que Malte se debate, para a caracterização da figura, da sua crise existencial e de criação literária. O indivíduo, que aqui busca uma realização autêntica na e pela escrita, fá-lo também a partir da equacionação da sua origem 'dividida'.

Já o amor que é pretendido pelo "filho pródigo", transpostamente o próprio Malte, é um amor de natureza 'espiritual,' um amor pleno e incondicional. Apenas UM é capaz de o amar como ele quer ser amado: "Deus", julgo que aqui sobretudo entendido como signo do que é absoluto e se basta a si próprio, tal como o amor intransitivo das grandes amorosas. Daquele "UM" diz a parábola que "esse ainda não queria", o que parece indiciar da parte desta entidade um respeito pelo 'outro', uma atitude que não quer prender o 'filho' ao/pelo amor enquanto ele não se encontrar a si mesmo. Temos, assim, o exemplo de um amor que não só não subjuga o outro como quer que este percorra o seu caminho em busca da sua verdadeira identidade. Dito de outro modo, esse amor significaria a superação dos princípios dos Brigge e dos Brahe, numa atitude em que o que é amado e o que ama mantêm a sua identidade autêntica (cf. Sokel, 1983: 93).

III. Considerações Finais

Os nove anos que separam os dois romances estudados representam de facto mais do que essa distância, pois correspondem a um momento de grandes mudanças na realidade e na percepção da mesma, como testemunham as obras aqui apresentadas, designadamente nos seus aspectos estético-formais e temáticos. Isso mesmo é visível na relação entre indivíduo e família em cada um dos romances.

Em *Buddenbrooks*, como se viu, a pessoa é antes de mais, e sobretudo, membro da unidade firma-família. Mas o descendente da terceira geração, Thomas, só a custo, e numa continuada tensão, consegue por algum tempo manter a firma em boa situação, o esforço que para tal faz acaba por o gastar e também por levá-lo a realizar negócios sem a devida ponderação, o que tem consequências graves para a firma e a família. Nesta fase, ele abandona os princípios da família, como a recomendação do avô para apenas fazer negócios que o deixem dormir sem remorsos, agindo pelo menos uma vez guiando-se pelo novo espírito especulativo, trazendo com isso graves prejuízos para a firma.

No romance manniano, a sucessão das casas habitadas pelos chefes da firma torna-se um signo revelador do processo de decadência da família: se a casa da Mengstraße era adequada à entidade firma-família nas primeiras gerações, o facto de Gerda e Thomas não terem ficado a viver lá começa a desfazer aquela unidade. O casal instala-se na casa da Breite Straße, onde Hanno nasce. A casa é apresentada como ajustada às necessidades da família fundada por Thomas, e configura um outro modelo de vida, o da família restrita. Já o mesmo não acontece com a mansão que Thomas manda construir na Fichergrube, que desde o início se apresenta como demasiado grande para o número dos que a habitam. Além disso, ela não surge como espaço de vida, de convivência e de trabalho: o espaço mais em evidência é o salão de música, claramente ligado a um esteticismo que nada tem a ver com a vida, nem quer ter. O espaço “casa” perde assim a função familiar que tivera nas primeiras

gerações da família Buddenbrook, e ganha um valor estético-representativo, por um lado como que reflectindo a importância social da família Buddenbrook, mas de facto exprimindo o crescente individualismo e esteticismo do seu chefe, Thomas Buddenbrook.

Com a decisão de ordenar a dissolução da firma depois da morte dele, Thomas reconhece precisamente o fim da unidade firma-família, admitindo e aceitando a fragilidade de Hanno, o único descendente da terceira geração dos Buddenbrooks. Acabou assim a entidade firma-família, cujo fim se iniciara já com a venda da casa da Mengstraße, signo da identidade familiar. Ao mesmo tempo, a sensibilidade musical de Hanno, mas também a do amigo dele, Kai, que se dedica à escrita, anunciam um novo tipo de burguês, que se afirmará como indivíduo criador. O romance manniano apresenta assim o processo de evolução da comunidade de vida e trabalho da família alargada para a família nuclear, do burguês ligado à vida prática, aos negócios, para o indivíduo, para o artista.

No que toca ao romance de Rilke, a situação é diferente: as casas não configuram uma situação de vida e trabalho (já pelos seus donos serem aristocratas), aliás não nos apercebemos sequer da presença do trabalho. São, de facto, situações distintas do ponto de vista sócio-económico e histórico, que têm implicações também ao nível do literário, do mundo aí apresentado. Neste romance, a família já tinha acabado antes de Malte começar a escrever as suas notas, e ele encontra-se duplamente só, afastado do mundo de origem e sem familiares.

O declínio da família alargada retratado em *Buddenbrooks*, e em parte também presente no romance de Rilke (se bem que com outros pressupostos), põe fim a uma ordem social e económica que lhe andava ligada, ao mesmo tempo que significa uma libertação do indivíduo, como acontece com Malte, que após a morte dos últimos membros da família, fica por assim dizer livre para ir em busca do seu próprio 'eu', de uma identidade própria e única, num mundo diferente, moderno. Aliás, não só do indivíduo moderno, mas do artista, com uma individualidade que não deixa de reconhecer as suas origens, mas que reconhece sobretudo a distância e a diferença em relação às mesmas.

Diferentemente do que acontece em *Buddenbrooks*, em que Thomas por assim dizer só se individualiza com a morte que tem, mas mesmo assim é reintegrado no grupo familiar através dos cuidados que depois recebe e do enterro que tem, Malte escolhe o caminho da arte – de uma arte nova, moderna – em que se quer afirmar como artista e indivíduo.

Bibliografia

1. Textos

GOETHE, Johann Wolfgang (1965), “Die Leiden des jungen Werther”, in J. W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther / Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Goethe Werke, Bd. 4), Frankfurt am Main, Insel, p. 7-112.

MANN, Thomas (1974), “Bilse und ich”, in *Reden und Aufsätze*, 2, S. 11-22, Frankfurt am Main, Fischer (=Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. X).

_____ (1975a), “Lebensabriß”, in *Reden und Aufsätze* 3, Frankfurt am Main, Fischer (=Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI).

_____ (1975b), *Briefe an Otto Grautoff 1894 -1901 e Ida Boy-Ed 1903 - 1928*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.

_____ (1989) *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.

_____ (s. d.), *Os Buddenbrooks, Decadência de uma família*, tradução de Herbert Caro revista por A. Vieira D' Areia, Lisboa, Livros do Brasil.

RILKE, Rainer Maria (2000), *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Text und Kommentar*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (=Suhrkamp Basis Bibliothek 17).

_____ (1998), *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge* in: Paulo Quintela, *Obras Completas*, vol. III – *Traduções II*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 359-482.

_____ (2003), *As anotações de Malte Laurids Brigge*, tradução e prefácio de Maria Teresa Dias Furtado, revisão técnica de Helder Guégués, Lisboa, Relógio d'Água.

2. Obras e Estudos sobre Thomas Mann e sobre *Buddenbrooks*

BEATON, Kenneth B. (1988), “Die Zeitgeschichte und ihre Integrierung im Roman“, in: Moulden / von Wilpert, 201-211.

BOURA, Ana Isabel Gouveia (2005), *Espaço e decadência no romance “Buddenbrooks” de Thomas Mann*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Alemã apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ERHART, Walter (2004), *Thomas Manns Buddenbrooks und der Mythos zerfallender Familien*, in: *Familienmuster – Musterfamilien: Zur Konstruktion von Familie in der Literatur*, hrgs. Claudia Brinker–von der Heyde u. Helmut Scheuer, Frankfurt, Lang, 161-184.

ERB, Andreas (2003), «*Man saß im Landschaftszimmer. Künstliche Natur in Thomas Manns Roman ‚Buddenbrooks‘*» in *Kunstfreunde Lahr e. V. (Hg.), Genius loci – Kunst und Garten*, Eginger Edition Isele.

HAMILTON, Nigel (s. d.), *Os irmãos Mann. As vidas de Heinrich e Thomas Mann 1871-1950 e 1875-1955*, tradução de Raimundo Araújo, revisão técnica de Suely Bastos, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

HEFTRICH, Eckhard (1982), *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*, Frankfurt a. Main, Vittorio Klostermann.

HEFTRICH, Eckhard / Stephan STACHORSKI (2002), “Kommentar” (unter Mitarbeit von Herbert Lehnert), in *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, Frankfurt a. Main, S. Fischer, 2002 (=Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 1. 2).

Hüsgen, Thomas, “Gerda Buddenbrook – eine verführte Verführerin”, ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2634.pdf 375-386.

KADELBACH, Ada (2000), “„Was ist das?“ Ein neuer Blick auf einen berühmten Romananfang und die Lübecker Katechismen”, in: Manfred Eckhölter/Hans Wißkirchen (Hg.), *»Buddenbrooks«. Neue Blicke in ein altes Buch. Begleitband zur neuen ständigen Ausstellung Die >Buddenbrooks< – ein Jahrhundertroman im Buddenbrookshaus*, Lübeck, Dräger, p. 36-47.

KELLER (1988), Ernst, “Der Gehalt”, in MOULDEN / von WILPERT (Hg.), p. 157-172.

KOOPMANN, Helmut (1962), “*Buddenbrooks*. Die Ambivalenz im Problem des Verfalls”, in *Thomas Manns »Buddenbrooks und die Wirkung*, 1. Teil, hrsg. v. Rudolf Wolf, Bonn, Bouvier Vlg. Herbert Grundmann, 1986, p. 37-65.

_____ (2002), “Krankheiten der Jahrhundertwende im Frühwerk Thomas Manns,” in *Sprecher*, 2002, p. 115-130.

KURZKE, Hermann (1985), *Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung*, München, C. H. Beck.

LEHNERT, Herbert (1983), "Thomas Mann: *Buddenbrooks* (1901)", in *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Paul Lützer, Königstein.

MARTENS, Kurt (1986), "Der Roman einer Familie. *Buddenbrooks* – Verfall einer Familie (1901)", in *Thomas Manns "Buddenbrooks und die Wirkung"*, 1. Teil, hrsg. v. Rudolf Wolf, Bouvier, Herbert, Grundmann, Bonn, p. 15-19.

MENDELSSOHN, Peter de (ed.) (1975), "Vorbemerkung des Herausgebers", in *Thomas Mann – Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928*, hrsg. v. P. de Mendelssohn, Frankfurt/M., S. Fischer, V-XXVI.

MAX, Katrin (2008), *Niedergangsdagnostik. Zur Funktion von Krankheitsmotiven in "Buddenbrooks"*, Frankfurt/M, Klostermann (=Thomas-Mann-Studien; Bd. 40).

MOULDEN, Ken/Gero von WILPERT (Hg.) (1988), *Buddenbrooks–Handbuch*, Stuttgart, Alfred Kröner.

MOULDEN, Ken (1988), „Die Musik“, in Moulden / von Wilpert, 305-318.

MÜLLER, Fred (1998), *Thomas Mann, „Buddenbrooks“⁴¹*, 3. überarb. Aufl., München, Oldenbourg (=Oldenbourg Interpretationen).

NEUMANN, Michael (2001), *Thomas Mann: Romane*, Klassiker-Lektüren -- Bd.7, 1. Aufl., Berlin, Erich Schmidt.

POTEMKA, G. (1972), "Das Vermögen der *Buddenbrooks*", in *Deutsche Sparkasse Zeitung*, Jg. 34 (1972), Nr. 76, p. 2; Nr. 77, p. 2; 78, p. 2.

RILKE, Rainer Maria (1986), "Thomas Manns *Buddenbrooks* (1902)", in Rudolf Wolf (Hg.) *Thomas Manns »Buddenbrooks« und die Wirkung*, 1. Teil, Bouvier, Herbert, Grundmann, Bonn, p. 21-23.

SATZ, Martha (1992), "The death of the *Buddenbrooks*: Four rich meals a day", in *Disorderly Eaters. Texts in Self-Empowerment*, ed. By Lilian R. Furst and Peter E. Graham, The Pennsylvania University Press, Pennsylvania, 199-242.

SCHMITZ–EMANS, MONIKA (1998), "Ein 'Stück Seelengeschichte' Deutschlands und Europas: Thomas Manns "Buddenbrooks" im Europäischen Kontext", *Révue de Littérature Comparée*, vol. 4 (1998), 460–489.

SPRECHER, Thomas (Hrsg.) (2002), *Literatur und Krankheit im Fin-de-Siècle (1890-1914. Thomas Mann im europäischen Kontext*. Die Davoser Literaturtage 2000, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann (Thomas-Mann-Studien, Bd. 26).

VOGT, JOCHEN (1983), *Thomas Mann »Buddenbrooks«*, München, Fink.

Obras e Estudos sobre Rainer Maria Rilke e sobre *Die Auszeichnungen de Malte Laurids Brigge*

ENGEL, Manfred (1997), "»Weder Seiend, noch Schauspieler«. Zum Subjektivitätsentwurf in *Rilkes Malte Laurids Brigge*", in *Rilke Heute. Der Ort des Dichtens in der Moderne*, Frankfurt/Main, hrsg. v. Vera Hausschild, Suhrkamp, 1997, p. 181-200.

GRIMM, Siglinde (2003), *Sprache der Existenz. Rilke, Kafka und die Rettung des Ich im Roman der Klassischen Moderne*, A. Francke, Tübingen und Basel, p. 180 – 263.

HÖHLER, Gertrud (1979), *Niemands Sohn. Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes*, Fink, München, 9 -301.

LEIß, Ingo/Hermann Stadler (Hrsg.) (1999), *Deutsche Literatur Geschichte*, Bd. 8: *Wege in die Moderne*, dtv, München.

MARTINI, Fritz (1964), *Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Klett, Stuttgart, 133-175.

RYAN, Judith (1983), "Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (1910)", *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Paul Lützer, Athenäum, Königstein, p. 63 -77.

SCHANK, Stefan (1998), *Rainer Maria Rilke*, DTV, München.

SCHMIDT-BERGMANN, HANSGEORG (1996), "Kommentar", in: Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Text und Kommentar, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 233-299.

SOKEL, Walter H.(1983), "Zwischen Existenz und Weltinnenraum. Zum Prozeß der Entlichung im Malte Laurids Brigge", in *Interpretationen zu Rainer Maria Rilke*, hrsg. v. Egon Schwarz, LGW 62, Klett, Stuttgart, p. 90 -109.

STAHL, August (1979), *Rilke-Kommentar zu den »Aufzeichnungen de Malte Laurids Brigge«, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk*, Winkler, München.

Obras e Estudos sobre a Família

BRINKER-VON DER HEYDE, Claudia / Helmut SCHEUER (ed.) (2004), *Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur*, Frankfurt/M., Lang.

_____ (2004), "Einleitung", in Brinker-von der Heyde / H. Scheuer (Hg.), p. 7-12.

DREWITZ, Ingeborg (Hg.) (1983), *Die Deutsche Frauenbewegung: die soziale Rolle der Frau im 19. Jahrhundert und die Emanzipationsbewegung in Deutschland*, Hohwacht, Bonn.

ERHART, Walter (2001), *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*, München, Fink.

GESTRICH, Andreas (1999), *Geschichte der Familie im 19. und 20. Jahrhundert*, München, Oldenbourg (=Enzyklopädie Deutscher Geschichte, Bd. 50).

SCHEUER, Helmut (2004), "Autorität un Pietät – Wilhelm Heinrich Riehl und der Patriarchalismus in der Literatur des 20. Jahrhunderts", in B.-v. d. Heyde/H. Scheuer, (ed.), p. 135-160

Obras de Consulta Geral e sobre Narrativa

LEIß, Ingo/Hermann Stadler (Hrsg.) (1999), *Deutsche Literatur Geschichte*, Bd. 8: *Wege in die Moderne*, dtv, München.

NIPPERDEY, Thomas (1990) – *Deutsche Geschichte 1866 - 1918*, Bd. I: *Arbeitswelt und Bürgergeist*, Beck, München.

PETERSEN, Jürgen H.(1991), *Der Deutsche Roman der Moderne: Grundlegung Typologie – Entwicklung*, Stuttgart, Metzler.

SCHEUER, Helmut (2000), "Generationskonflikte im Naturalistischen Familiendrama", in: *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus 1890 – 1918*, hrsg. v. York-Gothart Mix, München, dtv, 77-91, 314-339.

SOMBART, Nicolaus (1996), *Wilhelm II. Sündenbock und Herr der Mitte*, Berlin, Volk und Welt.

Stanzel, Franz (1977), "Die Komplementärgeschichte. Entwurf einer leseorientierten Romantheorie", in W. Haubrichs (ed), *Erzählforschung 2. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*, hg. von Wolfgang Haubrichs, Göttingen 1977, 240-259 (= *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Beiheft 6).

————— (1982), *Theorie des Erzählens*, 2., verbesserte Auflage, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.

WILPERT, GERO VON (1989), *Sachwörterbuch der Literatur*, 7., verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart, Kröner.

Recursos on-line

Berg, Christiane, "Erschöpfungssyndrom. Wege aus der Burnout-Falle",

www.pharmazeutische-zeitung.de/index.php?id=3631

(última consulta: 12.11.2009, 10.15)

"Die echten Buddenbrooks", *Zeit Online*, 07. 05.1976

www.zeit.de/1976/20/Die-echten-Buddenbrooks

(última consulta: 01.10. 2009, 17:02)

Herders Conversations-Lexikon, Freiburg im Breisgau 1857, Band 5, S. 335, s. V.

"Stickfluß". www.zeno.org/Herder-1854/A/Stickfluß

“Júlia_da_Silva_Bruhns”, *pt.wikipedia.org/wiki/Júlia_da_Silva_Bruhns* (última consulta: 01.10.2009, 18:52)

“Veitstanz”, *Meyers Konversationslexikon*, Bd. *Autorenkollektiv*, Verlag des *Bibliographischen Instituts*, Leipzig und Wien, *Vierte Auflage*, 1885-189, Bd. 16, p. 66-67. www.retrobibliothek.de/seite.html?id=11615 (última consulta: 01.10.2009, 19.02)