

A Ironia em Morte em Veneza

de Thomas Mann

Irony in Thomas Mann's
Death in Venice

Georg Otte*

Summary

Given that our knowledge of reality is always provisional, that is, since there is an inevitable gap between our concepts and "Dinge an sich", irony is used to bridge this gap. Thomas Mann, the "Ironic German" (E. Heller) uses irony not only through his characters, but also through his style, provoking the readers "mistrust".

Resumo

Partindo do pressuposto de que o nosso conhecimento da realidade sempre é provisório, ou seja, que há uma eterna ruptura entre os nossos conceitos e a "coisa em si", a ironia entra como instância mediadora para superar essa ruptura. Thomas Mann, o "alemão irônico" (E. Heller), recorre à ironia não somente através de seus protagonistas, mas principalmente através de sua linguagem, que exige "desconfiança" por parte do leitor.

1. Reflexões preliminares sobre ironia

Partindo da idéia de que toda ironia é resultado de uma incongruência e, partindo também do pressuposto lógico de que cada incongruência implica uma relação binária, toda análise da ironia deve consistir em detectar os dois lados daquela incongruência.

Assim, a definição mais corriqueira de ironia aponta para essa incongruência quando explica a ironia como "procedimento expressivo que consiste em dar a entender que não se diz o que se diz." (Diaz-Migoyo, 1980:50). Esta definição 'lingüística' não só estabelece um contraste entre aquilo que se diz e aquilo que se quer dizer, mas chama também a atenção para a desconfiança em relação à palavra por parte do receptor.

Do plano lingüístico pode-se passar diretamente para o plano filosófico, uma vez que a palavra é expressão de um determinado conceito, conceito este que, por sua vez, é relacionado a objetos ("objeto" no sentido mais amplo). A relação Conceito - Objeto é problemática na medida em que um conceito serve, normalmente, para abranger ou uma grande multiplicidade de objetos ou objetos muito complexos, tão complexos que costumam escapar aos limites delineados pelo conceito. A questão epistemológica, portanto, consiste basicamente no problema da congruência ou incongruência entre Conceito e Objeto, entre Conceito e Realidade, entre Consciência e Ser, entre Eu e Mundo (cf. Bourgeois, 1974: 30/31):

elle (l'ironie) n'est rien de moins qu'une attitude de l'esprit devant le probleme de l'existence, qu'une prise de position philosophique dans la question fondamentale des rapports du moi et du monde.

Desta dicotomia faz parte a divisão do Eu em Eu consciente e Eu inconsciente. A busca da identidade do indivíduo nada mais é que a busca de uma congruência entre o conceito elaborado pela consciência do Eu e o Eu inconsciente.

Porém, a simples ruptura epistemológica entre Conceito e Objeto, normalmente designada pela noção do 'erro', não é suficiente para expli-

* Departamento de Letras Germânicas, Faculdade de Letras, UFMG.

car, de maneira satisfatória, o fenômeno da ironia. Como já foi dito, a compreensão de uma colocação irônica pressupõe uma atitude de desconfiança por parte do receptor, ou seja, um mínimo de atenção para eventuais sinais de ironia. Vendo a linguagem como reflexo de determinados conceitos, esta desconfiança, na verdade, questiona a sinceridade do falante em relação à congruência entre Conceito e Objeto (estamos falando de um caso de "ironia intencional"; a seguir). "Sinceridade" e "desconfiança" aqui não são consideradas no seu sentido moral, mas como noções psicológicas que evidenciam o fato de que uma pessoa tem uma certa liberdade em relação aos conceitos, sejam eles conceitos individuais ou sociais (valores, etc.), e de distanciar-se deles. Na sua tentativa de captar o Mundo mentalmente através de conceitos, de racionalizar o Mundo, o ser humano teria, portanto, a liberdade de questionar ou até de abandonar estes conceitos que, conseqüentemente, perderiam qualquer valor absoluto. A noção da ironia é ligada justamente a esta margem de liberdade em relação aos conceitos que sofrem, assim, uma relativização permanente (cf. a "bufonaria permanente" de F. Schlegel).

Uma vez que os conceitos são questionáveis e relativos, deve-se perguntar pela sua razão de ser. Historicamente, a tendência de conceitualizar o Mundo teve o seu maior impulso na época do Iluminismo, quando o Saber era considerado como base indispensável para a emancipação do Homem, para a "libertação do Homem da sua minoridade" (Kant/ O que é Ilustração?). O termo "menoridade" expressa bem como a falta de saber é ligada a uma questão de impotência, ou seja, de falta de poder. Encaixar uma determinada realidade dentro de um conceito e tornar, assim, esta realidade manejável, significa não só emancipar-se da dependência desta realidade, mas também apoderar-se dela. Impor um

conceito à realidade, realidade esta que por natureza sempre foge ao ideal do Conceito (cf. a relação simulacro-ideia na filosofia platônica), significa forçar uma congruência entre um conceito "poderoso" e a realidade. A atitude irônica, concedendo vida própria à Realidade, desmascara o caráter impositivo do Conceito, ou seja, a pseudo-congruência entre Conceito e Realidade.

Apesar de ser uma redução inadmissível, a oposição entre Conceito e Realidade pode contribuir para esclarecer também a divisão geralmente adotada entre "ironia intencional" e "ironia do destino". Mesmo designando uma ruptura entre Conceito e Realidade, as duas divergem segundo o alvo do questionamento irônico. O tipo de ironia acima descrito, que visa a questionar a validade de determinados conceitos, poderia ser considerada como "ironia do destino". A "ironia intencional" seria, conseqüentemente, dirigida contra a Realidade, questionando um determinado estado de coisas. Neste caso, algum ponto de vista teórico, mais ou menos bem definido, serviria como base para questionar, ou seja, ironizar "intencionalmente" uma situação indesejada. Do romance-pícaro à literatura engajada faz-se uso da ironia intencional a fim de criticar principalmente alguma realidade social.

Perguntar-se-ia se os dois tipos de ironia não estariam ligados, também, a determinadas posições ideológicas ou políticas. Sendo a ironia intencional uma ironia voltada contra uma determinada realidade, baseando-se na "intenção" de contribuir para a transformação desta realidade, esse tipo de ironia, provavelmente, deve ser encontrado mais no campo progressista. A "ironia do destino", ao contrário, que ataca, como um todo, a possibilidade de conceitualizar a Realidade de maneira abrangente, teria um caráter "conservador", não no sentido de conservar valores, ou seja,

conceitos tradicionais, mas no sentido de defender a Realidade como tal, contra o poder "aniquilador" (Nietzsche/ Ecce homo).

É provavelmente nesse sentido que Th. Mann, nas suas "*Meditações de um apolítico*", defende uma posição "conservadora" que considera irônica e ataca, ao mesmo tempo, o "radicalismo" político, no caso o radicalismo de cunho marxista. Tendo o marxismo como fundamento a idéia de que a Realidade pode ser inteiramente compreendida através de conceitos teóricos, ou seja, não admitindo uma praxis que fuja, para sempre, à teoria, o marxismo seria uma filosofia não-irônica, nos termos da ironia do destino. Admitindo uma correção dialética pela práxis, o marxismo não aceita nenhuma ruptura ontológica entre os dois.

2. A ironia no plano do enunciado

Segundo E. Heller (1958:23), existe, na obra de Thomas Mann, uma "incongruência calculada e artisticamente bem sucedida entre o sentido da história narrada e a maneira de narrá-la". Construindo "uma casa tradicionalmente sólida em local metafisicamente condenado", deixando uma ruptura entre uma "forma tradicional" e a "experiência de desintegração" (entre Conceito e Realidade), Mann causaria uma impressão de "profunda ironia" (Heller, 25).

Transferindo a dicotomia Conceito x Realidade para a literatura, o efeito irônico surgiria como produto de uma ruptura entre discurso literário e mundo ficcional. É tarefa do leitor "desconfiar" da coerência aparente deste mundo, insinuada por um discurso tradicional. Esta desconfiança em relação a um narrador "tongue-in-cheek" (Almansi), de um narrador que esconde qualquer sinal óbvio de ironia, deve ter, contudo, algum fundamento, por parte do leitor, seja dentro da obra literária, seja em

conhecimentos extra-literários (conhecimentos históricos sobre a época em questão, p. ex.). Estes últimos podem levar a uma comparação entre a obra e a situação histórica na época da sua criação e levantar no leitor uma primeira suspeita em relação à "sinceridade" do autor. O leitor pode se perguntar se é intenção do autor fornecer, p. ex., um retrato mais ou menos fiel da época (a pretensão realista) ou se ele quer questionar o estado de coisas por meios irônicos.

Voltando às afirmações de Heller, pode-se entrever como pressuposto a idéia de que existe para cada conteúdo uma forma adequada, ou seja uma congruência entre enunciado e enunciação. Para a literatura "tradicional", isto significaria que uma linguagem coesa reflete uma realidade supostamente coesa. Segundo esta visão mimética, ainda, autores modernos como Joyce e Proust seriam coerentes quando se servem de uma linguagem fragmentada para representar um mundo fragmentado ou, como no caso de Proust, um Eu fragmentado. Com esta congruência "negativa", estes autores continuariam sendo não-irônicos, uma vez que eles aspiram a uma congruência entre enunciação e enunciado. Mantendo uma linguagem tradicional diante de uma realidade em desintegração, Th. Mann optou por um discurso irônico que exige do leitor um maior grau de atenção para o "tongue-in-cheek", ou seja, que deixa o leitor numa dúvida maior a respeito da postura do narrador.

Seria uma simplificação inadmissível considerar Joyce e Proust como autores não-irônicos. Tanto Joyce quanto Proust questionam, de maneira irônica, a suposta homogeneidade, seja de uma determinada cosmovisão individual, seja de determinados valores sociais. Porém, transferindo a divisão em "ironia intencional" e "ironia do destino" para a técnica narrativa, poder-se-ia dizer que estes dois autores recorrem mais

ao primeiro tipo de ironia, atacando "intencionalmente", por meios estilísticos, uma realidade pseudo-harmônica, ao passo que Mann "finge" uma continuidade conceitual servindo-se de uma linguagem tradicional, continuidade esta, no entanto, desmentida pelo "destino", quer dizer pela própria Realidade. Nesse sentido, Mann pode até ser comparado a Kafka, que também se mostrou avesso a qualquer experimentalismo formal (em relação às normas sintáticas, p. ex.), escrevendo sobre um mundo absurdo, sem coerência.

2.1. Retrato de Aschenbach

Outra possibilidade de o leitor "desconfiar" da "sinceridade" do narrador é a análise dos personagens ficcionais (quando os mesmos não são idênticos à figura do narrador). Os personagens, por um lado, fazem parte do "Mundo" do narrador, por outro lado, são portadores de uma consciência própria e têm que lidar, por sua vez, com relação conflitante entre Conceito e Realidade. É o caso do protagonista Aschenbach em "Morte em Veneza". Logo no início do conto, quando da sua "apresentação" ao leitor, destaca-se o caráter coercitivo das suas atividades como escritor:

Aschenbach já dissera uma vez expressamente ... que quase tudo que existe de grandioso existe como um "apesar de", ou seja, algo que se realizou apesar de preocupações e tormentos, apesar da pobreza, do abandono, da fragilidade física, do vício, da paixão e de mil outros obstáculos.

Até "jatos de água fria no peito e nas costas" (20; números simples se referem à tradução brasileira, mencionada na bibliografia) têm que ajudar para que Aschenbach, que por motivos de saúde não pôde frequentar a escola, vença a inércia e a fragilidade do corpo. Toda a atitude de Aschenbach ganha até um aspecto guerreiro quando a tenacidade da sua "luta" é comparada à tenacidade com a qual

a sua província natal foi conquistada (20), ou quando ele aplica para a sua vida o lema "resistir" (o original "durchhalten" tem uma conotação militar).

A luta interna de Aschenbach para vencer a própria instabilidade física ou psíquica, mostra como ele subordina a sua vida a uma imagem de "grandeza" (20) ou superioridade, alimentada por modelos históricos e também pelo espírito (militarista) da época, na véspera da 1ª Guerra Mundial. Todas as dúvidas em relação a esta imagem, do modo como elas surgiram na juventude (222/23), são consideradas produto do "encanto picante e amargo do conhecimento" (23), conhecimento este que tem, para o "mestre maduro", um caráter de superficialidade, comparada com a "profundidade" que "nega o saber, recusa-o, ultrapassa-o de cabeça erguida, toda vez que este (o saber) ameaça, ainda que de longe, tolher, desencorajar e desmerecer a vontade, a ação, o sentimento e mesmo a paixão." É interessante observar que é nesse contexto que surge a palavra "ironia" que, para Aschenbach, junto com a dúvida, é fruto do conhecimento e, com isso, obstáculo no caminho de Aschenbach para a "dignidade" (22/23). Ela é sinônimo de "dubiedade moral" e "simpatia pelo abismo" (24), superadas pelo "milagre da espontaneidade renascida."

Com a superação dos problemas do conhecimento que questionam a relação Conceito - Realidade e com a imposição de uma pretensa "espontaneidade" ("Unbefangenheit", em alemão, significa literalmente 'desprendimento'), Aschenbach se recusa a admitir alguma ruptura irônica na sua visão do mundo. De uma certa maneira, Aschenbach reclama ser representante da Realidade como ela é, postulando um acesso direto ("espontâneo") a ela, sem o intermediário de uma razão crítica, ou seja irônica. É por essa ausência de qualquer

dúvida “corrosiva” que Aschenbach conquista tanto a “confiança de amplas massas de público” quanto o reconhecimento por parte do Governo que inclui “páginas da sua autoria nas antologias escolares oficialmente adotadas” e lhe confere o título de nobreza. A colaboração com o Poder Oficial pode ser vista como continuação da imposição dos princípios na vida pessoal de Aschenbach. Os seus escritos ganham um “caráter oficialmente pedagógico” depois de ele ter eliminado qualquer espírito crítico-irônico, espírito este que também é inimigo do poder governamental. A “espontaneidade renascida” de Aschenbach, que é resultado de um ceticismo reprimido, torna-se instrumento para a repressão política.

Esta breve retrospectiva biográfica, que nos apresenta o protagonista Aschenbach como pessoa “não-irônica”, segue ao primeiro capítulo (na tradução brasileira, a divisão em capítulos é apenas indicada por espaços em branco), que mostra Aschenbach durante um passeio por um bairro de Munique. Durante o passeio, inicialmente uma tentativa para descansar de um “trabalho árduo e arriscado”, Aschenbach é surpreendido por um “sentimento tão vivo, tão novo, ou, antes, há tanto tempo inabitual e desaprendido” (12) que nem a tão treinada autodisciplina pode impedir uma luta interior entre visões de uma paisagem tropical e tentativas de compreender e de dominar estas investidas descontroladas do seu inconsciente. Com uma aparente facilidade, Aschenbach dá um nome a estes impulsos (“Era vontade de viajar, nada mais” (12) — “Ele sabia perfeitamente por que motivo a tentação surgira tão inopinadamente. Era desejo de fuga ...” (14)), tentando não perder o controle, o poder sobre as manifestações do inconsciente. Porém, Aschenbach não consegue mais moderar estas manifestações e colocá-las no “devido lugar” através da sua

razão e pela autodisciplina “exercida desde a juventude.” (14) Ele desiste do seu plano de voltar ao trabalho, ocasião máxima para exercitar a sua autodisciplina, e, temendo a vingança do “sentimento escravizado” (15), acaba cedendo a uma “necessidade de uma pausa, um pouco de improvisação, de vadiagem...” (16).

2.2 Aschenbach viajando

A viagem a Veneza é uma concessão de Aschenbach ao seu “desejo de fuga”, ela representa um meio termo que permite a sua “alma européia” satisfazer veleidades até então reprimidas e continuar, ao mesmo tempo, dentro do mundo familiar europeu. A Itália, ou seja, Veneza, representam para Aschenbach a possibilidade de escapar para um “far-niente de três ou quatro semanas”, mas o dispensam também de ir mais longe (“não exatamente até os tigres”) e de ultrapassar as barreiras do mundo ocidental. Esta divisão geográfica em Europa Central, Europa do Sul e Trópicos reflete, de uma certa maneira, a ‘geografia interna’ de Aschenbach, geografia na qual Veneza representaria o lugar onde a rigidez dos “conceitos centro-europeus” entra em conflito com a realidade meridional, que, nessa hora, representa a Realidade.

A própria viagem de navio para Veneza tem caráter de transição, porque nela reaparece a luta interna de Aschenbach entre impulsos inconscientes e tentativas da consciência de colocar estes impulsos no seu “devido lugar”, ou seja, entre a tentação de se entregar à sedução do meio e o imperativo de não perder o controle da situação. Assim, Aschenbach observa a aparência “repugnante” do vendedor de passagens (que tem um “ar de diretor de circo mambembe” (29)) e fica horrorizado com a descoberta de um velho disfarçado de jovem. Aschenbach se recusa a aceitar simulação e disfarce e reclama que este

último “não tinha direito a se fazer passar por um deles (dos jovens)...” (31).

Detectar o “engano” do velho, para Aschenbach, é uma maneira de manter o controle do seu mundo que é o mundo da relação inequívoca entre Conceito e Realidade, entre aparência e verdade. Aschenbach não é capaz de aceitar, como os jovens do grupo, a brincadeira (a “bufonaria”) do velho e lhe contesta o “direito” de disfarçar-se. O velho é um “jovem postiço” (31), falso, aos olhos de Aschenbach que, por sua vez, se recusa a qualquer ambiguidade que questionaria a sua compreensão do mundo e, com isso, o seu poder sobre este mundo.

Porém, a viagem se torna ao mesmo tempo uma despedida da terra firme dos conceitos fixos e, pouco depois da partida do navio, depois de constatar que “nem tudo se encaixava de modo habitual”, a sua indignação cede ao embalo dos movimentos do navio e, perdendo cada vez mais o ‘controle da situação’, ele não resiste mais ao cansaço que o vinha acompanhando desde Munique, cansaço este que, além de ser consequência de um trabalho árduo, tem características metafísicas e parece ter suas causas naquela ‘rigidez conceitual’ que o impedia de aceitar situações ‘inadequadas’, ou seja, rupturas irônicas.

É interessante observar que o autor, para descrever a atmosfera desta viagem, recorre a um vocabulário parecido àquele que servia para evocar o ambiente de uma paisagem tropical:

... céu carregado de vapores ... região pantanosa, úmida ... brejos e braços de rio lamacentos ... flores flutuantes de um branco leitoso (13)

O céu estava cinzento; o vento, úmido ... horizonte nevoento ... flocos de fuligem ... cúpula opaca do céu ... espaço vazio e indiviso ... incomensurável ... gestos vagos ... palavras confusas, como num sonho ... (32/33).

Apesar de se tratar de duas situações topográficas bem diferentes, predomina, nos dois casos, a impressão da umidade, do opaco-cinza, do vago e do sujo, todos elementos que contradizem os conceitos claros e “limpos” de Aschenbach e que atrapalham qualquer conceitualização bem delineada das coisas. Tratando-se, no primeiro caso, de um impulso inconsciente, uma “visão”, Aschenbach se censura a si mesmo (“meneando a cabeça” (13)), recalçando, assim, a realidade inconsciente do próprio Eu. A viagem para Veneza, entretanto, sendo uma realidade do mundo externo que não pode ser negada, provoca uma mudança em Aschenbach: ele desiste de censurar “enganos” e se deixa vencer por um ambiente mais “poderoso”.

2.3. Aschenbach e Tadzio

A viagem de Aschenbach, originalmente “uma medida higiênica, que era preciso adotar de tempos em tempos” (13), torna-se uma tentativa de conciliar o conceito que adotou para a sua vida e os “impulsos” do inconsciente que abalam a firmeza destes conceitos. Como ele não é capaz de adotar uma postura irônica em relação aos seus conceitos, no sentido de aceitar as manifestações deste inconsciente como algo que escapa a um controle total, ele procura se libertar delas como de um corpo estranho que tem que ser extirpado através de uma “medida higiênica”.

Aschenbach não só mostra esta intransigência em relação a si mesmo, mas também no que diz respeito aos outros. Como no caso do “jovem posição”, Aschenbach não admite uma relação lúdica entre Conceito e Realidade (que, segundo Friedrich Schiller é base de uma visão estética do mundo) e censura o comportamento “inadequado” do velho. Em vez de deixar esta relação em aberto, em vez de admitir um jogo livre entre forma

e conteúdo, Aschenbach só conhece “a forma” (24), cujas origens ele vê na cultura grega, o “berço” da cultura européia, que é da maior importância para a justificação da sua atuação como escritor (“Excessivamente ocupado com as tarefas que seu eu e a alma européia lhe propunham, ...” (13)).

É nesse mundo grego que Aschenbach procura encaixar o jovem Tadzio:

... belo como um deus, era uma visão que inspirava concepções místicas, era como o anúncio poético do início dos tempos, das origens da forma e do nascimento dos deuses. (52)

Se, nesta citação, ainda parece ser a nova realidade que causa (“inspira”) a “concepção”, a insistência com a qual Aschenbach se dirige a Tadzio como “Fedro” (sem chegar a falar com ele de fato) mostra como tenta conseguir algum domínio sobre o jovem. Aschenbach transforma o diálogo platônico num monólogo que impõe a Tadzio a concepção que tem do rapaz.

Em momento algum, Aschenbach procura o contacto direto com Tadzio, e o seu “amor” por ele evita qualquer resposta. Assim, Tadzio aparece muito mais como uma projeção do seu conceito de beleza que de um amor à busca de satisfação mútua. Aschenbach, querendo, mais uma vez, impor ao outro a sua imagem, aniquila Tadzio como Outro e impede assim uma relação verdadeiramente amorosa, que, segundo F. Schlegel, é necessariamente irônica. Tadzio representa para Aschenbach um ideal de beleza, cujo modelo, desde o classicismo alemão até Nietzsche, é a arte grega. Seguindo a teoria sobre o belo do autor clássico F. Schiller (“A Educação Estética do Homem”), segundo a qual a arte como concretização do belo seria a única maneira de conciliar matéria e forma, Aschenbach procura esta conciliação na figura de Tadzio:

Pois a beleza, meu caro Fedro, e apenas ela, é simultaneamente visível e enlevadora. Ela é — nota bem — a única forma ideal que percebemos por meio dos sentidos e que nossos sentidos podem suportar. (74)

Tratando-se, porém, de uma projeção que aplica a Tadzio, Aschenbach trai, de certa maneira, a teoria de Schiller, que considerava a síntese entre o sensível e o espiritual/formal como um ato de liberdade, rejeitando, assim, uma normatização rígida da arte (Schiller atacava a estética iluminista). Paradoxalmente, a teoria da (livre) conciliação torna-se, nas mãos de Aschenbach, uma camisa de força para “prender” seu “objeto” Tadzio, cujo corpo é admirado por expressar “disciplina” e “precisão de pensamento” (72). Como Aschenbach não consegue lidar com a força sedutora que a figura de Tadzio exerce sobre ele, como não é capaz de admitir uma realidade alheia aos seus conceitos e de entregar-se cegamente a ela, tem que “apoderar-se” de Tadzio, impondo-lhe “concepções místicas”. Quando Aschenbach mantém o silêncio a respeito da epidemia de cólera que flagela a região de Veneza, ele dá uma prova prática do seu desejo de dominar Tadzio. O plano de segurar Tadzio ao seu lado se frustra, porém, — irônicamente — com outra realidade inconcebível que é a morte.

3. A ironia no plano da enunciação

A ironia, em Th. Mann, manifesta-se sob várias facetas, inclusive autobiográficas (as obras que Aschenbach levou a cabo com tanto sacrifício, como a biografia de Frederico o Grande, são projetos abandonados pelo próprio Mann). Especialmente no início do conto, na “apresentação” de Aschenbach, não faltam elementos irônicos baseados no princípio do exagero que podem ser vistos como sinais de ironia. O exagero como recurso da ironia retórica (cf. a repetição de “excessivamente” na pág. 13)

reflete o exagero na “autodisciplina” de Aschenbach. Qualificar um determinado discurso como expressão de um exagero depende, sem dúvida, da recepção por parte do leitor (a repetição como recurso retórico não é um sinal inequívoco da produção de efeitos irônicos), assim como todo efeito irônico pressupõe uma determinada interpretação que, até nos casos mais “óbvios”, pode variar de receptor para receptor. Assim é de se esperar que muitos leitores da época, quando a disciplina militar fazia parte até da vida nas escolas, não tenham visto nenhuma ironia na descrição da atitude de Aschenbach. Participando dos mesmos princípios militaristas, muitos leitores, pelo menos nesta primeira parte do texto, não devem ter constatado nenhum exagero na “Weltanschauung” de Aschenbach, exagero este que poderia criar a expectativa de futuras incongruências irônicas.

Como já foi dito anteriormente, a mera incongruência entre Conceito e Realidade, o simples erro, não são suficientes para se poder falar em ironia, pois o erro pressupõe a noção da verdade, e a ironia, sendo de natureza essencialmente aberta, sempre vai além desse maniqueísmo entre verdadeiro e falso. Ela questiona, ou até nega, a possibilidade de uma relação inequívoca entre Conceito e Realidade, evitando assim qualquer “verdade” com valor absoluto. Aschenbach, que rejeita “qualquer simpatia pelo abismo” (24; tb. 113) considera-se “liberto de toda ironia” (113). Ele não se distancia dos próprios conceitos que delimitam a Realidade e são responsáveis pela sua visão “fechada” das coisas e de si mesmo.

Se o protagonista Aschenbach é um personagem “anti-irônico”, se ele se vangloria da sua “espontaneidade reconquistada” (115), deve-se perguntar então de onde surge o efeito irônico. Uma vez que a distância em

relação aos próprios conceitos como condição indispensável da ironia não se encontra no protagonista, ela deve ser resultado da própria leitura da obra, cujo narrador pode contribuir, de maneira mais ou menos sutil, para o distanciamento irônico entre o leitor e os conceitos do protagonista. Tratando-se, em Thomas Mann, de um autor “tongue-in-cheek”, este distanciamento não é conseguido através de sinais explícitos, mas através da técnica narrativa.

Não se pode, aqui, entrar em detalhes da narratologia de “Morte em Veneza”, devido à sua complexidade. Sabendo-se, porém, que o narrador desta obra ocupa uma posição oscilante entre a narração onisciente na terceira pessoa e a perspectiva pessoal do protagonista, passando pelo meio termo do “style indirecte libre”, sabendo-se que ele vacila entre uma posição objetiva e subjetiva, abre-se uma primeira pista em direção a uma narrativa irônica. Identificando-se com a figura do protagonista, o narrador tem a possibilidade de conhecer a sua vida interior, inclusive os seus “impulsos” inconscientes. Saindo desta identificação, afastando-se do protagonista e tomando a posição de um narrador em terceira pessoa, ele estabelece a distância necessária para provocar efeitos irônicos, distância esta (a “lacuna” da estética da recepção) que tem que ser preenchida pelo leitor.

Assim, o distanciamento necessário à postura irônica, uma vez que ele não é conseguido pelo protagonista Aschenbach, efetua-se através de um narrador onisciente. Como este, porém, não recorre a sinais explícitos de ironia, ele apenas oferece ao leitor uma margem para poder adotar uma leitura crítica. A disposição do narrador talvez seja o recurso mais importante do narrador para guiar, por um lado, o andamento da leitura, sem determinar, por outro lado, o entendimento definitivo do texto.

Assim, p. ex., a mera justaposição mais ou menos brusca dos impulsos inconscientes de Aschenbach com a censura subsequente destes mesmos impulsos pode provocar no leitor um primeiro protesto contra esta censura e levá-lo a abandonar uma eventual identificação inicial com o protagonista. Aceitando a vida inconsciente de Aschenbach como realidade inegável, o leitor distancia-se automaticamente da posição intransigente deste personagem, cuja reação negativa às manifestações do inconsciente ganha para o leitor um aspecto exagerado ou até ridículo. Distanciando-se tanto da realidade (inconsciente) quanto dos conceitos (conscientes) do protagonista, o leitor descobre a incongruência entre os dois planos e assiste ao desmascaramento irônico dos princípios intransigentes de Aschenbach. A repetição dos mesmos princípios no final do texto (cf. págs. 23/24 e 113), quando Aschenbach, provavelmente contagiado pela cólera, está à beira da morte, a colocação destes princípios num ambiente sombrio, os torna cada vez mais questionáveis:

Lá estava ele sentado, o mestre, o artista dignificado, o autor de *Um miserável*, que em tão exemplar pureza de forma recusara a boemia e as profundezas turvas, negara qualquer simpatia pelo abismo e reprovara o réprobo ... (113).

Os mesmos princípios, repetidos depois da tentativa fracassada de possuir Tadzio, são desmentidos pelos fatos, ou seja pela decadência física de Aschenbach e aparecem, com isso, sob um foco completamente diferente. A rigidez dos princípios cede a um discurso de “palavras desconexas”, proferidas por “lábios frouxos, relevados pelos cosméticos” (113).

A maquilagem de Aschenbach não é apenas grotesca por apontar para um comportamento “inadequado” (em relação ao comportamento anterior), mas ganha um peso específico por representar um

espelhamento, uma repetição invertida, do "jovem postiço", tão condenado anteriormente. O fato de Aschenbach adotar uma atitude antes rejeitada não produz nenhum efeito irônico nele, no sentido de perceber a contradição e de reconhecer a relatividade dos próprios conceitos. A ironia apresenta-se apenas para o leitor atento que compara o Aschenbach do início com o Aschenbach no final do texto.

A relação entre Aschenbach e Tadzio também é caracterizada por uma paulatina inversão de posições que evidencia a fragilidade dos seus conceitos. Esta inversão vai da usurpação da figura de Tadzio através da imposição de um sistema de conceitos (no caso a mitologia grega) até à "derrota" de Aschenbach, em decor-

rência de um esvaziamento dos mesmos conceitos que carecem de um sustento real. A descrição do estado lamentável de Aschenbach relativiza e ironiza também o último discurso "platônico", dirigido a Tadzio. A colocação deste discurso imediatamente depois da descrição de Aschenbach cria um contraste entre o aspecto deplorável de Aschenbach e o conteúdo idealista do discurso que começa, mais uma vez, com "Pois a beleza, Fedro, ... (114)." Mais uma vez, a simples justaposição, ou seja, sucessão imediata no plano da enunciação, provoca uma ruptura brusca no plano do enunciado, ruptura que é interpretada como contradição. Esta justaposição dispensa o narrador de usar um sinal de ironia explícito e deixa a critério do leitor o preenchimento do "vazio" irônico.

A morte em "*Morte em Veneza*", como realidade definitiva, não só desmente a arrogância dos conceitos de Aschenbach, mas morre, junto com ele, toda a grecomania que, por sua vez, é representativa da alienação dos intelectuais da época em relação aos acontecimentos políticos. Nesta obra, Mann não só ironiza a atitude não-irônica de um protagonista isolado, mas também a mentalidade "fechada" de uma época concreta. Esta mentalidade, por mais elaborada que tenha sido, mostrou-se estreita demais para absorver as novas tendências políticas. Para os adeptos do "belesprit", a catástrofe da Primeira Guerra Mundial foi uma realidade que não se encaixava em conceito nenhum. □

BIBLIOGRAFIA

A)

MANN, Thomas. *Der Tod in Venedig*, IN: *Sämtliche Erzählungen in zwei Bänden*. Frankfurt: Fischer, 1966, v.1, p.493-584.

MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. *Tonio Kroeger*. Trad. Eloísa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MANN, Thomas. *Ironie und Radikalismus*, IN: HASS/MOHLUEDER (a seguir), p.359-372.

B)

ALMANZI, Guido. *L'affaire mystérieuse de l'abominable tongue-in-cheek*. In: *Poétique*, 36 (1978), p.413-426.

BAUMGART, Reinhard. *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. Frankfurt - Berlin - Wien: 1974.

BOECKMANN, Paul. *Der Widerstreit von Geist und Leben und seine ironische Vermittlung in den Romanen Thomas Manns*. IN: *Wissenschaft als Dialog*, 1969, p.194-215.

BOURGEOIS, André. "Préface et introduction." In: *L'ironie romantique*. Grenoble, 1974.

DIAZ-MIGOYO, Gonzalo. *El funcionamiento de la ironia*. In: MONEGAL, Emir Rodriguez. *Humor, ironia, parodia*. Caracas/Madrid, 1980.

HASS, Hans-Egon; MOHLUEDER, Gustav-Adolf (eds.). *Ironie als literarisches Phänomen*. Köln <Colônia>, 1973.

HEIMRICH, Bernhard. *Der Begriff der Parabase in der Ironie-Terminologie Friedrich Schlegels*, IN: HASS/MOHLUEDER, p.163-167.

- HELLER, Erich. *The ironic German. A study of Thomas Mann*. London: Secker e Warburg, 1958.
- KANT, Immanuel. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung*. In: *Werke*, v.9, p.53-61. Darmstadt, 1975.
- KOOPMANN, Helmut. *Thomas Mann. Theorie und Praxis der epischen Ironie*. IN: *Deutsche Romantheorien*. Frankfurt a.M. - Bonn, Athenaem Verlag, 1968, p.274-296.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*, In: *Werke*, v.2. München, 1982.
- SCHILLER, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. In: *Werke*, v.2. München, 1984.