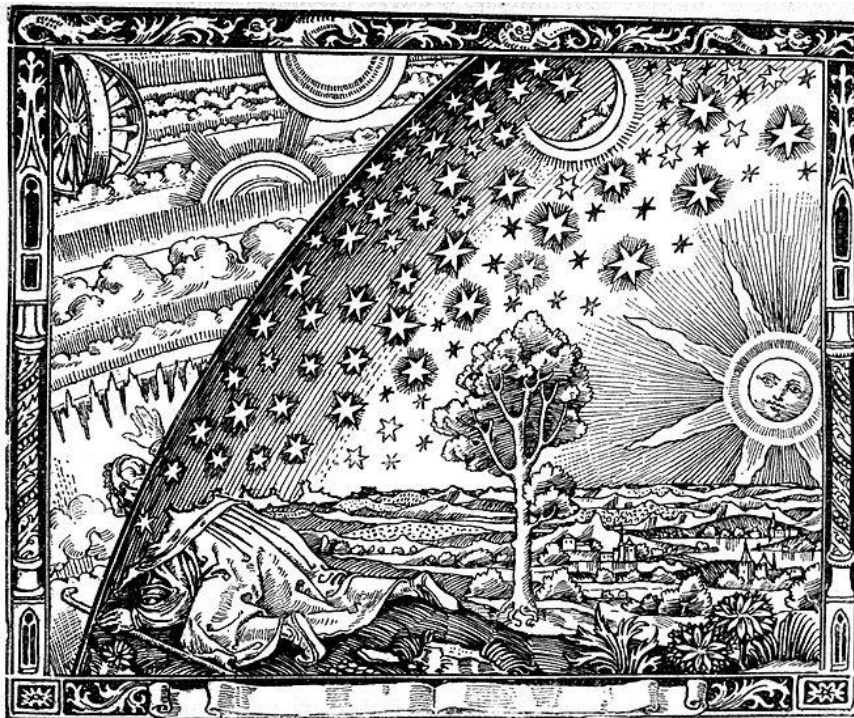


**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA**

**A POÉTICA DA CIÊNCIA: UMA VERIFICAÇÃO ANALÍTICA EM TRÊS
ROMANCES DE DANIEL KEHLMANN**



Un missionnaire du moyen âge raconte qu'il avait trouvé le point
où le ciel et la Terre se touchent...

UBIRATAN MACHADO PINTO

ORIENTADOR: PROF. DR. MICHAEL KORFMANN

**Porto Alegre
2012**

UBIRATAN MACHADO PINTO

**A POÉTICA DA CIÊNCIA: UMA VERIFICAÇÃO ANALÍTICA EM TRÊS
ROMANCES DE DANIEL KEHLMANN**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Michael Korfmann

Porto Alegre

2012

UBIRATAN MACHADO PINTO

**A POÉTICA DA CIÊNCIA: UMA VERIFICAÇÃO ANALÍTICA EM TRÊS
ROMANCES DE DANIEL KEHLMANN**

Dissertação apresentada como requisito
para obtenção do grau de Mestre, pelo
Programa de Pós-Graduação em Letras do
Instituto de Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em _____ de _____ de 2012

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann (UFRGS)

Prof. Dr. Johannes Doll (FACED/UFRGS)

Prof^ª. Dr^ª. Marcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)

DEDICATÓRIA

Aos apreciadores de literatura alemã.

AGRADECIMENTOS

A concretização desta dissertação é o resultado do interesse em especial por literatura alemã contemporânea, o que tornou extremamente instigante a pesquisa acerca dos romances do escritor Daniel Kehlmann. De acordo com tal constatação, agradeço especialmente a ele, o estímulo nevrálgico de toda esta ilustre tarefa. Suas narrativas proporcionam ao leitor um passeio que transcende os limites da existência e deste mundo habitado por todos os seres vivos, percurso esse que faz uso da aptidão física de poder ver como um dos elementos mais importantes para a apreciação de sua ficção. Como diz Alberto Caeiro, mestre supremo da lírica pessoana, é preciso ver além da aldeia onde se vive e, vendo adiante, descobrir a vastidão ilimitada desse mesmo lugar e do próprio ser, ou seja, a sua visão é a medida de si mesmo, a medida do mundo (essa última expressão é título de um dos romances de Kehlmann): “Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo.../ Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer/ Porque eu sou do tamanho do que vejo/ E não do tamanho da minha altura...”

Além dessa reflexão inicial, preciso agradecer também, com bastante apreço, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, que viabilizou o estudo e aceitou a proposta deste meu trabalho acadêmico. Nesse sentido, agradeço ao secretário do PPG-Letras, José Canísio Scher, que encaminhou à coordenação do curso os meus pedidos relacionados à matrícula, aos créditos de disciplinas, intermediando soluções para os percalços da burocracia institucional. Grato inclusive pela confiança a mim dispensada por meu orientador, Prof. Dr. Michael Korfmann, por ter oportunizado o desafio de realizar esta estimulante e cautelosa análise sobre o referido autor e suas obras literárias.

Com muita admiração, é necessário ainda exprimir minhas palavras de gratidão pelo incentivo de colegas e amigos inestimáveis, dentre os quais cito Monique Fritscher, Jorge Jankus, Jonas Stocker, André Fuzer, Eleisa Mathias, Gabriela Wondracek Linck, Marloren Miranda, Arthur Beltrão Telló, João Paulo Cyrino, Gustavo Rückert, Adriano Migliavacca, Cristina Mielczarski dos Santos, Edna Hornes e Moisés Spellmeier.

Por fim, agradeço à atenção afetuosa de uma moça muito especial: Natiele Kolosque.

*Bernard of Chartres used to compare us to [puny] dwarfs perched on the shoulders of giants. He pointed out that we see more and farther than our predecessors, not because we have keener vision or greater height, but because we are lifted up and borne aloft on their gigantic stature. ** (John of Salisbury)*

**Versão em português: Bernardo de Chartres costumou comparar-nos a [diminutos] anões empoleirados nos ombros de gigantes. Ele ressaltou que vemos mais e mais longe do que nossos predecessores, não porque temos visão mais aguçada ou maior altura, mas porque estamos levantados e transportados em cima de sua estatura gigantesca (tradução de fontes em língua inglesa traduzidas pelo autor desta dissertação).

RESUMO

O foco desta dissertação é analisar os seguintes romances do escritor Daniel Kehlmann (1975): *Beerholms Vorstellung* (*Espetáculo de Beerholm*), de 1997, *Mahlers Zeit* (*Tempo de Mahler*), de 1999, e *Die Vermessung der Welt* (*A medida do mundo*), de 2005. Tais obras são examinadas sob a perspectiva da ciência como referência externa, que, parcialmente condizente com essa temática, também define de modo especial a influência estrutural da configuração artística desses textos. Em consonância com a autorreferência literária, e a respeito do próprio trabalho de Kehlmann, essa referencialidade valoriza a singularidade de seus textos, mencionados repetidas vezes como sugestões de leitura por uma lista internacional de renomados autores. Em *Beerholms Vorstellung*, a narrativa gira em torno da especulação da porosidade do real, em *Mahlers Zeit*, da termodinâmica como meio de investigar o tempo, e, em *Die Vermessung der Welt*, confronta-se o método empírico e investigativo de Alexander von Humboldt com as hipóteses matemáticas de Carl Friedrich Gauss. Assim, a ciência enquanto referencialidade exterior e a ponderada implicação da tradição literária como comunicação autorreferenciada formam um todo indissociável. Não se trata, portanto, de detectar, em primeiro lugar, dados ou informações científicas nos romances citados, mas de apresentar como se estabelecem e se sobressaem mutuamente, numa tensão recíproca e indivisível, a autorreferência e a referência externa.

PALAVRAS-CHAVE: ciência – literatura – mimese – história – Daniel Kehlmann

ZUSAMMENFASSUNG

Im Mittelpunkt der Arbeit stehen folgende Romane des Schriftstellers Daniel Kehlmann (1975): *Beerholms Vorstellung* (1997), *Mahlers Zeit* (1999) und *Die Vermessung der Welt* (2005). Diese werden in Hinsicht auf die Wissenschaft als Fremdreferenz untersucht, die z.T. thematisch, aber auch ganz besonders strukturell Einfluss auf die Gestaltung der Romane nimmt. Diese Bezugnahme macht, zusammen mit der literarischen Selbstreferenz, etwa in Hinblick auf die von Kehlmann selbst immer wieder zitierten Anregungen durch eine Reihe international bekannter Autoren, die Eigenart seiner Texte aus. In *Beerholms Vorstellung* dreht sich die Erzählung um die Porosität von Wirklichkeit, in *Mahlers Zeit* geht es um die Thermodynamik als ein Mittel zur Erforschung der Zeit und *Die Vermessung der Welt* konfrontiert die investigativ-empirische Methode eines Alexander von Humboldt mit den abstrahierend mathematischen Hypothesen von Carl Friedrich Gauss. Die Wissenschaft als Fremdreferenz und die reflektierte Einbeziehung der literarische Tradition als selbstreferentielle Kommunikation bilden in den Romanen Kehlmanns ein untrennbares Ganzes. Es geht daher in dieser Arbeit nicht in erster Linie um die wissenschaftlichen Daten oder Theorien in den genannten Romanen, sondern darum, aufzuzeigen, wie sich Selbstreferenz und Fremdreferenz in einer wechselseitigen und unteilbaren Spannung gegenseitig bedingen und entwickeln.

SCHLÜSSELWÖRTER: Naturwissenschaft – Literatur – Mimesis – Historie – Daniel Kehlmann

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	10
1 INUMERABILIDADE E <i>UNTERBRECHUNG</i>.....	26
1.1 O MUNDO DOS NÚMEROS.....	28
1.2 MAGIA E SONHO.....	33
2 IMATERIALIDADE PASSAGEIRA.....	42
2.1 TERMODINÂMICA.....	45
2.2 TEMPORALIDADE.....	47
3 O INCOGNOSCÍVEL DESBRAVADO PELA RAZÃO.....	58
3.1 GÊNIOS OPOSTOS.....	60
3.2 REELABORAÇÃO HISTÓRICA.....	66
EPÍLOGO.....	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	83
ÍNDICE DE IMAGENS.....	105

INTRODUÇÃO

Meu tema é o caos².

Daniel Kehlmann, em “Der Spiegel” (05/12/2005)

Em sua obra *Metalogicon* (1159), o escritor John de Salisbury, que foi discípulo do filósofo francês neoplatônico Bernardo de Chartres, cita seu mestre, referindo-se a uma das expressões que, posteriormente, torna-se eminente e diz respeito à procura pelo conhecimento humano. Originalmente escrita em língua latina por Salisbury, o termo *nanos gigantium humeris insidentes* (traduzível como “anões montados sobre os ombros de gigantes”) repercute através dos tempos, sendo retomado inclusive pelo cientista Isaac Newton em carta de 1676 ao seu rival intelectual, Robert Hooke. No entanto, a origem da ideia que estabelece o postulado de Chartres, mencionado por Salisbury, pode ser encontrada na mitologia grega: Cedálion, aprendiz que trabalha na forja de Hefesto, deus da tecnologia, dos artesãos, ferreiros e escultores, fora encarregado de ajudar Órion, gigante caçador que fora cegado por ter violentado a filha de um rei, levando-o até onde o Sol nasce para que lhe fosse devolvida sua visão. Dessa forma, Cedálion fora carregado nos ombros de Órion, indicando-lhe o caminho até o Leste. Ao chegar nesse ponto, Hélios, o deus do Sol, restabelece a visão do gigante. Assim, conforme as observações acerca da renomada elocução, é possível que se reflita acerca da evolução da ciência, trajetória amparada por descobertas científicas que apontam sempre para uma perspectiva de sabedoria racionalmente sistematizada que vai além de toda e qualquer outra que tenha sido edificada por predecessores ou precursores desse ramo do saber. Cabe lembrar ainda que o período da revolução científica (entre os séculos XVI e XVIII) justamente proporcionou aos estudos de viés científico maior autonomia e noção mais prática sobre fenômenos da natureza, diferenciando-se da filosofia. Em tempos de Renascimento e culto aos valores humanistas, o homem, tal como Cedálion, amparado sobre os ombros do portentoso Órion, conduz seu próprio processo de transformação e desenvolvimento, é através dele que se entra em contato com o enigma do universo, como sugere o filósofo Alexandre Koyré (2006, p. 6):

Pode-se dizer, aproximadamente, que essa revolução científica e filosófica – é de fato impossível separar o aspecto filosófico do puramente científico desse processo, pois um e outro se mostram interdependentes e estreitamente unidos – causou a

² Original: Mein Thema ist das Chaos (traduções de fontes em língua alemã traduzidas pelo autor desta dissertação).

destruição do Cosmos, ou seja, o desaparecimento dos conceitos válidos, filosófica e cientificamente, da concepção do mundo como um todo finito, fechado e ordenado hierarquicamente [...]

Com o foco evidentemente direcionado na infinitude cósmica, o ser humano parte de pressupostos ainda mais audaciosos no que se refere à ciência, a ponto de ser essa problematização algo que ganha forte repercussão no período do Romantismo, época em que se estabelecem sistemas geométricos não euclidianos (as geometrias elíptica e hiperbólica), a criação de uma física objetiva, calcada na teoria da matemática do calor, na teoria ondulatória da luz, e no conceito de campo magnético, a proposição do princípio da conservação da energia, a introdução da teoria atômica na química, o surgimento de uma teoria celular que toma como ponto fundamental a célula como elemento inerente de animais e vegetais, as sínteses orgânicas, a descoberta de compostos orgânicos isolados a partir de plantas (alcalóides como estricnina, cocaína, morfina, etc), a organização de congressos científicos, a invenção da máquina a vapor, do telégrafo, do motor elétrico, do dínamo (aparelho gerador de corrente contínua que se converte de energia mecânica para elétrica). Assim, o período romântico também foi marcado por uma diferenciação das áreas científicas. Inclusive o escritor e pensador alemão Johann Wolfgang von Goethe, de acordo com o Romantismo compreendido como a base epistemológica predominante em relação ao modo de pensar no século XIX, desempenha consideráveis incursões no campo das ciências durante esse tempo, ideias ajustadas ao foco na experiência humana, como assinala Luiz Fernando Dias Duarte (2004, p. 11-12), referindo que o ilustre literato, segundo sua *Farbenlehre (Doutrina das Cores)*, escrito entre 1808 e 1810, posicionava-se “contra uma ótica que considerasse a luz e a formação das cores como processos objetivos, universais, independentes da percepção humana”, o que aponta para a concepção sistematizada dessa sua proposta em consonância com a subjetividade do indivíduo acerca da percepção das cores. Em produção no âmbito literário, Goethe também faz alusão à ciência: em *Die Wahlverwandschaften (As afinidades eletivas)*, de 1809, retrata os conflitos amorosos do casal Eduard e Charlotte, de modo que tal controversa relação entre eles seja explicada em comparação com elementos da química, ou seja, segundo a descrição do comportamento de repulsão e atração de compostos químicos, que serve para determinar o destino desses personagens. Em sua obra *Wilhelm Meisters Wanderjahre (Os anos de viagens de Wilhelm Meister)*, publicado pela primeira vez em 1821, ainda se observa o pensamento científico de Goethe, vários são os aforismos que ele utiliza nessa narrativa para refletir sobre política, economia, moral, religião e, sobretudo, para falar da certa irrelevância do ser humano no que tange aos avanços da ciência:

O homem em si mesmo, desde que ele se serve de seu senso sadio, é o aparelho físico maior e mais preciso que pode haver. E isso é justamente o maior desastre da nova física, que, por assim dizer, segregou do ser humano os experimentos e apenas naquilo que instrumentos artificiais mostram, conhecer a natureza, seguramente o que eles podem desempenhar, com isso limitar e querer justificar³.

Assim, é possível reconhecer que a vida e a cultura pertinente a visão de mundo instilada nessa determinada fase histórica, indicam a simbiose entre homem e ciência, ainda que tal ligação tenha sido dividida em duas epistemes distintas. Cabe, então, fazer referência à *Naturphilosophie* (filosofia ou ciência da natureza), que justamente determina “a oposição entre uma pesquisa mais mediada, voltada para a natureza física externa, objetiva, e uma outra, imediata na consciência e na subjetividade, voltada para os fenômenos específicos do humano” (DUARTE, 2004, p. 13-14). Enquanto canal de diretrizes filosóficas que nortearam principalmente o Romantismo na Alemanha, a *Naturphilosophie* teve como um dos seus precursores mais influentes o filósofo alemão Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, que, como esclarece Maria Cristina dos Santos de Souza (2012, p. 33), concebe a natureza como “uma unidade em nossa natureza singular, como está em tudo que alcançou uma individualidade e uma determinação. A consciência que se tem dela é a que ela mesma lança através de nós”. Para Schelling, uma mente mais ativa alcança proporcionalmente um sentido mais aguçado, sendo o contrário igualmente uma relação recíproca: quanto menos ativo o sentido, menor será a energia anímica da mente. “Quem é de outra forma, vê também de outra forma, e quem vê de outra forma, é também de outra forma. O homem livre sabe sozinho que é um mundo fora dele; ao outro o mundo não é nada, como um sonho do qual ele nunca acorda”⁴.

A conexão entre o sentido, a capacidade de apreensão acerca da realidade, e o espírito, no qual reside a consciência que valida as observações que se cumprem mentalmente é uma das tônicas da *Naturphilosophie*. O pensador Johann Gottfried Herder também foi uma figura

³ Original: Der Mensch an sich selbst, insofern er sich seiner gesunden Sinne bedient, ist der größte und genaueste physikalische Apparat, den es geben kann. Und das ist eben das größte Unheil der neuern Physik, daß man die Experimente gleichsam vom Menschen abgesondert hat und bloß in dem, was künstliche Instrumente zeigen, die Natur erkennen, ja was sie leisten kann, dadurch beschränken und beweisen will. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/3679/71>>

⁴ Original: Wer anders *ist*, *schaut* auch anders *an*, und wer anders *anschaut*, *ist* auch anders. Der freie Mensch allein weiß, daß eine Welt außer ihm *ist*; dem andern ist sie nichts, als ein *Traum*, aus dem er niemals erwacht. SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft*. Este trecho pode ser encontrado no seguinte endereço abaixo: <<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schelling,+Friedrich+Wilhelm+Joseph/Ideen+zu+einer+Philosophie+der+Natur/Zweites+Buch/4.+Erster+Ursprung+des+Begriffs+der+Materie+aus+der+Natur+der+Anschauung+und+d+es+menschlichen+Geistes#N3265>>

influyente para esse movimento filosófico, sobretudo no que diz respeito à própria origem do Romantismo alemão, refletindo acerca da intrínseca relevância do gênio literário em sintonia afinada com a língua da nação. Vinculados a tal particularidade, seus escritos científicos ajustam-se a essa ciência da natureza, o que, a título de exemplo, Herder evidencia ao considerar que a força de ordem vital, anímica e inerente aos seres vivos está em fusão com a organicidade da matéria pela qual se sustenta esse vigor, essa energia advinda do próprio ser:

Assim queremos seguir o curso da natureza, então é evidente:

1. *Que força e órgão estejam, na verdade, intimamente ligados, mas não um e o mesmo.* [...]
2. *Cada força opera em seu órgão harmonicamente;* [...]
3. Quando o invólucro é eliminado, *então resta a força que de antemão*, embora em uma condição degradante e também orgânica, *já existia em todo o caso antes desse invólucro.* [...]⁵.

A proposta da *Naturphilosophie* preconizou essa união entre mente e matéria, embora a ciência tenha enveredado-se por um caminho mais analítico, cético, objetivando retirar a parcela de subjetividade face à interpretação da natureza em prol de um desenvolvimento de viés mais tecnológico e racional enquanto área de conhecimento. Constata-se, inclusive, a mudança de paradigmas que acentua ainda mais ao longo do tempo essa tendência, mesmo que a ciência sofra questionamentos no mundo, como comenta o cientista John Maddox:

É compreensível que as pessoas questionem a ciência, até suspeitem dela, pois muitas descobertas, sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial, acabaram se revelando incômodas e até mesmo perigosas para a sociedade. Por exemplo, as armas nucleares. Em outros campos, o desenvolvimento científico tornou o mundo um lugar pouco romântico para se viver. A maioria dos mistérios que cercavam nossos avós - doenças, morte, astrologia - desapareceram. Enfim, a ciência acabou com a visão romântica de um homem que luta contra a natureza com suas próprias mãos⁶.

Ainda que a ciência tenha tornado-se um saber puramente objetivo e pragmático, apartado da subjetividade e da mescla entre homem e alma, reforçada pelo Romantismo, cabe registrar também, referente agora ao início do século XX, a incompatibilidade entre arte e

⁵ Original: Wollen wir also dem Gange der Natur folgen, so ist offenbar:

1. *Daß Kraft und Organ zwar innigst verbunden, nicht aber eins und dasselbe sei.* [...]
2. *Jede Kraft wirkt ihrem Organ harmonisch;* [...]
3. Wenn die Hülle wegfällt, *so bleibt die Kraft, die voraus*, obwohl in einem niedrigerem Zustande und ebenfalls organisch, *dennoch vor dieser Hülle schon existierte.* [...] HERDER, Johann Gottfried. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791). Disponível em: <<http://www.textlog.de/5586.html>>

⁶ MADDUX, John. “Entrevista com John Maddox: A ciência acabou com o romantismo”. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/cotidiano/ciencia-acabou-romantismo-488187.shtml>>

ciência, pois havia, por um lado, a teorização da arte em geral, surrealismo, cubismo, dadaísmo, construtivismo, correntes de pensamento esteticista que despontavam como novas formas de conceber a arte e a representação do sujeito, das suas circunstâncias existenciais, ao passo que, por outro lado, “a maquinação da ciência não considerou o mesmo para todos os “ismos”. Alguns se destinaram à biologia e psicologia, os outros à física e tecnologia”⁷ (BEYME, 2005, p. 256). No entanto, essa tendência é influente já na literatura do século anterior, o que se pode exemplificar através da obra de Lewis Carroll (pseudônimo de Charles Dodgson), escritor influenciado por Charles Darwin. Pode-se dizer que a fonte de inspiração para a elaboração de narrativas fantásticas como a que Lewis Carroll produz é obtida por vias da atmosfera científicista de sua época, sendo Darwin uma referência importante: cientista renomadamente conhecido por sua teoria da seleção natural e por sua profunda investigação sobre a origem das espécies, personalidade histórica que revoluciona a ciência, ao passo que também influencia caracteristicamente histórias ficcionais demarcadas por um tom mais científicista, visto que a contribuição de Darwin, como explica Anne Chassagnol, “reinventa o idioma do reino das fadas, criando novas espécies literárias – o conto de fadas científico em que as fadas assumiam o papel de naturalistas⁸”. A atmosfera darwiniana é algo indiretamente presente na obra de Carroll, a referência a uma natureza mais selvagem, inóspita e incomum apresenta-se em *Alice no País das Maravilhas* de tal forma que parece ser uma possibilidade que a própria natureza permite oferecer enquanto algo pertinente à evolução da vida. Sabe-se da história envolvendo a personagem Alice, que cai literalmente num mundo misterioso, encontrando seres antropomórficos e até mesmo absurdos, o que causa nela inúmeras indagações, uma vez que não se define claramente se o que ela está presenciando é um sonho ou não. Mesmo assim, ela parece ser uma figura ciente do que está acontecendo, ela mesma parece procurar a lógica de tudo que está ocorrendo, a ponto de tentar calcular o quanto de distância ela vem caindo em um abismo que lhe causa a impressão de atravessar o mundo do seu outro lado:

Caindo, caindo, caindo. Esta queda não acabaria *nunca*? “Queria saber quantos quilômetros já desci nesse tempo todo!”, disse em voz alta. “Devo estar chegando perto do centro da terra. Deixe-me ver... devem ser uns seis mil quilômetros, por aí...” [...] “...sim, a distância é mais ou menos essa... mas queria saber qual a

⁷ Original: [...] die Beschwörung der Wissenschaft nicht bei Allen Ismen das Gleiche meinte. Die einen zielten auf Biologie und Psychologie, die anderen auf Physik und Technik.

⁸ Original: [...] reinvent the idiom of fairyland by creating a new literary species — the scientific fairy tale in which fairies took the role of naturalists [...] CHASSAGNOL, Anne. “Darwin in Wonderland: Evolution, Involution and Natural Selection in *The Water Babies* (1863)”. Disponível em: <http://www.miranda-journal.eu/1/miranda/article.pdf?numero=1&id_article=article_03-1089>

Latitude e a Longitude em que estou!” (Alice não tinha a menor idéia do que fosse Latitude, muito menos Longitude, mas achou que eram belas palavras, formidáveis de dizer.) [...] ⁹

Alice é a figura mais humanamente racional do mundo de fantasia que Carroll cria, dessa esfera de ilusão calcada nas ideias científicas da época, como as que Èmile Zola também utiliza para argumentar em prol do darwinismo, do evolucionismo, do determinismo científico para justificar principalmente a sua concepção romanesca de acordo com essas influências naturalistas. Por isso, em sua obra *O romance experimental* (1880), ele reflete sobre os fatos e os mecanismos dos fatos oriundos da natureza, de forma que se possa dominá-los segundo as circunstâncias e o meio, sem perder de vista as leis da natureza, uma vez que, ao fim de tal operação, “há o conhecimento do homem – conhecimento científico – em sua ação social e individual” (ZOLA, 1982, p. 32).

Diante de tais influências, de uma apreensão de mundo voltada para a cientificidade do entendimento do homem até mesmo pelo viés da literatura, encontramos esses mesmos pontos de semelhança nas histórias ficcionais de Daniel Kehlmann, escritor que muito diz respeito ao nosso tempo contemporâneo. Considerado um dos grandes autores de língua alemã da contemporaneidade, reconhecidamente premiado pelo conjunto de suas obras literárias, o escritor germano-austríaco produziu romances em que a inclinação à temática das ciências físicas e naturais é notavelmente acentuada, constituindo, assim, a sua poética segundo essa referência intrínseca à criação literária do autor: *Beerholms Vorstellung (Espetáculo de Beerholm)*, de 1997, *Mahlers Zeit (Tempo de Mahler)*, de 1999 e *Die Vermessung der Welt (A medida do mundo)*, de 2005. Esse romance citado por último e outro, publicado em 2009 e intitulado como *Ruhm (Fama)*, foram traduzidos por Sonali Bertuol para o português. As três obras referidas em primeiro lugar constituem, então, o *corpus* de análise deste trabalho. *Fama* e outro romance de Kehlmann intitulado *Ich und Kaminski (Eu e Kaminski)*, de 2003, não se incluem neste trabalho por tratar o primeiro de uma ironização da comunicação virtual, com histórias que problematizam o caos e o conflito das relações humanas mediadas pelo meio cibernético; a segunda narrativa fala do encontro entre um velho pintor cego Manuel Kaminski e um historiador e crítico de arte Sebastian Zöllner. Esse personagem narra a sua

⁹ Original: Down, down, down. Would the fall NEVER come to an end! ‘I wonder how many miles I’ve fallen by this time?’ she said aloud. ‘I must be getting somewhere near the centre of the earth. Let me see: that would be four thousand miles down, I think...’ [...] ‘— yes, that’s about the right distance — but then I wonder what Latitude or Longitude I’ve got to?’ (Alice had no idea what Latitude was, or Longitude either, but thought they were nice grand words to say.) [...] CARROLL, Lewis. *Alice’s Adventures in Wonderland*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/11/11-pdf.pdf>>

convivência com Kaminski, tecendo sua biografia a fim de obter algum prestígio diante da mídia e dinheiro. Portanto, tais obras não se enquadram nesta proposta sobre literatura e ciência. Além disso, pode-se comentar que, da mesma forma como *Fama*, lançado no cinema recentemente, sob direção de Isabel Kleefeld, está sendo realizada atualmente uma adaptação cinematográfica baseada no romance *A medida do mundo*, como declara Peter Becker:

Atualmente está sendo filmado três livros dele. Um prazer do cinema tão concentrado na própria obra provavelmente ainda não tem sido experimentado nenhum escritor alemão vivo. Detlev Buck [ator e cineasta alemão] filma em 3D, “A medida do mundo”, o roteiro para a adaptação de seu best-seller foi concebido pelo próprio Kehlmann junto com o diretor¹⁰.

Com essa possibilidade de fazer a adaptação de um texto conforme a linguagem da representação fílmica, a história que Kehlmann nos conta poderá ser apreciado por um público ainda maior, alargando mais a repercussão de seu famoso romance *A medida do mundo*, fornecendo-nos uma janela, mais precisamente uma ampla imagem que nos permite ver um outro tempo:

Dos ensaios, no entanto, no Teatro Renascença (realização: Torsten Fischer), uma semana antes da estréia, ele [Daniel Kehlmann] ainda não tinha visto nada. [...] ele acompanhou parcialmente as rodagens do filme “A medida...”, de Detlev Buck, que, entre outros lugares, foi filmado em Görlitz e em Klosterneuburg, em Viena, agora as cenas andinas seguem com Humboldt, no Equador. Além disso ele também escreve um novo romance. Mas por que “A medida do mundo” em 3D? “Oh, isso é ótimo, você olha através de uma janela em um outro tempo”. Isso é o que Kehlmann também ama na escrita e nas artes mais ousadas¹¹.

Por ser filho do diretor de televisão Michael Kehlmann e da atriz Dagmar Mettler, pode-se dizer que o jovem Kehlmann, nascido em 13 de janeiro de 1975, é oriundo de uma família que respira arte. Assim como seu avô, Eduard Kehlmann, que foi um escritor alemão expressionista, ele também trilha pelo caminho da escrita, percurso que iniciou aos 19 anos de

¹⁰ Original: Gerade wurden und werden von ihm drei Bücher verfilmt. Eine so geballte Kinolust am eigenen Werk hat vermutlich noch kein lebender deutscher Schriftsteller erfahren. Detlev Buck dreht in 3D „Die Vermessung der Welt“, das Drehbuch zur Adaption seines Weltbestsellers hat Kehlmann selber zusammen mit dem Regisseur verfasst. Trecho extraído deste endereço: <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur-das-fenster-zu-einer-anderen-zeit/6028638.html>>

¹¹ Original: Von den Proben indes am Renaissance Theater (Regie: Torsten Fischer) hatte er eine Woche vor der Premiere noch nichts gesehen. [...] begleitete er teilweise die Dreharbeiten von Detlev Bucks „Vermessungs“-Film, der unter anderem in Görlitz und Klosterneuburg bei Wien gedreht wurde, jetzt folgen noch die Anden-Szenen mit Humboldt in Ecuador. Außerdem schreibt er einen neuen Roman. Aber warum eigentlich „Die Vermessung der Welt“ in 3D? „Oh, es ist großartig, man schaut wie durch ein Fenster in eine andere Zeit.“ Das ist es, was Kehlmann auch am Schreiben und in den kühnsten Künsten liebt. Extraído de: <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur-das-fenster-zu-einer-anderen-zeit/6028638.html>>

idade, além de ter estudado Filosofia e Germanística na Universidade de Viena. O crítico literário Oliver Ruf (2006, p. 61) justifica-nos isso com essa observação:

Em 1997, quando ele tinha apenas 22, ele lançou seu romance de estreia *Beerholms Vorstellung*. Com dezenove anos, ele escreveu este romance, “fortemente marcado pelo sentimento de que a realidade não é assim tão real quanto ela nos parece”, em que um fáustico mágico depois de desesperar-se com a infinitude do número Pi é levado, primeiro, do seio da teologia para a magia, até que, no final, ele imaginou desafiar a força da gravidade¹².

Estreante na literatura, o trabalho desse escritor é delineado principalmente pela construção de narrativas extensas, é em sua prosa romanesca que se observa suas maiores reflexões de ordem científica atreladas ao plano da ficção. Segundo essas circunstâncias, pode-se até mesmo afirmar que romances costumam sustentar histórias que levam leitores a uma certa viagem através do tempo, enquanto eles adensam no plano da imaginação que quase invariavelmente a leitura da narrativa longa proporciona. No entanto, não apenas é instigante ter em mãos uma obra ficcional para cumprir a sua oportuna leitura, como também acaba sendo curioso o interesse por quem a escreveu, isto é, o escritor. Nesse ponto, perguntamo-nos: quem ele é, por que ele escreveu o texto desta ou daquela forma, o que motivou que escrevesse esta ou aquela história? Um pouco mais além: qual seria a concepção de mundo do romancista, qual é o seu interesse em exercer tal atividade desempenhada por intermédio da simbiose entre o intelecto e o exercício de tão imaginativa criatividade?

Com esses questionamentos em mente, torna-se propício tratar da análise do processo de criação literária de Daniel Kehlmann associado, em primeiro lugar, à influência da ciência, sendo esse o elemento central imprescindível do universo ficcional do escritor. Além disso, é extremamente relevante destacar a sua *Weltanschauung*, isto é, o seu modo de ver o mundo, noção essa calcada em contrastes humanos estabelecidos ficcionalmente em seus textos, em reflexões do próprio autor acerca de seu trabalho literário, em possibilidades de ressignificar a História através da literatura e de elaborar, enfim, a mimese do homem e do mundo também engendrada em suas produções literárias. Dentre os três romances de Kehlmann, citados anteriormente, toma-se como exemplificação *A medida do mundo* para reforçar esse argumento.

¹² Original: 1997, als er gerade einmal zweiundzwanzig Jahre alt war, erschien sein Debüt *Beerholms Vorstellung*. Mit neunzehn hat er es verfasst, „stark geprägt von dem Gefühl, dass die Wirklichkeit lange nicht so real ist, wie sie uns vorkommt“, ein Roman, in dem ein faustischer Zauberkünstler von der Verzweiflung an der Unendlichkeit der Zahl Pi erst in den Schoß der Theologie, dann zur Magie getrieben wird, bis er am Ende der Schwerkraft zu trotzen wählte.

No que diz respeito à reelaboração do significado da História, é importante esclarecer que sua decorrente reinterpretação estabelece-se por vias ficcionais. Nesse seu romance em questão, ao projetar na ficção a vida de dois grandes cientistas alemães do século XIX, o naturalista Alexander von Humboldt e o matemático Carl Friedrich Gauss, Kehlmann ilustra a vida de dois protagonistas avessos a interpretações de mundo ficcionalizadas segundo o uso da imaginação. Eis o paradoxo frente a certeza da versão oficial histórica. Além deste exemplo, é evidente a influência do factual na elaboração do trabalho de criação literária do autor. As obras desse escritor permitem que se tenha noção acerca do universo ficcional construído por ele, de modo a nos fornecer o entendimento de que subverter o real é uma de suas principais finalidades enquanto escritor. Conforme tal reflexão, torna-se pertinente pensar sobre o ato de escrever e sobre o lugar ocupado por um narrador em romance. A relevância da literatura é decorrente de tais observações e para o autor isso ocupa um espaço essencial em sua vida, da mesma forma como falar de história para ele se constitui como algo polêmico e propulsor de um discurso que se forma com o propósito de repensar o passado. Conforme tal articulação de pensamento sobre fatos de viés histórico, não se poderia deixar de comentar o episódio ocorrido com Kehlmann durante um festival que celebrava a vida e a obra do dramaturgo alemão Bertold Brecht. Na referida ocasião, ele proferiu um discurso intitulado “Der gute Mensch von Augsburg” (“A boa pessoa de Augsburg”) – alusão à obra do teatro épico de Bertold Brecht *Der gute Mensch von Sezuan*, (*A boa pessoa de Sezuan*) –, causando controvérsias durante o evento. Dentre as suas palavras, destaquemos o seguinte trecho:

Mas Brecht foi de fato um poeta que queria ser um articulador, um Hölderlin que ansiava ser Voltaire. Ele já sabia exatamente o que nós sabemos agora, ele vê em seu tempo presente o que para nós, olhando para trás, percebemos, e ele estava longe de ignorar a verdadeira natureza de pessoas como Lenin, Stalin e Ulbricht, aos quais ele declarou sua devoção. [...] que se pode escrever canções de louvores para o ditador, sem, contudo, necessariamente ter de ser considerado como seguidor fiel, em suma, que não é forçosamente uma contradição apoiar a União Soviética e Moscou e, paralelamente, abandonar essa cidade para ir em direção a Los Angeles, onde se alinha diariamente entre os vendedores das mentiras, como se diz num poema famoso de Brecht¹³.

¹³ Original: Aber Brecht war nun einmal ein Dichter, der ein Wirkender sein wollte, ein Hölderlin, der sich danach sehnte, Voltaire zu sein. Er wusste ja schon genau, was wir jetzt wissen, er sah bereits in seiner Gegenwart, was uns zurückblickend zu erkennen leichtfällt, und er hatte durchaus eine Ahnung von der wahren Natur jener Lenins, Stalins und Ulbrichts, denen seine Ergebnisadressen galten. [...] dass man in der Tat Loblieder auf den Diktator verfassen dürfe, ohne doch als dessen vollgültiger Anhänger gelten zu müssen, kurz, dass es nicht unbedingt ein Widerspruch sei, die Sowjetunion zu unterstützen und Moskau doch so schnell wie möglich in Richtung jenes Los Angeles zu verlassen, wo man sich dann, wie es in einem berühmten Gedicht

Em entrevista com Christina Bylow, posterior ao festival, Kehlmann explica a polêmica em torno do que havia dito naquela ocasião, a suposta afeição ao totalitarismo soviético. O escritor explica que não era a formulação dele simpatizar com o assassinato em massa de Stalin, que considera Brecht um dos maiores escritos de língua alemã. O que ele fez questão de destacar é que o mundo não se tornou do modo como Brecht intencionou, mesmo sendo o dramaturgo, segundo a sua avaliação, um criador de linguagem a ser colocado ao lado de Goethe, Lutero, Hölderlin. Além disso, Kehlmann comenta que o mais importante de seu discurso não seria falar que Brecht é algo equivalentemente literário a uma camiseta com a imagem de Che Guevara e, sim, dizer que suas teses devem ser levadas mais a sério, “sobre o quão incrível é que um homem como ele se colocou ao lado de assassinos. Não para fazer acusações sobre ele, mas porque isso diz tanto sobre o século XX”¹⁴.

Outra questão que levantou o alarde do público teria sido em função de ser Bertold Brecht, segundo as palavras de Kehlmann, um simpatizante do sistema totalitarista, o que o escritor procura responder de maneira bastante lúcida, desmistificando interpretações distorcidas, entendimentos que pudessem indicar de maneira errônea uma inclinação ideológica alinhada com os regimes totalitários do século XX. Na verdade, a intenção do autor, que depois ele mesmo explica mais adiante, era relembrar, rememorar os fatos, retirar a poeira sobre o passado, visto que se falava a respeito de Bertold Brecht, um artista que viveu justamente numa época histórica de grandes transformações sociais. Assim, Kehlmann reflete a respeito de questionamentos banais lançados aos escritores, os que sugerem que a literatura talvez não tenha feito diferença frente a uma ideologia ditatorial por não ser algo que possa ter influenciado politicamente uma mudança de viés social, visto que alguns escritores do século XX opuseram-se à democracia, à liberdade, sem que isso retire seus méritos em âmbito literário, “mas é algo que se deve conservar na memória. Precisamente como um aviso. É importante ver em que os outros estavam errados, e deve-se também ter a licença de expressar isso com todo o respeito por Brecht ou Neruda, por exemplo”¹⁵.

heißt, tagtäglich einreihet unter die Verkäufer der Lügen. Esta informação foi obtida através do jornal alemão *Süddeutsche Zeitung* (página 17, jul. 2008).

¹⁴ Original: [...] wie erstaunlich es ist, dass ein Mann wie er sich auf die Seite von Mördern stellte. Nicht um ihm Vorwürfe zu machen, sondern weil es so viel über das zwanzigste Jahrhundert erzählt. Extraído de: <http://www.berliner-zeitung.de/magazin/literatur---ich-lass--mich-ganz-gerne-mal-von-einem-grossen-kuenstler-manipulieren-,10809156,11909172.html>

¹⁵ Original: [...] aber es ist etwas, das man im Gedächtnis behalten sollte. Eben als Warnung. Es ist wichtig, zu sehen, wo andere sich geirrt haben, und man muss das auch aussprechen dürfen, bei aller Verehrung für Brecht

A respeito da vida de escritores do século XX, convém ainda falar da obra literária de Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (*O homem sem qualidades*), escrita entre 1930 e 1943. Ulrich é o protagonista dessa extensa narrativa que faz itinerários não totalmente bem sucedidos pelas profissões de oficial militar, engenheiro e, por último, matemático, fornecendo, assim, ramos profissionais pertinentes a uma exatidão e a uma rigidez belicista, da qual talvez possamos inferir a perspectiva panorâmica de meados dos anos 1900, marcada por guerras e ênfase nas ciências popularmente denominadas como “duras”, como a física, a química, a matemática. Enquanto correm tramas secundárias, as “ações paralelas” no romance de Musil, Ulrich, face à procura da exatidão dos números, escolhe, ao fim, a “rainha das ciências”, como comenta Claus Hoheisel (2002, p. 86), ou seja, a matemática, ainda que “sejam apresentadas as grandes vantagens e desvantagens dessa ciência, aqui em permanente alternância, essencialmente de sua linguagem irônica”¹⁶, a que se estabelece na narrativa, visto que o próprio Musil era engenheiro e certamente alguém bastante familiarizado com os números, fato que pode ter servido de inspiração para conceber as trajetórias profissionais de Ulrich, e disso é aceitável prestar atenção na utilização de sua escrita em conformidade com tais circunstâncias, de modo que seja igualmente cabível concordar com o filósofo húngaro Georg Lukács (1965, p. 78), que nos fala da necessidade de o escritor partir de sua própria parcialidade de ponto de vista, todavia considerando-se que esse foco de visão resulte, por consequência, na ampliação de seus horizontes, na perspectiva de ver ou observar a realidade de maneira diversificada, pois “quanto mais uma concepção do mundo é profunda, diferenciada, nutrida de experiências concretas, tanto mais plurifacetada pode se tornar a sua expressão compositiva”.

Pode-se pensar sobre a possível escolha não apenas de um protagonista, como Ulrich, e, sim, de dois, como é o caso em *A medida do mundo*: Alexander von Humboldt, o desbravador da natureza, aventurando-se nas Américas entre o final do século XVIII e começo do XIX, e o Carl Friedrich Gauss, gênio da matemática, absorto com as incógnitas dos números. Ambos os personagens estão em relação de contraste, contrários entre si em função dos propósitos de duas vidas, tanto na ficção quanto no que foi no plano real. Sem esquecer que há um narrador a tecer suas trajetórias, a indicar um tipo de representação

oder Neruda zum Beispiel. Extraído de: <http://www.berliner-zeitung.de/magazin/literatur---ich-lass--mich-ganz-gern-mal-von-einem-grossen-kuenstler-manipulieren-,10809156,11909172.html>>

¹⁶ Original: [...] werden hier in ständig wechselnder, hauptsächlich ironischer Ausdrucksweise die großen Vor- und Nachteile dieser Wissenschaft aufgezeigt [...]

mimética mantida pelo romance, transformando sua visão potencialmente múltipla, oriunda daquilo que ele reflete ou experiencia, em produto estético.

Segundo Adorno (2003, p. 57), o romance é esse material estético pelo qual a apresentação das contrariedades humanas é colocada em questão, o que nos sugere a renúncia de uma proposição alinhada a um tipo de realismo que ludibria o seu vínculo com os grandes dilemas da sociedade, identificados de acordo com os desajustes internos vividos pelo indivíduo: “*Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo*”. Por decorrência de tais observações, a reflexão acerca da prática da escrita que condensa a materialidade do artefato oriundo da criação literária, isto é, a obra ficcional, é possível pensarmos sobre a ficção por intermédio de uma chave de compreensão ou de leitura que não nos fornece acesso direto ao real ou à realidade e, sim, que torne sua interpretação como a possibilidade de relativizar o factível, de reelaborar a versão histórica e oficializada dos fatos, de tal forma que se possa atingir até o ápice do que beira extrapolar os limites da imaginação no que tange escrever um romance:

O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (BENJAMIN, 1987, p. 54)

Relacionada à intenção deste trabalho, a tarefa de Daniel Kehlmann orienta-se conforme essa descrição da existência humana, com o acréscimo da articulação do tempo passado, e com a ressalva de que exprimir “historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (idem, *ibidem*, p. 224). Assim, para corroborar com essa proposição benjaminiana, torna-se também apropriado mencionar algumas argumentações de Alfredo Bosi (2002, p. 33), as que nos levam a conceber a compreensão da simultaneidade entre lembranças e expectativas de acordo com as elaborações mentais firmadas pelo uso da memória:

Quem diz cultura diz processo temporal em toda a extensão e compreensão do termo “tempo”. A cultura, diferentemente da infra-estrutura material, pode, sempre que estimulada, entreter relações vivas e estreitas com o *passado*, mesmo o mais remoto,

graças ao dinamismo da memória, e com o futuro, que já existe no desejo e na imaginação.

São relações às vezes dramáticas de atração e repulsão entre o presente e o passado, entre o presente e o futuro, que marcam o ritmo afetivo e intelectual dos produtores de símbolos. (BOSI, 2002, p. 33)

Kehlmann confronta no âmbito da ficção a historicidade factual e a versão dessa própria historicidade advinda dos registros mantidos pela História. Como referido neste texto, tal observação vai justamente ao encontro das ideias que se comungam em prol de uma construção memorialística, mas fictícia acerca de homens ilustres da esfera das ciências. Em conformidade com isso, o escritor produz os seus símbolos conforme sua perspectiva autoral, pertinentes ao percurso cronológico dos fatos sob a perspectiva histórica da Alemanha. Em concordância com tais considerações, é relevante retomar, outra vez, Walter Benjamin (2006, p. 512):

A história anterior [Vorgeschichte] e a história posterior [Nachgeschichte] de um fato histórico aparecem graças a sua apresentação dialética. Além disso: cada fato histórico apresentado dialeticamente se polariza, tornando-se um campo de forças no qual se processa o confronto entre sua história anterior e sua história posterior. Ele se transforma neste campo de forças quando a atualidade penetra nele. E assim o fato histórico se polariza em sua história anterior e posterior sempre de novo, e nunca da mesma maneira. Tal polarização ocorre fora do fato, na própria atualidade – como numa linha, dividida segundo o corte apolíneo, em que a divisão é feita fora da linha.

Certamente que se aplica traçar uma estreita ligação da composição construída em *A medida do mundo* com os dados culturais referentes à pátria germânica, visto que tais índices históricos são mimetizados, como igualmente se justifica segundo palavras de Bosi (ibidem, p. 52), as que comentam que se “o conceito de historicidade da cultura se alarga e se aprofunda, antigos mitos, símbolos e valores, bem como as fantasias do inconsciente e os sonhos da utopia, entram no texto com o mesmo direito que a mimesis das coisas rentes ao autor”. Na mesma direção desses argumentos, vale dizer que é importante frisar a composição mimética desenvolvida pelo romancista a partir de seu trabalho literário. Como mencionam Günther Gebauer e Christoph Wulf (2004, p. 38), são nos processos miméticos que ocorre a adaptação do ser humano na edificação do seu próprio mundo e daquele que não está ao seu alcance imediato, o que se representa no compasso de suas impressões, de suas observações e indagações:

A mimese ocorre em um nível abaixo das fronteiras de demarcação entre arte, ciência e vida. Ela leva ao ajuste, às conexões de vida concretizadas; Ela colabora na transformação do mundo em imagens, e nos processos de simulação. Embora

contenha elementos racionais, a mimese afasta-se de investidas de fins racionais. Nos processos miméticos, o homem adapta-se ao mundo. Eles possibilitam ao homem de apanhar o mundo exterior no seu mundo interior, e de expressar este último. Eles criam uma proximidade aos objetos, e possibilitam assim uma forma primitiva de entendimento. [...] A criação mimética de uma extensão simbólica tem relação com outros mundos; ela serve de intermediária entre mundos e pessoas. (GEBAUER; WULF, 2004, p. 38)

Observa-se que a mimese é engendrada em função de estar relacionada com a esfera do real, condicionada à presença do outro, cujo juízo acerca de dada representação é conferido a partir de sua apreciação estética. Em conformidade com essas argumentações, a subversão da realidade através do discurso literário constitui-se como um recurso calcado nas paradoxais circunstâncias do meio social em que a humanidade se mantém, nas apreensões reflexivas do escritor que transpõe a um narrador a responsabilidade de apenas contar, narrar uma história, sendo aceitavelmente legitimado o acordo cultural entre o leitor e a obra que lê, desarticulando o real, reorganizando-o na linguagem, na sua leitura. Eis o que se estabelece no universo ficcional de Daniel Kehlmann: os narradores desempenham papéis de indispensável relevância, são eles que vão conduzir-nos por caminhos que vão além da linearidade textual, desempenhando seus ofícios de depoentes que relatam ao leitor suas versões acerca do que experienciam, testemunham, ainda que, nesse terreno de folhas de papel, de páginas de livro, não seja totalmente confiável dar créditos as suas verdades sustentadas pela narração em si, acima de qualquer suspeita. Todavia essas mesmas verdades simplesmente podem ser de fato entendidas como verídicas ou como algo regido por paradigmas da própria ficção, pertencentes à dimensão da mimese, como dito anteriormente:

[...] o narrador diz algo, descreve como isso tinha sido, mas com base em determinados detalhes pode-se pressupor que isso poderia ter sido propriamente bastante diferente. A verdade não se pode descobrir porque ela se encontra presa na perspectiva do narrador. [...] Considero surpreendente que a maioria dos leitores passam por cima disso e não se questionam com isso. Quando apenas se lê de forma superficial em relação à forma, parece haver na minha literatura uma história linear e precisamente controlada, mas quando se olha mais de perto, está aí algo muito incerto ou até mesmo estranho na hipotética realidade supostamente sólida. Exatamente como se experimenta isso às vezes no sonho¹⁷.

¹⁷ Original: [...] der Erzähler erzählt etwas, beschreibt, wie es gewesen ist, aber anhand bestimmter Details kann man vermuten, dass das eigentlich ganz anders gewesen sein könnte. Die Wahrheit kann man aber nicht herausfinden, weil man in der Perspektive des Erzählers gefangen ist. [...] Ich finde es erstaunlich, dass die meisten Leser über so etwas hinweglesen und sich gar nicht darüber wundern. Wenn man in Bezug auf die Form nur flüchtig liest, scheint bei mir zwar eine klare und genau kontrollierte Geschichte zu sein, aber wenn man genau hinschaut, ist da etwas sehr Unsicheres oder sogar Unheimliches in der scheinbar fest gefügten Wirklichkeit. Genau wie man das manchmal im Traum erlebt. (KEHLMANN, 2007, p. 170)

O sonho, para Kehlmann, mostra-se relevante em função da sua atividade literária. É através da imaginação de seus protagonistas, quando um ou outro está em transição entre o sono e a vigília, que se eleva a razão de narrar, especialmente pelo motivo de oportunizar que também seja constituída, através do ato de criar narrativas ficcionais, a dimensão ontológica relativa à existência de seus personagens. É possível até mesmo perceber que os personagens criados pelo escritor germano-austriaco são seres que carregam uma esperança que lhes dignificam a razão de serem representados no plano ficcional, o que motiva a composição literária de Kehlmann, eivada de otimismo a cada novo trabalho que ele começa, embora ciente de que o contrário também é uma probabilidade que não se pode descartar:

Até um certo grau meus personagens são perdedores, mas então eles levam suas vidas em suas próprias mãos. E meus personagens sempre têm uma chance. [...] Cada nova perspectiva tem algo de otimista, e eu sou antes de tudo um homem otimista. Entretanto, eu sou também ao mesmo tempo pessimista por precaução, porque, em tudo o que eu empreendo, calculo com o pior resultado possível. Não por causa do meu temperamento, mas por escolha, porque muitas vezes as coisas resultam em algo muito melhor do que se espera. Em todo o caso, sou otimista de temperamento¹⁸.

Daniel Kehlmann tem um olhar clínico ciente da falibilidade, a que ele parece levar em consideração ao confabular seus romances, porém o escritor apoia-se mais no otimismo. Sua tendência a encarar de forma otimista o seu processo de criação literária é também algo que os seus próprios personagens apresentam. A oportunidade que seus protagonistas têm diante da vida é propulsora de toda a vigorosa curiosidade sobre o universo, alimentada por eles durante suas peripécias, suas aventuras pelo mundo, suas indagações sem respostas totalmente satisfatórias até mesmo perante a própria incógnita da existência humana. E, assim como Kehlmann, todos os seus heróis equilibram-se sobre o fio condutor desembaraçado pela ciência, de relevância altamente extraordinária, sendo Cedálion e Órion os seres mitológicos emblemáticos dessa metáfora¹⁹. Assim como o artefato criado pelo autor constituir-se como a obra literária que resulta de sua atividade com a escrita, também a fabricação de suas

¹⁸ Original: Bis zu einem Grad sind meine Figuren Verlierer, dann aber nehmen sie ihr Leben in die eigene Hand. Und meine Figuren haben immer eine Chance. [...] Jede Offenheit hat doch etwas Optimistisches, und ich bin eigentlich auch eher ein optimistischer Mensch. Ich bin aber gleichzeitig auch Zweckpessimist, weil ich bei allem, was ich unternehme, mit einem möglichst schlechten Ausgang rechne. Nicht aus Temperament, sondern aus Entscheidung, weil es so meistens um Einiges besser kommt, als man erwartet. Vom Temperament her bin ich auf jeden Fall Optimist. (KEHLMANN, 2007, p. 189-190)

¹⁹ De acordo com tais comentários, é interessante conferir apêndices com imagens ilustrativas no final deste trabalho, eles elucidam de maneira bastante evidente algumas articulações argumentativas presentes nesta dissertação.

narrativas, a serem analisadas a seguir, é baseada em arte-fato, ou seja, em fusão entre ficção e realidade.

1 INUMERABILIDADE E UNTERBRECHUNG

*Eu quero me tornar bem lúcido sobre algo, sobre uma possibilidade que tomou forma na distância, sobre uma irritante constelação matemática, sobre duas paralelas que queriam tocar-se em um infinito nebuloso...*²⁰

Daniel Kehlmann, *Beerholms Vorstellung*

Beerholms Vorstellung (O espetáculo de Beerholm), de 1997, trata de um relato da vida do mágico Arthur Beerholm. Sentado no terraço de uma torre de televisão, ele narra em doze capítulos a sua vivência desde a infância e a sua inclinação para a magia: órfão desde criança, o protagonista vai para um internato suíço e é lá que aprende truques para jogos de cartas. Inspirado no mago Merlin, o sonho de Beerholm é conceber mágicas que possam alterar de fato a realidade. Através da leitura do primeiro romance escrito por Daniel Kehlmann, confere-se que a práxis da escrita dele é um trabalho engenhosamente imaginativo e amplamente aberto à plurissignificação, o que se constata pelo título de seu *Debütroman*, uma vez que a palavra em alemão *Vorstellung* denota diferentes significados, dentre os quais se pode destacar *espetáculo, imaginação, apresentação*. A respeito de tal característica, o crítico Klaus Zeyringer (2008, p. 38) afirma o seguinte:

A realidade é uma questão de perspectiva. Depende do olhar, que se lança sobre o mundo, sobre um acontecimento, sobre um momento, e do ponto de vista. O romance de estreia de Daniel Kehlmann, com seus 22 anos de idade, começa precisamente com o significado da perspectiva, tanto concreta quanto abstrata, na acepção ambígua do título *Beerholms Vorstellung*: imaginação, intuição, cena de palco, apresentação. Na vida do famoso mágico Arthur Beerholm, que a narra em seu – a ele adequado – estilo levemente maneirista, levemente neurótico, confundem-se os limites entre realidade e magia, entre verdade e ilusão ou mentira²¹.

A perspectiva sobre a realidade não se firma de um modo unívoco de significação nesse romance, sendo tal aspecto acerca da complexidade do mundo, no qual o real seria algo unicamente concreto e indiscutivelmente inequívoco de outros sentidos, uma leitura que é

²⁰ Original: Ich möchte mir wohl über etwas klar werden, über eine Möglichkeit, die in der Ferne Gestalt annahm, über eine irritierende mathematische Konstellation, über zwei Parallelen, die sich in einer nebligen Unendlichkeit berühren wollten... (KEHLMANN, 2000, p. 42-43)

²¹ Original: Die Wirklichkeit ist eine Frage der Perspektive. Sie hängt vom Blick ab, den man auf die Welt, auf ein Ereignis, auf einen Moment wirft, und vom Standpunkt. Der Debütroman des 22-jährigen Daniel Kehlmann beginnt eben mit der Bedeutung der Perspektive, und zwar sowohl konkret als auch abstrakt, im Sinne des mehrdeutigen Titels »Beerholms Vorstellung«: Imagination, Anschauung, Bühnenauftritt, Präsentation. Im Leben des berühmten Zauberkünstlers Arthur Beerholm, das dieser in seinem – ihm angemessenen – leicht manierierten, leicht neurotischen Stil erzählt, verschwimmen die Grenzen zwischen Realität und Magie, zwischen Wahrheit und Illusion oder Schwindel.

originária da interpretação feita pelo protagonista. Assim, um leitor que lê esse romance também pode perfeitamente observar o modo como ele pensa a respeito da realidade, o que Markus Gasser (2008, p. 14-15), por sua vez, faz ao lançar o seu olhar de maneira analítica na psicologia do personagem, a partir da qual se relativiza a divisão entre o real e o mágico, justificando o inusitado percurso de Arthur Beerholm:

[...] *Beerholms Vorstellung* retrata os obscurecimentos psíquicos de uma pessoa cansada de sua existência, que fracassa nas relações amorosas, nos estudos, e, conseqüentemente, na vida, e camufla seu fracasso com fantasias de onipotência. No entanto, essa interpretação parece-se com aquelas cartas de baralho, em que um mágico deixa seu público olhar de boa vontade, porque justamente essas não são as aquelas que importam²².

O protagonista lê a realidade pelo viés da mágica, de forma que essa corrobore com a ideia que designa as experiências ilusionistas, as que propõem oposição às leis da natureza. Nesse sentido, é feita a referência, em uma das epígrafes da narrativa, a um certo Giovanni di Vicentio, autor de *Über die Kunst der Täuschung (Sobre a arte do ilusionismo)*:

Tal jogo requer reflexão. Acreditar em um ilusionista é o emblema da estupidez. A mesma coisa é preservar a simples descrença que ele sabe usar bem e manobrar contra você. Portanto, lembre-se: desconfiar dele, isso é a sabedoria dos tolos. Todavia, cuidado ainda para se preservar da desconfiança, que é a tolice dos sábios. Porventura, de ambos surge a desordem. Independente do caminho que você também quer seguir: ganhará o ilusionista²³.

A outra citação do frontispício do livro é de Agrippa von Nettesheim, intelectual e escritor do século XVI, versado em esoterismo renascentista. Da obra *Von der Eitelkeit der Wissenschaften (Da vaidade das ciências)*, Kehlmann destaca a seguinte asserção: “Portanto a magia em si compreende toda a filosofia, física e matemática, bem como as forças da fé religiosa”²⁴. Sem dúvida alguma, portanto, percebe-se que a arte de fazer mágica associa-se à curiosidade pelo domínio de pressupostos que dizem respeito ao espaço, ao tempo, em termos científicos, numéricos. Eis o tema central desse romance.

²² Original: [...] »Beerholms Vorstellung« schilderte die psychischen Verdüsterungen eines Daseinsmüden, dem keine Liebesbeziehung, kein Studium, eben kein Leben gelingt und der sein Scheitern mit Allmachtsphantasien camoufliert. Doch gleicht diese Deutung jenen Karten, in die ein Magier sein Publikum bereitwillig blicken lässt, da es auf sie gerade nicht ankommt.

²³ Original: Solch ein Spiel verlangt Überlegung. Einem Taschenspieler zu glauben ist Abzeichen der Dummheit. Nicht anders aber der schlichte Unglaube, den er wohl zu nutzen und gegen dich zu kehren weiß. Darum merke dir: Ihm zu mißtrauen, das ist die Weisheit der Toren. Jedoch selbst vor dem Mißtrauen noch Vorsicht zu bewahren, das ist die Torheit der Weisen. Denn aus beidem erwächst Verwirrung. Welchen Weg du auch einschlagen willst: gewinnen wird der Taschenspieler. (KEHLMANN, 2000, p. 5)

²⁴ Original: Derowegen begreift die Magie in sich die ganze Philosophiam, Physicam und Mathematicam, ferner die Kräfte des religiösen Glaubens. (idem, ibidem, p. 5)

1.1 O MUNDO DOS NÚMEROS

Assim se estabelece a narrativa que retrata a vida do mágico Arthur Beerholm: à parte o estudo de teologia sob forte orientação religiosa, a do padre Fassbinder, o seu relato recupera inicialmente a referência temporal do passado desse narrador, ou seja, a sua infância:

Em primevas lembranças não se encontra mãe, não se encontra absolutamente nenhum ser humano. Todas as imagens nas esmaecidas primeiras páginas de minha memória mostram somente eu; mas todas as coisas são ofuscadas pela minha presença, olham para mim, são por existem através de mim, para mim. A grama, o céu, o amigável, manchado e sombreado teto. Como se tivesse havido um tempo em que eu era a única pessoa no mundo²⁵.

A partir da busca de seu autoconhecimento, independente de qualquer vínculo familiar, Arthur Beerholm apresenta suas lembranças da infância de modo a enfatizar, desde os primeiros tempos de sua vida, a reflexão sobre o sentido de estar no mundo, visto que o eu-narrador entra em contato com o seu mundo imaginário, o que Daniel Kehlmann procura indicar com muita clareza. Em lugar algum, no transcorrer do romance, é retratado o trajeto contrário pela porta do sonho e, assim, o padre Fassbinder não desempenha um papel coadjuvante para o desenvolvimento psicológico do protagonista. De acordo com essa perspectiva, Zeyringer (2008, p. 37), outra vez, reflete:

Aquele Arthur Beerholm permanece por consequência nos espaços de sua imaginação, conta, a partir de um pretendido ponto final em retrospectiva a sua vida, que ele então transporta para a ficção nessa passagem. A partir dessa posição na transição dos planos da imaginação, o final recebe sua ambiguidade e, ao mesmo tempo, sua plausibilidade. De tal modo, Kehlmann é bem sucedido ao elaborar uma descrição que não parece ser admissível numa consequente narrativa realista em primeira pessoa: que um “eu” descreva sua própria morte²⁶.

Ainda que se comente o final da história, é a retrospectiva que conserva e confunde em si mesma a probabilidade de tudo ser, com base nesse relato ficcional, uma ilusão ou um

²⁵ Original: In einen frühen Erinnerungen findet sich keine Mutter, findet sich überhaupt kein menschliches Wesen. Alle Bilder auf den ersten verblässenden Seiten meines Gedächtnisses zeigen bloß mich; aber alle Dinge sind überschattet von meiner Anwesenheit, blicken auf mich, sind durch mich, für mich. Das Gras, der Himmel, die freundliche, schattengefleckte Zimmerdecke. Als hätte es eine Zeit gegeben, in der ich der einzige Mensch auf der Welt war. (KEHLMANN, 2000, p. 8)

²⁶ Original: Jener Arthur Beerholm bleibt folglich in den Räumen seiner Imagination, erzählt allerdings von einem vorgeblichen Endpunkt her im Rückblick sein Leben, das er dann eben in dieser Passage ins Fiktionale befördert. Aus dieser Position im Übergang der Vorstellungsebenen erhält auch der Schluss seine Vieldeutigkeit, zugleich seine Plausibilität. Derart gelingt Kehlmann eine Beschreibung, die in konsequenter realistischer Ich-Erzählung nicht zulässig scheint: dass ein Ich seinen eigenen Tod schildert.

agravante realmente fatal ao ilusionista. Seus questionamentos o propulsionam, logo ao começar a etapa escolar, em direção ao mundo da aparente exatidão matemática, para o universo dos números:

E como eu era como aluno? Medíocre, extremamente medíocre. Ou para ser preciso: bastante ruim em tudo, em matemática, pelo contrário, tão bom que isso compensou as outras disciplinas. Mais tarde, quando não mais se tratou em física de glóbulo ou alavanca idiotas, mas de átomos, ondas e raios de luz, quando assim os números infundiram as matérias e o sólido aparente dissolveu-se em relações mentais, melhorou-se também aqui o meu desempenho²⁷.

Antes de determo-nos na influência dos números para o herói de *O espetáculo de Beerholm*, falemos sobre a dimensão onírica dessa narrativa: o sonho desempenha um papel fundamental nessa obra e vai ao encontro das especulações filosóficas de Arthur Schopenhauer, filósofo alemão que Kehlmann admira abertamente e que o influencia de modo direto na concepção de suas narrativas ficcionais. Para ele, Schopenhauer é o pensador mais aperfeiçoado enquanto prosador do século XIX que, mesmo antes de Nietzsche e Heinrich Heine, deixou como herança escrita algumas das melhores declarações sobre música, além de também ter formulado as melhores considerações acerca de literatura e ser um profundo conhecedor sobre a indistinção entre sonho e realidade. O que Kehlmann explicita assim: “Uma frase dele, a que eu sempre retorno a ler, diz: ‘O grande sonho é interrompido por sonhos curtos e, enfim, isso é tudo.’ Esse é um núcleo da visão de mundo de meus livros. Sonho e realidade não são distinguíveis de forma confiável”²⁸.

Arthur Beerholm é o mágico que sustenta esse entremeio no plano da narrativa, caracterizando os instantes intermediários de vigília e sono, de forma a sinalizar a ruptura com a realidade, como Daniel Kehlmann afirma:

[...] em meus romances, sempre se tratou para mim do jogo com a realidade, a ruptura da realidade. E eu digo isso bem abertamente, fez parte de minhas experiências mais constrangedoras como um escritor, que isso não é simplesmente compreendido na Alemanha. Em meu primeiro romance, por exemplo, o herói está

²⁷ Original: Und wie war ich als Schüler? Mittelmäßig, höchst mittelmäßig. Oder um genau zu sein: Ziemlich schlecht in allem, in Mathematik hingegen so gut, daß manches andere ausgeglichen wurde. Später, als es in Physik nicht mehr um blöde Kügelchen oder Hebel ging, sondern um Atome, Wellen und Lichtstrahlen, als also die Zahlen die Materie durchdrangen und das scheinbar Feste sich in geistige Relationen auflöste, verbesserten sich auch hier meine Leistungen. (KEHLMANN, 2000, p. 36-37)

²⁸ Original: Ein Satz von ihm, auf den ich immer wieder zurück komme, lautet: »Der große Traum ist unterbrochen von kurzen Träumen und das ist am Ende alles«. Das ist ein Kern des Weltbildes meiner Bücher. Traum und Wirklichkeit sind nicht zuverlässig unterscheidbar. (idem, 2007, p. 183)

deitado em sua cama no final do primeiro terço dessa obra e, gradualmente, começa a sonhar²⁹.

Em consonância com a perspectiva onírica, a lembrança do protagonista acerca de seu aprendizado face às disciplinas escolares, encaminha o seu discurso para o questionamento da complexidade do mundo. Ele mesmo percebe-se caindo o tempo todo sobre penhascos, corrimão de escada, abismos sombrios ou clarificados, qualquer terreno ou pavimento onde ele esteja parece ceder, tudo se revela frágil ao Arthur Beerholm, o chão movimentava-se em giros, o que lhe dá a sensação de estar no ar, caindo rapidamente no solo. Em seguida, nota a presença dos insetos, do sol, extremamente colorido e apavorante. Ainda assim, a incerteza prevalece: “Tudo isso pode não ter ocorrido, pelo menos não na parte da minha vida que está na luz e na razão. Ela pertence à face da noite, ao mundo dos sonhos, que encobre minha existência e a existência de cada um”³⁰. A apreensão da natureza complexa da vida passa a constituir-se de maneira racionalmente assegurada pela evolução da ciência, sob a ótica dos rigores matemáticos que dispõem a leitura da realidade apreendida pelo personagem e a hipotética descoberta das regiões geográficas insondáveis a olho nu pelo ser humano:

Todo o mundo visível em sua variedade e complexidade com seu enorme inventário de pessoas, animais, cães, agentes de seguros, crocodilos, flores, oceanos, sóis, planetas e galáxias, baseia-se em uma rede de números. A soma dos ângulos de um triângulo é igual a de dois retângulos; uma sentença é verdadeira ou é a sua contradição, mas não é um terceiro resultado; um corpo permanece em seu estado enquanto nenhuma força produz efeito sobre ele. Tudo isso é verdade, no fundo arenoso do mar entre peixes de olhos arregalados, nas plantas trepadeiras de folhas vermelhas da floresta e no meio das estrelas, apagando-se sem sentido, que ninguém conhece. Uma inexorável mente lúcida preceitua a todas as coisas seus princípios³¹.

²⁹ Original: [...] in meinen Romanen ging es mir immer um das Spiel mit Wirklichkeit, das Brechen von Wirklichkeit. Und, ich sage das jetzt ganz offen, es gehörte zu meinen bedrückendsten Erlebnissen als Schriftsteller, daß so etwas in Deutschland einfach nicht verstanden wird. In meinem ersten Roman etwa liegt der Held am Ende des ersten Drittels in seinem Bett und beginnt allmählich zu träumen. (KEHLMANN, 2009, p. 16)

³⁰ Original: All das kann sich nicht ereignet haben, zumindest nicht in dem Teil meines Lebens, der im Licht liegt und in der Vernunft. Er gehört auf die Nachtseite, zur Traumwelt, die mein Dasein und jedes Dasein, umwuchert. (idem, 2000, p. 10-11)

³¹ Original: Die ganze sichtbare Welt in ihrer Vielfalt und Verschlungenheit mit ihrem ungeheuren Inventar an Menschen, Tieren, Hunden, Versicherungsagenten, Krokodilen, Blumen, Ozeanen, Sonnen, Planeten und Galaxien ruht auf einem Geflecht von Zahlen. Die Winkelsumme eines Dreiecks ist der zweier rechter gleich; ein Satz ist wahr oder sein Widerspruch, nicht aber ein Dritter; ein Körper verharrt in seinem Zustand, solange keine Kraft auf ihn wirkt. All das trifft zu, auf dem sandigen Meeresgrund unter glotzügigen Fischen, bei den rotblättrigen Schlingpflanzen des Urwalds und inmitten der sinnlos verglühenden Sterne, die niemand kennt. Allen Dingen schreibt ein unerbittlich klarer Geist seine Gesetze vor. (idem, ibidem, p. 46)

A “rede de números” associa-se à razão da vida em todas as esferas possíveis de existência do ser vivo. É ela que matematiza, conforme o ponto de vista do narrador-protagonista, a percepção do espaço e o pensamento relacionado a essa noção espacial:

O mundo invisível das formas e o mundo visível sem formas fundem-se por um breve, quase que real momento. O poder infinito da mente mostra-se durante um segundo completamente indisfarçável. E com ele a verdade de que nenhuma coisa no mundo tem a força de resistir à sua interna obrigatoriedade matemática³².

Embora sejam os princípios matemáticos calcados em exatidão e certezas que geralmente podem ser comprovadas mediante cálculos numéricos, Arthur Beerholm, em diálogo com o leitor, refere-se à geometria analítica que aprendera na escola e a uma função algébrica estabelecida através da operação matemática de divisão por zero. Assim, chega-se, por um lado, a indefinição de um resultado (apontada por calculadoras eletrônicas como *error*), a precisão com os números perde o seu firmamento lógico ao lançar como divisor o número zero. A imprecisão justifica-se pela impossibilidade de escolher ou definir um número que atribua algum valor claro e proveniente da divisão de $1/0$. Por outro lado, há uma outra interpretação a respeito da solução dessa incógnita numérica, a de que o valor resultante seria denominado de infinito, isto é, de algo inumerável, desprovido de limites, sem delimitações que indiquem começo e final de quaisquer coordenadas de viés científico. É esse infinito, representado pelo símbolo ∞ , o motivo a princípio implícito das especulações do protagonista:

Você ainda se lembra de seu tempo de escola? Da geometria analítica? Sem aflição, eu não pretendo te aborrecer mais do que o necessário. Mas eu preciso descrever-te uma determinada curva e suas estranhas proezas. Um exemplo simples: a função $y=4/x$. Coloquemos para x o quatro, obtemos... – correto: um. Por três recebemos quatro terços ou também 1,3 periódicos, um número bobo, sem humor ou elegância. Tomemos dois... – sim, resultado também dois. Um: resultado quatro. E zero?³³

Consciente do problema decorrente da divisão de $1/0$, Arthur Beerholm expõe em breves pormenores essa insolubilidade numérica, questão que se encontra circunscrita no

³² Original: Die unsichtbare Welt der Formen und die nur sichtbare Welt des Formlosen verschmelzen für einen kurzen, kaum wirklichen Moment. Die unendliche Macht des Geistes zeigt sich eine Sekunde lang ganz unverstellt. Und mit ihr die Wahrheit, daß kein Ding in der Welt die Kraft hat, seiner inneren mathematischen Pflicht zu widerstehen. (KEHLMANN, 2000, p. 46-47)

³³ Original: Erinnerst du dich noch an deine Schulzeit? An die analytische Geometrie? Keine Angst, ich habe nicht vor, dich mehr als nötig zu langweilen. Aber ich muß dir eine bestimmte Kurve schildern und ihre seltsamen Erlebnisse. Ein einfaches Beispiel: die Funktion $y=4/x$. Setzen wir für x vier ein, bekommen wir ... – richtig: eins. Bei drei erhalten wir vier Drittel oder auch 1,3 periodisch, eine dumme Zahl ohne Humor oder Eleganz. Nehmen wir zwei... – jawohl, Ergebnis auch zwei. Eins: Ergebnis vier. Und null? (idem, ibidem, p. 62-63)

plano da irresolução, no campo naturalmente compreendido como ilimitado do próprio infinito:

Para o matemático é fácil: ele escreve com pena fina *n.d.* ao lado do cálculo, *não definido*: a confissão de que sua ciência salta fora dos eixos, quando ela tenta tocar espantos puros e a eternidade plena. E a geometria? Ela registra como cresce devagar a curva em ambos os lados do sistema de coordenadas para, quanto mais perto ela chega do eixo, inclinar-se cada vez mais forte e, então, nos últimos milímetros, sobe para o alto da folha e para dentro do nada³⁴.

A falta de delimitações algébricas e a resposta imprecisa de um cálculo matemático proporcionam ainda mais questionamentos ao personagem. Ele menciona os números irracionais, os mesmos que representam a incomensurabilidade de qualquer segmento vetorial e correspondem ao valor de Pi, proporção numérica também simbolizada pela letra grega minúscula π . Assim, as reflexões que ele traz à tona de sua infância demonstram que a rigidez de limites aritméticos, o rigor talvez seguro dos números, todos esses aspectos dissolvem-se segundo as suas conclusões, tornando a interpretação acerca da realidade como algo que não se pode medir com total garantia por conhecimentos engendrados numericamente. O personagem demonstra, um tanto hesitante, o seu senso de questionamento diante da infinitude de um valor numérico em uma curva algébrica, à espreita inclusive da irracionalidade dos números, da medida não integralmente precisa de uma circunferência, da qual a relação entre as grandezas de seu perímetro e diâmetro resulta na proporção numérica conhecida como Pi, a incógnita que persegue a humanidade desde os egípcios do mundo antigo. No entanto, o protagonista cisma em procurar compreendê-la, mesmo sendo a sua solução dificilmente muito complexa:

Fala-se de modo desleixado de Pi e pinta-se uma letra grega que parece como um cogumelo de esquelha, mas o que é isso afinal? Sim, o que realmente...? [...] Isso é chamado de “valores aproximativos”; contudo, isso simplesmente significa que se tome outros números que ficam perto dos intangíveis e parecem de fora um pouco semelhantes. Mesmo assim, entre eles e ela [a proporção numérica Pi] se situa uma infinidade lúgubre, cheia de algarismos que não pode ser superada. Pi, criado pela mente, esquiva-se da mente; ela não o alcança mais. Senhores professores, encobertos de pó de giz, respondam-me! Não é óbvio como aqui, ainda antes de tudo, a toda a matéria revela-se algo de inquietante no mundo?³⁵

³⁴ Original: Der Mathematiker macht es sich leicht und schreibt mit dünner Feder *n.d.* neben die Rechnung, *nicht definiert*: das Eingeständnis, daß seine Wissenschaft aus den Fugen springt, wenn sie versucht, den puren Schrecken und die reine Ewigkeit zu berühren. Und die Geometrie? Sie zeichnet auf, wie die Kurve auf beiden Seiten des Koordinatenkreuzes langsam ansteigt, um sich plötzlich, je näher sie der Achse kommt, stärker und stärker zu neigen und dann, auf den letzten Millimetern, in die Höhe zu schließen und über die Blattkante hinaus ins Nichts. (KEHLMANN, 2000, p. 63)

³⁵ Original: Man spricht lässig von Pi und malt einen griechischen Buchstaben, der aussieht wie ein Fliegenpilz von der Seite, aber was ist das eigentlich? Ja, was wirklich...? [...] Man spricht von «Näherungswerten»; doch

Observa-se ainda maiores inquietações de mesma natureza apresentadas por intermédio do discurso do personagem, as que o ilusionista Beerholm continua a mencionar e a destacar: a quase incompreensível intangibilidade dos números e a irracionalidade paradoxalmente submersa na exatidão numérica. O relato a respeito dessas circunstâncias é repleto de poeticidade, com uma imagética especialmente peculiar que valoriza a construção ficcional de Kehlmann:

O que me acometeu, então, no meu primeiro e cuidadoso trabalho com o mundo dos números, foi isto: que há algo estranho no interior dos algarismos, equações e traços de fração, brilhante e duros como a pérola na carne de uma ostra sonolenta. Algo que evoca sentimentos como em alguém que fica entre dois espelhos ou olha de um ponto de vista elevado (de um terraço, deste terraço) na profundidade. Acredite em mim: há menos motivos para pesadelos do que a descoberta de que a semente da loucura está no coração da matemática³⁶.

Ciente de seu estranhamento com o mundo dos números, Arthur Beerholm certifica-se da infinitude, em amplo sentido dessa palavra, de forma racional, de acordo com as dúvidas que lhe iam surgindo durante o percurso escolar.

1. 2 MAGIA E SONHO

Por se tratar não apenas da complexidade dos números, como também de magia, as referências mais importantes do romance são as figuras do mago Merlin e da ninfa Nimue (conhecida sobretudo por nomes como Senhora do Lago, fada Viviane, a mais importante sacerdotisa de Avalon, a ilha lendária do ciclo arturiano). Nesse aspecto, tais alusões a essas entidades reforçam o argumento principal: dominar o que se escapa da realidade, das leis da natureza. Se, por um lado, Merlin, o grão-druída mitológico da magia, é a personalidade que conhecia os mistérios cósmicos universais, por outro lado, Nimue é esse vulto das lendas do Rei Artur que simboliza tudo o que advém da natureza terrena, mas isso em simbiose com o

das bedeutet schlicht, daß man andere Zahlen nimmt, die in der Nähe der Unberühmbaren liegen und ihr äußerlich ein wenig ähnlich sehen. Dennoch, zwischen ihnen und ihr liegt eine düstere, ziffernerfüllte Unendlichkeit, die nicht überwunden werden kann. Pi, vom Geist erschaffen, entzieht sich dem Geist; er kommt nicht mehr an sie heran. Ihr Professoren, umwölkt von Kreidestaub, antwortet mir! Ist es nicht offen sichtbar, wie hier, noch vor allen Dingen, aller Materie schon etwas Beunruhigendes in die Welt tritt? (KEHLMANN, 2000, p. 64-65)

³⁶ Original: Was mir ausfiel, damals, in meiner ersten und vorsichtigen Beschäftigung mit der Zahlenwelt, war jedenfalls das: Daß es im Inneren der Ziffern, Gleichungen und Bruchstriche, schillernd und hart wie die Perle im Fleisch einer schläfrigen Auster, etwas Fremdes gibt. Etwas, bei dessen Betrachtung es einem zumute werden kann, wie jemandem, der zwischen zwei Spiegeln steht oder von einem hohen Aussichtspunkt (einer Terrasse, dieser Terrasse) in die Tiefe blickt. Glaub mir: Es gibt geringere Ursachen für Alpträume als die Entdeckung, daß im Herz der Mathematik der Keim des Wahnsinns liegt. (idem, ibidem, p. 65-66)

sobrenatural ou permeado por essa força que excede as leis naturais, ajustando-se à leitura de Beerholm, que retoma a sua mítica história. Como Markus Gasser (2008, p. 14) comenta, ela é “a substituta da totalidade de leitores que se vê forçada a supor – pensando pela lógica do romance –, ela mesma é apenas uma invenção”³⁷. Conforme tal comentário, o episódio retratado na narrativa pode ser conferido assim:

Então, um dia, foram Merlin e Nimue para uma gruta. E, já se supõe, uma gruta mágica; as lendas estão cheias desses lugares cintilantes e sombrios. Nimue fez com que o homem velho entrasse na caverna (não realmente tão velho segundo algumas fontes), embora ele soubesse – pois o que ele não sabia? – que isso traria o infortúnio. E a seguir ela falou uma palavra que selou a caverna: uma cortina de pedra fechou-se em torno de Merlin e trancou-o para sempre no coração da terra macia e escura³⁸.

O desfecho desse evento condiz metaforicamente com o mistério todo procurado por Arthur Beerholm para ser desvendado ou estar ao dispor de sua mágica. Tais considerações constituem suas recordações, as que ele mesmo reitera mais uma vez, em síntese, da seguinte maneira: “uma grande parte da minha vida, o mais importante passa-se em um mundo abstrato, perto das figuras geométricas, números, combinações e do reino racional da fé”³⁹.

Por se inspirar no mago Merlin, o desejo de Beerholm é dominar a realidade, modificando-a através da magia. A história se constitui, nesse sentido, por intermédio do relato desse narrador-protagonista que conta acerca de suas experiências com o mundo da mágica ilusionista, ao passo que envolve o leitor no ilusionismo de narrar até o fim, arrematando a ambiguidade semântica do título, referida no começo deste capítulo, de modo a se alinhar, inclusive, com o que Umberto Eco (1985, p. 8) diz sobre o processo de composição literária, ou seja, que um “narrador não deve oferecer interpretações de sua obra, caso contrário não teria escrito um romance, que é uma máquina para gerar interpretações”. Em conformidade com a versatilidade do significado da palavra *Vorstellung*, pode-se entendê-la como *espetáculo*, por expressar o personagem o anseio pelo domínio de elementos da

³⁷ Original: [...] die Stellvertreterin der Leserschaft, die sich – aus der Logik des Romans gedacht – zu der Annahme gezwungen sieht, selbst auch nur erfunden zu sein.

³⁸ Original: Nun eines Tages kamen Nimue und Merlin zu einer Grotte. Und zwar, man vermutet es schon, einer magischen Grotte; die Legenden sind voll von diesen dämmrigen, kristallglitzernden Orten. Nimue brachte den alten Mann (nicht ganz so alt nach machen Quellen) dazu, die Höhle zu betreten, wiewohl er wußte – denn was wußte er nicht? –, daß das Unheil bringen würde. Und dann sprach sie ein Wort, welches die Höhle versiegelte: Ein steinerner Vorhang schloß sich um Merlin und sperrte ihn für immer ins Herz der weichen, dunklen Erde. (KEHLMANN, 2000, p. 177-178)

³⁹ Original: [...] Ein großer Teil meines Lebens, der wichtigste wohl, spielt sich in einer abstrakten Welt ab, in der Nähe von geometrischen Figuren, Zahlen, Kombinationen und dem kühlen Reich des Glaubens. (idem, ibidem, p. 187)

natureza, de modo que possa manipulá-los em prol da realização de suas mágicas, o que ele mesmo considera ter alcançado, chegando ao juízo de que um mágico como ele deveria ter controle total sobretudo do fogo, das coisas irrealis, do que escapa de estar sob regência do mundo terrestre. Para isso, Arthur Beerholm utilizava certos recursos, os que corroboravam com as suas ideias: “[...] eu usei a singularidade da ótica (qual objeto é mais notável do que uma lente?) e – o mais preferido – as complicações, farpas e alçapões do pensamento puro”⁴⁰.

Outra concepção referente ao sentido do título deve-se pela ideia de *imaginação*, a que justamente se demarca pela indistinção que Beerholm percebe entre o sonho e a realidade, assegurando uma porosidade que decorre dessa imprecisa sensação dele e uma narrativa muito genialmente elaborada: “Eu sempre achei os limites entre o reino do sonho e do pesadelo na minha fantasia e a assim chamada realidade porosos. Eu não sou capaz de fazer distinções onde não vejo diferenças ou onde vejo apenas diferenças não muito confiáveis”⁴¹.

Por último, a noção de *apresentação*, partindo do entendimento de que a obra expõe a interpretação teórica do mágico, a que enfatiza a simbiose entre números e magia, que sobretudo potencializa os seus dilemas existenciais, a sua procura por respostas satisfatórias a perguntas irrespondíveis:

E o espaço. Essa estranha amplidão sem mistério. Cada ponto lá fora, onde for, seja tão longe quanto possível, fica numa linha reta que parte de mim. Um halo matemático estende-se de mim sobre o horizonte em um infinito sem sentido. Inúmeras curvas deslizam através do vazio e se encurvam em direção a linhas que elas não alcançam. Curiosa onipresença da geometria. E se nada oculta-se nela? Se não há nada para interpretar nisso? Não, não pode ser um jogo vazio! Uma rede de números carrega o mundo e este sol, esta cidade, este céu. Magia e matemática: elas se tocam em todo o lugar. Essa é a minha última palavra⁴².

Evidencia-se, dessa maneira, o confronto entre a abstração, intangível a qualquer esclarecimento matemático, e o pensamento racionalizado, sustentado a partir de operações

⁴⁰ Original: [...] wandte ich die Seltsamkeiten der Optik an (welcher Gegenstand ist merkwürdiger als eine Linse?) und – und das am liebsten – die Verwicklungen, Widerhaken und Falltüren des reinen Denkens. (KEHLMANN, 2000, p. 208)

⁴¹ Original: Ich bin nicht imstande, Unterscheidungen zu machen, wo ich keine Unterschiede sehe oder nur höchst unverlässliche. (idem, ibidem, p. 221)

⁴² Original: Und der Raum. Diese seltsam geheimnislose Weite. Jeder einzelne Punkt da draußen, wo auch immer, so fern wie nur möglich, liegt auf einer geraden Linie, die von mir ausgeht. Ein mathematischer Strahlenkranz erstreckt sich von mir über den Horizont in eine sinnlose Unendlichkeit. Unzählbare Kurven gleiten durch die Leere und krümmen sich auf Linien zu, die sie nicht erreichen. Merkwürdige Allgegenwart der Geometrie. Und wenn sich nun nichts in ihr verbirgt? Wenn es nichts darin abzulesen gibt? Nein, es darf kein leeres Spiel sein! Ein Netz aus Zahlen trägt die Welt und diese Sonne, diese Stadt, diesen Himmel. Magie und Mathematik: Sie berühren sich allerorten. Das soll mein letztes Wort sein. (idem, opus citatum, p. 276)

norteadas por aritmética, resultando, dessa tensão, a já mencionada porosidade que interliga ambas as possibilidades de tais formas de pensar, a permeabilidade que confere à mágica a consolidação de sua importância perante as outras ciências. Ela é o meio em que se manipula concomitantemente com a finitude e o infinito relacionados ao enigma da matemática, da vida, em dimensões factual e onírica, e da continuidade e descontinuidade do espaço. A ilusão que é utilizada pelo mágico Beerholm para fazer seus espetáculos ilusionistas é a mesma que ele próprio, enquanto narrador, emprega para narrar sua trajetória. Não se encontra no romance uma conclusão que demarque aquilo que é ilusório daquilo que não é. A conjuntura ficcional dessa narrativa joga com a imprecisão e a exatidão de cálculos feitos por Beerholm na mesma ocasião de definir, conforme a altura do espaço do terraço onde escreve sua história e a aceleração da gravidade, o tempo levado por um corpo que se lança de tal cume até o chão, em queda livre. É o declive vertiginoso de si mesmo que ele procura calcular, mesmo que o tempo mensurado não possibilite a determinação de um valor a ser manejado de acordo com a lei da gravidade:

Experimentos de queda tendem à imprecisão quando uma pessoa em queda os realiza. Se bem me lembro, a fórmula determina para a distância percorrida da queda $s = \frac{1}{2} gt^2$; a altura do meu terraço é, assim afirma a placa vermelha na entrada, 243 metros, portanto, uns duzentos e cinquenta. Estabelecemos: $250 = \frac{1}{2} 10t^2$. Ou ainda: $t = \sqrt{50}$. E isso resulta em cerca de sete. Sete, então. Sete segundos. Você dirá novamente que a matemática e a vida são estranhas uma à outra? Quando o corrimão me solta, são esses sete segundos tudo o que resta para mim do mundo e do tempo, do infinito. Caí durante sete segundos⁴³.

Os cálculos que fornecem a duração temporal de sua queda também refletem o modo como Beerholm atrela o sustentáculo da exatidão numérica a um instante de sua existência propensa a suas indagações existenciais, como se não bastasse somente colocar a sua vida em jogo sem nenhum artifício ilusionista, como se fosse indispensável fazer uso da possibilidade de simplesmente desaparecer com o respaldo de sua mágica:

Assim, comprova-se também o desaparecimento final de Beerholm, seu último truque como metáfora para a elementar força imaginária da atividade literária: onde nada era, é de repente algo que reivindica a realidade para si, todavia sem ser “realidade”, e – “sai o fantasma”, denominado por Shakespeare – desaparece

⁴³ Original: Fallexperimente tendieren zur Ungenauigkeit, wenn ein Fallender sie durchführt. Wenn ich mich richtig erinnere, lautet die Formel für den zurückgelegten Fallwegs $s = \frac{1}{2} gt^2$; die Höhe meiner Aussichtsterrasse beträgt, so behauptet die rote Tafel am Eingang, 243 Meter, also etwa zweihundertfünfzig. Setzen wir ein: $250 = \frac{1}{2} 10t^2$. Oder auch: $t = \sqrt{50}$. Und das macht in etwa sieben. Sieben also. Sieben Sekunden. Wirst du noch einmal behaupten, daß Mathematik und Leben einander fremd sind? Wenn das Gelände mich losgelassen hat, sind diese sieben Sekunden alles, was mir von der Welt und der Zeit, der unendlichen, noch bleibt. Ich werde sieben Sekunden fallen. (KEHLMANN, 2000, p. 280)

novamente. Na profissão de Beerholm e de Kehlmann a fórmula “o que era para comprovar, que se rabisca na geometria sob um teorema comprovado, não significa “o que era para provar”, mas “o que era para admirar”⁴⁴.

O espetáculo de Beerholm é uma obra literária que faz jus ao propósito de seu próprio título, aquele que “deve confundir as idéias, nunca discipliná-las” (ECO, 1985, p. 9). Essa recomendação incita a reflexão sobre a ideia de escrever ficção, sobre a *Unterbrechung* que se faz quando se elabora narrativas não necessariamente relacionadas ao plano real da vida e, paradoxalmente, eivadas de verossimilhança. O termo em alemão é significativo: temos o prefixo *unter*, o que está *por baixo, abaixo*, e *Brechung*, *refração*, isto é, por um lado, desvio, segundo a física, da direção de ondas de luz, calor e de som ao se propagarem de um meio para outro; por outro lado, conforme a abordagem discursiva da linguagem, aquilo que é subentendido, não explicitado no discurso – vale salientar também que a palavra *Brechung* é oriunda do verbo *brechen*, significando *romper, quebrar, causar cisão, uma ruptura*. Assim, *Unterbrechung* significando *interrupção*, a incisão principalmente da realidade, mantida como um hiato que serve como ponto de permeabilidade em relação ao próprio real e ao ilusório no plano da imaginação: eis o ponto central no exercício de elaboração ficcional de Kehlmann, conferido nesse romance.

De acordo com o ofício de sua escrita, Daniel Kehlmann é apontado como um escritor bem sucedido em livro organizado pelo crítico literário alemão Gunther Nickel, comentário que esse mesmo organizador registra em prefácio, recorrendo as palavras do escritor e dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt para acertadamente corroborar com esse fato. A passagem citada pelo crítico pode ser conferida na obra de Dürrenmatt (1980, p. 58-59), *Literatur und Kunst: Essay und Reden*:

O ofício de escrever torna-se possível apenas mediante o sucesso como profissão liberal; o sucesso, entretanto, nada enuncia sobre o valor de uma escrita [literária], ele sugere unicamente que o escritor produza uma mercadoria, que se pode vender: reconhecemos que essa circunstância não seja satisfatória [ao escritor] seja admitida, contudo é sempre ainda a única possível: o ofício de escrever como profissão liberal

⁴⁴ Original: So erweist sich auch Beerholms finales Verschwinden, seine letzte Escamotage, als Metapher für elementare Bannkraft literarischen Tuns: Wo nichts war, ist plötzlich etwas, beansprucht Wirklichkeit für sich, jedoch ohne »Wirklichkeit« zu sein, und – »Exit Ghost« heißt das bei Shakespeare – verschwindet wieder. In Beerholms und Kehlmanns Metier bedeutet die Formel »W.z.b.w.«, die man in der Geometrie unter einen bewiesenen Lehrsatz kritzelt, nicht »Was zu beweisen«, sondern »Was zu bewundern war.« (GASSER, 2008, p. 15)

detém na verdade uma ousadia com um desfecho injusto para muitos (e sem instância para alegar o recurso)⁴⁵.

A repercussão reconhecidamente bem aceita do primeiro romance de Kehlmann resulta de muita dedicação. Sua “ousadia” dribla os percalços implicitamente mencionados por Dürrenmatt tais como a desconfiança inicial da crítica em relação a um jovem escritor, a hegemonia do que se entende como cânone literário do Ocidente, que a mídia, o circuito acadêmico e intelectual mantêm. O desafio é o de firmar uma proposta original no âmbito da literatura, tentativa essa que, em geral, faz do escritor um sucedâneo de autores predecessores a ele, mas um sucessor autêntico dos que o antecedem, os que influenciam consideravelmente a sua produção no ramo da literatura. De certo modo, a ansiedade da influência, como Harold Bloom declara, é o fator *sine qua non* do processo de criação literária. Sem dúvida que o ponto de partida é a invenção, a intensa atividade mental, os impulsos de inspiração para escrever ficção, para formar a composição estrutural do texto ficcional que é guiado por uma entidade que conta a história, trabalho que o escritor explica do seguinte modo:

Um narrador opera com realidades. A partir do desejo de corrigir a existente realidade segundo sua imaginação, ele inventa uma segunda, privada, que difere em alguns pontos óbvios e em muitos bem escondidos dessa primeira. O sonho prolongado, escreveu Schopenhauer, foi interrompido por sonhos breves, e isso é tudo no fim; para um romancista, a história prolongada é interrompida por histórias breves de romances, e que o deixa nervoso, não é aquela mescla, ou seja, a violação de limites. Por exemplo, o encontro inesperado com uma máquina bem real, desenvolvida por alguém, que ele, em diversos momentos, já tinha concebido como a sua própria invenção⁴⁶.

É no intervalo da concretude do real enquanto uma área tênue a permear as tais “realidades” mencionadas por Kehlmann que se constrói *O espetáculo de Beerholm*. O autor tem plena consciência dessa circunstância constituída como o fio condutor de sua ocupação com a escrita, a que ele mesmo articula não apenas para manter confundido o protagonista de sua narrativa em si próprio, mas também para ludibriar o leitor, e é isso que ele espera

⁴⁵ Original: Die Schriftstellerei wird erst durch den Erfolg als freier Beruf möglich; der Erfolg sagt jedoch nichts über den Wert einer Schriftstellerei aus, er deutet allein darauf hin, daß der Schriftsteller eine Ware herstellt, die sich verkaufen läßt: Daß dieser Umstand nicht befriedigt, sei zugegeben, doch ist er immer noch der einzig mögliche: Die Schriftstellerei als freier Beruf bleibt zwar ein Wagnis mit ungerechtem Ausgang für viele (und ohne Instanz, die Klage vorzubringen). (DÜRRENMATT, 1980, p. 58-59)

⁴⁶ Original: Ein Erzähler operiert mit Wirklichkeiten. Aus dem Wunsch heraus, die vorhandene nach seiner Vorstellung zu korrigieren, erfindet er eine zweite, private, die in einigen offensichtlichen Punkten und vielen gut verstecken von jener ersten abweicht. Der lange Traum, schrieb Schopenhauer, sei unterbrochen von kurzen, und das sei am Ende alles; für einen Erzähler ist die lange Geschichte unterbrochen von kurzen, und was ihn nervös macht, ist nicht deren Vermischung, also jede Verletzung der Grenzen. Zum Beispiel die unerwartete Konfrontation mit einer sehr realen Maschine, entwickelt von jemandem, den er in manchen Augenblicken bereits für seine eigene Erfindung hielt. (KEHLMANN, 2005, p. 10)

realmente. Para Kehlmann, o protagonista fantasia uma personagem, imaginando-a segundo o seu desejo, até porque o título do romance tende a sugerir essa perspectiva. Assim, Arthur Beerholm inventa-se como mágico da mesma forma como o escritor o imaginou ao escrever a história do personagem, conduzindo-o de maneira imaginada na realidade que o livro oferece, na qual o sonho parece continuar sendo uma constante. O padre Fassbinder é, por tal razão, a figura ativamente emblemática, uma parte importante da narrativa que decorre dessa atmosfera onírica em que o ilusionista parece estar situado. Tudo o que se passa com ele pode estar fazendo parte de um sonho, mas não há somente essa alternativa a ser conferida, é também possível suspeitar-se de que o protagonista, enquanto um narrador que não merece de leitor algum plena confiança acerca do que narra, uma vez que ele poderia estar tramando truques e reviravoltas mágicas continuamente durante a narrativa, pretende na verdade realizar um grande show ilusionista, um teatro de pura magia: “Frequentemente me perguntaram os leitores sobre esse trecho, mas os críticos classificaram o livro, de forma elogiosa, como um romance de narração realista. Eles tinham simplesmente ignorado esse passagem”⁴⁷.

Rotular o romance como uma narrativa realista talvez não seja adequado para um tipo de enredo que é engendrado conforme a inquietante questão a respeito da indefinição entre o sonho e o seu oposto, isto é, o real, a realidade. Assim, a materialização da *Unterbrechung* desdobra-se na ficção de Daniel Kehlmann como um pacto filosófico que celebra a *Weltanschauung* de um narrador obcecado de curiosidade pelo mundo. Pontos de vista sobre o universo dos números, do tempo, da biologia, da física são assuntos recorrentes nos romances do autor, além de ser evidente a admiração de uma figura importante, o motivo nevrálgico que assinala o propósito de Kehlmann, sua fonte inspiradora, Arthur Schopenhauer:

[...] nós temos sonhos; não poderia a vida inteira ser um longo sonho? – ou, com mais precisão: existe um critério seguro entre sonho e realidade? Entre fantasmas e objetos reais? [...] também no sonho tudo se relaciona igualmente por si só segundo a proposição do princípio [da causalidade] em todas as suas formas, e essa ligação só rompe entre a vida e o sonho e entre os diversos sonhos. A resposta de Kant ainda poderia apenas dizer assim: o *longo* sonho (a vida) geralmente tem em si conexão

⁴⁷ Original: Man könnte auch vermuten, daß der ja ohnehin nicht besonders verlässliche erzählende Protagonist durch solche Tricks und Wendungen seinen Bericht einer illusionistischen Show, einer Bühnenvorstellung, ähnlich machen möchte. Oder man könnte vermuten, daß er den Leser innehalten lassen will wie Beerholm auf der Türschwelle. Ich wurde von Lesern oft auf diese Passage angesprochen, die Rezensenten aber nannten das Buch, durchaus lobend, einen realistisch erzählten Roman. Sie hatten es einfach überlesen. (KEHLMANN, 2009, p. 18)

segundo a proposição do princípio [da causalidade], mas não tem nenhuma ligação com os sonhos curtos; embora cada um desses [sonhos curtos] tenha em si o próprio encadeamento: entre esses e aquele a ponte está, pois, quebrada, e nisso distingue-se ambos⁴⁸. (SCHOPENHAUER, 1949, p. 19)

O conhecimento intuitivo acerca do mundo é a tônica do pensamento de Schopenhauer em *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*O mundo como vontade e representação*), a distinção entre sonho e realidade, experienciada pelo homem, interrompe a univocidade do real tal qual se costuma reconhecer como dado *a priori*, abrindo portas para horizontes interpretativos que ultrapassam o ordinário da vida, que oferecem visões apenas perceptíveis para quem se aventura pela experiência da leitura no cosmo caótico da ficção. O alento de concebê-lo proporciona ao Daniel Kehlmann ousadia para criar um *locus à parte*, pelo qual a releitura do passado talvez seja mais verídica do que nos depõe a História. Desde que o ser humano começou a tomar consciência de si, os fatos que ele presenciava, vivia, acabaram por serem historicizados com o respaldo da escrita, da linguagem, da cultura dos livros, que até então representavam um meio totalmente singularizado de infundir conhecimento sobre múltiplos saberes, sobretudo acerca das infindáveis potencialidades que a mente humana vem utilizando para fundamentar as mais variadas filosofias, os mais divergentes estudos de psicologia e as aventuras das ciências em geral. Por isso, Jorge Luis Borges diz que um objeto como o livro pode servir-nos como um prolongamento memorialístico, imaginativo, tão pleno ele é dos mais inumeráveis conteúdos de diversos campos do saber humano e que em geral dizem respeito diretamente ou não ao próprio indivíduo, tudo o que advém de sua leitura, da qual pode ser decorrente reflexões intermináveis e costumeiramente sintetizadas a longo prazo, é um trunfo adquirido pela humanidade. O livro, uma materialização inteligível, uma concretude legível da historicidade dos fatos, atestada pela razão do homem, uma entidade sobrenatural que não delimita a diferença daquilo que é passado e/ou sonho, confundindo-nos invariavelmente:

Em César e Cleópatra, de Shaw, quando se fala da Biblioteca de Alexandria, diz-se que ela é a memória da humanidade. Isso é o livro. E é algo mais, também: a imaginação. Que é o nosso passado, se não uma série de sonhos? Que diferença pode haver entre recordar sonhos e recordar o passado? (BORGES, 1985, p. 5)

⁴⁸ Original: [...] wir haben Träume; ist nicht etwa das ganze Leben ein Traum? – oder bestimmter: gibt es ein sicheres Kriterium zwischen Traum und Wirklichkeit? zwischen Phantasmen und realen Objekten? [...] auch im Traume hängt alles Einzelne ebenfalls nach dem Satz vom Grunde in allen seinen Gestalten zusammen, und dieser Zusammenhang bricht bloß ab zwischen dem Leben und dem Traume und zwischen den einzelnen Träumen, Kants Antwort könnte daher nur noch so lauten: der *lange* Traum (das Leben) hat in sich durchgängigen Zusammenhang gemäß dem Satz vom Grunde, nicht aber mit den *kurzen* Träumen; obgleich jeder von diesen in sich den selben Zusammenhang hat: zwischen diesen und jenem also ist jene Brücke abgebrochen und daran unterscheidet man beide.

Tal como Borges declara sobre a importância do livro para o ser humano, pode-se refletir que ele oferece essa garantia de registrar o passado histórico, é com essa memória que Daniel Kehlmann trabalha, enfim, como se estivesse sonhando de olhos abertos, retrocedendo e avançando no tempo, façanha realizada mediante a interpretação textual do contexto em que seu personagem, Arthur Beerholm, vive e sonha.

2 IMATERIALIDADE PASSAGEIRA

*A regra antiga, pensou ele. A natureza não tem lacunas. A regra mais antiga. Nenhuma articulação, nenhum salto. Tudo repousa nisso. Todo mundo sabe disso. Mas se houvessem? Se existissem? Saltos e rupturas, nós cadentes na tela; se a rede for porosa? Leis, elas asseguram tudo, sem elas, nós desapareceríamos no caos e na escuridão...*⁴⁹

Daniel Kehlmann, *Mahlers Zeit*

Em sua obra intitulada *Mahlers Zeit (Tempo de Mahler)*, de 1999, Daniel Kehlmann demarca a trajetória do jovem cientista David Mahler. Gênio da aritmética em busca do mistério do tempo, o protagonista especula leis da termodinâmica com a finalidade de sondar o tênue pulso cosmogônico do mundo, a combinação de desordem e tempo, de modo a relativizar todas as leis possíveis acerca da biologia e da física. O escritor estabelece nesse romance a temática sobre a questão da incógnita do tempo. As citações introdutórias dessa narrativa sugerem tal problemática a ser apreciada através de sua leitura: por um lado, o poeta irlandês William Butler Yeats afirma que “o tempo é extenso”⁵⁰; por outro, o astrofísico britânico Arthur Eddington, em *Das Weltbild der Physik (A concepção de mundo da física)*, de 1928, comenta a respeito das armadilhas da natureza, de sua imprevisibilidade, que “não devemos deixar-nos abater se novas descobertas revelam profundidades inesperadas. Talvez um ou outro também gostaria de dizer que a natureza teria usado artimanhas desleais”⁵¹. Assim, a preponderância da ciência torna-se fundamental, uma vez que o protagonista dessa obra, David Mahler, é um gênio da física que persegue de maneira indelével a solução para o mistério temporal. Na época de lançamento dessa obra, o jornalista Daniel-Dylan Böhmer comentou elogiosamente que esse romance inicia com a referência de um problema da física teórica, que seria sobre o fato de o tempo ter apenas uma direção, o que Mahler não consegue solucionar. Assim, Kehlmann privilegia esse conflito do homem com o tempo em sua história, e o seu protagonista é uma pessoa que só poderia ser compreendida pelo seu rival laureado com o Prêmio Nobel, o personagem Valentinov, é moldado pelo escritor através de cortes de

⁴⁹ Original: Die alte Regel, dachte er. Die Natur hat keine Lücke. Die älteste Regel. Keine Fugen, keine Sprünge, nirgendwo. Darauf ruht alles. Das weiß jeder. Wenn aber doch? Wenn es sie gibt? Sprünge und Risse, fallende Maschen im Gewebe; wenn das Netz löchrig ist? Gesetze, sie halten alles fest, ohne sie verschwänden wir im Chaos und in der Dunkelheit... (KEHLMANN, 2001, p. 24)

⁵⁰ Original: Time is unwound. (idem, ibidem, p. 5)

⁵¹ Original: Wir dürfen uns nicht entmutigen lassen, wenn neue Entdeckungen unerwartete Tiefen enthüllen. Vielleicht möchte auch der eine oder andere behaupten, die Natur habe unlautere Kniffe angewandt. (idem, opus citatum, p. 5)

pedaços de sua realidade passada e presente e, assim, como Daniel-Dylan Böhmer declara, “entre estranhas experiências de *déjà vu* e *flashbacks* perturbadores, o texto condensa-se em um experimento narrativo e intelectual que leva adiante o autor com prazer pueril na complexidade da tarefa⁵²”. Tal aspecto deve-se ao trabalho de Kehlmann, a sua aptidão imaginativa:

Isto é devido sobretudo a linguagem muito precisa de Kehlmann, cuja exatidão e simultânea subjetividade mantêm o fluxo da narrativa suspenso em um estranho equilíbrio. Isso segura o enredo abstrato e apoia à seriedade com que realiza Kehlmann esse seu projeto, de modo que produza, como por si só, efeitos complexos tocantes⁵³.

Sem dúvida alguma que essa narrativa destaca-se como uma história de admirável enredo e de similar enlevo ficcional análogo à obra anterior, de modo que se pode conferir o estilo do escritor Daniel Kehlmann, um autor sempre interessado em transpor a dimensão do real em prol de histórias que procuram dialogar com o lado mais desconhecido da natureza e do universo. Afinal, quem até agora cogitaria desconfiar da possibilidade de o tempo ser entendido como um fenômeno que se direciona para algum lado ou lugar no espaço e de ter, inclusive, não apenas uma única direção, mas também, e talvez, outra rota espacial, quem sabe até sideral? Quem poderia utilizar essas hipóteses enquanto pontos de elementar importância no que tange engendrar histórias ficcionais, enquanto índices fictícios extremamente apropriados a estruturar a criação literária de uma narrativa tão inteligente como a que é oferecida em *Tempo de Mahler*? Essas são algumas perguntas que podemos fazer a respeito dessa obra, uma vez que o inusitado constitui-se também como uma referência extremamente indispensável no que diz respeito ao trabalho literário de Kehlmann como um todo. Os episódios vividos pelos seus protagonistas nunca são aventuras apenas repletas de imprevisibilidade ou de situações de algum perigo que decorra em alguma fatalidade. Na ficção do autor germano-austríaco, essas proezas sempre se edificam de forma muito mais desafiadora, a façanha maior que é colocada em jogo reside no uso da força da razão humana

⁵² Original: [...] zwischen verfremdeten Déjà-vu-Erlebnissen und verstörenden Flashbacks verdichtet sich der Text zu einem erzählerischen und intellektuellen Experiment, das der Autor mit kindlicher Lust an der Komplexität der Aufgabe [...] Extraído de <<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,94937,00.html>>

⁵³ Original: Das liegt vor allem an Kehlmanns äußerst präziser Sprache, deren Genauigkeit und gleichzeitige Subjektivität den Fluss der Erzählung in einem seltsam schwebenden Gleichgewicht halten. Das trägt den abstrakten Plot und unterstützt dabei die Ernsthaftigkeit, mit der Kehlmann das Projekt vorantreibt, so dass dessen Verfahren wie von selbst vielschichtige, anrührende Effekte hervorbringt. Comentário também do jornalista Daniel-Dylan Böhmer, retirado do endereço já citado acima.

para decodificar os mistérios perseguidos por cientistas geniais e conscientes de suas limitações acerca da vida e do cosmo.

De semelhante atmosfera intimista em relação às inquietações de Arthur Beerholm, o personagem principal do primeiro romance escrito por Kehlmann, Mahler, é apresentado como alguém inclinado para o mundo da exatidão matemática, mas oscilando entre a procura de uma explicação racional para os fenômenos insondáveis da natureza e o devaneio do pensamento:

Uma estrutura reluzente dos números. Ela cresceu, formou novas superfícies de cristal, um sistema de beleza de vidro, e ele viu e entendeu. Ele [David Mahler] sabia que não podia se mover – o mundo lá fora e também o quarto; até mesmo sua cama parecia vagar lentamente pelo espaço. Só ele não podia se mexer⁵⁴.

É essa mobilização cerebral de Mahler que sustenta a história, é essa sua tenacidade de tentar capturar o intangível que instaura essa aura até certo ponto delirante, até certo ponto consciente dos problemas de ordem física que ele procura resolver. São aspectos esses que se desdobram desde a infância até sua vida adulta, como comenta Markus Gasser (2008, p. 16):

O gênio da física David Mahler, em *Tempo de Mahler*, nunca pode saber se as personagens estranhas que cruzam por seu caminho desde a infância – um menino com uma delgada, escura sombra que retorna como um recepcionista adulto, uma incômoda pequena mosca, até mesmo sua namorada Kátia –, permanecem em seu lado ou no “outro lado”, se elas tendem a promover ou a evitar a aplicação de suas quatro formas de mundo, se elas são – mítica e religiosamente falando – mensageiras da luz ou das trevas. Ameaça uma metafísica por trás da física? Ou Mahler apenas imagina tudo isso?⁵⁵

À parte a possibilidade de tudo não passar de fruto da sua imaginação, David Mahler é um cientista obstinadamente interessado pelas incógnitas da física, e prossegue o seu trabalho investigativo de forma extremamente dedicada. Tudo compreendido enquanto produto de pura matemática, isso é o que ele engendra sem grandes esforços, seus cálculos seguiam um fluxo próprio, seu trabalho seguia por si só. Números, conceitos, formas, todas essas fontes ainda

⁵⁴ Original: Eine schimmernde Struktur von Zahlen. Sie wuchs, bildete neue Kristallflächen, ein System gläserner Schönheit, und er sah zu und verstand. Er wußte, daß er sich nicht bewegen durfte – die Welt draußen und auch das Zimmer; sogar sein Bett schien langsam durch den Raum zu treiben. Nur er durfte sich nicht rühren. (KEHLMANN, 2001, p. 8)

⁵⁵ Original: Das Physikgenie David Mahler in »Mahlers Zeit« kann nie wissen, ob die seltsamen Figuren, die ihm von Kindheit an begegnen – ein Junge mit schmalem, schwarzem Schatten, der als ausgewachsener Rezeptionist wiederkehrt, eine lästige kleine Fliege, selbst seine Freundin Katja –, auf seiner oder der »anderen Seiten« stehen, ob sie die Anwendung seiner vier Weltformen zu befördern oder zu verhindern trachten, ob sie – religiös-mythisch gesprochen – Gesandte des Lichts oder der Finsternis sind. Droht hinter der Physik eine Metaphysik? Oder bildet sich Mahler etwa alles nur ein?

não tinham adquirido uma razão de ser pelo entendimento de Mahler, além de o tempo mostrar-se como um elemento de investigação misterioso em relação as suas fórmulas:

O tique-taque do relógio produziu o ritmo, ergueu uma estrutura pela qual deslizavam fórmulas, alinhavam-se, arranjavam-se. David ouviu como seus arquejos saltavam em um fôlego, mas ele manteve os olhos fechados e ele não se mexeu. O relógio fazia tique-taque. Então era esse tique-taque, sempre o mesmo palmo de silêncio sempre entre o mesmo som, não era mais acompanhamento, mas se tecera no interior dos próprios pensamentos; de repente parecia – compreensível⁵⁶.

O jovem físico procura apropriar-se das lacunas, dos ínfimos e extremamente breves intervalos de um tempo silencioso. Parece que ele não presta atenção nos ruídos do tique-taque e, sim, naquilo que é negligenciado durante um hiato de segundo a outro, nesse abismo numérico de intangíveis pequenas proporções que nenhuma medição pode perfeitamente alcançar.

2.1 TERMODINÂMICA

David Mahler debruça-se sobre uma das quatro leis da termodinâmica (ramo da física que estuda causa e efeito de mudanças principalmente de temperatura, pressão e de volume, segundo uma sistematicidade física observável de maneira macroscópica), ele investiga especialmente a segunda lei, a que, *grosso modo*, indica a transformação da energia cinética em energia térmica (sem ter a possibilidade de fazer esse processo de maneira inversa), da definição de uma direção de caráter cronológico acerca de processos químicos e físicos, que também não ocorrem na ordem oposta, promovendo a entropia (o constante movimento molecular em um sistema termodinâmico) que irá resultar em um equilíbrio térmico⁵⁷. Para a Astronomia, esse segundo princípio termodinâmico serve de suporte teórico para o estudo do universo, entendido como a totalidade de espaço, tempo e de formas de matéria e energia.

⁵⁶ Original: Ein Gebilde reiner Mathematik, zum ersten Mal in seinem Leben, nach so langer Arbeit, er mußte nichts dafür tun, es ging wie von selbst. Zahlen, die noch nicht ganz Zahlen waren, Begriffe, die ihre Bedeutung erst erhalten würden, Formen, noch nicht eingetreten in die Welt. Und das Ticken der Uhr erzeugte den Rhythmus, spannte ein Gerüst auf, an dem Formeln entlangglitten, sich aufreichten, sich ordneten. David hörte, wie seine Atemzüge in ein Keuchen übergingen, aber er hielt die Augen geschlossen, und er bewegte sich nicht. Die Uhr tickte. Und dann war dieses Ticken, die immer gleiche Spanne von Stille zwischen dem immer gleichen Laut, nicht mehr Begleitung, sondern hatte sich ins Innere der Gedanken selbst geflochten; es schien plötzlich – verständlich. (KEHLMANN, 2001, p. 10)

⁵⁷ O argumento baseia-se nas ideias do físico e matemático alemão Rudolf Clausius, considerado um dos fundadores da ciência da termodinâmica. Algumas informações foram extraídas do seguinte endereço: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15164w/f384>>.

Portanto, o protagonista está propenso a sondar o desconhecido, pois se coloca a descobrir o indecifrável em termos de física:

David assustou-se. Ele congelou. Por um longo momento ele não sabia onde ele estava. Algo tinha acontecido. Como se fosse uma fratura que o atravessa, como se tivesse deixado uma parte dele; e de repente ele sentiu um movimento: algo veio até ele. Antes dele, em cima da mesa estava uma pilha de trinta folhas detalhadas, rabiscadas em uma grande e trêmula escrita: coluna de números ligeiramente torta, rascunhos, curvas que ondulavam em amplos arcos sobre o papel, diagramas que não pareciam ter nenhum sentido, rotulados com sinais que ele precisara inventar; mas tudo isso foi, quando se compreende, de brilhante clareza perfeita⁵⁸.

Mahler também procura refutar a própria lei destacada anteriormente e aponta que o mundo apresenta uma estrutura imperfeita, o que seria um erro de um planejador desatento, colocando em evidência provas de um plano falho, não bem executado, camuflado de modo desarranjado. Para tanto, ele usa as quatro fórmulas, as que rescindem a segunda lei da termodinâmica e que, assim, propõem, segundo as palavras de Markus Gasser (2008, p. 17), “‘uma ruptura na inevitabilidade’ da linearidade em direção à morte, como testemunham ele e, mais tarde, seu melhor amigo, Marcel, seus *déjà vus*. Das consequências da sua descoberta ele está inteiramente consciente, e quer, portanto, ficar desconhecido, anônimo: em vão”⁵⁹. Regulado por sua própria modéstia, o gênio da física vai aos poucos encontrando meios de aprimorar suas pesquisas, servindo-se de sua escrivãzinha para tal atividade, perto das referências mais importantes da física, que preenchiam a sua estante: “obras de Newton, Boltzmann, Zermelo, Mach, Einstein, Prigogine, Valentinov. Ao lado de dez anos dos fascículos de física em cinco tomos encorpados de coleção que ele conhecia de cor⁶⁰.”

As especulações do personagem orientam-se para a sondagem do universo, além de isso ser estimulado pelo desejo de concorrer ao Nobel de Física, ao *Prix Science de Jeunesse*,

⁵⁸ Original: David erschrak. Er fror. Für einen langen Moment wußte er nicht, wo er sich befand. Etwas war geschehen. Als wäre ein Riß durch ihn gegangen, als hätte ein Teil von ihm ihn verlassen; und plötzlich spürte er eine Bewegung: Etwas kam auf ihn zu. Vor ihm auf dem Tisch lag ein Stoß von dreißig beschriebenen Blättern, bekrizelt in einer großen, zittrigen Schrift: leicht schiefe Kolonnen von Zahlen, Skizzen, Kurven, die sich in weiten Bögen über das Papier schlängelten, Diagramme, die keinen Sinn zu haben schienen, beschriftet mit Zeichen, die er hatte erfinden müssen; aber all das war, wenn man es begriff, von leuchtend perfekter Klarheit. (KEHLMANN, 2001, p. 15)

⁵⁹ Original: [...] »einen Riß in die Unausweichlichkeit« der Linearität auf den Tod zu, wie ihm und später seinem besten Freund Marcel seine *déjà vus* bezeugen. Der Konsequenzen seiner Entdeckung ist er sich vollauf bewusst, will darum unerkannt, unentdeckt bleiben: vergebens.

⁶⁰ Original: Er ging zu seinem Schreibtisch zurück. Im Bücherregal darüber standen aufgereiht die Werke von Newton, Boltzmann, Zermelo, Mach, Einstein, Prigogine, Valentinov. Daneben zehn Jahrgänge der Facetten der Physik in fünf dicken Samelordnern, die er auswendig kannte. (idem, ibidem, p. 15)

pois a ambição pelo reconhecimento é notória, ainda que ele se mantenha discreto. E direciona a sua atenção para a observação do cosmos:

Aquelas estrelas – ele olhou para cima –, cuja gravidade, engrandecidas muito fortemente, cai para dentro até que elas se aglomeram cada vez mais forte e sua matéria não encontra mais nenhuma saída a não ser penetrar em si mesma. E elas cambaleiam pelo espaço, deformam-no, distorcem o tempo para sugar a luz e toda a matéria em seu matemático nada. A regra não valeria em toda a parte. Ela poderia ser suspensa⁶¹.

Em diálogo um tanto conflituoso com o seu amigo Marcel, David Mahler explica-lhe o que ele chama de a “lei do tempo”, embora seja sobrepujado pela ideia da derrogação de regras no campo da física:

“Meu Deus”, gritou David. “Deixa esse absurdo! Quer que eu te explique ou não? Trata-se da segunda lei da termodinâmica. A lei do Tempo. A desordem em um sistema fechado só pode continuar a ser a mesma ou crescer. Isto significa que uma escrivanhinha torna-se bagunçada por si mesma, mas nunca mais ordenada. Que um gás espalha-se por si só e nunca se concentra. Que o cosmo alarga-se e precisa esfriar-se. Que nenhuma máquina de movimento perpétuo pode ser construída, nunca. Todos os processos do universo são cíclicos – somente esse não. A segunda lei, essa é a direção de toda a evolução do mundo. Esse é o tempo⁶².”

Desta forma, torna-se mais claro o porquê de a segunda lei da termodinâmica causar a curiosidade do físico. A principal razão de todo o seu trabalho é o estudo do próprio tempo face ao progresso temporal do universo. Ele acaba por precisar de maquinaria específica para os seus experimentos (condensador de vapor, reator para captar energia, ciclotron). E como o próprio Mahler diz, apesar de considerar difícil a descrição, “o tempo estaria disperso”⁶³.

2.2 TEMPORALIDADE

⁶¹ Original: Jene Sterne – er sah auf –, deren Schwere, zu stark angewachsen, nach innen stürzt, bis sie sich ballen und stärker ballen und ihre Materie keinen Ausweg mehr findet als sich selbst zu durchdringen. Und sie taumeln durch den Raum, verformen ihn, verzerren die Zeit um sich saugen, Licht und allen Stoff in ihr mathematisches Nichts. Die Regel gelte nicht überall. Sie können aufgehoben werden. (KEHLMANN, 2001, p. 25)

⁶² Original: »Mein Gott!« rief David. »Laß doch diesen Unsinn! Soll ich es dir erklären oder nicht? Es geht um den zweiten Hauptsatz der Thermodynamik. Das Gesetz der Zeit. Die Unordnung in einem geschlossenen System kann nur gleich bleiben oder wachsen. Das heißt, daß ein Schreibtisch von selbst unordentlich wird, aber niemals ordentlicher. Daß ein Gas sich von selbst nur ausbreitet und niemals konzentriert. Daß das All sich ausdehnen und abkühlen muß. Daß kein Perpetuum Mobile gebaut werden kann, niemals. Alle Vorgänge des Universums sind zyklisch – nur dieser eine nicht. Das zweite Gesetz, das ist die Richtung aller Entwicklungen in der Welt. Das ist die Zeit.« (idem, ibidem, p. 31)

⁶³ Original: Sie [die Zeit] würde *verschwimmen*. (idem, opus citatum, p. 32)

A noção da temporalidade, tal como é usualmente delimitada (passado, presente, futuro), é relativizada em função de um esclarecimento do protagonista, apoiado nas experimentações dele, relacionadas àquela lei da termodinâmica:

David tentou explicar: não há o passado, ele acabou; não há o futuro porque ele ainda não está lá; e o presente ainda não tem extensão, certo? Mas algo que não tem extensão, isto também não existe! Sem passado, assim, e sem futuro, e sem presente – onde está o tempo? Pois?⁶⁴

A indagação de Mahler remete a uma célebre reflexão de Santo Agostinho (1996, p. 322), também acerca do tempo:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falamos. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.

Compreender o tempo e/ou até mesmo sabê-lo parece ser uma possibilidade que não se deixa dominar por nenhuma intervenção da ciência, a não ser de forma matematicamente mensurável, mas restando ainda como conceito restrito ao fluxo dos pensamentos, de uma percepção que tange ao espaço, à matéria. O filósofo francês Gaston Bachelard (1979, p. 22-23) comenta sobre uma certa filosofia do pensamento científico, forma de pensar essa apoiada no uso exacerbado da razão, aquilo que ele chama de “ultra-racionalismo dialético”, e no psicologismo que modela onírica e abstratamente a cientificidade desenvolvida desde há muito tempo até os dias atuais e que, como contraponto, refere-se ao sonhar enquanto experiência noturna de cada indivíduo, entrando em sua interioridade psíquica, em sua profundidade psicológica “de acordo com as seduções da libido, as tentações do íntimo, as certezas vitais do realismo, a alegria da posse. Não se poderá conhecer bem a psicologia do espírito científico enquanto não se tiver distinguido estas duas espécies de sonho”.

Em separado a psicologia, pensar e aventurar-se no terreno dos sonhos podem ser entendidos como uma amálgama que simboliza o ato científico realizado pelo cientista,

⁶⁴ Original: David versuchte, es zu erklären: Die Vergangenheit gibt es nicht, sie ist ja vorbei; die Zukunft gibt es nicht, weil sie noch nicht da ist; und die Gegenwart hat doch keine Ausdehnung, oder? Aber etwas, das keine Ausdehnung hat, das gibt es doch auch nicht! Ohne Vergangenheit also und ohne Zukunft und ohne Gegenwart – wo ist die Zeit? Na? (KEHLMANN, 2001, p. 52)

mesmo que se trate da análise de um fenômeno impalpável: o tempo dissolve-se do nada para o mesmo nada como algo possivelmente calculado, entretanto imaterial. É essa complexidade que Mahler pretende enfrentar, porém tudo resta incerto, suas divagações, seus cálculos, suas tentativas de entender aquela lei física de maneira bastante diferente da que foi postulada por cientistas precedentes a ele, tudo isso vacila entre o terreno do delírio, do sonho, e da vigília, da consciência plena do que ele faz e pensa:

David sentia como a febre aumentava, como o calor nele e o calor ao redor dele misturavam-se a um sentimento alaranjado de irrealidade. Isso deve ser um sonho, pensou ele; mas quando ele abriu os olhos, aí estava novamente o insuportável presente forte do deserto, como uma pressão dolorosa contra sua consciência, e ele fechou os olhos e largou-se de sua agonia e dos números crescentes grotescos que subiam por sua mente⁶⁵.

Como comenta Klaus Zeyringer (2008, p. 42), o próprio desatino do físico provoca uma certa ruptura com o plano da realidade, circunstância que o escritor Daniel Kehlmann sempre utiliza ao engendrar suas narrativas: há sempre alusões ao onírico, à desordem, como que pudessem determinar o modo como a realidade rotineira funciona, a maneira como as leis são empregadas nela. É no sonho que David Mahler encontra as quatro fórmulas que seriam capazes de fazer com que o tempo invertesse a sua direção, o que somente é demonstrável pela narrativa que salta para trás, rumo ao passado, como *flashbacks*. A instabilidade da realidade também parece ser uma constante nessa obra, algumas vezes projetada como reflexos especulares. O espelho oferece uma cópia contrária à realidade, abrindo em segundo plano outra perspectiva:

Em Daniel Kehlmann, os momentos entre o real e o irreal são sempre sustentados por uma história, por um conduto adequado e por uma rede de motivos que atribuem desse modo à ficção paralelamente aberta e fechada, ao mesmo tempo, suas coordenadas narrativas. Em *Tempo de Mahler*, insetos, pombas, óculos, espelhos, poças de água e nuvens constituem um denso motivo nevrálgico – e num entremeio: entre claridade e escuridão, chuva e sol, entre a ascensão e queda, em uma ronda de mistura e dissolução⁶⁶.

⁶⁵ Original: David spürte, wie das Fieber anstieg, wie die Wärme in ihm und die Wärme um ihn sich zu einem orangefarbenen Gefühl von Unwirklichkeit mischten. Das muß ein Traum sein, dachte er; aber wenn er die Augen aufschlug, war da wieder die unerträglich starke Gegenwart der Wüste, wie ein schmerzender Druck gegen sein Bewußtsein, und er schloß die Augen und überließ sich seiner Übelkeit und den ins Groteske wachsenden Zahlen, die durch seinen Geist kletterten. (KEHLMANN, 2001, p. 64)

⁶⁶ Original: Gehalten sind die Momente zwischen Realem und Irrealem bei Daniel Kehlmann immer von einer Geschichte, von einem adäquaten Duktus und von einem Motivnetz, die der auf diese Art zugleich offenen und geschlossenen Fiktion ihre narrativen Koordinaten verleihen. In »Mahlers Zeit« bilden Insekten, Tauben, Brillen, Spiegel, Wasserlachen, Wolken ein dichtes Motivgeflecht – und zwar in einem Dazwischen: zwischen Klarheit und Dunkelheit, Regen und Sonne, zwischen Aufstieg und Fall, in einem Reigen von Vermischung und Auflösung.

A tensão entre o irreal e o real é a que justamente sustenta a ponte entre o mistério acerca do tempo e a impotência para desvendá-lo, mesmo com toda a reflexão especulativa que Mahler mantém:

E o que é o tempo mais do que a perseguição de seu próprio curso? Aquela regra, que estipula que a desintegração nos aproxima, como a todos, como a cada criatura; que assegura que o mundo se esvazia e projeta todos os sóis no frio até eles serem apagados. Então não haverá mais nenhuma radiação, nenhuma luz, e no final será gelada, para sempre. Haverá ainda espaço, mas nada mais irá preenchê-lo, assim não haverá nenhum espaço. Não haverá mais mudanças; o tempo terá se fechado, sua grande obra da destruição está feita⁶⁷.

A observação sobre o término do tempo acompanha a própria ideia de finitude do mundo. Mesmo assim, o físico continua elaborando a sua teoria baseada nesses aspectos. Apesar da rivalidade intelectual com o personagem Valentinov, que “fora premiado por ter determinado em um breve e reluzente logaritmo a extensa e procurada massa de repouso dos neutrinos, da mais desvairada partícula do mundo”⁶⁸, David Mahler segue produzindo suas atividades, escrevendo artigo acadêmico relacionado à segunda lei da termodinâmica:

Ele [David] escreveu uma réplica sobre processos térmicos em líquidos, que foi publicado nos *Fascículos de física*. Na edição seguinte, encontram-se três cartas de leitores. Um deles chamou o artigo de “muito interessante”, um outro “confuso” e o terceiro falou de “uma coleção absurda de equívocos e fantasia”. David escreveu uma resposta, mas o editor dos fascículos, Ernst Grauwald, recusou-se a reproduzi-la⁶⁹.

Críticas de diferentes pontos de vista sobressaltam o ânimo de Mahler, que em vão queria rebatê-las, mas fora impedido pela recusa de Grauwald. No entanto, a sua tese ganha notoriedade no universo da física:

⁶⁷ Original: Und was ist Zeit anderes als Verfolgung? Jene Regel, die vorschreibt, daß der Zerfall uns näherrückt, wie allem, wie jedem Wesen; die behauptet, daß die Welt sich verströmt und alle Sonnen in die Kälte fließen, bis sie ausgebrannt sind. Dann wird es keine Strahlung mehr geben, kein Licht, und zum Ende wird es eisig sein, für immer. Es wird noch Raum sein, aber nichts wird ihn mehr füllen, also wird kein Raum sein. Es wird keine Veränderung mehr geben; die Zeit wird sich geschlossen haben, ihr großes Werk der Zerstörung ist getan. (KEHLMANN, 2001, p. 66)

⁶⁸ Original: Valentinov hatte den Preis ungewöhnlich schnell bekommen, nachdem er in einem kurzen, glänzenden Logarithmus die lange gesuchte Ruhemasse des Neutrinos, des verwirrendsten Teilchens der Welt, bestimmt hatte. (idem, ibidem, p. 71)

⁶⁹ Original: Er [David] schrieb einen Aufsatz über thermische Prozesse in Flüssigkeiten, der in den *Facetten der Physik* veröffentlicht wurde. In der nächsten Ausgabe fanden sich drei Leserbriefe. Einer nannte den Artikel »hochinteressant«, einer »wirr« und der dritte sprach von »einer sinnlosen Ansammlung von Gerede, Irrtümern und Phantasie«. David schrieb eine Replik, aber der Herausgeber der *Facetten*, Ernst Grauwald, weigerte sich, sie abzdrukken. (idem, opus citatum, p. 73)

Ele [David] escreveu por algumas semanas em sua tese, *Processos termodinâmicos acíclicos*, e foi aprovado com distinção. Desordem, perguntou ele no prefácio – o que isso significa? E de onde vem a estreita conexão da crescente desordem do tempo, uma ligação tão indissolúvel, que se pode nomear – em toda necessária cautela – a espinha dorsal do mundo?⁷⁰

Helmut Krausser (2008, p. 55) argumenta sobre a trajetória de David Mahler em relação ao seu objetivo de desvendar os segredos da natureza, os que se projetam segundo a matematização de seus elementos mais impalpáveis e das constatações procuradas pelo protagonista, tarefa árdua para ele, mas instigada pela sua própria avidez de encontrar uma chave de interpretação a respeito do mundo, do tempo e do universo que envolve a tudo como se fosse o próprio e insondável sistema termodinâmico que ele quisesse domar conforme o seu raciocínio:

A segunda lei da termodinâmica, ou seja, a regra de que há desordem no universo e a morte de cada um e do mundo como um todo é inevitável, poderia ser suspensa. Essa descoberta veio a ele em sonho e, depois de acordar, ele a traduz na linguagem da matemática e encontra quatro fórmulas que foram colocadas em prática em um laboratório, e significariam o fim do tempo, como o conhecemos⁷¹.

O ensaio científico para perseguir algo predominantemente eivado de insolucionável dificuldade é o desafio que o autor Daniel Kehlmann lança no jogo narrativo da história de David Mahler. O obcecado físico, no entanto, sabe que seria uma ilusão a possibilidade de divulgarem suas fórmulas, ninguém concederia créditos a sua exaustiva investigação, uma vez que o “tempo é invencível”⁷². E, diante de tais considerações, é impossível não mencionar o nome de Albert Einstein. Consta nos arquivos da “Assembléia Nórdica de Naturalistas”, em Gotemburgo (Suécia), que, em julho de 1923, o físico alemão preparou uma conferência intitulada *Fundamental ideas and problems of the theory of relativity*. Em tal ocasião, Einstein fala sobre a Teoria da Relatividade, apresentando, de acordo com ela, o conceito de *espaço-tempo* como uma constituição geométrica conjunta que, diferente das noções distintas

⁷⁰ Original: Er [David] schrieb ein paar Wochen an seiner Dissertation, *Azyklische thermodynamische Prozesse*, und bestand mit Auszeichnung. Unordnung, fragte er im Vorwort – was heißt das? Und woher die feste Verbindung von wachsender Unordnung der Zeit, eine Verbindung so unauflöslich, daß man sie vielleicht – in aller nötigen Vorsicht – das Grundgerüst der Welt nennen kann? (KEHLMANN, 2001, p. 74-75)

⁷¹ Original: Der zweite Hauptsatz der Thermodynamik, also die Regel, dass die Unordnung im Universum gnadenlos wächst und der Tod, für jeden Einzelnen wie auch die Welt im Ganzen, unausweichlich ist, könne aufgehoben werden. Diese Erkenntnis ist ihm Traum gekommen, nach dem Erwachen übersetzt er sie in die Sprache der Mathematik und findet zu vier Formeln, welche, in einem Labor in die Praxis umgesetzt, das Ende der Zeit, wie wir sie kennen, bedeuten würden.

⁷² Original: Die Formeln können nicht ausgesprochen, nicht weitergegeben werden. Die Zeit ist unbesiegbar. (idem, ibidem, p. 56)

de tempo e espaço postuladas por Isaac Newton, leva em consideração a inércia como propriedade física não apenas da matéria, mas também da energia:

O tempo é absoluto, ou seja, independe da escolha da estrutura inerte particular; [o tempo] é definido mais por características do que logicamente por coisas necessárias, embora – como implicado pela mecânica – isto não deva levar a contradições com a experiência. Em citação de trecho, a fraqueza lógica desta exposição do ponto de vista da estipulação de sentido é a lacuna de um critério experimental para determinar se um ponto material é força livre ou não; portanto, o conceito da estrutura inerte permanece bastante problemática⁷³.

É dessa interpretação que advém a equivalência *massa-energia*, a associação entre ambos os elementos dessa definição, da qual se estabelece a tão aclamada fórmula de Einstein: $E = mc^2$ (sendo c a velocidade da luz no vácuo). Assim, essas ideias acerca do tempo são referências fundamentais para o trabalho de David Mahler. Ainda sobre a sua tese, o jovem físico permanece refletindo a respeito de sua já manifestada busca:

[...] Ou tomar um balão de vidro com uma divisória no meio: à direita, um gás, à esquerda, um vácuo. Quando se puxa para fora a parede, o gás se espalha imediatamente por todo o espaço interior do vidro. Também poderia permanecer no seu lado ou mudar completamente toda a quantidade para o outro lado; ambas alternativas seriam fisicamente possíveis – mas muito improváveis. (Para as moléculas de gás n está a probabilidade de que isso aconteça em $(1/2)^n$, antes produziria um macaco batendo uma máquina de escrever, por acaso, todos os livros da humanidade.) O que fica assim entre ambos os estados, entre o gás concentrado na metade do espaço e o gás disperso em todo o espaço?
Só o tempo⁷⁴.

Conjecturas também representam imprescindíveis substratos da essência do trabalho do cientista, do físico Mahler. É de acordo com essa constatação que se reflete acerca da ciência, o seu universo infundável pelo qual navegam o espírito e a racionalidade humana em busca de respostas, soluções, constituem-se maneiras de interpretar a natureza do mundo e do homem como eles são:

⁷³ Original: Time is absolute, i.e. independent of the choice of the particular inertial frame; it is defined by more characteristics than logically necessary, although – as implied by mechanics – this should not lead to contradictions with experience. Note in passing that the logical weakness of this exposition from the point of view of the stipulation of meaning is the lack of an experimental criterion for whether a material point is forcefree or not; therefore the concept of the inertial frame remains rather problematical. Referência extraída do seguinte endereço: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/1921/einstein-lecture.pdf>.

⁷⁴ Original: [...] Oder nehmen wir einen Glaskolben mit einer Trennwand in der Mitte: rechts ein Gas, links ein Vakuum. Wenn man die Wand wegzieht, breitet sich das Gas sofort im ganzen Innenraum des Glases aus. Es könnte auch auf seiner Seite bleiben oder zur Gänze auf die andere wechseln; beides wäre physikalisch möglich – aber zu unwahrscheinlich. (Bei n Gasmolekülen liegt die Wahrscheinlichkeit, daß es passiert bei $(1/2)^n$, eher würde ein auf eine Schreibmaschine einschlagender Affe zufällig alle Bücher der Menschheit hervorbringen.) Was liegt also zwischen den beiden Zuständen, zwischen dem in einer Hälfte des Raumes konzentrierten und dem im ganzen Raum verteilten Gas?

Nur die Zeit. (KEHLMANN, 2001, p. 75-76)

A ciência suscita um mundo, não mais por uma impulsão mágica imanente à realidade, e sim por uma impulsão racional, imanente ao espírito. Depois de ter formado, nos primeiros esforços do espírito científico, uma razão à imagem do mundo, a atividade espiritual da ciência moderna empenha-se em construir um mundo à imagem da razão. (BACHELARD, 1979, p. 96)

A construção do mundo que corresponda imagetivamente à racionalidade relaciona-se com a forma com que o cientista formula suas hipóteses, ou seja, a abstração oriunda de seus pensamentos promove uma interpretação concreta acerca do real, de modo a tornar essa observação como algo possivelmente associado a essa concretude decorrente da aplicação de suas experimentações, no terreno incerto das leis naturais e da variedade de circunstâncias observadas por ele, uma vez que “a psicologia do cientista não somente oscila, em seu esforço cotidiano, entre a identidade das leis e a diversidade das coisas, mas também é a respeito de cada tema que o pensamento científico se divide em de direito e de fato” (idem, ibidem, p. 97).

Segundo a complexa tarefa científica calcada em pensamentos que derrubam limitações de raciocínio e são elaborados de maneira cada vez mais sofisticada no que diz respeito à ciência, o ponto crucial, a exemplo do desafio de Mahler, é acerca do tempo, mais precisamente apoiada em estudos da segunda lei termodinâmica e da Teoria da Relatividade, o que pode proporcionar o exercício de lançar um olhar para o passado, revisando as influências antecedentes das formulações de Einstein, advindas da astronomia de Newton, contrastando manobras do pensamento científico :

Do ponto de vista astronômico, a refundição do sistema einsteiniano é total. A astronomia relativista não sai de maneira alguma da astronomia newtoniana. O sistema de Newton era um sistema acabado. Corrigindo parcialmente a lei da atração, aperfeiçoando a teoria das perturbações, havia numerosos meios para dar conta do ligeiro avanço do periélio de Mercúrio bem como das outras anomalias. [...] O pensamento newtoniano era à primeira vista um tipo maravilhosamente límpido do pensamento fechado; dele não se podia sair a não ser por arrombamento. (idem, opus citatum, p. 111)

Einstein com certeza deu muitos passos a frente de Newton, mostrando o quão complexo é analisar um fenômeno temporal tão impalpável. Como já se sabe, Mahler mostra-se como um indivíduo obcecado pela resolução do tempo. Mark M. Anderson (2008, p. 59), comenta e fornece um ponto de vista geral acerca de sua história, a que Daniel Kehlmann tece no romance *Tempo de Mahler*:

No segundo romance de Kehlmann, *Tempo de Mahler*, o mundo aparece como uma superfície matemática, como espaço abstrato de possibilidade para um protagonista que reflete constantemente sobre a relação entre espaço e tempo. A fumaça de um cigarro esmagado, a estrela no céu, os sinais pelos quais se passa rapidamente na estrada – o mundo inteiro oculta o potencial para dissolvê-lo em fórmulas matemáticas⁷⁵.

A ciência nessa obra não é apenas um índice meramente pragmático do trabalho literário de Kehlmann, como também pode ser entendida como uma filosofia fortemente demarcada por destemidos e arrojados raciocínios do personagem principal, que explica a dilatação do tempo por causa do crescimento de sua desordem, fenômeno que irá determinar a direção temporal, fazendo de um período momentâneo de uma hora, por exemplo, algo que nunca será retrocedido, sempre acarretará em um estado de mundo inédito, um panorama delimitado a partir de um começo até o final dessa espécie de entropia, que seria a morte de acordo com a linguagem da física:

[...] a lei da entropia é uma estatística. O gás *poderia* mover-se. Um balde de água fria *poderia* de repente estar em ebulição. Os cartões poderiam ordenar-se e o macaco escrever a Suma Teológica. O que o opõe a isso é a probabilidade, e só ela; mas será que suas leis são realmente assim insuperáveis? E por que, em suma, esta tendência servil da natureza, este pleno consentimento à lei? Por que antecipada e às vezes suspensa de forma surpreendente, por que esta obediência intermitente, como se houvesse uma tropa de criaturas servis que se envolvem nisso, que, onde é necessário, zelam pela imposição das regras, preservam-nas da descoberta, monitoram a progressão do tempo e a inevitabilidade da morte?⁷⁶

Instaura-se em *Tempo de Mahler* a ruptura que irá acarretar na fusão entre o irreal e o real, na abolição de regras que se estabelecem em conformidade com a forma revolucionária de pensar do próprio protagonista dessa obra, com a reflexão que ele mesmo projeta deste modo:

⁷⁵ Original: In Kehlmanns zweitem Roman »Mahlers Zeit« erscheint die Welt als mathematische Fläche, als abstrakter Möglichkeitsraum für einen Protagonisten, der immer wieder über das Verhältnis zwischen Raum und Zeit nachdenkt. Der Rauch einer zerdrückten Zigarette, die Sterne im Himmel, die vorbeirasenden Schilder auf der Autobahn – die ganze Welt birgt das Potenzial, sich ihm in mathematische Formeln aufzulösen. (ANDERSON, 2008, p. 59)

⁷⁶ Original: [...] Das Entropiegesetz ist ein statistisches. Das Gas *könnte* sich ballen. Ein Eimer kaltes Wasser *könnte* plötzlich sieden. Die Karten könnten sich ordnen und der Affe die Summa Theologica schreiben. Was dem entgegensteht, ist die Wahrscheinlichkeit, und nur sie; aber sollten ihre Gebote wirklich so unüberwindlich sein? Und woher überhaupt diese sklavische Neigung der Natur, diese völlige Einwilligung in die Vorschrift? Warum der vorauseilende und bloß manchmal und überraschend aussetzende Gehorsam, als gäbe es eine Truppe dienender Wesen, die sich einmischen, die, wo es nötig ist, für Durchsetzung der Regeln sorgen, sie vor Entdeckung bewahren, das Fortschreiten der Zeit überwachen und die Unausweichlichkeit des Todes? (KEHLMANN, 2001, p. 76-77)

“A física”, disse David, “não conhece o tempo. O real, o acíclico, orientado do passado ao futuro. Ou: apenas através de uma única formulação. A segunda lei da termodinâmica. Ela diz que a desordem deve sempre crescer”. Ele se levantou e deu um passo atrás dela⁷⁷.

David Mahler cogita equívocos que a física teria cometido e não é menos notório que esse campo do saber esteja em sintonia com o mundo dos números, principalmente com a geometria, por ela proporcionar ideias em relação à posição, à simultaneidade, todas assimiladas em uma constituição empírica. Assim, a física baseia-se muito na geometria, proporcionando a essa área de conhecimento uma inclinação ainda mais intensa para a importância da matéria, da massa, enquanto dado totalmente relevante para a ciência relativista, o que imprime uma “oposição muito nítida do espírito novo ao espírito antigo”. (BACHELARD, 1979, p. 113)

A perspectiva relativista de Einstein apresenta uma relação bastante intrínseca com a ciência da geometria. A matematização da compreensão dos processos físicos é uma forte tendência nessa área científica. Diante dessa possibilidade, pode-se interpretar a velocidade que se une a noção de “momento cinético”, a que também pode estar vinculada com a massa de um automóvel, resultando disso duas noções que parecem estar interligadas, sustentadas por essa racionalização matemática, como comenta Bachelard (ibidem, p. 115):

O próprio momento cinético é apenas um caso particular, mais figurado, dum momento de essência mais algébrica. É assim que, diante das dificuldades múltiplas, Bohr dizia recentemente que tudo o que diz respeito à noção de velocidade encerra uma certa obscuridade. A velocidade continua uma noção clara apenas para o senso comum.

Parece obedecer a um certo vínculo de todos os fenômenos entre si a maneira como que se entende a ciência, algo como uma reação em cadeia a unir as manifestações da natureza que justamente irão denominar tais eventos sujeitos a ações do sentido humano, cientificamente analisados. A ideia a respeito de ciência procura abarcar o universo como um todo e a partir de tal acolhimento deduzir o sentido, o significado, a compreensão racional que dele se possibilita extrair, ainda que qualquer noção racionalizada resulte em um modo de abstração ou de reflexão altamente complexa. No entanto, vislumbra-se um certo esteticismo científico, o que é provavelmente perceptível, por exemplo, através da observação das

⁷⁷ Original: »Die Physik«, sagte David, »kennt die Zeit nicht. Die wirkliche, die azyklische, die von der Vergangenheit in die Zukunft gerichtete. Oder doch: aber nur durch eine einzige Formulierung. Den zweiten Hauptsatz der Thermodynamik. Der sagt, daß die Unordnung immer wachsen muß.« Er war aufgestanden und hinter sie getreten. (KEHLMANN, 2001, p. 107)

distâncias quase simétricas entre as estrelas, das imagens da própria Via Láctea, que segue um padrão morfológico espiralado. Há no cerne da ciência uma recôndita beleza, originária da apreciação da natureza e do cosmo. Assim, esse mesmo tipo admiração é encontrado na simbologia numérica, nas regras e fórmulas químicas e físicas:

Assim, no próprio pormenor do cálculo, vela uma espécie de consciência da totalidade. É o ideal de totalidade inicial que se prolonga. Com a Relatividade, estamos bem longe do estado analítico do pensamento newtoniano. É do lado estético que encontraremos valores sintéticos comparáveis aos símbolos matemáticos. Lembrando-nos destes belos símbolos matemáticos em que se aliam o possível e o real, não podemos evocar as imagens mallarmeanas? [...] O que poderia ser, no julgamento do Matemático, pode sempre ser realizado pelo Físico. O possível é homogêneo ao Ser. (BACHERLARD, 1979, p. 118)

“Un coup de dés jamais n'abolira le hasard”⁷⁸, é assim que Stéphane Mallarmé intitula o seu primeiro poema tipográfico. Certamente que a possibilidade do acaso é algo presente, constituindo-se como um fator que deve ser levado em consideração no que tange realizar qualquer investigação ou procedimento tão acertadamente racional como aquele estabelecido num lance de dados. A casualidade, o acidental é um coeficiente de total relevância na edificação de conjecturas científicas. Assim, o questionamento acerca do tempo é uma recorrência engendradora em seu próprio aspecto intangivelmente casual e tematiza a história como um todo, ainda que seja improvável e/ou impossível desvendar a enigmática medida de duração de tal fenômeno. Como argumenta Anderson (2008, p. 60):

Como adulto, Mahler acredita ter descoberto um erro nos cosmos que possibilitaria “anular” a segunda lei da termodinâmica que determina que a desordem num sistema fechado pode apenas permanecer sempre igual ou crescer. Porém, conforme Mahler, há sempre forças invisíveis em ação para impedir a divulgação de sua tese⁷⁹.

A incerteza, enfim, prevalece mais do que as seguras constatações que procura engendrar David Mahler:

“Quatro longas fórmulas”, disse ele, “e algumas explicações. Algumas instalações em um laboratório. Colocaria-se em movimento, e espalharia-se como ondulações na água. O tempo ficaria embaçado. Você sabe, nós sempre acreditamos que o

⁷⁸ Tradução: “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Referência extraída do seguinte endereço: <http://writing.upenn.edu/library/Mallarme-Stephen_Coup_1914.pdf>

⁷⁹ Original: Als Erwachsener glaubt Mahler, einen Irrtum im Kosmos entdeckt zu haben, der es möglich machen würde, den zweiten Hauptsatz der Thermodynamik, nach dem die Unordnung in einem geschlossenen System immer nur gleich bleiben oder wachsen kann »umzustoßen«. Unsichtbare Kräfte sind aber seiner Auffassung nach immer dabei, das Bekanntwerden seiner These zu verhindern.

mundo físico é tão seguro, tão firme e planejado. E as leis são tão confiáveis. Mas isso não é verdade. Isso tudo é muito frágil. Muito fácil de danificar⁸⁰.”

A aventura em busca da captura do tempo é combatida pela fragilidade à flor da pele que tal demanda apresenta, o elemento em investigação é o efêmero, o que permanece totalmente invencível a qualquer rastreamento racional ao longo de sua própria e transcendente evidência, de sua imaterialidade passageira.

⁸⁰ Original: »Vier längere Formeln«, sagte er, »und ein paar Erläuterungen dazu. Ein paar Aufbauten in einem Labor. Man würde es in Gang setzen, und es würde sich ausbreiten wie Wellen im Wasser. Die Zeit würde unscharf werden. Weißt du, wir glauben immer, die physische Welt ist so sicher, so fest und durchgeplant. Und die Gesetze sind so verlässlich. Aber das stimmt nicht. Das ist alles sehr zerbrechlich. Sehr leicht zu beschädigen.« (KEHLMANN, 2001, p. 108)

3 O INCOGNOSCÍVEL DESBRAVADO PELA RAZÃO

Um homem não podia avançar sem definir constantemente a própria posição. Por menor que fosse, não se deixava uma incógnita à beira do caminho.

Daniel Kehlmann, *A medida do mundo*

Escrito em 2005, *Die Vermessung der Welt (A medida do mundo)* é um romance em que o narrador tece ficcionalmente a biografia de dois importantes cientistas alemães do século XIX: o naturalista Alexander von Humboldt e o matemático Carl Friedrich Gauss. Essa obra prestigia a vida dessas tão célebres personalidades das ciências, ficcionalizando suas histórias sem comprometê-las com os fatos históricos pertinentes a eles. Um trabalho que se propõe a violar limites, algo que, para Daniel Kehlmann, significa quebra: da cisão com a realidade, dada historicamente, o escritor transforma os fatos, reelabora trajetórias factuais, como podemos observar nessa narrativa. O próprio Kehlmann relata que, quando começou a escrever o seu romance sobre Gauss, Humboldt e a abrangência de um mundo a ser quantificado por eles, sobre iluministas e monstros do mar, sobre a grandeza e a comicidade da cultura alemã, tornou-se para ele rapidamente claro que deveria inventar:

Narrar significa fazer um arco onde primeiramente não há um, atribuir aos desdobramentos estrutura e coerência exatamente lá, onde a realidade não oferece nada disso – não para dar ao mundo a aparência de ordem, mas para dar a sua representação aquela clareza capaz de tornar a representação da desordem possível. Quando se quer escrever sobre o fato, que o cosmo é caótico e recusa-se à medição, deve-se tomar como importante a forma⁸¹.

O autor oferece aos leitores uma forma de representar o caos do mundo, deste universo que é fonte de curiosidade de grandes cientistas, contemporâneos ao nosso tempo ou não, uma amostra ficcional de como é configurada a influência do saber científico na obra desse escritor, estabelecido literariamente, traz à tona um questionamento que é abordado por Dieter Althaus (2006, p. 11), de acordo com a narrativa desse autor, destacando a ausência da contradição entre o alinhamento cultural e as ciências humanas, filosofia, ciências naturais e engenharia, tornando-se o decisivo o diálogo que o romance estabelece segundo tais circunstâncias:

⁸¹ Original: Erzählen, das bedeutet, einen Bogen spannen, wo zunächst keiner ist, den Entwicklungen Struktur und Folgerichtigkeit gerade dort verleihen, wo die Wirklichkeit nichts davon bietet – nicht um der Welt den Anschein von Ordnung, sondern um ihrer Abbildung jene Klarheit zu geben, die die Darstellung von Unordnung erst möglich werden läßt. Gerade wenn man darüber schreiben will, daß der Kosmos chaotisch ist und sich der Vermessung verweigert, muß man die Form wichtig nehmen. (KEHLMANN, 2005, p. 14-15)

Qual missão tem a ciência? Como pode-se despertar em um ser humano jovem mais interesse pelo tema das ciências naturais? Como a crença no progresso transforma-se em submissão técnica? Onde estão as restrições objetivas? Onde deve ser ponderado? Onde deve triunfar a razão? Onde a dignidade humana estabelece seus limites? Não há previamente nenhuma resposta estipulada que seja universalmente válida⁸².

Uma resolução científica para as incertezas que pairam sobre o mundo não é totalmente definitiva face às particularidades do universo ou ao que não se ajusta integralmente a algo conceitualmente considerado como universal. São essas observações que se costuram nessa narrativa de Kehlmann, *A medida do mundo*, especialmente interessante e voltada para as questões científicas, como se demonstra, por exemplo, com Gauss: “Ele falava sobre geometria diferencial. Era difícil imaginar aonde iriam dar as investigações sobre os espaços curvos, ele próprio possuía apenas uma compreensão rudimentar” (KEHLMANN, 2007, p. 12). A ideia de que o espaço é curvo fora mostrado por Gauss posteriormente, ainda que estivesse o matemático carregado de incertezas, com as quais ele também contava, visto que ele, através dessa história, passa a falar do acaso enquanto um adversário do conhecimento humano, algo que ele sempre tentou combater. Embora isso fosse um certo tipo de obstáculo para Gauss, ele, ao ver com maior proximidade a infinita rede de causalidade escondida atrás de qualquer fato, poderia ainda recuar para ver revelados “os grandes padrões. Liberdade e acaso eram uma questão de distância média, um problema de perspectiva” (idem, ibidem, p. 12).

Kehlmann nos apresenta, então, Gauss e Humboldt. Dois personagens em busca de um entendimento mais profundo do mundo. A narrativa também expõe a possibilidade de encontrar ordenação na desordem, algo que é tão somente passível de ser constituída através da forma pela qual a representação configura-se enquanto concretude, garantida pelo uso da linguagem. É esse o cosmo, o campo de atuação, espaço infinito em que se engendra a criação do escritor, o lugar imaginário da vontade de representar o inusitado, o avesso da vida, a inquietação diante de incógnitas matemáticas e metafísicas. Italo Calvino (2008, p. 83-84), concernente a essa questão do fazer literário, reforça o argumento no capítulo intitulado “Exatidão”, da obra *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*:

⁸² Original: Welche Aufgabe hat die Wissenschaft? Wie lässt sich bei jungen Menschen mehr Interesse an naturwissenschaftlichen Themen wecken? Wie wird aus Fortschrittsglauben Technikhörigkeit? Wo sind Sachzwänge? Wo muss abgewogen werden? Wo muss die Vernunft siegen? Wo setzt die Menschenwürde Grenzen? Es gibt keine von vornherein festzusetzende allgemeingültige Antwort.

O gosto da composição geometrizar, de que podemos traçar uma história na literatura mundial a partir de Mallarmé, tem como fundo a oposição ordem-desordem, fundamental na ciência contemporânea. O universo desfaz-se numa nuvem de calor, irremediavelmente num abismo de entropia, mas no interior desse processo irreversível podem aparecer zonas de ordem, porções do existente que tendem para uma forma, pontos privilegiados nos quais podemos perceber um desenho, uma perspectiva. A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo.

A reflexão de Calvino sugere-nos que o objeto representado, a ficção em si, demarcada pela linguagem metafórica, filosófica e poética, presta-se a veicular uma mensagem crucial, uma razão primordial de expressar o que se imprime no organismo vivo do semanticismo textual, uma vez que a referida obra literária adquire sua significação mediante a atividade de leitura. E o romance, por assim dizer, estabelece-se como canal de diálogo em que a representação é apresentada justamente para ser apreendida pela atenção do leitor. Daniel Kehlmann é um autor consciente de tais manobras de raciocínio, visto que sua proposta prioriza, sobretudo, uma cisão, ao passo que reúne, no espaço e no tempo, duas personagens de imprescindível relevância para historiografia da ciência.

3.1 GÊNIOS OPOSTOS

Segundo Bernhard Vogel (2006, p. 7), Kehlmann tematiza as trevas que se alargam entre saberes de diferentes perspectivas. *A medida do mundo*, de acordo com Kehlmann, uma narrativa contemporânea que não se desenvolve no tempo presente. Por isso, tem-se a impressão que o passado parece-nos atual. Nisso talvez resida a coragem do autor por instigar uma prolongada e provável discussão acerca do patriotismo alemão, por tematizar o intervalo abismal entre a ciência natural e a humana (filosofia, poesia, etc), por tratar de relatar uma história de dois gênios já amadurecidos pelo tempo, rumo ao envelhecer. O escritor concede foco também às dificuldades do diálogo cultural que vivencia Humboldt, notório quando ele, “em uniforme de assessor de mineração prussiano em Macondo (cidade fictícia do universo ficcional de Gabriel García Márquez) e a bordo pelo rio Orinoco, não entende as pessoas que ele encontra, e lá elas também não conseguem compreendê-lo!”⁸³

⁸³ Original: [...] in preußischer Bergbau-Assessoren-Uniform in Macondo und auf dem Orinoko, versteht die Menschen nicht, denen er begegnet, und die Menschen dort verstehen ihn nicht!

Além de tais aspectos, Humboldt era um gênio naturalista extremamente curioso, incansável com suas pesquisas, ele próprio faz uma experimentação consigo mesmo, pedindo o auxílio de um criado, que aplica em suas costas ventosas de sangria e faz cortes com escalpelo nelas e que coloca um pedaço de zinco nas feridas. Assim, o naturalista estuda o efeito da eletricidade: “Quando um pedaço de prata tocou a segunda ferida, uma palpitação dolorida percorreu os músculos de suas costas até a cabeça. Com a mão trêmula, ele anotou: *musculus cucularis*, osso occipital, processos espinhosos da vértebra torácica” (KEHLMANN, 2007, p. 29).

Insaciavelmente motivado pela possibilidade de explorar o desconhecido, a viagem ao “Novo Mundo” estava nos planos de Humboldt. Goethe fora o primeiro a saber por ele mesmo que iria atravessar o Atlântico. Para tal empreitada, o cientista abastece-se de uma série de equipamentos e instrumentos de medição dos mais variados tipos:

Humboldt seguiu viagem para Salzburgo, onde adquiriu o mais caro arsenal de aparelhos de medição que alguém já havia possuído. Dois barômetros para a pressão atmosférica, um hipsômetro para medir a temperatura de ebulição da água, um teodolito para medições topográficas, um sextante de bolso dobrável, um inclinômetro para determinar a intensidade do magnetismo terrestre, um higrômetro de cabelo para a umidade do ar, um eudiômetro para determinar o teor de oxigênio do ar, uma garrafa de Leyden para armazenamento de cargas elétricas e um cianômetro para medir a intensidade do azul do céu. (idem, ibidem, p. 33-34)

Com esses materiais em mãos, o personagem cumpre sua viagem em direção ao novo continente, cruzando o Trópico de Câncer, deixando de lado até mesmo a dissecação de uma vesícula natatória de um peixe para observar o Cruzeiro do Sul. “As constelações do novo hemisfério, apenas parcialmente registradas nos atlas celestes. A outra metade do céu e da Terra” (idem, ibidem, p. 44).

É assim que Humboldt inicia a sua aventura pela América do Sul acompanhado do botanista francês Aimé Bonpland. Em terras ainda estrangeiras para eles, ambos os pesquisadores da natureza, vêem-se cercados de uma vasta natureza ao seu redor e de religiosos da Companhia de Jesus. Dentre tantos episódios vivenciados e narrados por Kehlmann, chama a atenção um evento em que o grande desbravador alemão atinge a região onde fica a “Caverna das Aves Noturnas”, onde viviam os mortos:

Humboldt retirou amostras da parede da caverna, mediu a temperatura, a pressão atmosférica e a umidade e arrancou musgo das pedras. Um monge soltou um grito

quando esmagou uma gigantesca lesma com a sandália. Eles tiveram de atravessar um riacho com água até os joelhos, os pássaros voavam baixo sobre suas cabeças. Humboldt tapou os ouvidos, os monges persignaram-se. (KEHLMANN, 2007, p. 64)

Atento aos sistemas fluviais dentro da floresta tropical e ao eclipse solar que estava por vir, o autor de *Ansichten der Natur (Imagens da natureza)*, de 1808, e *Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung (Cosmos – projeto de uma descrição física do mundo)*, concebido entre 1845 e 1862, encontra muitos dados da natureza a serem convertidos em análise científica. Em carta a Immanuel Kant, ele declara que percebia o começo do esboço da concepção de uma nova ciência a respeito da geografia física, a ponto de conferir com isso a ocorrência de uma vegetação que se espalhava em regiões do planeta de alturas distintas, mas com temperaturas semelhantes, e as zonas climáticas acabavam por estender-se tanto na latitude quanto na altitude: “num determinado ponto, a superfície terrestre podia apresentar todas as características possíveis de um clima, desde o tropical até o ártico. Unindo essas zonas por linhas, obtinha-se um mapa das grandes correntes climáticas” (idem, ibidem, p. 69). Para o aventureiro alemão, fazer o mapeamento geográfico da região que tomara conhecimento pessoalmente era algo instigante e um avanço significativo para as suas pesquisas.

Outro detalhe interessante desse romance é que o escritor decide não incorporar em sua narrativa a presença de Carlos Montúfar, militar que lutou pela libertação do Equador no século XIX, tendo acompanhado Humboldt em sua expedição científica pela América do Sul. Pormenor esse que o próprio autor comenta:

Apenas partes muito pequenas da imensa distância Humboldt realmente percorreu sozinho com Bonpland. Mas meu Humboldt e meu Bonpland, eu sabia desde o princípio, passariam muito tempo em companhia um do outro. Meu Bonpland aprenderia o que significava enfrentar a selva na companhia de um prussiano uniformizado, indestrutível, permanentemente entusiasmado e lutar com cada piolho, cada pedra e cada buraco no chão interessavam. Consequentemente, precisava desistir de Carlos Montúfar⁸⁴.

Mesmo não fazendo referência a Montúfar no romance, Daniel Kehlmann atualiza literariamente esse passado resgatado por intermédio de uma personagem como Humboldt e

⁸⁴ Original: Nur sehr kleine Teile der ungeheuren Distanz legte Humboldt tatsächlich alleine mit Bonpland zurück. Mein Humboldt aber und mein Bonpland, das wußte ich von Anfang an, würden sehr viel Zeit zu zweit verbringen. Mein Bonpland würde lernen, was es hieß, sich in Gesellschaft eines uniformierten, unverwüstlichen, ständig begeisterten und an jeder Kopflaus, jedem Stein und jedem Erdloch interessierten Preußen durch den Dschungel zu kämpfen. Also mußte ich auf Carlos Montúfar verzichten. (idem, 2005, p. 15)

preenche a lacuna que divide a visão racional sobre a realidade e a reflexão meramente subjetiva a respeito da vida, amalgamando, dessa forma, essas duas perspectivas, como esclarece Roland Z. Burlisch (2006, p. 15), declarando que Daniel Kehlmann é um autor bastante inteligente e um grande conhecedor de astronomia, física, matemática. Burlisch também cita palavras Adorno e Agrippa de Nettesheim, as que dizem mais ou menos que as ciências exatas derrubaram a magia e tornaram-se a sua própria magia. Isso é o que pode ser conferido nas histórias de Kehlmann porque suas narrativas ficcionais fazem de maneira extremamente sensata uma aprofundada menção a estrelas em colapso, a problemas de termodinâmica, a órbitas planetárias, curvas algébricas, a magia da matemática. “Ninguém ainda descreveu tão poética a frase de um ângulo reto no semicírculo, as palavras quase acariciam o objeto. Isso se repara na Alemanha, em nenhum outro lugar mais é tão depreciativo ouvir a respeito de matemática”⁸⁵.

A matemática é um assunto recorrente nos romances de Kehlmann, sendo ela de extremo destaque em *A medida do mundo*. Gauss é outro personagem do universo ficcional do escritor que também se mostra como um ser aficcionado por números, sendo que se trata, nesse caso, de um cientista de grande prestígio, e o seu trabalho evolui rápido, desde a dedução da lei da reciprocidade quadrática até o esmiuçar do enigma dos números primos. Ele às vezes se deixava ficar à vontade com seus pensamentos, refletindo se o que estava conjecturando era justo, se não estava extrapolando os limites de sua própria sanidade. Gauss sabia que nos fundamentos da física havia regras que eram coincidentemente baseadas em números. Isso poderia ser visto com maior atenção, a similaridade entre eles, as conexões de atração e repulsão. No entanto, ele notava que algo nessa afinidade parecia não estar completa, “como um esboço feito às pressas, e mais uma vez ele pensou ter encontrado erros mal disfarçados – como se, na esperança de que ninguém notasse, Deus tivesse permitido um certo desleixo” (KEHLMANN, 2007, p. 78).

Como sugere Daniel Kehlmann (2005, p. 9), a construção de Gauss como personagem ficcional baseou-se na liberdade de poder contar a história de alguém que não iria colocar barreiras para ser representado ficcionalmente. Inclusive o autor teve a oportunidade de visitar um lugar que Gauss frequentara, ao passo que encerrava de escrever o seu romance: esse

⁸⁵ Original: So poetisch hat noch niemand den Satz vom rechten Winkel im Halbkreis beschrieben, fast streicheln die Worte den Gegenstand. Das fällt auf in Deutschland, nirgendwo sonst ist so viel Abschätziges über Mathematik zu hören.

lugar era o observatório astronômico de Göttingen, que ainda nunca tinha entrado. O próprio Gauss tinha vivido e trabalhado lá, e ele ficou muito surpreso por constatar que o homem que ele retrata em seu romance era um gênio e havia frequentado aquele espaço, além de ter sido “um apaixonado frequentador de bordéis, um desinteressado pai de família e um monstro de mau humor. Se ele fosse vivo ainda, nenhuma teoria estética engenhosa poderia ter protegido-me – não diante de uma acusação de difamação, não diante de sua ira”⁸⁶.

Ainda que suas atividades estivessem incompletas ou parcialmente interdidas no que diz respeito a algo que não alcança entendimento pelo exercício da racionalização, parece que a imperfeição de raciocínio delinea os pensamentos de Gauss, o “certo desleixo” de caráter divino o conduz para as suas próprias descobertas em sua área profissional, o que é identificado da seguinte forma:

[...] a técnica da triangulação: conhecendo-se um lado e dois ângulos de um triângulo, era possível determinar os outros lados e o ângulo desconhecido. Assim, escolhia-se um triângulo em algum lugar nesse mundo de Deus, media-se o lado ao qual o acesso era mais fácil e, com aquele aparelho, determinava-se o ângulo até o terceiro ponto. Ele ergueu o teodolito e o fez girar, assim e assim, e então, assim, com os dedos desajeitados como se fosse a primeira vez, para lá e para cá. Depois, juntavam-se vários desses triângulos. Naquele momento, um pesquisador prussiano estava fazendo o mesmo entre os seres fabulosos do Novo Mundo. (idem, 2007, p. 79)

Em simultaneidade de atuação, ambos os cientistas comungavam com o incognoscível, que desbravavam pela razão, embora o fato de que tudo poderia ser uma enorme loucura estivesse sempre presente, principalmente para o matemático Gauss, que não compartilhava suas ideias com nenhuma pessoa. Ele teimava em considerar o espaço euclidiano uma ficção, certo que estava de nunca ter sido demonstrável que duas paralelas não se tocavam, ainda que não fosse uma evidência definitiva para ele, inclusive porque talvez não houvesse paralelas de fato. “Talvez o espaço também admitisse que, tendo-se uma linha e um ponto ao seu lado, pudessem ser traçadas infinitas e diferentes paralelas que passassem por esse ponto. Apenas uma coisa era certa: o espaço era enrugado, curvo e muito estranho” (idem, *ibidem*, p. 85).

Tais aspectos acerca de todas essas investigações sobre os mistérios do universo e as façanhas científicas no Novo Mundo valorizam o romance como um todo. Como um dos

⁸⁶ Original: [...] ein passionierter Bordellbesucher, ein desinteressierter Familienvater und ein Monstrum an schlechter Laune. Wäre er noch am Leben gewesen, so hätte keine ausgefeilte ästhetische Theorie mich schützen können – nicht vor einer Verleumdungsklage, nicht vor seinem Zorn. (KEHLMANN, 2005, p. 9)

autores mais lidos e apreciados atualmente desde o lançamento do já *best-seller* *A medida do mundo*, Daniel Kehlmann revigora o prestígio da literatura alemã devido à repercussão de seu nome em muitos países que proporcionam aos leitores a oportunidade de ler sobre a história de imprescindíveis figuras do universo das ciências sob o viés não da realidade e, sim, da invenção romanesca:

Novamente Gauss e Humboldt. Kehlmann permite que seus personagens caminhem por linhas que se encontram ou não através do espaço, suas figuras correm um momento uma ao lado da outra, chegam às vezes em algum lugar; as linhas de espaço-tempo em quatro dimensões do continuum espaço-tempo de Hermann Minkowski. Esse estudioso de literatura por excelência pode recitar de cor o Fausto, da primeira à última linha e para a teoria da relatividade, ele havia construído o esqueleto matemático. Já a menção de seu nome supostamente causou a ira de Albert Einstein⁸⁷.

Hermann Minkowski foi um matemático alemão que solucionou intrincados problemas acerca da Teoria da Relatividade, concebida por Einstein, a partir de aprofundado conhecimento de geometria. Conforme Minkowski, ela poderia ser melhor esclarecida como um espaço de quatro dimensões (“espaço-tempo de Minkowski”):

Meus senhores! Os pontos de vista de espaço e tempo, que eu gostaria de apresentar a vocês, surgiram a partir do solo da física experimental, e aí reside a sua força. Sua tendência é radical. Daqui para a frente, o espaço por si só, e o tempo por si só, estão condenados a desvanecer-se em meras sombras, e apenas uma espécie de união dos dois preservará uma realidade independente⁸⁸.

A notável reinterpretação relativística de Minkowski é resultante dos trabalhos do físico teórico, o que contribuiu para o aprimoramento das descobertas no ramo científico. Assim como ele, Carl Friedrich Gauss também anda lado a lado com a ciência, e é trazido de volta ao presente, lembrado na ficção (bem como Alexander von Humboldt) enquanto personagem de uma narrativa elegantemente risível para que o escritor Daniel Kehlmann pudesse justamente retomar a história a respeito de suas contribuições. O que pode ser

⁸⁷ Original: Schon wieder Gauß und Humboldt. Kehlmann lässt seine Figuren auf Linien durch den Raum wandeln, die treffen sich oder nicht, laufen eine Weile nebeneinander her, enden manchmal irgendwo; die Raum-Zeit-Linien im vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuum des Hermann Minkowski. Dieser Literaturkenner par excellence konnte den Faust auswendig deklamieren, von der ersten bis zur letzten Zeile, und der speziellen Relativitätstheorie hatte er das mathematische Gerüst gezimmert. Schon das Nennen seines Namens soll Albert Einsteins Zorn erregt haben. (BULIRSCH, 2006, p. 16)

⁸⁸ Original: Na “80ª Assembléia de Cientistas Naturalistas”, em 21 de setembro de 1928, Hermann Mikowski inicia o seu discurso, proferindo a seguinte declaração: “M. H.! Die Anschauungen über Raum und Zeit, die ich Ihnen entwickeln möchte, sind auf experimentell-physikalischem Boden erwachsen. Darin liegt ihre Stärke. Ihre Tendenz ist eine radikale. Von Stund’ an sollen Raum für sich und Zeit für sich völlig zu Schatten herabsinken und nur noch eine Art Union der beiden soll Selbständigkeit bewahren”. Informação extraída do seguinte endereço: <[http://de.wikisource.org/wiki/Raum_und_Zeit_\(Minkowski\)](http://de.wikisource.org/wiki/Raum_und_Zeit_(Minkowski))>.

entendido como uma homenagem ao empenho dessa personalidade notória do século XIX como cientista matemático.

3.2 REELABORAÇÃO HISTÓRICA

O romance de Kehlmann oferece o recorte ficcional da vida de duas personalidades alemãs sem tratar-se de ser uma narrativa histórica. O texto projeta o tipo de ficção que contemporiza acontecimentos datados, até então documentados apenas enquanto índices verídicos de realizações da humanidade ao longo do tempo. Assim, evita-se reproduzir de maneira extremamente verossímil os fatos: reinventa-se o acontecido. Portanto, pode-se ir ao encontro dessa acepção, examinando a ressignificação de referências factuais cristalizadas, visto que a literatura contemporânea tende a estar atrelada a relações intertextuais que evocam o passado, contemporizando o período histórico atual, isto é, permite o entendimento de que “o contexto social consiste em palavras e que cada novo texto é escrito sobre um texto anterior” (FOKKEMA, 1983, p. 71).

Eis o mérito da narrativa de Kehlmann: oferecer ao leitor não o reflexo do passado por intermédio de “espelhos” e, sim, o influxo da atualidade que proporciona a reinterpretação de circunstâncias históricas, expandidas por espelhos que não as refletem, pois servem de agora em diante como meros canais de passagem para dimensões referentes ao imaginário do romance:

O tempo prolongado e o tempo comprimido, o tempo estático e o tempo retrógrado, essas são as portas através das quais o fantástico, o mágico entra na obra de Kehlmann. Até mesmo em *A Medida do Mundo*. E que tipo de poder da imaginação precisa um poeta para criar esses mundos e não deixar de fora a lógica. Kehlmann tem esse poder de invenção. Os espelhos em suas narrativas, que de modo algum indicam o que frequentemente os espelhos em geral mostram, são janelas para mundos paralelos⁸⁹.

Desse modo, ilumina-se de forma minuciosa a relação entre literatura e ciência, desdobrando o exame a respeito da ficção para além de sua fronteira ficcional, o que é incitado pelo meticuloso trabalho de Humboldt segundo *A medida do mundo*: “A doutrina de

⁸⁹ Original: Die gedehnte Zeit und die komprimierte Zeit, die stehengebliebene Zeit und die rückwärts laufende Zeit, das sind die Tore, durch die das Phantastische, Magische hereinbricht bei Kehlmann. Sogar in der *Vermessung der Welt*. Und welche Kraft der Imagination braucht ein Dichter, um diese Welten zu schaffen und dabei die Logik nicht außer acht zu lassen. Kehlmann hat diese Kraft der Erfindung. Die Spiegel in seinen Erzählungen, die häufig gar nicht zeigen, was Spiegel sonst zeigen, Fenster sind sie in Parallelwelten. (BULIRSCH, 2006, p. 17)

Galileu Galilei ‘mede tudo o que é *mensurável* e torna *mensurável* o que não o é’ é também a doutrina de Humboldt. Ele é obcecado por isso⁹⁰. Tudo é registrado ininterruptamente por ele, desde as brilhantes flores vermelhas da eritrina, até pedras e insetos, e observa também os índios martirizados e aqueles que os oprimem. O *Cosmos*, uma de suas grandes obras, era o reflexo dele mesmo, um sujeito que utilizou toda a sua própria fortuna para exibir os resultados de suas pesquisas.

Alexander von Humboldt é o aventureiro que conduz a sua vida em direção ao desconhecido do mundo, colocando-se ao dispor dos abismos que encontra, restritos ao seu pensamento e iminentes a cada passo que lança por matas fechadas ou cavernas de plena escuridão e morcegos. É nesse contexto que a referência à ciência é examinada, além de observar-se o contexto histórico referente à obra *A medida do mundo*. É assim que, durante a sua práxis de cientista, o personagem explica o que é ciência a um certo soldado que o acompanha:

Muitos seres voavam, disse o soldado, e ninguém achava nada de mais. Já uma montanha se erguer, ninguém nunca vira.
Os seres humanos não voavam, disse Humboldt. Mesmo se ele visse, ele não acreditaria.
E isso então era ciência?
Sim, disse Humboldt, exatamente isso era ciência. (KEHLMANN, 2007, p. 121-122)

Por outro lado, e de acordo com Uwe Wittstock (2008, p. 117-118), é possível compreender a confrontação de Humboldt e Gauss nessa narrativa de modo totalmente exemplar porque a obra faz a descrição do modo como a ciência natural moderna extingue a noção de um cosmos penetrável, bem ordenado. Em vez disso, comprova que o homem vive em um mundo caótico, “que contradiz suas categorias de pensamento, que ele se pode considerar apenas como o produto accidental de cegos processos biológicos e que resta a ele

⁹⁰ Original: Das Credo des Galileo Galilei „Alles Meßbare ist zu messen und das noch nicht Meßbare meßbar zu machen“ ist auch das Credo Humboldts. Er ist wie besessen davon. Nichts entgeht diesem Humboldt, die glühendroten Blüten der Erythrina, des Korallenstrauches nicht, kein Stein, kein Insekt; er sieht alles, die geschundenen Indios, ihre Unterdrücker. Tag und Nacht beobachtet er, notiert unaufhörlich. Den „Kosmos“, den er später schreibt, das war er selbst. Sein ganzes Vermögen gibt er aus, um seine Forschungsergebnisse präsentieren zu können, und steht am Ende fast mittellos da. So einer fällt aus unserer Zeit heraus, wo das „Ich denke, also bin ich“ des René Descartes längst einem „Ich verdiene viel Geld, also bin ich“ gewichen ist. (BULIRSCH, 2006, p. 19)

somente pouca ou até mesmo mais nenhuma margem de tempo para um refúgio religioso”⁹¹. Assim, Kehlmann questiona o indivíduo moderno, ironizando suas limitações, embora relativizadas pelas trajetórias distintas dos protagonistas, como sublinha Friedhelm Marx (2008, p. 172-173):

[...] por um lado, Alexander von Humboldt, que desde sua primeira viagem prossegue de forma indelével o sensoriamento remoto, coleta e classifica dados em todo o mundo, por outro lado, seu contemporâneo Carl Friedrich Gauß, que por suas descobertas matemáticas e astrológicas executa exclusivamente movimentos do pensamento.

Estas formas divergentes de vida estão conectadas através de um entusiasmo radical para a medição, que procura avançar até o infinito para finalmente tornar-se apanhado de incerteza e melancolia⁹².

Com o foco narrativo mantido via discurso indireto, o notório contraste entre os perfis de ambos os cientistas retratados ironicamente no romance proporciona o embate intelectual entre ficção e realidade. O paradoxo de se ilustrar a vida de dois protagonistas avessos a interpretações de mundo ficcionalizadas só com o esforço da imaginação é evidente, uma vez que, por eles, o espaço é sondado ou em função de hipóteses matemáticas, ou mediante classificações biológicas. Todos esses aspectos, contudo, sustenta de maneira bastante satisfatória o jogo irônico do texto, pois Kehlmann liga com Humboldt e Gauss aspectos diferentes entre si, sendo até mesmo relacionada a narrativa com o realismo mágico das obras de Gabriel Garcia Marquez e Mario Vargas Llosa, enquanto se comenta a respeito da aprendizagem do “espaço curvo”, como Gauss, Riemann, Einstein e outros estruturaram com fórmulas. É por isso que parece ser mais adequado falar de Humboldt de forma um tanto isolada, pois destacar o papel de Gauss na ciência matemática seria propriamente impossível se for tratado como algo diretamente vinculado à atuação do gênio naturalista, uma vez que “a incompatibilidade da mágica região sul-americana com a racionalidade européia, o problema do universalismo, não se compara com a moderna refutação da geometria clássica⁹³”. Mesmo que as teorias de Gauss ou de Einstein sejam reconhecidas como universais, pois se debruçam

⁹¹ Original: [...] die seinen Denkkategorien widerspricht, daß er sich nur als das zufällige Produkt blinder biologischer Prozesse betrachten darf und daß ihm nur wenig oder gar kein Spielraum mehr für eine religiöse Zuflucht bleibt.

⁹² Original: [...] Auf der einen Seite Alexander von Humboldt, der seit seiner ersten Reise unausgesetzt Fernerkundung betreibt, in aller Welt Daten sammelt und verzeichnet, auf der anderen Seite dessen Zeitgenosse Carl Friedrich Gauß, der für seine mathematischen und astrologischen Entdeckungen ausschließlich Denkbewegungen vollzieht.

Verbunden sind diese divergenten Lebensformen durch einen radikalen Vermessungsenthusiasmus, der ins Grenzenlose vorzustößen sucht, um schließlich von Unbestimmtheit und Melancholie eingeholt zu werden.

⁹³ Original: [...] die Unvereinbarkeit des magischen südamerikanischen Raums mit europäischer Rationalität, das Problem also des Universalismus, ist nicht vergleichbar mit der modernen Wiederlegung der klassischen Geometrie [...] (ANDERSON, 2008, p. 64)

sobre o cosmos inteiro, é aceitável que se faça a contraposição entre as teorizações de um matemático e as investigações práticas de um cientista aventureiro porque tal contraste parece funcionar como um método narrativo interessante.

Desse modo, correlacionam-se dados factuais e literários em elogio a um tempo de relevantes experimentações das ciências, que a narrativa representa de certa forma comicamente, sendo genial e inteligente o romance, sucesso indiscutível de público. Esses são os pontos de reflexão inerentes a esse texto ficcional, através do qual é possível reavaliar o percurso humano no compasso das descobertas científicas e das inovações tecnológicas promovidas pelo homem, assuntos recorrentes nas obras de Kehlmann. Tais aspectos corroboram intertextualmente com a criação literária, visto que, segundo o capítulo “Multiplicidade” da obra escrita por Italo Calvino (1990, p. 127), referida anteriormente, “o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo”. Assim, costura-se essa relação intertextual que pluraliza o texto, trazendo à baila, por exemplo, concepções ou formas de pensar inerentes ao mundo das ciências exatas, como explica Gaston Bachelard (1988, p. 14), argumentando que o raciocínio matemático “toma impulso com o aparecimento das idéias de transformação, de correspondência, de aplicação variada. Ora, não é no jogo dialético que a extensão atinge seu máximo e a transformação une as formas mais estranhas?” Para Bachelard, é com essa articulação que se pode medir e exercer domínio sobre a realidade matemática.

Não seria possível arquitetar teorias acerca do que tange o nosso mundo e do que vai além dele sem a matemática para fornecer proporções geométricas, valores aritméticos e medidas numéricas que pudessem descrever sobretudo algo oriundo do universo. Nesse sentido, a astronomia, já reconhecida como uma ciência popular, representa um grande papel para o mundo das ciências graças à matemática e à física, sendo Gauss, para este ramo do saber, um extraordinário visionário do cosmo, ele mesmo calcula e anuncia dia, hora e lugar que um planeta voltaria a surgir no céu, o que não ganhou crédito imediato das pessoas, só quando esse minúsculo pedaço de rocha apareceu é que ele ficou famoso. Por isso a astronomia era algo fascinante. “Reis interessavam-se por ela, generais acompanhavam sua evolução, príncipes ofereciam prêmios para descobertas e os jornais falavam de Maskelyne, Mason, Dixon e Piazzi como heróis” (KEHLMANN, 2007, p. 127). É de imaginar-se o sucesso de Gauss, então, que contribuiu muito para a ampliação dos horizontes da

matemática, alguém capaz de medir a distância de Ceres em relação à Terra, uma pequena esfera planetária. O matemático era versado nos enigmas da física, nos movimentos dos planetas, como bem é mostrado na narrativa:

A órbita de um astro, ele disse para Johanna [que foi uma das esposas de Gauss], não era um movimento qualquer, mas o resultado necessário das influências que todos os corpos exerciam sobre um único corpo no vazio, portanto, a linha que se formava exatamente com a mesma curva no papel e no espaço quando se lançava um corpo em liberdade. O enigma da gravitação. A irresistível atração entre os corpos. (KEHLMANN, 2007, p. 130)

Aprender os percalços astronômicos com respaldos matemáticos são levados à problematização que se refere à historiografia da ciência sob a perspectiva da literatura. Kehlmann estabelece a fusão entre literatura e ciência, sendo essa última até então determinada a instaurar seu domínio sobre a realidade ou o mundo exterior. O que pela ótica literária pode ser reelaborada do modo como observa Judith Grossmann (1982, p. 48):

A arte e a arte literária voltam-se para o mundo exterior já como trazido para o seu interior, um outro território, o território literário. As verdades da arte são verdades de um universo próprio, inerentes à sua maneira de representar o real, deslocando-o para um outro espaço que compete, em termos de realidade, com o espaço do real.

As referências exteriores ao romance de Kehlmann justamente se remetem também à ironia perceptível nas entrelinhas da narrativa, percebe-se a intenção de ironizar, como já se mencionou neste projeto, “pode-se ver o intento irônico quer como uma evasão moralmente suspeita, quer como uma suspensão saudável da certeza” (HUTCHEON, 2000, p. 175). Além de meramente sugerir o irônico, tal propósito também serve de reflexão para se repensar o homem moderno de acordo com sua cultura, uma vez que não basta apenas medir o mundo, é preciso observar que o ser humano mensura o espaço, ao passo que toma conhecimento de suas próprias medidas enquanto ser, ou seja, ele descobre seus limites, sua finitude:

A cultura moderna pode pensar o homem porque pensa o finito a partir dele próprio. Compreende-se, nessas condições, que o pensamento clássico e todos os que o procederam tenham podido falar do espírito e do corpo, do ser humano, de seu lugar tão limitado no universo, de todos os limites que medem seu conhecimento ou sua liberdade, mas que nenhum dentre eles jamais conheceu o homem tal como é dado ao saber moderno. (FOUCAULT, 1992, p. 334)

O trabalho que envolve linguagem e reelaboração da história via literatura, como é o caso de *A medida do mundo*, produzindo interpretações fictícias no âmbito da ficção, requer a revisão dos acontecimentos históricos. Para tanto, procura-se, por exemplo, bibliotecas,

espaços de memória que, nesse caso, conservam dados factuais fora do alcance mnemônico do homem. Acerca de memória e olvido, Harald Weinrich (2001, p. 21), nesse sentido, comenta o seguinte:

Se em contrapartida [à ideia de que a memória constitui-se como um terreno arenoso], com a ajuda dos velhos filósofos, imaginarmos a memória como um armazém, estaremos tanto mais próximo do esquecimento quanto mais fundo descermos a esses porões. Lá a lembrança *abissal* passa imperceptivelmente para o esquecimento – ou volta a emergir dele. Mas esse fundo também pode ser a cova (de um poço), *a funda cova do eu* (Hegel), ou como o *poço do passado* (T. Mann), ou *abismo das olvidas eras* (Tomás Ribeiro). Mas talvez o esquecimento também seja apenas, dito de forma mais trivial, um *buraco na memória*, dentro do qual algo cai, ou *do qual algo cai*.

Assim como o resgate de reminiscências históricas é algo possibilitado pelo uso da memória, essa recuperação de algo passado também se apresenta como uma possibilidade igualmente memorialística para engendrar na literatura o encontro entre Humboldt e Gauss:

Mal-humorado, Gauss pôs de lado o guardanapo. Ele não havia gostado da comida, mas, como não podia reclamar, começou a falar mal da cidade [Nova Espanha]. Como alguém podia viver ali? Também existiam vantagens, contestou Humboldt vagamente. Quais? Humboldt olhou para a toalha por alguns instantes. Ele estivera pensando, disse então, em cobrir a Terra com uma rede de estações magnéticas de observação. Sua intenção era descobrir se no interior do planeta havia um, dois ou inúmeros magnetos. Ele já ganhara a Royal Society, mas ainda precisava da ajuda do Príncipe dos Matemáticos! (KEHLMANN, 2007, p. 192)

Pertencentes a mundos distintos, Humboldt e Gauss eram dois pólos em oposição quanto ao estilo de vida, maneira de pensar e de interagir na época em que viviam. Em contraste com o fato de ser o primeiro um aventureiro em busca de medições concretas do espaço, o segundo já era um gênio isolado que arquitetava medições mentais para além da realidade, comungando com cálculos matemáticos para estabelecer a medida infinita do universo. O filho do último cientista que fora referido, Eugen Gauss, no entanto, parece ser a amálgama entre as personalidades contrastadas:

Ele [Eugen Gauss] encheu o cachimbo com seu último tabaco, foi para a proa e ficou ali, com os olhos lacrimejando por causa do vento, até que algo começou a se esboçar em meio ao crepúsculo, a princípio indefinido e ainda não muito real, mas depois cada vez mais nítido, e o capitão riu e respondeu que não, dessa vez não era uma quimera, nem um relâmpago, era a América. (idem, ibidem, p. 269)

O descendente de Gauss é o personagem que decide aventurar-se no Novo Mundo e arremata a história que projeta mundialmente, e com maior impacto, a literatura de Daniel Kehlmann, recobrando o fôlego e o enlevo, anteriormente empalidecido com o passar dos tempos no século XX, da ficção de língua alemã.

EPÍLOGO

*Eu queria escrever como um historiador louco*⁹⁴.

Daniel Kehlmann

Ao analisar os três romances de Daniel Kehlmann (*O espetáculo de Beerholm*, *Tempo de Mahler* e *A medida do mundo*), torna-se pertinente perceber o estabelecimento da articulação entre ética, estética e ciência, relacionadas de um tal modo que possibilita averiguar que tais ligações entre esses ramos do conhecimento humano também são condizentes com o indivíduo contemporâneo, o que vive no século XXI. A partir disso, parece ser igualmente possível conjecturar um diagnóstico de nossa cultura, tão apoiada nos avanços tecnológicos e nas primorosas evoluções da ciência. O que se destaca face à associação entre as áreas do saber mencionadas acima é a apreensão da realidade que será peculiarmente diferente, visto que ela pode depender do tipo de poder que o ser humano exerce sobre ela. Como afirma Jürgen Habermas (1984, p. 47), a natureza já fora dominada pela cultura, mais especificamente por mãos humanas, operando sobre a forma com que se pode moldar aquilo que chamamos convencionalmente de real ou de realidade, segundo uma sintonia intrínseca entre natureza e cultura, pela qual a natureza é antropomorfizada por uma rede de comunicações, o que refletirá em “uma cultura que é em certa medida naturalizada e materializada, e absorvida dentro do nexos objectivo de operações de poderes anônimos”⁹⁵.

Segundo o domínio sobre a natureza, a que, a priori, mantivera-se preservada da curiosidade humana, pode-se dizer que tal circunstância proporcionou ao indivíduo o ensejo de colocar-se a desvendar outros espaços que estivessem amplamente além da atmosfera que o cerca, algo fora de nosso céu poderia ser sondado, e a ciência investiu arduamente na possibilidade de conhecer o universo, de estar a par de outros planetas e esferas orbitais diferentes da Terra. Assim, a visão do homem atreveu-se a transpor a sua própria limitação de ver, o ser humano poderia agora, ou desde muito tempo, visualizar de outras maneiras o que estaria aquém do seu alcance de visão. Em *O espetáculo de Beerholm*, por exemplo, o fato de poder ver, observar cientificamente a vida e a realidade, está associado com a magia, com o ilusionismo de um mágico que dialoga com o mundo real de forma totalmente inusitada.

⁹⁴ Original: Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker.

⁹⁵ Original: [...] a culture that is to a certain extent naturalized and reified and absorbed into the objective nexus of operations of anonymous powers.

Assim, tal circunstância, que imprime a tônica ilusionista e racionalmente voltada para a matematização de toda a problemática acerca das incógnitas da existência, que constitui o tema principal do primeiro de romance de Daniel Kehlmann, remete-nos ao fato de que a própria ciência é oriunda de um misticismo bastante antigo, de um ocultismo que se destacou com maior propriedade na época renascentista:

O apego do homem renascentista às ciências ocultas é um fato importante: impede a confusão entre humanismo e progressismo moderno. “Moderna” é antes a distinção nítida das atitudes diferentes do homem renascentista com respeito à magia e à astrologia: daí resulta compreensão melhor do possibilismo e do conceito da “Fortuna”, de tanta importância ainda em Maquiavel. (CARPEAUX, 1961, p. 453)

Para o pensador italiano, Maquiavel, a concepção de “Fortuna” corresponde à noção de ventura, sendo decorrente, por isso, a ideia de efemeridade, visto que, em função dessa tal transitoriedade, uma situação desfavorável pode tornar-se favorável e vice-versa, além de o termo “sorte” possuir uma ambivalência semântica que tanto pode ser sinônimo de prosperidade, quanto de penúria. No entanto, à parte a promessa de infortúnio da deusa Fortuna, o Renascimento, berço cultural de intelectuais, filósofos e homens fomentadores de saberes vinculados a experiências científicas, é um período da História que propiciou o nascimento da ciência, advinda curiosamente da crença em magias e do empirismo, entendimento científico fundamentado em percepções de causa e efeito decorrentes da capacidade do sujeito observar no mundo. A caracterização desse tipo humano, muito condizente com a cultura renascentista, é a de um grande indivíduo, feito de primorosa unidade de corpo e alma, aberto a possibilidades sem limites, um misto de cavaleiro feudal e burguês culto e enriquecido, um ser dedicado apenas ao aprimoramento de seu espírito como se fosse uma arte essencialmente indispensável. Personalidades como Lourenço de Médicis e César Bórgia são referências que fazem jus a essas qualidades apontadas sobre o perfil renascentista. Além disso, chama a atenção outro aspecto curioso do *Quattrocento*: “o interesse pela magia e a aversão à astrologia. Porque a magia promete onipotência ao indivíduo, enquanto a astrologia lhe limita a liberdade pelo determinismo das constelações celestes” (idem, ibidem, p. 426).

Arquétipo de modelo humano renascentista que também faz jus ao que está colocado em destaque nesta argumentação é Leonardo da Vinci, figura dotada de um alto grau de erudição, entidade intelectual que manejava com diversas áreas do conhecimento humano,

consagradamente o *homo universalis* de todo um tempo que o mantém vivo na memória cultural da humanidade:

A tendência contrária [ao absolutismo medieval], levando à ciência e técnica da burguesia, manifesta-se no empirismo. O precursor é Leonardo da Vinci: o grande artista plástico não é menor como pensador científico; e como escritor é o predecessor imediato de Galileu. O século de intervalo só se explica pelo fato de os escritos de Leonardo terem ficado escondidos nos arquivos. O lugar de Leonardo na evolução do pensamento científico foi ocupado por Bacon, o empirista. Mas o empirismo tem, por mais estranho que pareça, uma pré-história mística: o ponto de partida está na magia e cabala. (CARPEAUX, 1961, p. 590)

Filosofia de tendência esotérica, que visa investigar a natureza divina de acordo com seus preceitos teóricos, a cabala judaica é uma das fontes propulsivas da instauração da ciência como se conhece em tempos atuais, um saber desvinculado de aspectos religiosos e/ou místicos. Assim, o filósofo e político inglês Francis Bacon instaurou a ciência moderna, quase da mesma forma como tantos outros indivíduos fizeram, obcecados pelos enigmas do mundo e do espaço cósmico, ainda que o primeiro passo para entrar em contato com essas dimensões de certo modo desconhecidas tenham sido amparadas pelo costume de praticar magia que, no século XVI, transforma-se em ciência experimental. De acordo com isso, na Alemanha, “Paracelso, ocultista e fundador da farmacologia, ocupa lugar parecido. Várias teorias ocultistas, sobretudo a da correspondência entre macrocosmo e microcosmo, serviram de ‘hipóteses de trabalho’ aos naturalistas [...]” (idem, *ibidem*, p. 591)

Um dos pioneiros que também contribuiu bastante para que uma nova perspectiva científica fosse ampliada é o cientista Galileu Galilei, figura de importância indispensável no que tange fazer referência à revolução científica. Ele se consagrou como a personalidade renascentista que, utilizando o *perspicillum*, primeiro instrumento científico de que se tem notícia, abriu valorosos caminhos para o progresso dos estudos de ciência, o que se edifica principalmente com conhecimentos de matemática e física, explorando-se todas as maneiras de superar os limites da natureza, como bem se observa com o comentário de Alexandre Koyré (2006, p. 81): “[...] montanhas na Lua, novos ‘planetas’ no céu, novas estrelas fixas em número tremendo, coisas que nenhum olho humano havia jamais visto e que nenhuma mente humana havia concebido anteriormente”. Galileu conseguiu transpor a limitação que a natureza havia estabelecido. Com esse astrônomo italiano, o homem formou a sua experiência frente a fatos extraordinários no período do Renascimento, pelo qual ele acentuou a sua relação com o universo, indicando aquilo que é ilimitado no ser humano, demonstrado pela

comunhão entre ele e o espaço ao seu redor, o que explica de certo modo certa inclinação pela magia e a influência clerical de tendência humanista enquanto frente intelectual propulsora do aprimoramento da noção de antropocentrismo, aspectos sublinhados e reforçados por Carpeaux (1961, p. 427) a partir das palavras do historiador suíço Jacob Burckhardt:

[Os humanistas] conquistam novas regiões da alma, da paisagem, do planeta, para alargar o campo da experiência humana, seguindo o alargamento geográfico das atividades econômicas. Ora, o Estado como obra de arte, o desenvolvimento do indivíduo, a revivificação da Antiguidade e a descoberta de Homem e Mundo são, segundo Burckhardt, os traços essenciais da Renascença.

A ênfase em representações da natureza passa a ser dada a partir de uma concepção mais minuciosa de sua figuração, algo estabelecido através de métodos científicos revolucionários, sendo relevante ainda a descrição de Burckhardt sobre o Renascimento, o que Arnold Hauser (1978, p. 334) também menciona, dizendo que o autor havia acentuado esse período sobre todo o naturalismo, embora assinale Hauser que os traços científicos, metódicos e integrais desse último não tinham sido percebidos pelo historiador suíço e seus seguidores, que os dados empíricos da realidade tinham sido observados mais conscientemente e com maior coerência: “não tinham visto, em uma palavra, que no Renascimento o feito notável não era que o artista fosse convertendo-se em observador da natureza, senão que a obra de arte tivesse transformando-se em um ‘estudo da natureza’”⁹⁶.

Fazer ciência adquire amplitudes fundamentais em função de sua própria relevância para a época renascentista e mantém-se desde então como algo que se institui por intermédio de uma adequada instrumentalização, a que realmente pudesse fornecer apoio às investigações científicas, na qual o meio sideral, que está sob o foco de uma análise consciente do cientista, é um dado de extraordinárias dimensões que ele próprio sonda conforme as suas observações acerca do que procura estudar isoladamente, como se vivesse em um mundo à parte. Assim é David Mahler, de *Tempo de Mahler*, gênio da física interessado nos fenômenos termodinâmicos e na enigmática noção do tempo. Portanto, como menciona o físico estadunidense Thomas Kuhn (1998, p. 163):

O mundo do cientista, devido à experiência da raça [humana], da cultura e, finalmente, da profissão, contida no paradigma [da observação científica], veio a ser

⁹⁶ Original: “no han visto, en una palabra, que en el Renacimiento el hecho notable no era que el artista se fuese convirtiendo en observador de la naturaleza, sino que la obra de arte se hubiera transformado en un ‘estudio de la naturaleza’”.

habitado por planetas e pêndulos, condensadores e minerais compostos e outros corpos do mesmo tipo. Comparadas com esses objetos da percepção, tanto as leituras de um medidor como as impressões de retina são construções elaboradas às quais a experiência somente tem acesso direto quando o cientista, tendo em vista os objetivos especiais de sua investigação, providencia para que isso ocorra. (KUHN, 1998, p. 163)

O cientista, tal como os personagens Arthur Beerholm, David Mahler e os célebres Alexander von Humboldt e Carl Friedrich Gauss, é a entidade que carrega consigo uma visão asseguradamente racional de mundo, ainda que eivada de incertezas, com a qual eleva a observação de dados que colhem da natureza e/ou do cosmo a partir da capacidade fisiológica de ver, lançando com isso um olhar transcendente para as incógnitas universais, tais como o número Pi (π), a apreensão do tempo, a medida geográfica do Novo Mundo e os cálculos astronômicos a respeito de uma órbita planetária. Oriunda de todos os esforços que o sujeito versado em ciência faz para extrair descobertas relevantes para a humanidade no que diz respeito ao conhecimento objetivo e mais aprofundado da natureza, sem dúvida que a técnica resulta intensamente elaborada, decorrendo de como atua cientificamente esse profissional, e torna-se intrínseca ao seu trabalho. Isso advém desde o tempo de Galileu, visto que, em consonância com as modernas ciências, havia uma perspectiva a respeito do mundo muito mais transcendental, refletindo-se na possível disposição técnica daquelas. Para corroborar com esse aspecto: “A nova física tem um significado filosófico, que interpreta a natureza e a sociedade em complementaridade com as ciências naturais; a física moderna induziu, por assim dizer, a imagem mecanicista do mundo, própria do século XVII” (HABERMAS, 1994, p. 67).

A ciência enquanto sinônimo de utilidade tecnicamente empregada de certa forma pela sociedade acompanha a ideia de se manter, na atualidade, em aliança com a técnica, interferindo inclusive em outras esferas do conhecimento humano, o que se exemplifica com a questão do direito natural, referida por Habermas. Ao longo dos séculos, o contexto histórico sempre acaba sendo redefinido de acordo com as necessidades do meio social, ajustando-se às inovações tecnológicas, o que influencia no modo como é estruturada a cultura no Ocidente, calcada justamente por tais aspectos. Constitui-se, por assim dizer, uma corrente cultural capaz de abarcar tudo o que ganha exposição pública ou conquista a atenção em proporções sociais. Melhor dizendo: há um *Zeitgeist* por trás de toda essa engrenagem que propulsiona o ser humano em direção ao futuro de seu apogeu enquanto criatura apta a domar os percalços insolucionáveis da natureza e do universo, a assegurar o sucedido bem-estar de sua vida em

todos os sentidos possíveis de sua existência. A cultura ocidental está estruturada dessa forma em razão de estar sustentada pela ciência, pelo modo com que ela é tecnicamente manejada por homens especializados dessa área. Em relação ao *Zeitgeist*, cabe citar esta reflexão de Anatol Rosenfeld (1996, p. 75-76):

A hipótese básica com que nos apoiamos é a suposição de que em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais. Falamos nestas páginas de “cultura ocidental”, não tomando em conta as diversificações nacionais. Supomos, pois, que mesmo numa cultura muito complexa como a nossa, com alta especialização e autonomia das várias esferas – tais como ciências, artes, filosofia – não só haja interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas estas atividades.

A associação entre cultura e ciência é tão condizente com a nossa realidade quanto ao que talvez possa propor a literatura. Narrativas, ficções que nada mais são do que produtos culturais, tornando ficcional, mas paradoxalmente verossímil, o reflexo da sociedade, fornecendo uma leitura acerca da trajetória humana de diversas formas de entendimento. Em geral o ponto fulcral da invenção é a recorrência de nós mesmos a ser retratada no âmbito da ficção, nós enquanto portadores de uma historicidade ancestral de data imprecisa, personagens que fazem girar o mundo ao seu favor e que definem o rumo da história. Em conformidade com essa reflexão, é notório que o distanciamento entre o humano e a natureza seja delimitado pelo tamanho do diâmetro de um abismo que os separa cada vez mais a cada relance de olhar. A cidade, os centros metropolitanos, a vida urbana prepondera sobre um estilo de viver idealizado, tornando o homem um serviçal de uma ambição pela posse de um espaço a ser obtido em uma selva de pedra onde ele necessariamente não precisa descobrir, nem investigar o porquê dos mistérios de si mesmo, da natureza já afastada dele há muito tempo e do cosmo:

O homem, pelo menos o homem do nosso tempo, isto é, aquele que se encontra na vanguarda dos acontecimentos, está cercado de um mundo de aço e cimento armado e vive quase sem contato com a natureza. Os seus contatos com ela são artificiais, geralmente estéticos ou saudosistas, visando a fins de repouso ou a atividades esportivas, típicas, precisamente para o metropolitano. (idem, 1993, p. 144)

Com isso, temos o romance *A medida do mundo* como contraponto, demarcando um contraste que pode ser colocado em consonância com essas palavras de Rosenfeld: ao retomar a vida de um cientista explorador da natureza e de outro quase que totalmente avesso ao ambiente exterior, Kehlmann projeta, por um lado, um estilo de vida em que a experiência da

aventura era um fator elementar para o conhecimento do mundo como ele é e, por outro lado, um modo de viver apartado de grandes interações sociais, em que bastava apenas conjecturar fórmulas para, em tese, compreender o universo e suas dimensões obscuras:

Era o tempo depois de *A medida do mundo* ter sido o romance alemão de maior sucesso internacional desde *Perfume*, de Patrick Süskind. O sutil engenho do livro publicado em 2005: Kehlmann conduz com o viajante de longa distância Alexander von Humboldt e com o imobilizado matemático Carl Friedrich Gauss dois gênios um contra o outro, que querem medir o universo, quer através da exploração de todo o mundo externo, quer, entretanto, no caso de Gauss, apenas através da viagem no mundo interior da própria cabeça⁹⁷.

A repercussão de *A medida do mundo* foi internacionalmente bem acolhida. O conteúdo da história que é contada prestigia as peripécias científicas de um período histórico antigo, na contramão do tempo atual, século XXI, sendo, por isso, plenamente identificável a oposição temporal, isto é, o diálogo de uma obra que se passa num instante histórico anterior ao nosso com leitores do momento atual, podendo-se compreender, de acordo com isso, que “faz parte da consciência histórica da modernidade a delimitação entre ‘o tempo mais recente’ e a ‘época moderna’: o presente como história contemporânea desfruta de uma posição de destaque dentro do horizonte da época moderna” (HABERMAS, 2000, p. 11). Hegel, citado pelo discurso de Habermas, seria o filósofo capaz de entender o tempo que é contemporâneo a nós como algo mais recente dentro de uma noção temporal que compreende fatos históricos dos mais antigos até os mais atuais. Assim, ele identifica o início do nosso presente histórico definido pelas revoluções do pensamento marcadas principalmente pelo Iluminismo e a Revolução Francesa, vetores de uma nova visão de mundo na transição do século XVIII para o XIX. Conclui-se, então, que a interpretação mais adequada e análoga às ideias hegelianas refere o seguinte: “Um presente que se compreende, a partir do horizonte dos novos tempos, como a atualidade da época mais recente, tem de reconstituir a ruptura com o passado como uma *renovação contínua*” (idem, ibidem, p. 11).

Lançar-se para o futuro seria uma forma de buscar o ajuste humanista com o passado, de modo que tal restauração resulte em uma fecunda assimilação cultural acerca do que já

⁹⁷ Original extraído de texto de Peter von Becker: Es war die Zeit, nachdem „Die Vermessung der Welt“ zum international erfolgreichsten deutschen Roman seit Patrick Süskinds „Parfum“ geworden war. Der feine Kunstgriff des 2005 erschienenen Buchs: Kehlmann führt mit dem fernreisenden Alexander von Humboldt und dem verhockten Mathematiker Carl Friedrich Gauß zwei Genies gegeneinander, die das Universum entweder durch die Erforschung des gesamten äußeren Kosmos oder aber, im Fall von Gauß, nur durch die Reise in die Innenwelt des eigenen Kopfes ermessen wollen. Disponível em: <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur-das-fenster-zu-einer-anderen-zeit/6028638.html>>

passou, com o propósito de compreender a atualização da recente época histórica que, de maneira independente, coloca-se em constante reestruturação. De certa forma, “reconstituir a ruptura com o passado” é o que também pode ser interpretado através dos romances de Daniel Kehlmann, a referência à ciência é um modo de fazer alusão a tempos muito remotos, em que, por exemplo, engendravam-se fórmulas matemáticas para calcular medidas de objetos e engatinhavam físicos nas primeiras tentativas de saber o que havia no céu à noite que não servisse apenas de inspiração a algum poeta na construção dos versos de suas metáforas. E o escritor entrega-se com afinco a sua criação literária, visto que para ele “a escrita de romance é o investigar a fundo da contradição do ser humano e, assim, de sua existência alienada”⁹⁸.

O aspecto estético da obra literária é fundamental face à sondagem das incoerências da existência que se cumpre ficcionalmente segundo as palavras de Kehlmann. Nesse sentido, essa incongruência parece residir na referencialidade aos processos de viés científico reconfigurados por uma linguagem que, então, elabora esteticamente a presentificação de historicidade que ficou para trás e que vem à tona até os dias atuais:

Para Baudelaire a experiência *estética* confundia-se, nesse momento, com a experiência *histórica* da modernidade. Na experiência fundamental da modernidade estética, intensifica-se o problema da autofundamentação, pois aqui o horizonte da experiência do tempo se reduz à subjetividade descentrada, que se afasta das convenções cotidianas. [...] O presente não pode mais obter sua consciência de si com base na oposição a uma época rejeitada e ultrapassada, a uma *figura* do passado. A atualidade só pode se constituir como o ponto de intersecção entre o tempo e a eternidade. (HABERMAS, 2000, p. 14)

Como refere Habermas baseado no ponto de vista do poeta francês, autor de *As flores do mal*, a obra de arte moderna simboliza o sustentáculo de uma preservação histórica que se mantém indelével através de um produto estético ao dispor de interesse público, sendo que, no caso do objeto de estudo deste trabalho, a matéria em análise é a ficção de Kehlmann. O que prevalece, nesse sentido, sobretudo em suas obras analisadas nesta dissertação, é o forte apelo à inspeção científica, tornando propícia a reflexão sobre a evolução e a consequente tecnicidade decorrente da ciência intrinsecamente amalgamada com os modos de produção capitalista, como aponta Anatol Rosenfeld (1993, p. 153), comentando que a técnica moderna apoiou-se nas ciências naturais e desenvolveu-se segundo a lógica capitalista: “O enorme poder da técnica, sustentado por grandes capitais e aumentando por sua vez os capitais, reside

⁹⁸ Original: [...] Romanschreiben ist das Ergründen der Widersprüchlichkeit des Menschen, also seines entfremdeten Daseins. (KEHLMANN; KLEINSCHMIDT, 2009, p. 10)

na sua eficiência extraordinária em produzir bens materiais – utilidades essenciais à vida e ao conforto”. Nesse sentido, Rosenfeld sugere que a técnica desempenha uma função criativa, agregando valores ao mundo material e é veículo também, por distribuir os objetos materiais à sociedade.

Determinar a imbricada conexão entre ética, estética e ciência resulta em uma multidisciplinaridade cultural que abarca a complexidade de uma visão expandida no horizonte da nossa compreensão acerca da humanidade, interpondo-se múltiplas interpretações a respeito da mimese da realidade e da própria realidade em si. Em conformidade com tais argumentos, a criação literária, particulariza-se de várias maneiras, o que Daniel Kehlmann projeta engenhosamente no conjunto de seus romances, embora a associação entre arte (no amplo sentido da palavra), ciência e ética sejam colocadas em oposição uma a outra, tendo em vista o contraste entre o convite à abstração que propõe a arte em geral, a visão estética decorrente dela, e a objetividade inerente à ciência e a ética:

Há abstração também na arte, mas trata-se de uma seleção específica para ordenar, revigorar e aprofundar o mundo sensível, ao invés de, como na ciência, eliminá-lo em favor da formulação abstrata das relações gerais. De certa forma, pode-se dizer que a ciência procura ordenar os nossos pensamentos a respeito de certas regiões da realidade; a ética procura dar ordem às nossas ações; ao passo que a arte visa impor ordem à nossa apreensão do mundo sensível. (ROSENFELD, 1993, p. 247-248)

Kehlmann valoriza o hiato em questão, derivado das esferas do saber, mencionadas por Rosenfeld, em princípio isoladas entre si. A “apreensão do mundo sensível” presente nas narrativas elaboradas pelo autor ordena-se a partir de aspectos oriundos de exatidão científica e de modos de concepção de vida estruturados segundo uma convenção estipuladamente considerada judiciosa e moderada. Tal observação motiva-nos a fazer intermináveis reflexões, as que questionam principalmente se teríamos realmente vencido todas as restrições de caráter incognoscível para compreender de forma lógica qual o motivo da existência humana, além do fato de dominar as circunstâncias científicas que fazem mover o mundo que é habitado por nós, se estaríamos seguramente avançando, evoluindo no compasso da linha temporal ilimitada em que a humanidade se renova, e também se essa evolução não teria, simbolicamente, encaminhado nossa sensibilidade em direção às trevas, receptáculo obscuro em que despejamos toda a nossa capacidade de sentir em prol de uma rigidez de pensamento tecnicizado ao extremo, que coloca em detrimento a percepção sensível do ser humano, aquele que, principalmente, é o explorador das dimensões infinitas do cosmo. Eis

que, diante de tais considerações, corroboro esses argumentos com o “Ultimatum”, de Álvaro de Campos:

As criações da civilização, que constituem o «meio» da sensibilidade, são a cultura, o progresso científico, a alteração nas condições políticas (dando à expressão um sentido completo); [...] Temos, pois, que a uma certa altura da civilização há de haver uma desadaptação da sensibilidade ao meio, que consiste dos seus estímulos — uma falência portanto. Dá-se isso na nossa época, cuja incapacidade de criar grandes valores deriva dessa desadaptação⁹⁹.

De certa forma, através da literatura de Daniel Kehlmann pode-se trazer à tona a discussão suscitada por Álvaro de Campos: o fato de justamente ser possível ou não devolver ao meio essa sensibilidade (estética, literária, científica, etc), de modo que a criação de “grandes valores” pudesse resultar dessa adaptação supostamente perdida. Para Kehlmann, o trabalho com esse tipo de sensibilidade, a que é talvez mais acentuada em artistas em geral, apenas define e reforça seu estilo de escrever e/ou de criar suas histórias, sempre vinculada à referência externa correspondente a tudo que é investigado no âmbito da ciência. Ele mesmo esclarece sobre isso:

Meu interesse pela matemática, pela magia dos números e pelo medir tem caráter puramente literário. No entanto, eu me esforço, claro, para que eu possa entender as coisas dentro do conhecimento leigo que eu tenho, mas eu realmente não posso responder a pergunta sobre de onde vem meu interesse nisso; isso pertence a uma área da criatividade, que é e deve permanecer para a própria pessoa um mistério¹⁰⁰.

⁹⁹ Disponível em: <<http://multipessoa.net/labirinto/obra-publica/10>>

¹⁰⁰ Original: Mein Interesse für Mathematik, für die Magie der Zahlen und für das Messen hat rein literarischen Charakter. Trotzdem bemühe ich mich natürlich, dass die Dinge in meinem laienhaften Kenntnisstand verstehen kann, aber ich kann die Frage, woher mein Interesse daran kommt, wohl nicht wirklich beantworten; das gehört in einen Bereich der Kreativität, der für einen selbst ein Geheimnis ist und bleiben muss. (KEHLMANN, 2007, p. 176)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. “A posição do narrador no romance contemporâneo”. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996

ALTHAUS, Dieter. “Ansprache”. In: RÜTHER, Günther (org.). *Literaturpreis 2006*. Weimar: Konrad-Adenauer-Stiftung, 2006.

ANDERSON, Mark M. “Der vermessende Erzähler. Mathematische Geheimnisse bei Daniel Kehlmann”. In: ARNOLD, Heinz Ludwig (org.). *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. München: Richard Boorberg, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço* (coleção *Os pensadores*). Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *O novo espírito científico*. Tradução de Remberto Francisco Kuhnen. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BECKER, Peter von. “Das Fenster zum einer anderen Zeit”. Disponível em: <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur-das-fenster-zu-einer-anderen-zeit/6028638.html>> Acessado em 29 de janeiro de 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BEYME, Klaus von. *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft (1905-1955)*. München: C.H. Beck, 2005.

BÖHMER, Daniel-Dylan. “Der Zusammenbruch der Zeit”. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,94937,00.html>> Acessado em: 18 de março de 2012.

BORGES, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais*. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BULIRSCH, Roland Z. “Weltfahrt als Dichtung”. Laudatio. In: RÜTHER, Günther (Hg.). *Literaturpreis 2006*. Weimar: Konrad-Adenauer-Stiftung e.V., 2006.

BYLOW, CHRISTINA; KEHLMANN; Daniel. “Ich lass’ mich ganz gern mal von einem großen Künstler manipulieren”. Entrevista para o Berliner Zeitung. Disponível em: <<http://www.berliner-zeitung.de/magazin/literatur---ich-lass--mich-ganz-gern-mal-von-einem-grossen-kuenstler-manipulieren-,10809156,11909172.html>> Acessado em 17 de março de 2012.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CARROLL, Lewis. Alice’s adventures in Wonderland. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/11/11-pdf.pdf>> Acessado em 21 de maio de 2012.

CHASSAGNOL, Anne. “Darwin in Wonderland: Evolution, Involution and Natural Selection in *The Water Babies* (1863)”. Disponível em: <http://www.miranda-ejournal.eu/1/miranda/article.pdf?numero=1&id_article=article_03-1089> Acessado em 20 de maio de 2012.

CLAUSIUS, Rudolf. “V. Ueber de bewegende Kraft der Wärme und die Gesetze, welche sich daraus für die Wärmelehre selbst ableiten lassen”. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15164w/f384>>. Acessado em 06 de março de 2012.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol. I-A. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961.

DE SOUZA, Maria Cristina dos Santos. “A *Naturphilosophie* como concepção de mundo do romantismo alemão”. *AISTHE* (revista da linha de Estética do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, nº 5, p. 31-47, 2010.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. “A pulsão romântica e as ciências humanas no ocidente”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 19, nº. 55, p. 5-18, jun. 2004.

DÜRRENMATT, Friedrich. *Literatur und Kunst: Essay und Reden*. Zürich: Diogenes, 1980.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EINSTEIN, Albert. “Fundamental ideas and problems of the theory of relativity”. Lecture delivered to the Nordic Assembly of Naturalists at Gothenburg. 11 de julho de 1923. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/physics/laureates/1921/einstein-lecture.pdf>. Acessado em 6 de março de 2012.

FOKKEMA, Douwe W. *História literária, modernismo e pós-modernismo*. Tradução de Abel Barros Baptista. Lisboa: Veja, 1983.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GASSER, Markus. “Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst”. In: ARNOLD, Heinz Ludwig (org.). *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. München: Richard Boorberg, 2008.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. Tradução de Eduardo Triandopolis. São Paulo: Annablume, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/3679/71>> Acessado em 20 de maio de 2012.

GROSSMANN, Judith. *Temas de teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1982.

HABERMAS, Jürgen. *The theory of communicative action*. Tradução de Thomas McCarthy. Boston: Beacon Press, 1984.

_____. *Técnica e ciência como ideologia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1994.

_____. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo. Martins Fontes, 2000.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega, 1978.

HERDER, Johann Gottfried. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791). Disponível em: <<http://www.textlog.de/5586.html>> Acessado em 20 de maio de 2012.

HOHEISEL, Claus. Physik und verwandte Wissenschaften in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (dmoe). Ein Kommentar. 2002. 513 f.. Tese de doutorado – Faculdade de Ciência da Cultura, Universidade Técnica de Dortmund, Dortmund, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

KEHLMANN, Daniel. *Beerholms Vorstellung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

_____. *Mahlers Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

_____. “Wo ist carlos Montúfar?” In: _____. *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2005.

_____. “Ironie und Strenge” In: _____. *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2005.

_____. *Die Vermessung der Welt*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2005.

_____. *A medida do mundo*. Tradução de Sonali Bertuol. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. “Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann”. In: KASATY, Olga Olivia (org.). *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*. München: Richard Boorberg, 2007.

_____. “Der gute Mensch von Augsburg”. *Süddeutsche Zeitung*, Munique, página 17, jul. 2008.

_____. *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*. Göttingen: Wallstein, 2009.

_____; KLEINSCHMIDT, Sebastian. *Requiem für einen Hund. Ein Gespräch*. Berlin: Matthes & Seitz Berlin, 2009.

KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro; São Paulo: Forense Universitária, 2006.

KRAUSSER, Helmut. “Ich und Kehlmann. Und ‘Mahlers Zeit’”. In: ARNOLD, Heinz Ludwig (org.). *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. München: Richard Boorberg, 2008.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LUKÁCS. Georg. “Narrar ou descrever?” Tradução de Giseh Vianna Konder. In: _____. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MADDOX, John. “Entrevista com John Maddox: A ciência acabou com o romantismo”. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/cotidiano/ciencia-acabou-romantismo-488187.shtml>> Acessado em 20 de maio de 2012.

MALLARMÉ, Stéphane. “Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard”. Disponível em: <http://writing.upenn.edu/library/Mallarme-Stephen_Coup_1914.pdf> Acessado em 21 de março de 2012.

MARX, Friedhelm. “«Die Vermessung der Welt» als historischer Roman”. In: NICKEL, Günther (org.). *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt» - Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2008.

MINKOWSKI, Hermann. “Raum und Zeit”. Vortrag, Gehalten auf der 80. Natur-Forscher-Versammlung zu Köln. 21 de setembro de 1908. Disponível em: <[http://de.wikisource.org/wiki/Raum_und_Zeit_\(Minkowski\)](http://de.wikisource.org/wiki/Raum_und_Zeit_(Minkowski))> Acessado em: 07 de março de 2012.

PESSOA, Fernando. “Ultimatum”, de Álvaro de Campos. Disponível em: <<http://multipessoa.net/labirinto/obra-publica/10>> Acessado em 10 de março de 2012.

PREUßER, Heinz-Peter. “Zur Typologie der Zivilisationskritik. Was aus Daniel Kehlmann Roman »Die Vermessung der Welt« einen Bestseller werden ließ”. In: ARNOLD, Heinz Ludwig (org.). *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. München: Richard Boorberg, 2008.

RUF, Oliver. “Der Weltvermesser”. In: VOGEL, Bernhard (org.). *Die politische Meinung*, n° 439. Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung. Sankt Augustin: A. Fromm, junho de 2006, p. 61-64.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SALISBURY, John of. *The Metalogicon of John of Salsibury: A Twelfth-Century Defense of the Verbal and Logical Arts of the Trivium*. Tradução de Daniel D. McGarry. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1995.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft*. Disponível em: <<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schelling,+Friedrich+Wilhelm+Joseph/Ideen+zu+einer+Philosophie+der+Natur/Zweites+Buch/4.+Erster+Ursprung+des+Begriffs+der+Materie+aus+der+Natur+der+Anschauung+und+des+menschlichen+Geistes#N3265>> Acessado em 20 de maio de 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Wiesbaden: Eberhard Brodhaus, 1949.

VOGEL, Bernhard. “Begrüßung” In: RÜTHER, Günther (org.). *Literaturpreis 2006*. Weimar: Konrad-Adenauer-Stiftung, 2006.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WITTSTOCK, Uwe. “Die Realität und ihre Risse. Laudatio zur Verleihung des Kleist-Preises 2006 an Daniel Kehlmann”. In: NICKEL, Günther (org.). *Daniel Kehlmanns «Die Vermessung der Welt»*. *Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2008.

ZEYRINGER, Klaus. “Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns ‘Gebrochenen Realismus’”. In: ARNOLD, Heinz Ludwig (org.). *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. München: Richard Boorberg, 2008.

ZOLA, Emile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Tradução de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

APÊNDICE A – Ilustração do gigante Órion e do servo Cedálion em seu ombro

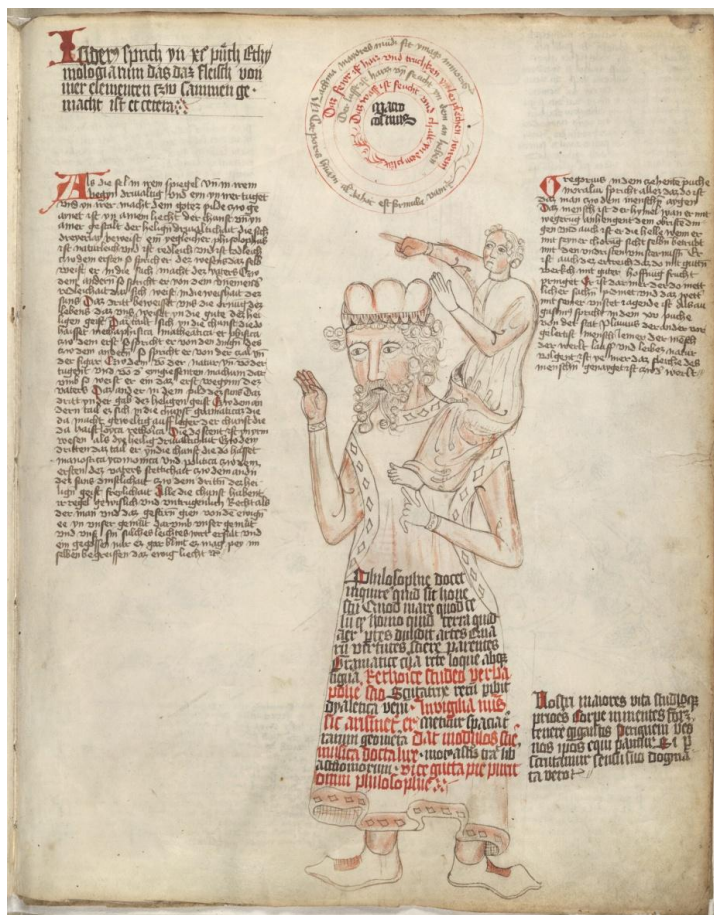


Imagem de um manuscrito medieval enciclopédico de autoria desconhecida que ilustra a relação entre Órion e o servo Cedálion, que conduzia o gigante cego sobre seus ombros. De acordo com essa figura, pode-se indicar, metaforicamente, que tal representação seja a evolução da ciência ao longo do tempo.

APÊNDICE B – Der Gaukler (auch Der Zauberkuentstler)



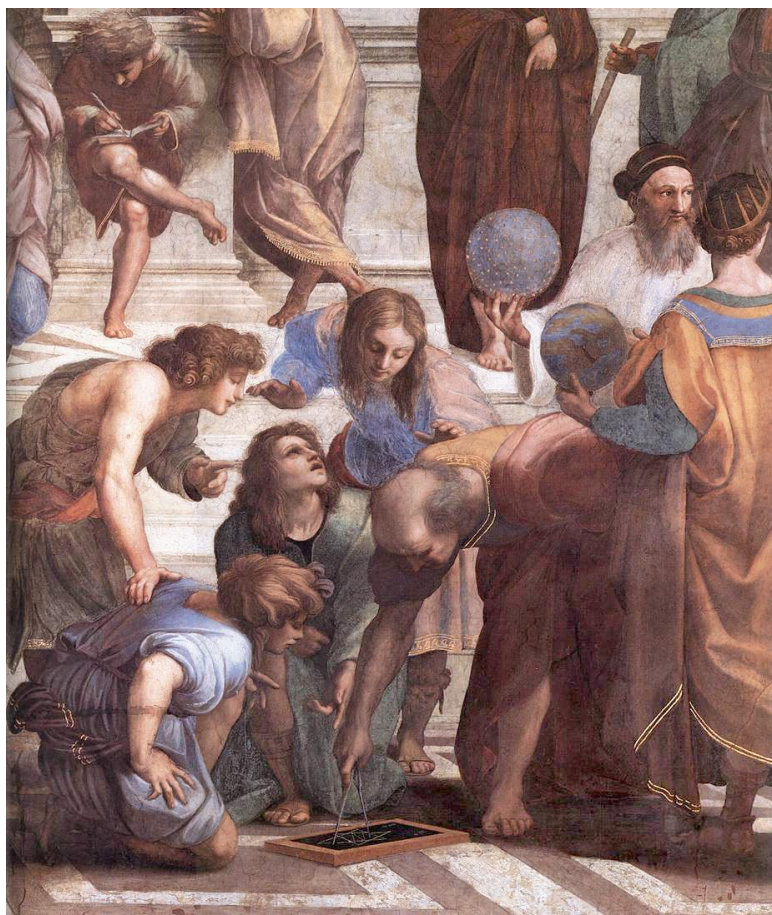
Esta pintura de Hieronymus Bosch descreve o ato de um ilusionista, *Der Gaukler*, o *saltimbanco*, um artista de rua, ou mesmo *Zauberkuentstler*, *mágico*, diante de uma pequeno público, o que alude à epígrafe da obra *Beerholms Vorstellung* (comentada no capítulo 1). A referência à mágica associada à ciência é um índice relevante nesse primeiro romance de Daniel Kehlmann.

APÊNDICE C – O mago Merlin



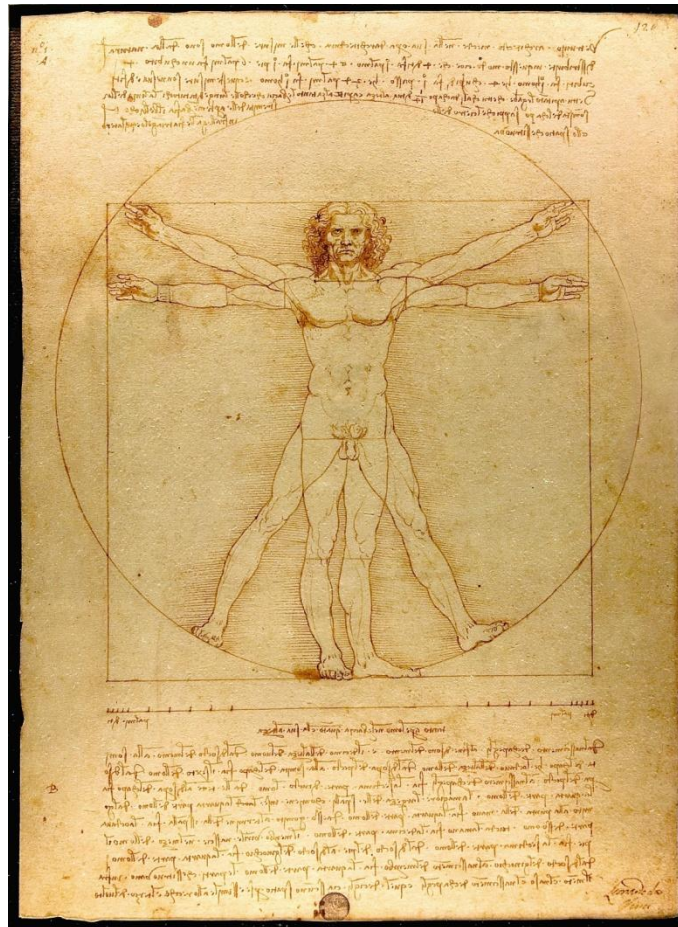
Ainda em *Beerholms Vorstellung*, a figura do mago Merlin é igualmente importante e referência direta do protagonista Arthur Beerholm. Nesta imagem, o mago está ditando suas profecias a um assistente, apontando a sua capacidade de ver além, mostra-se como um visionário medieval, resultando disso a comparação com o cientista, alguém também curioso pelos mistérios do mundo e do universo.

APÊNDICE D – A geometria euclidiana



A pintura apresenta um grupo de cientistas ou interessados em geometria, analisando a medida calculada por um compasso feita por Euclides de Alexandria. Em comparação com essa imagem, a matemática é um dos pontos principais da construção das narrativas de Daniel Kehlmann. Assim, observa-se a relação dos personagens de suas obras com o mundo dos números.

APÊNDICE E – O homem vitruviano



Termo oriundo da obra *Os dez livros da Arquitetura*, do arquiteto romano Marco Vitruvio Polião, o homem vitruviano corresponde ao ideal clássico de beleza, é o modelo antropocêntrico de corpo humano perfeito, fundamentado na matematização das proporções físicas indicadas na figura. Essa representação imagética é de Leonardo da Vinci, célebre personalidade renascentista e ícone do universo das ciências, sendo importante mencionar seu nome no que tange ter colocado em exposição nesta dissertação a referencialidade à ciência como um todo.

APÊNDICE F – O astrônomo Copérnico conversando com Deus



O título da pintura chama-se “Astrônomo Copérnico: Conversa com Deus”. Pintada por Jan Matejko, a imagem ilustra o astrônomo Nicolau Copérnico junto de seus instrumentos científicos e ao lado de uma representação gráfica de seu sistema heliocêntrico. Em analogia com os personagens dos romances de Daniel Kehlmann, Copérnico é o protótipo de cientista que pode servir de inspiração aos seus sucedâneos tais como os protagonistas Arthur Beerholm, David Mahler, Alexander von Humboldt e Carl Friedrich Gauss.

APÊNDICE G – Galileu Galilei ensina a ver no telescópio



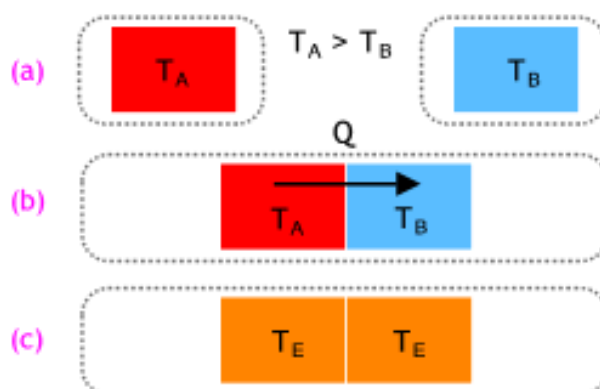
Afresco de Giuseppe Bertini, a imagem mostra uma parcela de nobres junto de um comandante de Veneza que experimenta visualizar com o telescópio, ou *perspicillum*, instrumento criado por Galileu Galilei. Ver mais adiante é um dos objetivos de todo cientista, relacionando-se tal aspecto com a obstinação dos personagens de Daniel Kehlmann para ampliar o campo de visão e ver o que não se vê apenas com o alcance ótico dos olhos.

APÊNDICE H – O compasso geométrico de Galileu Galilei



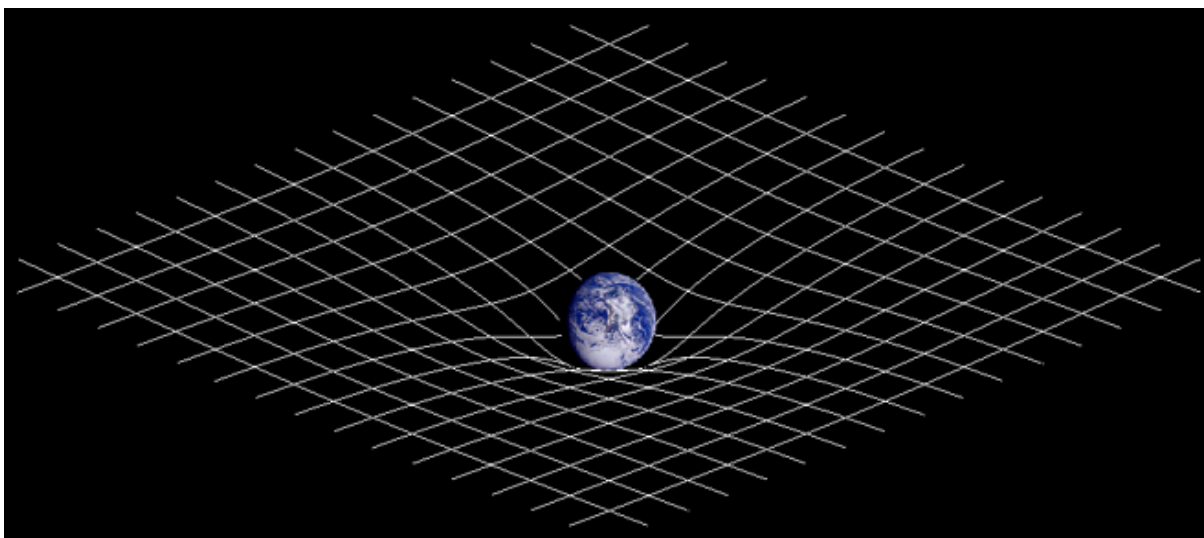
A título de exemplificação de tipo de instrumento científico, o compasso geométrico de Galileu Galilei, que permitia medir ângulos e áreas.

APÊNDICE I – A segunda lei da termodinâmica



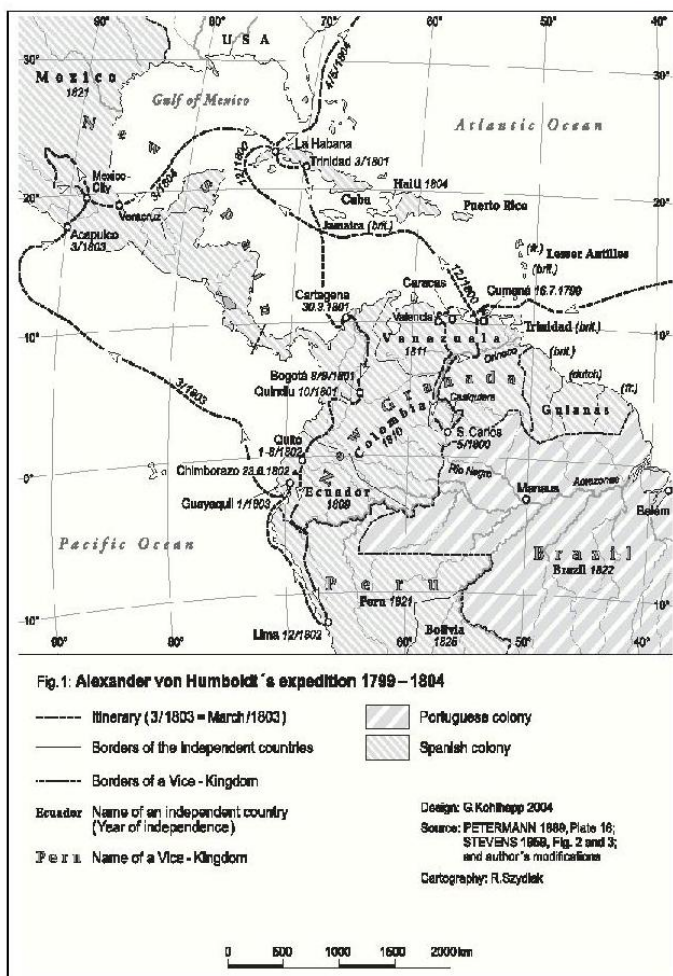
De acordo com a figura, pode-se observar que em (a) temos dois corpos separados, com as respectivas temperaturas: corpo quente (T_A) e corpo frio ($T_B < T_A$). Ao colocarmos os dois corpos em contato num sistema isolado, indicado em (b), vemos que o calor é transferido do corpo quente para o corpo frio, a ponto de as temperaturas entre eles ficarem estabilizadas e atingirem o valor de equilíbrio (T_E), apontado em (c). Portanto, a decorrência é totalmente lógica: $T_A > T_E > T_B$. Traduzindo: de forma espontânea, o calor somente é transferido de um corpo de temperatura mais alta para outro de temperatura mais baixa, o que explica em geral a segunda lei da Termodinâmica. David Mahler, em *Mahlers Zeit*, é o físico que sonda esse princípio, de modo que essa sua investigação leve em decorrência indagações acerca do tempo, como pode ser observado no capítulo 2 desta dissertação.

APÊNDICE J – A curvatura do espaço-tempo



A figura indica uma analogia bidimensional da distorção do espaço-tempo com a Terra. Segundo a Teoria da Relatividade, a matéria altera a geometria do espaço-tempo, e essa geometria curvada pode ser interpretada como a gravidade. As linhas brancas não representam a curvatura do espaço, mas, em vez disso, representam o sistema de coordenadas imposta ao espaço-tempo, que poderia ser retilíneo em um espaço-tempo plano. Esse tipo de estudo também é outro aspecto que pode ser apreciado em *Mahlers Zeit*, o segundo romance de Daniel Kehlmann.

APÊNDICE K – A expedição de Alexander von Humboldt nas Américas



Através da imagem, visualiza-se a rota de Alexander von Humboldt pelas Américas a partir de um mapa da época em que ele viveu. No romance *A medida do mundo*, a sua viagem marítima também é narrada em conformidade com o dado histórico que esta figura apresenta.

APÊNDICE L – Alexander Von Humboldt e Aimé Bonpland ao pé do vulcão Chimborazo



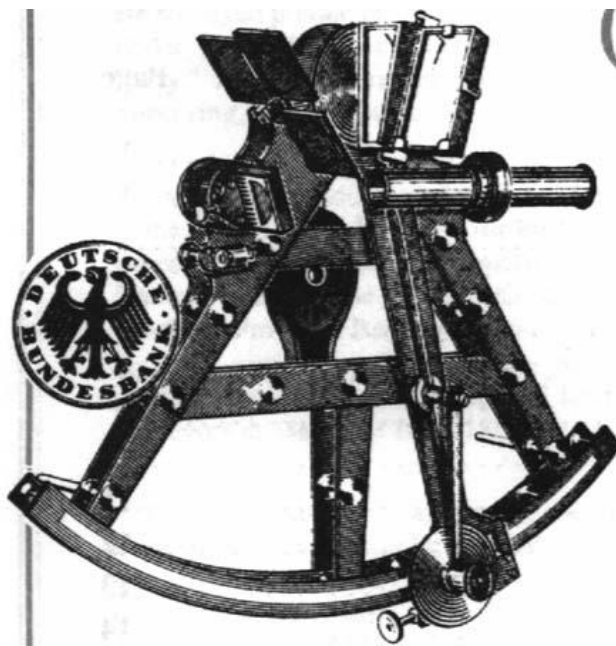
A pintura de Friedrich Georg Weitsch mostra Alexander von Humboldt (de pé e ao lado a um nativo) e Aimé Bonpland (sentado e perto de uma árvore), cientistas aventureiros próximos do vulcão Chimborazo, no Equador. A companhia do botanista Bonpland é praticamente indissociável do trabalho de Humboldt. A parceria entre ambos os cientistas também é retratada em *A medida do mundo*.

APÊNDICE M – A geografia das plantas



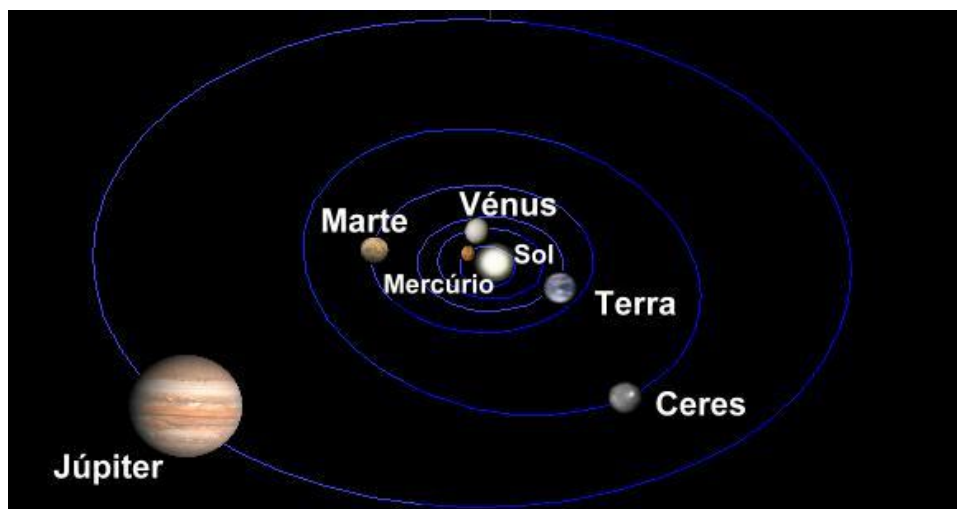
Para exemplificar o trabalho de Humboldt e Bonpland, a figura apresenta a geografia da plantas em países tropicais, e é uma pintura da Cordilheira dos Andes com traços que demarcam medições de latitude, datadas de 1799 a 1803, feitas por ambos os cientistas.

APÊNDICE N – A invenção do heliótropo



A título de curiosidade e a respeito de uma invenção de Carl Friedrich Gauss, o heliótropo foi considerado a sua criação e é um aparelho utilizado para concentrar os raios solares num ponto distante.

APÊNDICE O – Ceres



O planeta anão Ceres foi descoberto por Giuseppe Piazzi no século XIX e o cálculo de sua posição no espaço sideral foi elaborado pelo Carl Friedrich Gauss. O referido episódio pode ser averiguado em *A medida do mundo*.

ÍNDICE DE IMAGENS

Capa: *Universum* (representação do Universo em xilogravura de autor desconhecido usada pelo astrônomo francês Nicolas Camille Flammarion na obra *L'atmosphère: météorologie populaire*). Paris, 1888; descrição: “Un missionnaire du moyen âge raconte qu'il avait trouvé le point où le ciel et la Terre se touchent...”**

Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flammarion_with_caption.jpg>.

Acessado em: 7 de março de 2012.

Página 90: APÊNDICE A – Ilustração do gigante Órion e do servo Cedálon em seu ombro

Disponível em:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Library_of_Congress%2C_Rosenwald_4%2C_Bl._5r.jpg>

Acessado em: 16 de março de 2012.

Página 91: APÊNDICE B – Der Gaukler (auch Der Zauberkuenstler); pintura de Hieronymus Bosch

Disponível em: <<http://www.germanposters.de/bosch-hieronymus-der-gaukler--auch--der-zauberkuenstler--gross.html>>

Acessado em: 16 de março de 2012.

Página 92: APÊNDICE C – O mago Merlin

Disponível em:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Merlin_%28illustration_from_middle_ages%29.jpg>

Acessado em: 16 de março de 2012.

Página 93: APÊNDICE D – A geometria euclidiana; pintura de Raphael

Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/Sanzio_01_Euclid.jpg>

Acessado em: 16 de março de 2012.

Página 94: APÊNDICE E – O homem vitruviano

Disponível em:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg>

Acessado em: 16 de março de 2012.

Página 95: APÊNDICE F – O astrônomo Copérnico conversando com Deus

Disponível em: <<http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Images/Kopernik.jpg>>

Acessado em: 16 de março de 2012.

Página 96: APÊNDICE G – Galileu Galilei ensina a ver no telescópio; afresco de Giuseppe Bertini

Disponível em: <<http://www.gabrielevanin.it/Bertini.jpg>>

Acessado em: 16 de março de 2012.

Página 97: APÊNDICE H – O compasso geométrico de Galileu Galilei

** tradução: “Um missionário medieval conta que ele descobriu o ponto onde o céu e a terra encontram-se...”

Disponível em:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Galileo%27s_geometrical_and_military_compass_in_Putnam_Gallery%2C_2009-11-24.jpg>

Acessado em: 16 de março de 2012.

Página 98: APÊNDICE I – A segunda lei da termodinâmica

Disponível em: <<http://www.mspc.eng.br/termo/termod0120.shtml>>

Acessado em: 16 de março de 2012.

Página 99: APÊNDICE J – A curvatura do espaço-tempo

Disponível em:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Spacetime_curvature.png>

Acessado em: 16 de março de 2012.

Página 100: APÊNDICE K – A expedição de Alexander von Humboldt nas Américas

Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/500/50060218/pg_0007.jpg>

Acessado em: 16 de março de 2012.

Página 101: APÊNDICE L – Alexander Von Humboldt e Aimé Bonpland ao pé do vulcão Chimborazo; pintura de Friedrich Georg Weitsch

Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Humboldt-Bonpland_Chimborazo.jpg>

Acessado em: 16 de março de 2012.

Página 102: APÊNDICE M – A geografia das plantas

Disponível em: <<http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/hin19/bilder/700/knobloch1.jpg>>

Acessado em: 16 de março de 2012.

Página 103: APÊNDICE N – A invenção do heliótropa

Disponível em: <<http://www.surveyhistory.org/images/heliotrope.JPG>>

Acessado em: 16 de março de 2012.

Página 104: APÊNDICE O – Ceres

Disponível em:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Sistema_Solar_interior.JPG>

Acessado em: 16 de março de 2012.