

O murmurante evocador do passado: *A montanha mágica* e o romance de formação após a Primeira Guerra Mundial

That conjurer who murmurs the past: *The Magic Mountain* and the Bildungsroman after the First World War

Pedro Spinola Pereira Caldas

pedro.caldas@gmail.com

Professor Adjunto

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Avenida Pasteur, 458 - Urca

22290-240 - Rio de Janeiro - RJ

Brasil

Resumo

Este artigo busca compreender como *A montanha mágica* (1924), romance de Thomas Mann (1875-1955), é uma elaboração diante do desafio imposto pela Primeira Guerra Mundial à literatura, mais precisamente como seria possível, com a crise inaugurada com o conflito, escrever um romance de formação. A literatura especializada já discute há algum tempo sobre a caracterização e definição de *A montanha mágica* como romance de formação, e, frequentemente, quando se decide pela identificação do romance com este gênero específico de romance, a obra de Mann é classificada como paródia. Meu objetivo consiste em mostrar como a paródia é somente uma das compreensões de tempo presentes no romance. Tentarei, portanto, mostrar como, além de uma relação paródica com o passado, podemos perceber, sobretudo com o auxílio do estudo de cartas, diárias e ensaios de Thomas Mann produzidos entre 1914 e 1924, como o passado pode ser superado, mas, sobretudo, angustiado. Assim, procura-se, neste estudo, compreender, a partir de *A montanha mágica*, a angústia como uma forma pela qual o passado escapa de ser superado ou manipulado pela paródia. Ele também pode surpreender e nos afetar, suspendendo tentativas de controle e uso.

107

Palavras-chave

Thomas Mann; *A montanha mágica*; Romance de formação.

Abstract

This article seeks to comprehend how *The Magic Mountain* (1924), a novel by Thomas Mann (1875-1955), is an elaboration drawing from the challenge imposed to literature by the First World War; namely how, considering the crisis inaugurated by that conflict, could a Bildungsroman be possibly written. The specialized literature has already discussed for some time the characterization and development of *The Magic Mountain* as a Bildungsroman, and when Mann's work is identified within this specific literary genre, it is frequently described as a parody. My aim is to show how parody is but one of the understandings of time to be found in the novel. Therefore, I endeavor to show how, beyond a parody-relation with the past, one may perceive – above all by the study of letters, diaries and essays written by Thomas Mann from 1914 to 1924 – how the past can be overcome, but, above all, how it can be experienced as Angst. Based on *The Magic Mountain*, this study seeks to grasp the Angst-experience as a way by which the past escapes from being either overcome or manipulated by parody, while it can also surprise and affect us, thus suspending the attempts of control and use.

Keywords

Thomas Mann; *The Magic Mountain*; Bildungsroman.

Recebido em: 29/7/2014

Aprovado em: 4/11/2014

* Este artigo é fruto de uma pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por meio da Bolsa de Produtividade em Pesquisa / Edital Ciências Humanas.

Quando se começa a estudar *A montanha mágica*, é inevitável notar como os especialistas costumam enfatizar a sua definição como paródia de um romance de formação (Cf. HEFTRICH 1975, p. 131-132; SCHARFSCHWERDT 1967, p. 168-169; SERA 1969, p. 139-191; BALONIER 1983, p. 144-159). Seria um equívoco considerar esta definição imprecisa. Afinal, os estudiosos estão fundamentados em palavras do próprio Thomas Mann registradas em suas cartas e diários (cf. MANN 2003, p. 531; GKFA 23.1, p. 75). E de fato, a paródia é legítima em um mundo que, por ver surgir o começo de tantas coisas que “[...] mal acabaram de começar” (GKFA 5.1, p. 9-10),¹ experimenta uma tensão profunda entre passado e presente, questionando o valor da herança recebida – e é sintomático que o narrador do romance, logo na primeira das mil páginas do livro, coloque em discussão a própria possibilidade de se narrar uma história, ao menos da maneira como ela vinha sendo feita antes da Grande Guerra (GKFA 5.1, p. 9-10). Agora, o problema está na impossibilidade de se identificar com um tempo cronologicamente próximo. Este é o desafio. O que acontece quando o narrador, este “murmurante evocador do passado”, vê como necessário recuperar a familiaridade com o passado?

Um caminho possível talvez possa ser trilhado nestas mesmas anotações feitas por Thomas Mann em diários e cartas e em alguns ensaios entre 1914 e 1924,² onde se encontram outras definições para *Bildung* (formação), *Bildungsroman* (romance de formação) e, mais precisamente, para o próprio romance *A montanha mágica*.³ É possível compreender a partir desse conjunto de textos como o romance de formação é realmente uma paródia ao tematizar as tensões entre mudança e conservação, mas também se permite ser entendido como uma tentativa de ultrapassar outros limites, a saber, os limites entre estética e ação, e também entre a morte e a vida.

E o que isso significa? Se reduzido à paródia – ao menos como a entende Linda Hutcheon (cf. HUTCHEON 2000, xii, p. 26) – uma obra de arte seria exclusivamente uma forma ambivalente de experimentar o passado, pois dele se distanciaria criticamente ao imitá-lo. Como diz Hutcheon, seria conservadora ao tomar suas formas como referência, mas revolucionária ao separar-se delas. Mas as outras duas definições visíveis nos textos de Thomas Mann permitem perceber outras maneiras de experiência do passado: ele pode ser *superado*

¹ Utilizei as obras de Thomas Mann já publicadas na edição crítica de suas obras completas, a *Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe* (GKFA); no caso deste artigo, os seus ensaios, cartas e *Der Zaubeberg*. Para efeito de citação, mencionarei apenas o número do volume e das páginas; o mesmo não pude aplicar para os diários entre 1918 e 1921, pois ainda não foram publicados nesse formato. Usei a edição organizada por Peter de Mendelssohn, citada de maneira mais tradicional. Quando considerei a solução do tradutor Herbert Caro muito superior a qualquer outra que poderia dar para o português (o que, obviamente, deu-se muitas vezes), citei a edição brasileira da versão da obra.

² O conhecedor da trajetória artística de Thomas Mann e, portanto, do conjunto de sua obra, deverá ter notado a ausência das *Considerações de um apolítico*, ensaio escrito durante a Primeira Guerra. O motivo de minha deliberada exclusão desse livro se deve, em primeiro lugar, às suas dimensões monumentais, e, em segundo, a que o seu conteúdo, a meu ver, não serve para elaborar diretamente o tema do *Bildungsroman* em Thomas Mann.

³ Para o leitor interessado, sugiro dois trabalhos que servem como ótimos panoramas em português sobre a definição de *Bildungsroman*. Cf. MAAS 2000. Todo o livro é muito bom, mas destacaria as p. 9-51; e MAZZARI 2010. Para o debate sobre a classificação de *A montanha mágica* como romance de formação, cf. KURZKE 1997, p. 182-183, 209-210; NEUMANN 1997. Para uma história ampla do *Bildungsroman*, cf: JACOBS 1972. Para uma análise do conjunto da obra de Thomas Mann tendo como fio condutor o próprio conceito de *Bildungsroman*, cf. SCHARFSCHWERDT 1967.

quando se entende a *Bildung* e o *Bildungsroman* como formas de articular estética e ação; mas, o que é mais relevante, o passado pode ser motivo de *angústia*, e, portanto, resistente às tentativas de manipulação, quando o romance de formação borra as fronteiras entre vida e morte. Afinal, o que acontece quando o passado é evocado, ainda que por murmúrios?

Entre esteticismo e ativismo: o passado superado

Antes da guerra eu havia começado a escrever uma história que se passa nos Alpes, em um sanatório para tratamento dos pulmões – uma história com propósitos fundamentalmente político-pedagógicos, na qual um jovem precisa confrontar-se com o poder mais sedutor de todos, a morte, e, de maneira cômica, atravessa um caminho onde se apresentam opostos espirituais, como humanidade e romantismo, progresso e reação, saúde e doença (GKFA 22, p. 85-86).

Este é um trecho de uma carta de Thomas Mann endereçada a Paul Amann,⁴ datada de 03 de agosto de 1915. Um ano de guerra já havia se passado, e, além de mostrar como planeja estruturar o romance a partir de oposições, ele já o caracteriza como “político-pedagógico”. Na passagem citada, não há, de fato, a palavra *Bildungsroman*, mas, com alguma boa vontade semântica, creio ser possível trocar a ideia de formação por “pedagógico”, aí acompanhada da sua função política.

Thomas Mann encontrava dificuldades em retomar seu projeto. A expressão “profunda mudança abissal”, que irá aparecer somente no romance dez anos depois talvez já pudesse ser usada para descrever aquele momento. Horas depois de receber a notícia de que as tropas alemãs começavam a ser mobilizadas, Thomas Mann escreve ao seu irmão Heinrich: “devo dizer que me sinto abalado e envergonhado com a forte pressão da realidade. Até hoje, estava otimista e descrente [...]” (GKFA 22, p. 37). A Guerra surpreendera Thomas Mann, que ainda estava nos primeiros passos de *A montanha mágica*, àquela altura ainda apenas um projeto de novela (GKFA 22, p. 33).

A ideia de escrever um livro ainda persistia, mas o que se rompera? Teria a guerra apenas iniciada afetado ou ameaçado o sólido sentimento de integridade de um escritor convencido de que coisas importantes “só se realizavam através do indivíduo” (GKFA 22, p. 31) e que sofria com eventos, aglomerações e reuniões, mesmo as mais modestas?⁵ O escritor saíra de seu conforto e aguçara sua sensibilidade histórica: como ele mesmo escreveu (cf. GKFA 22, p. 45), por ter nascido quatro anos após o último tratado de paz assinado pela Alemanha, guerras não faziam parte de suas experiências pessoais. Além disso, sua dedicação obsessiva à literatura passaria a ser interrompida pela leitura

⁴ Paul Amann, nascido em Praga em 1884 e falecido em Connecticut em 1958, foi um crítico e tradutor que manteve intensa correspondência epistolar com Thomas Mann até 1918. As cartas se interromperam quase por vinte anos por causa dos comentários negativos de Amann, politicamente bem menos conservador do que Thomas Mann àquela altura, às *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Para detalhes, ver os comentários de Thomas Sprecher, Hans R. Vaget e Cornelia Bernini em GKFA 22, p. 559-563.

⁵ Uma boa análise do posicionamento político de Thomas Mann perante os conflitos das primeiras décadas do século XX foi feita por Helmut Koopman. Cf. KOOPMAN 2011, p. 48-49.

constante de jornais (cf. GKFA 22, p. 43). Em um texto de novembro de 1914 no qual responde a uma pergunta de uma sessão do jornal *Berliner Tageblatt* sobre quais livros deveriam ser lidos naquele momento, Thomas Mann, antes de indicar alguns títulos, reconhece a dificuldade em conduzir a vida como antes.

Tempos como este exercem sobre o espírito e a alma os efeitos mais contraditórios. Eles os melhoram, enlevam, purificam, mas também lhes causam danos. [...] Tudo que não se relacione imediatamente com o cotidiano, com o cotidiano selvagem, agitado, grandioso, e, nem fale dele, parecerá abstrato, distante, ultrapassado, vindo de outro mundo (GKFA 15.1, p. 52).

110

O trecho dessa carta é significativo. Afinal, ele fala de efeitos purificadores, mas também não esquece seus “danos”. Estes seriam sentidos, sobretudo, no uso da palavra. Em uma carta ao poeta austríaco Albert Ehrenstein, escrita em 11 de maio de 1915, Thomas Mann afirma que o clima vivido naqueles dias, nos quais somente as experiências imediatas divulgadas na imprensa pareciam importar, dava-se a um artigo de jornal o mesmo valor de um poema: “[...] na democracia, de fato, tudo que diz respeito à linguagem está convocado a desempenhar um papel oficial” (GKFA 22, p. 72). A capacidade da palavra por o homem em dúvida sobre si perde espaço para sua função retórica, sua capacidade de convencer, de transmitir certezas monolíticas, que, naquele momento, eram sobretudo de caráter revolucionário (embora, posteriormente, como percebeu o próprio Thomas Mann, viriam a ser usadas com igual ou maior força pelos reacionários). De toda maneira, o posicionamento de Thomas Mann era antidogmático porque estético. Como disse em fevereiro de 1915, em uma carta ao filósofo Ernst Bertram⁶: “O que é certo, eu não sei; creio, porém, que certezas envelhecem e morrem [...]” (GKFA 15.1, p. 59). E ainda complementou com ceticismo sobre a segunda: “O que é verdadeiro, sei muito menos; mas a verdade possui três ou até mesmo quatro dimensões e pode, no máximo, ser configurada [*gestaltet*], mas jamais dita” (GKFA 15.1, p. 59). A forma precisa ser plástica, moldável, e não apenas uma arma a ser usada como proteção contra as demandas do dia. Se assim fosse, a posição do artista seria permanentemente defensiva, jamais criadora.

Mas havia também algo “purificador” na guerra. Em um ensaio (*Gedanken in Kriege*) escrito pouco depois de seu início, Thomas Mann compara o trabalho do artista com a vida do soldado.⁷ Em comum, ambos teriam “[...] o desprezo pelo que, na vida burguesa, se chama ‘segurança’ - o conceito favorito do burguês - e o hábito de conduzir a vida perigosamente, de maneira arriscada, concentrada [...], sem piedade por si mesmo, radicalismo moral, dedicação

⁶ Ernst Bertram (1884-1957) foi um dos correspondentes mais assíduos de Thomas Mann durante a Guerra. Autor de um livro importante sobre Nietzsche (*Nietzsche: Versuch einer Mythologie*), muito admirado por Thomas Mann na época de sua publicação, em 1919, Bertram tinha com Thomas Mann, sobretudo, afinidade política. Mas, durante a República de Weimar, enquanto Mann tornava-se republicano, Bertram rumava cada vez mais para a direita. Quando Bertram declara apoio ao nacional-socialismo, a amizade entre os dois termina. Cf. GKFA 15.1, p. 497.

⁷ Uma análise interessante sobre a ideia do artista como um soldado foi feita por Elena Alessiato. Cf. ALESSIATO 2011.

máxima” (GKFA 15.1, p. 29-30). Mas também militar e artista teriam “[...] a sensibilidade para a pompa e para o brilho” (GKFA 15.1, p. 29-30). Ou seja: o radicalismo moral e o desprezo pela preservação da própria vida não se separam do gosto pela aparência. O artista foge das formas óbvias e cotidianas, e se disciplina em busca de algo a ser conquistado após lapidação e paciência. Provavelmente por esta razão, já em 1916, Thomas Mann tenha dito a Philipp Wittkop⁸ que não somente desconhecia romances sobre a guerra, bem como não tinha qualquer interesse pelo gênero (cf. GKFA 22, p. 151). A palavra não poderia limitar-se a uma reprodução mimética, a um retrato da realidade, e, por isso, o brilho da forma não poderia ser o de um espelho refletido, mas o de criar para si um brilho próprio. Nesse sentido, a palavra é política, pois é capaz de aumentar a realidade, intervindo nela e denunciando a provisoriedade, quando não a banalidade, de suas formas e aparências, A purificação seria, portanto, um polimento, a elaboração da forma, obtida mediante disciplina equivalente ao rigor militar. Talvez seja este o sentido da maneira como Thomas Mann interpretou positivamente a guerra, isto é, como possibilidade dos alemães entrarem em uma nova fase de sua formação política (*politische Bildung*) e de declarar superada a era prussiana (cf. GKFA 15.1, p. 130).

Mas seria apressado dizer que Thomas Mann ainda ficaria preso a um esteticismo incondicional. Em seu ensaio sobre Frederico II – um símbolo da política prussiana a ser superada –, podemos perceber sinais de que a forma, quando confundida com a essência, é paralisante. O ensaio, escrito no final de 1914, começa com a descrição breve de um perfil de Frederico ainda jovem, cuja aparência de príncipe-herdeiro era de alguém totalmente oposta à de um militar; as imagens e documentos da época nos fariam de alguém relaxado, dado a aventuras filosóficas, literato, livre-pensador, perdulário. Seu rosto ainda traria certo rubor ingênuo, e seu corpo, resquícios da gordura infantil.

Esse jovem, porém, torna-se rei (GKFA 15.1, p. 55-56), e o mundo conhece o famoso déspota esclarecido, bem de acordo com o conceito da época: aboliu a tortura, suspendeu censuras. Mas também, segundo princípios modernos, passou a ser extremamente rigoroso com os gastos. Do esbanjador de antes, nem sombra. E uma de suas primeiras medidas, então, foi a de fortalecer brutalmente o exército prussiano, e usá-lo como escudo não somente para todo o Estado. E aqui Thomas Mann é preciso: “o uniforme – até então um casaco execrável com o qual se vestia os mortos –, ele não tira mais” (GKFA 15.1, p. 57). Talvez seja o caso de interpretar literalmente a frase, pois o Frederico II retratado no ensaio era um homem que, em suas próprias palavras, não confiava na própria pele: “se ela soubesse o que eu planejo fazer, eu a arrancaria” (GKFA 15.1, p. 66-67). Ou seja: o rei renunciara a toda forma de relação mais íntima, mesmo quando era recomendável ouvir conselhos políticos, cortando todos os laços pessoais e extirpando de si todo traço de interioridade, de toda substância que não estivesse de acordo com sua aparência, ou melhor, com sua atividade,

111

⁸ Philipp Wittkop (1880-1942), professor de Literatura alemã na Universidade de Freiburg, manteve correspondência assídua com Thomas Mann por trinta anos, de 1903 a 1933, e era considerado um especialista em literatura de guerra. Cf. GKFA 22, p. 534.

com seu “fanatismo pelo trabalho” e pela eficácia (GKFA 15.1, p. 70). Uniforme e corpo eram uma coisa só. Nesse sentido, Thomas Mann antecipa em dez anos as imagens magistrais de *A última gargalhada*, filme de F.W. Murnau, cujo protagonista é o porteiro de um hotel de luxo que, por estar muito velho para carregar a bagagem dos hóspedes, é rebaixado para a função de assistente de lavabo. Não há como o espectador do filme deixar de se impressionar com o desempenho do ator Emil Jannings, cujo corpanzil se curva e murcha quando seu personagem passa a enxugar as mãos dos frequentadores do hotel. É como se o uniforme de porteiro, pomposo e bonito, tivesse se tornado seu esqueleto. Agora coberto por um simples casaco branco, ele não tem mais a única estrutura capaz de mantê-lo ereto.

Portanto, o que pode ser brilho e superação da banalidade das formas cotidianas, pode, também, ser demasiadamente rígido. É tentador comparar a rigidez moral de Frederico II com a de Gustav von Aschenbach, de *Morte em Veneza*. Não vejo entre ambos uma identidade absoluta, pois Aschenbach ao menos tenta amar – ao passo que o Frederico do ensaio é rigorosamente incapaz de ter qualquer sentimento mais intenso por outras pessoas. Mas o destino dos corpos de ambos é a ruína: os dentes do rei caem, seu cabelo se torna grisalho somente de um lado da cabeça, suas costas se encurvam, e passa a sofrer com gota e diarreias (GKFA 15.1, p. 117). Já o escritor desidrata até a morte, “[...] asfixiado pelo sangue tornado denso [...]” (MANN 2000b, p. 74).

112

Se o Frederico II guarda traços semelhantes com um personagem já criado por Thomas Mann, é também possível ver nele o esboço de outro personagem, que aparecerá nas páginas de *A montanha mágica* como Hans Lorenz Castorp, o avô do protagonista, cujo cadáver, solenemente deitado em um ataúde luxuoso, “[...] assumira seu definitivo e genuíno aspecto” (MANN 2000a, p. 40). O que em Frederico II era o uniforme como pele, no velho avô de Hans Castorp, é o uniforme como a forma rígida encontrada nos mortos. Homem do final do século XIX, mas cujos hábitos antiquados remetem ao século XV, o avô representa, para Hans Castorp, uma história ultrapassada com a qual ainda se mantém obrigatoriamente em contato porque, na ausência dos pais precocemente falecidos, o menino Hans Castorp foi educado por ele. Mas, ao mesmo tempo, é do avô que o menino retém a memória mais afetiva e mais resistente. Já no sanatório Berghof, ao olhar o esqueleto de sua própria mão através de um aparelho radiológico durante um exame, Hans Castorp “viu antecipado o próprio trabalho da decomposição” (MANN 2000a, p. 300), mas, também, um “[...] anel-sinete que o avô lhe legara, um objeto duro desta terra” (MANN 2000a, p. 300). O passado se revela mediante a solidez de um anel, mas sua durabilidade só pode ser vista ao se olhar para o interior de um túmulo. Era a herança que lhe restara.

Desse impasse, surge uma definição negativa de um conceito central para a cultura alemã, sobretudo, a cultura alemã moderna e burguesa, o conceito de *Bildung*. Em um artigo publicado no *Neue Rundschau*, em novembro de 1916, no qual falava sobre *Der Taugenichts*, um romance de Joseph von Eichendorff, Thomas Mann mostra seu ceticismo com as delimitações muito claras entre política e arte: “que deformação (*Unbildung*) surge da antítese entre esteticismo

e ativismo, da afirmação de que a arte é um adorno frívolo [...] quando ela não traz consigo uma melhoria imediata do mundo” (GKFA 15.1, p. 169). Para além de seu sentido imediato, isto é, de que a arte é capaz de dar ao mundo uma forma não encontrada em meio à dispersão cotidiana, por outro lado, também jamais pode ser um adorno frívolo o uniforme igualmente capaz de nos asfixiar ao encobrir nossa pele. Se o artista tem a disciplina do soldado, a arte também pode ser destruidora como a guerra o é. Por mais que fosse necessária, a relação entre esteticismo e ativismo talvez fosse mais complexa do que arbitraria.

Entre revolução e conservação: o passado parodiado

O conceito de formação (*Bildung*), ao manter laços estreitos com o que é formal, está muito perto de se tornar obsoleto. Os dias do ginásio humanista, que, aliás, já estava corrompido, parecem contados. Humanismo e humanidade são ideias burguesas. É difícil acreditar no significado simbólico de “Weimar” para o futuro [...] O futuro não pertence ao ideal de “formação”, à cultura, à introspecção, à “bela alma”; ele pertence seguramente à humanidade, mas a uma humanidade que, com a humanidade de 1800, só tem em comum o nome (GKFA 15.1, p. 311-312).

Escritas em 1920, mas publicadas somente em 1922 em um texto chamado “Educação para a linguagem” (*Erziehung zur Sprache*), essas palavras de Thomas Mann pressupõem, claramente, um sentimento de despedida em relação a um ideal de *Bildung* que levaria a acreditar que, juntamente com o próprio ideal de formação, o romance de formação havia se tornado datado. O próprio nome “Weimar” (uma referência ao período clássico da cultura alemã, representado por Goethe e Schiller, e não à República recém-nascida), diz ele, nada terá a dizer para o futuro. A herança cultural alemã parecia esgotada e desvalorizada.

No mesmo ano de 1922, porém, Thomas Mann dá uma palestra na “Semana Goethe” em Frankfurt, que serve de abertura para uma apresentação de *A flauta mágica* de Mozart. Neste cenário iluminista e classicista, o ideal da *Bildung* reassume o antigo protagonismo. Em um momento da palestra, Mann critica o limite da herança de Rousseau, cujas *Confissões* e *Emílio*, embora obras notáveis de investigação introspectiva de si e modelo de inserção no mundo, e, portanto, de subjetivação e de objetivação, seriam ou exclusivamente autocentradas ou absolutamente voltadas para fora. E essa separação rousseauiana entre o conhecimento de mundo e o conhecimento de si não se daria, por exemplo, em Goethe.

Ambos os grandes monumentos da vida de Goethe, o poético e o prosaico, *Fausto* e *Wilhelm Meister*, são as duas coisas simultaneamente: obra confessional e obra educacional, e estão configuradas de tal forma que ambas as tendências, herdadas de Rousseau, se libertam de seu limite humano e se espiritualizam, tornando-se uma ideia, um pensamento elevado de um caráter nacional imortal, um conceito cultural sagrado dotado de um sentido plástico e espiritual que nenhuma revolução, nenhuma alteração das camadas econômicas, sociais e intelectuais poderá mudar: refiro-me ao conceito de formação (*Bildung*) (GKFA 15.1, p. 483).

O que tinha seus dias contados agora é apresentado como pertencente à esfera da eternidade e imune às contingências históricas. Entre as duas passagens, o impasse entre a percepção da necessidade de renovação e a certeza da permanência de ideais clássicos. Impasses visíveis, por exemplo, no acompanhamento dos acontecimentos posteriores à Guerra, que deram início à primeira experiência republicana na Alemanha. O fim da guerra, como é bem sabido, não trouxe tranquilidade para a vida alemã. Essa tensão se encontra nos registros dos diários de Thomas Mann, em cujas páginas o seu leitor acompanha a constante agitação política nas ruas de Munique (MANN 2003, p. 60, 107, 117, 165, 289), tomada por barulhos de tiros e canhões. Autor de uma das obras norteadoras do conservadorismo alemão, as *Betrachtungen eines Unpolitischen*, era de se esperar o medo como reação de Thomas Mann. Mas, na esfera privada, algumas sutilezas se mostram: em uma significativa carta a Josef Ponten,⁹ de 29 de março de 1919, Thomas Mann afirma que “faria o sinal da cruz quantas vezes fossem necessárias” perante a ameaça da cultura proletária, mas também se permitia identificar no comunismo algo de “muito de bom e humano” (GKFA 22, p. 283).

114

Thomas Mann parecia ter consciência dessa situação indefinida, dessa presença de um passado (mesmo ideal) e da urgência de libertar-se dele. Se, de um lado, ele declara, em um prefácio a uma antologia de literatura russa publicada em 1921, com a tendência da revolução conservadora de inspiração nietzscheana (cf. GKFA 15.1, p. 341), por outro, recusa veementemente o seu alinhamento com uma juventude já àquela altura ansiosa por uma liderança redentora e de pronunciada inclinação autoritária (GKFA 22, p. 234-235). Como escreveria a Rudolf Pannwitz¹⁰ em 07 de agosto de 1920: “já pedi à juventude política para que deixem meu caminho livre e não me peçam artigos para seus jornais, onde lhes indicaria um caminho a seguir” (GKFA 22, p. 363).

É nesse ambiente que Thomas Mann volta com força ao trabalho em *Der Zauberberg* (Cf. MANN 2003, p. 292), que não coincidentemente tem um *jovem* como protagonista. É uma relação de tensão entre passado e presente, uma relação que, na história das formas literárias, pode facilmente ser descrita como paródica, sobretudo, se a entendermos da mesma maneira que Linda Hutcheon, isto é, como ambivalente. Poucas vezes Thomas Mann foi tão claro a esse respeito como em uma carta sua à irmã de Nietzsche, escrita nos últimos dias de 1918, na qual ele afirma sentir-se confortável por ser visto como muito revolucionário para os conservadores, e muito conservador para os revolucionários (cf. GKFA 22, p. 267-268). E, de alguma maneira, também Hans Castorp simbolizaria, no romance ainda em processo de criação, o mesmo impasse.

Não quero dizer que Hans Castorp seja uma projeção autoral, mas, a meu ver, representa um desafio para o leitor. O protagonista de *A montanha mágica* é descrito como “uma folha em branco” (cf. GKFA 5.1, p. 59), e por duas

⁹ Josef Ponten (1883-1940), autor de romances, novelas e relatos de viagem. Manteve com Thomas Mann correspondência frequente até aproximadamente 1924, quando a troca de cartas se interrompe rapidamente após uma discordância sobre a função do escritor e do artista. Para outros detalhes, ver Cf. GKFA 22, p. 796.

¹⁰ Pannwitz (1881-1968) foi autor de um influente livro na época, *Die Krisis der europäischen Kultur* (“A crise da cultura europeia”), publicado em 1917.

razões: em primeiro lugar, porque ele é de uma “decorosa mediocridade”, pois não alimenta para si e para o mundo grandes ambições, não tendo o pendor confessional, e muito menos o ímpeto de mudar o mundo (cf. GKFA 5.1:53-54). Passivo, tudo parecia se inscrever nele e sua escolha de se tornar engenheiro naval deveu-se à necessidade de obter algum rendimento para manter seus pequenos luxos e à vocação econômica de Hamburgo, uma rica cidade portuária onde o protagonista cresce. Hans Castorp também era uma folha em branco porque, a despeito de sua óbvia filiação social burguesa, sua orfandade precoce tirava-lhe a possibilidade de um confronto direto com a geração imediatamente anterior. Sem planos, sem oposições, a identificação com Hans Castorp está em aberto. Como o próprio narrador do romance caracteriza (cf. GKFA 5.1, p. 58), por ter em seu avô anacrônico seu laço familiar de afeto mais forte, poderia se tornar um homem conservador; mas, por ser engenheiro naval, poderia ajudar a engrossar as fileiras dos progressistas e do avanço tecnológico. Talvez o maior desafio de Hans Castorp, como personagem, não esteja somente em ele ser moldável a partir da imaginação do leitor, que torna-se livre para projetar o que bem quiser sobre essa “folha em branco”, mas em ser um personagem pouco incomodado com sua mediocridade, algo quase inconcebível em uma época de paixões políticas tão pronunciadas. Construir um personagem jovem passivo em um contexto histórico onde a juventude se vê na obrigação de ter “a ânsia pela totalidade”, para usar uma expressão de Peter Gay (cf. GAY 1978, p. 85-118), é algo realmente subversivo, ironicamente subversivo. E, claro aqui faz todo o sentido compreender o romance como uma paródia do *Wilhelm Meister* de Goethe, como o próprio Thomas Mann confidenciou em seu diário já em 1920 (cf. MANN 2003, p. 531). A modesta ambição de Hans Castorp em desfrutar, pelo menos uma vez ao dia, um cigarro *Maria Mancini*, sua marca favorita de tabaco, é diferente dos projetos artísticos de Wilhelm Meister e de suas tentativas de escapar do mundo burguês mercantil para entrar no do teatro e de seu jogo de máscaras. Uma formação possível, portanto, talvez só fosse realizável caso se admitisse um grau zero, um recomeço, mas sempre tomando como referência um passado ainda presente: a figura de Wilhelm Meister ainda está bastante viva, expondo uma discrepância entre conteúdo e forma, entre herança objetiva e posicionamento subjetivo perante o passado. O passado a ser superado na cópula entre esteticismo e ativismo torna-se um passado a ser parodiado.

Mas, se parece claro que o protagonista do romance é um tema a ser parodiado, devemos levar mais a fundo a composição de um personagem como uma “folha em branco” e mostrar que seu fundamento poderá exigir outra forma para além da paródia. O desejo de narrar a história de um homem tão despreocupado começa quando

[...] até mesmo uma pessoa inclinada a julgar absolutas e ultrapessoais as bases de sua existência, e que da ideia de criticá-las permaneça tão distante quanto o bom Hans Castorp – até uma pessoa assim pode sentir o seu bem-estar moral um tanto diminuído pelos defeitos inerentes a essas bases (MANN 2000a, p. 47).

O narrador, portanto, contará como esse bem-estar moral será afetado. Se a paródia pressupõe, no ato de evocar o passado, a chance de se distanciar criticamente dele, tenho minhas dúvidas se a paródia é a forma exclusiva, ou mesmo preponderante, para apresentar uma história cujo sentido é a sensação da diminuição de um bem-estar. E aqui entra o tema da angústia.

Entre vida e morte: o passado angustiado

Em um trecho da famosa palestra "Sobre a República Alemã", na qual Thomas Mann, em 13 de outubro de 1922, abandona definitivamente o conservadorismo e se declara republicano, encontramos aquela que talvez seja a definição mais precisa de *A montanha mágica*: "O interesse pela morte e pela doença, pelo patológico e pela decadência é só um modo de exprimir o interesse pela vida [...] e bem que poderia ser o objeto de um romance de formação mostrar que a vivência da morte é, no final, vivência da vida" (GKFA 15.1, p. 557-558). E a vivência da morte e da vida seria, como ele afirma na mesma palestra, a "simpatia pelo orgânico" (GKFA 15.1, p. 556).

Ao longo do romance, podemos perceber algumas experiências da morte e, portanto, do organismo. Uma delas é a do velho Hans Lorenz Castorp. O corpo do avô morto, deitado sobre seu ataúde, apresenta aos sentidos do menino Hans Castorp a dualidade da face da morte: uma face bela, perceptível nos rituais, nas estátuas, nas flores; a outra, impassível, que se mostra no rosto de aparência caseosa do velho Castorp, na qual não se via mais nenhum traço de vida, mas apenas de matéria bruta e inerte, capaz de atrair somente o interesse de uma mosca faminta que lhe pousa na testa (cf. GKFA 5.1, p. 46-47). A morte era a ausência da vida, e, próximo ao cadáver do avô, o menino reage com serenidade.

116

Já no sanatório, o leitor vê um Hans Castorp a chorar a morte de seu primo militar Joachim Ziemssen. Ao contrário de Castorp, Joachim é um rapaz ambicioso, com planos definidos para si. Não suporta estar perdendo tempo, "[...] estagnado como uma poça d'água" (cf. MANN 2000a, p. 26), enquanto os médicos lhe prometem uma cura que jamais vem. Entediado e ansioso por trabalhar e se dedicar à sua vocação de militar, ele comunica ao diretor do hospital sua decisão de abandonar o tratamento e voltar para a planície. Mas os seus pulmões não demoram a se rebelar, e ele já retorna a Berghof em estado bastante agravado. E morre. Em uma das mais belas (e irônicas) cenas do romance, o narrador descreve como, no corpo do jovem Joachim, sua vida se perfaz. A barba crescida durante os dias de sua agonia lhe havia dado a aparência dos campos de batalha que não pôde experimentar como gostaria: "Como um relógio cujo mecanismo está estragado, a vida precipitava-se-lhe para a frente; a galope, percorria as idades que não lhe fora dado alcançar no tempo real, e no decurso das últimas vinte e quatro horas, Joachim converteu-se num velho [...]" (MANN 2000a, p. 734). E, por mais que soe estranho, é possível perceber o momento exato em que a vida física abandona o corpo de Ziemssen: "Revirou os olhos, a inconsciente tensão do rosto desapareceu, sumiu-se a olhos vistos a turgidez penosa dos lábios e o rosto mudo do nosso Joachim reencontrou a beleza de uma juventude viril. Acabara" (MANN 2000a, p. 735). É uma morte

diametralmente diferente, se comparada com a do avô. Ali, a vida se mostra em sua plenitude na morte, em um reencontro com a beleza juvenil. Joachim gostaria de ter sido um soldado, e de fato o foi, mesmo que por alguns poucos meses durante o exercício de algumas manobras militares, ou mesmo em sua agonia. Ao preferir ser o que é a ser apenas uma promessa, cumpriu-se a si mesmo. Vida e morte se tornam uma só.

A cópula, portanto, não parece arbitrária: ou bem a morte é ausência da vida, ou, então, sua plena realização. Mas há uma determinada cena em que ambas se confundem, e a fronteira entre uma e outra fica borrada. Refiro-me à cena descrita na sessão de ocultismo (ou telecinese) ocorrida na parte "Coisas muito problemáticas", no último capítulo do romance, em que Joachim Ziemssen reaparece após ser evocado por uma médium, Elly Brandt, também ela em tratamento no sanatório. Joachim mantinha "[...] a expressão grave, austera, que lhe conferira tanta beleza viril" (MANN 2000a, p. 938). Preservara-se também a aparência do militar, e a imagem de Ziemssen estava acompanhada de um sabre e um coldre. O narrador, porém, não hesita em deixar a mesma marca irônica que fizera com as mortes anteriores, quando pousara uma mosca na testa do velho avô e descrevera, entrando na consciência de Hans Castorp, a composição química da lágrima do protagonista:

Mas aquilo que trazia não era um verdadeiro uniforme. Nada havia nele de brilhante nem de colorido. Era uma espécie de túnica, de gola virada e com bolsos laterais. [...] E que significava aquela coberta da cabeça? Tinha-se a impressão de que Joachim se cobrira com uma marmitta de soldado, com uma panela de cozinha, que fixara sob o queixo por meio da jugular (MANN 2000a, p. 938).

117

Mesmo com uma aparência entre angustiada e ridícula, a imagem do primo não evita o pranto de Hans Castorp: "Durante um momento, o seu estômago pareceu a ponto de revoltar-se. Contraí-se-lhe a garganta, fazendo-o soluçar quatro ou cinco vezes profunda e convulsivamente [...] em seguida, seus olhos transbordaram de lágrimas, de modo que não enxergava mais nada" (MANN 2000a, p. 938-939). Inteiramente abalado, Hans Castorp abandona o seu lugar ao lado de Elly, levanta-se e liga o interruptor. Com as luzes acesas, a imagem de Joachim Ziemssen desaparece.

A cena pode ser lida como uma paródia ao canto XI da *Odisseia*, de Homero, no qual Ulisses desce ao Hades para ver seus companheiros da guerra de Troia, como Agamenon e Aquiles (não nos esqueçamos: são todos *militares*). A associação, a meu ver, é procedente, sobretudo quando recuamos em algumas centenas de páginas do romance e nos lembramos de que, ao anunciar que estava em Berghof apenas para visitar seu primo, Hans Castorp ouve de Ludovico Settembrini, o filósofo italiano e maçom: "Vejam só! Então não é dos nossos. Goza boa saúde, está aqui apenas de passagem, como Ulisses no reino das sombras. Que audácia descer até estas profundezas, onde os mortos levam uma existência irreal, desprovida de sentido..." (MANN 2000a, p. 82).

Mas não é suficiente ver a cena da aparição da imagem de Joachim como paródia da *Odisseia*.¹¹ Aqui me ajuda bastante o argumento de um estudo magistral de Anton Kaes, o qual mostrou como alguns filmes expressionistas (*O gabinete do Dr. Caligari, Os Nibelungos, Nosferatu e Metrópolis*) produzidos durante a República de Weimar, sem tratarem explicitamente da Primeira Guerra, foram meios de elaboração do luto e superação da experiência traumática vivida entre 1914 e 1918. No capítulo sobre *Nosferatu*, de F.W. Murnau, Anton Kaes mostra como o vampiro é esta imagem entre a vida e a morte (cf. KAES 2011, p. 1856-1857), da vida que reaparece em uma forma horripilante (cf. KAES 2011, p. 1844-1845) e capaz de resistir à morte. Kaes compreende um filme como *Nosferatu* como exposição de elaboração da angústia presente como *Unheimlichkeit*, conceito desenvolvido por Freud em 1919 (cf. KAES 2011, p. 2194-2195), que traduzo aqui como *incômodo*.¹²

Unheimlichkeit significa o desconforto no familiar. Neste sentido, Joachim Ziemssen, um parente de Hans Castorp, já é um personagem suficientemente significativo. Mas o sentido de *Unheimlichkeit* vai além, segundo Freud (cf. FREUD 2010, p. 366): é também o ressurgir do reprimido, a volta do morto, a presença do fantasma (cf. FREUD 2010, p. 371-373). E aí a literatura ofereceria situações que não seriam enfrentadas na vida real, e poderíamos dizer que a literatura se representa na reaparição de Joachim, ou melhor, de sua imagem desligada de referência imediata com o real, isto é, destituída de aporte material, *sem organismo* (ao contrário das cenas de sua morte e da morte do avô), mas reconhecível. Hans Castorp cai em prantos ao deparar-se com uma imagem, e não com um morto. O poder mimético da literatura transtorna, ao invés de gerar um conforto através da confirmação e embelezamento da realidade, ou ainda, um acréscimo de conhecimento ao fazer dela objeto de paródia, como se estivéssemos simplesmente olhando o passado sob outra perspectiva.

Nessa cena, portanto, a paródia mesma é parodiada. Se a paródia é a exposição da capacidade de apropriar-se do passado, de tomar posse da tradição (cf. HUTCHEON 2000, p. 107), essa tentativa de controle é, ela mesma, objeto de crítica no romance. Ou por outra: é parodiada a tentativa de controle do passado, razão pela qual creio que a definição de *A montanha mágica* como paródia não parece ser suficiente. O passado presente na imagem de Joachim, ao ser uma autorreferente e até mesmo narcísica celebração da literatura, não é somente o passado superado ou parodiado. Mas é um passado angustiado, pois ao evocar o passado *murmurado* através da médium Elly Brandt, Hans Castorp não suporta e decide interromper a sessão.

¹¹ Não se pode esquecer como o espiritismo foi uma prática bastante comum após a Primeira Guerra Mundial, uma forma, segundo interpretou Jay Winter (cf. WINTER 1995, p. 54-77), de elaboração de luto. O próprio Thomas Mann admitira, em um ensaio escrito no início de 1923 (cf. GKFA 15.1, p. 611-652), ter participado de uma sessão de, para usar suas palavras, "ocultismo" e "telecinese", e, segundo suas palavras, dela saiu sem comprovações de charlatanismo.

¹² Paulo César de Souza optou por traduzir *Unheimlichkeit* por inquietante, na medida em que *heimlich* pode significar silencioso, quieto, escondido. De fato, uma solução realmente interessante. Pensei em Incômodo pelo fato da palavra em português trazer a negação do cômodo, do caseiro, do *Heim*, do que é *heimlich*, aconchegante, próprio, de onde vem, por exemplo, a palavra alemã para "pátria": *Heimat*.

O passado pode até ser superado ou parodiado, mas, sobretudo, ele é motivo de angústia. E, o que é pior, a tentativa de controlá-lo talvez se volte contra o seu evocador. O passado se mostra realmente profundo quando afeta um jovem simples, que, mesmo não querendo superá-lo ou parodiá-lo, mas, apenas revivê-lo em seu aspecto mais natural e familiar (rever o querido primo morto), é abalado ao meramente evocá-lo, afetando sua sensação de “bem-estar”.

Nesse sentido, por mais que *A montanha mágica* seja uma obra de ficção (ou talvez exatamente por sê-la), creio que seja o caso de imitar Hans Castorp ao aceitar participar da sessão espírita comandada por Elly Brandt e, assim, ultrapassar os limites que separam a realidade da ilusão. Insistir na dimensão angustiante do passado talvez seja um caminho, aqui apenas insinuado, para a pesquisa sobre as estruturas temporais presentes na vida contemporânea.

Referências bibliográficas

- ALESSIATO, Elena. Thomas Mann e le *Considerazioni di un inpolitico*: una sensibilità d’artista in “servizio spirituale armato”. In: CANTILLO, Giuseppe; CONTE, Domenico; DONISE, Anna (orgs). **Thomas Mann tra etica e politica**. Bologna: Il Mulino, 2011.
- BALONIER, Hendrik. **Schriftsteller in der konservativen Tradition**: Thomas Mann 1914-1924. Frankfurt am Main; New York; Bern: Peter Lang, 1983.
- FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: _____. **Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Tradução de Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- HEFTRICH, Eckhard. **Zauberbergmusik**: Über Thomas Mann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975.
- HUTCHEON, Linda [1985]. **A Theory of Parody**: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. Urbana; Chicago: The University of Illinois Press, 2000.
- JACOBS, Jürgen. **Wilhelm Meister und seine Brüder**: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München: Wilhelm Fink, 1972.
- KAES, Anton. **Shell Shock Cinema**: Weimar culture and the wounds of war. Princeton: Princeton University Press, 2011. Edição eletrônica.
- KOOPMAN, Helmut. Da nemico della democrazia a difensore della repubblica: la difficile svolta di Thomas Mann. Tradução de Andrea Cardillo. In: CANTILLO, Giuseppe et altri. **Thomas Mann tra etica e politica**. Bologna: Il Mulino, 2011.
- KURZKE, Hermann. **Thomas Mann**: Epoche – Werk – Wirkung. München: C.H. Beck, 1997.
- MAAS, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo**: o *Bildungsroman* na história da

literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MANN, Thomas [1924]. **Der Zauberberg**. GKFA, Band 5.1. Editado por Michael Neumann. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.

_____. [1924]. **A montanha mágica**. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000a.

_____. **Essays II: 1914-1926**. GKFA, Band 15.1. Editado por Hermann Kurzke. Colaboradores: Jöelle Stoupy, Jörn Bender e Stephan Stachorsky. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.

_____. **Briefe II: 1914-1923**. GKFA, Band 22. Editado por Thomas Sprecher, Hans Vaget e Cornelia Bernini. Frankfurt am Main: Fischer, 2004.

_____. **Briefe III: 1924-1932**, GKFA, Band 23.1. Org. Thomas Sprecher, Hans R. Vaget e Cornelia Bernini. Frankfurt am Main: Fischer, 2011.

_____. **Tagebücher 1918-1921**. Editado por Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main: Fischer, 2003.

_____. **Morte em Veneza/Tonio Kröger**. Tradução de Eloísa Ferreira de Araujo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000b.

MAZZARI, Marcus Vinícius. Metamorfoses de Wilhelm Meister: *O Verde Henrique* na tradição do *Bildungsroman*. In: _____. **Labirintos da aprendizagem**: Pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada. São Paulo: Editora 34, 2010.

120

NEUMANN, Michael. Ein Bildungsweg in der Retorte: Hans Castorp auf dem Zauberberg. **Thomas Mann Jahrbuch**, Band 10, 1997.

SCHARFSCHWERDT, Jürgen. **Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman**: Eine Untersuchung zu den Problem einer literarischen Tradition. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: W. Kohlhammer, 1967.

SERA, Manfred. **Utopie und Parode bei Musil, Broch und Thomas Mann**: Der Mann ohne Eigenschaften – Die Schlafwandler – Der Zauberberg. Bonn: Bouvier, 1969.

WINTER, Jay. **Sites of Memory, Sites of Mourning**: The Great War in European cultural history. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.