

MARCO ANTONIO RASSOLIN FONTANELLA

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

A Montanha Mágica como Bildungsroman

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, sob orientação da Profa. Liv. Doc. Jeanne-Marie Gagnebin de Bons.

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
Campinas, 2000



200015248

UNIDADE	Be		
N.º CHAMADA:	F735m		
V.	Ex.		
TOMBO BC/	42561		
PROC.	161.278100		
C	<input type="checkbox"/>	D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREC.º	R\$11,00		
DATA	30/10/00		
N.º CPD			

CM-00147056-4

F735m Fontanella, Marco Antonio Rassolin
 A montanha mágica como Bildungsroman / Marco Antonio Rassolin Fontanella. - - Campinas, SP: [s.n.], 2000.

Orientador: Jeanne-Marie Gagnebin de Bons
 Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Mann, Thomas, 1875-1955. 2. Literatura alemã - Séc. XX. 3. Teoria literária. 4. Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832. I. Bons, Jeanne-Marie Gagnebin de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

SUMÁRIO

Introdução: <i>Bildung</i> como tarefa interminável.....	06
Capítulo I: O Bildungsroman como gênero literário.....	15
Capítulo II: Viagem e experiência do mundo.....	36
Capítulo III: As <i>Betrachtungen eines Unpolitischen</i>	37
Capítulo IV: Romance do tempo e romance de época.....	43
Capítulo V: <i>Schnee</i>	62
Capítulo V: Ironia e morte.....	73
Capítulo VI: Ironia, amor e morte.....	89
Conclusão: <u>A montanha mágica</u> como Bildungsroman.....	106
Bibliografia:.....	113

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por MARCO ANTONIO RASSOLIN
FONTANELLA.

e aprovada pela Comissão Julgadora em
24, 08, 2000.

Jeanne Marie Gajda

RESUMO

A presente dissertação de mestrado dedica-se a verificar como o romance de Thomas Mann A montanha mágica poderia filiar-se ao gênero literário do Bildungsroman. Sua introdução é um breve comentário sobre o estabelecimento do gênero literário do Bildungsroman enquanto tal, seguido de um excurso, igualmente breve, aos temas que ocupavam Thomas Mann aquando da redação deste seu romance, mediante a identificação de temas centrais das Betrachtungen eines Unpolitischen (Considerações de um apolítico). Feito isto, parte-se ao trabalho propriamente dito de pôr A montanha mágica ao lado do romance de Goethe Anos de aprendizado de Wilhelm Meister, paradigma do gênero em causa, para investigar o proveito em lê-lo como Bildungsroman.

A própria questão sobre o que seria efetivamente um Bildungsroman desperta polêmica até os dias atuais. Discutir A montanha mágica na qualidade de Bildungsroman implica, pois — sempre tacitamente —, em voltar à pergunta sobre o que teria feito dos Anos de aprendizado de Wilhelm Meister o primeiro romance de uma série que constituiu tradição dentro da literatura de língua alemã. Mas esta pergunta não é apresentada como tal no corpo do texto, pois o que se pretendeu foi cingir-se a aproximar ambos os romances e esclarecer como este expediente é eficaz para compreendê-los. Seja como for, espera-se que mesmo a investigação do gênero tomada em si mesma sempre possa aproveitar-se das diversas incursões que se têm feito ao longo do tempo àquelas obras a ele imputadas.

ZUSAMMENFASSUNG

In der vorliegenden Arbeit wird der Frage nachgegangen, inwieweit Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* der literarischen Gattung des Bildungsromans zugeordnet werden kann. Die Einleitung der Arbeit besteht aus einem Kurzkommentar über die Entstehung der literarischen Gattung des Bildungsromans; dem folgt, indem die zentralen Themen aus *Betrachtungen eines Unpolitischen* bestimmt werden, ein Exkurs über die Themen, die Thomas Mann zur Zeit der Niederschrift des Romans beschäftigten. Im Hauptteil der Arbeit wird *Der Zauberberg* dem Roman von Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* - dem Paradigma der Gattung - zur Seite gestellt, und es wird untersucht, ob Thomas Manns Buch in produktiver Weise als Bildungsroman gelesen werden kann.

Die Frage, was eigentlich ein Bildungsroman sei, ist auch in heutiger Zeit noch umstritten. Eine Betrachtung *Des Zauberbergs* als Bildungsroman impliziert also immer auch – wenngleich unausgesprochen – eine Rückbetrachtung der Gründe, die *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zum ersten Roman einer Gattung werden ließen, die sich dann - aus heutiger Sicht - als Tradition in der deutschsprachigen Literatur etabliert hat. Dieser Fragestellung wird jedoch im Hauptteil der Arbeit nicht nachgegangen, da dieser sich darauf beschränkt, beide Romane gegenüberzustellen, um dadurch aufzuklären, ob dieser Weg geeignet ist, sie zu verstehen. Es wird jedoch gehofft, dass eine Untersuchung der Gattung als solche aus den verschiedenen Annäherungen, die im Lauf der Zeit an ihr unterstellte Werke gemacht wurden, Nutzen ziehen kann.

INTRODUÇÃO: *BILDUNG* COMO TAREFA INTERMINÁVEL

O presente trabalho propõe-se discutir em que medida e sentido pode-se inserir o romance de Thomas Mann A montanha mágica no gênero literário do Bildungsroman. Trata-se de ler lado a lado este romance e o paradigma do gênero, os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister de Goethe, intercalando aqui e ali alguns ajuizamentos significativos da fortuna crítica de Thomas Mann.

Muitos são os lugares-comuns literários a respeito do século XIX alemão: a oposição entre interioridade e exterioridade, a realidade e o ideal, entre o puro reino interior da alma e o mundo exterior que se impõe como antagonista do esforço humano, por exemplo, é dos mais célebres, mas há outros. O tema da *Bildung* assoma ao ambiente cultural alemão do final do século XVIII e início do XIX e responde a muitas exigências da época, impondo-se e pervadindo as obras mais diversas, surgindo em diversas esferas da cultura como, por exemplo, a filosofia. Atinge-a em cheio, pois que o tratamento dado por Hegel à literatura em prosa em sua Estética bem poderia referir-se com especial propriedade aos Anos de aprendizado de Wilhelm Meister de Goethe: uma obra que satisfaria as condições de Hegel para o romance naquela época¹. Também ao autor das Cartas sobre a educação estética da humanidade o tema da *Bildung* é particularmente caro, servindo ao projeto político de constituição da identidade nacional alemã: Schiller foi o maior incentivador da redação da história de Wilhelm Meister, sendo sua correspondência com Goethe à época de redação um dos comentários mais instrutivos ao romance².

Schiller, propondo-se recuperar a suposta integridade de caráter dos gregos para a sociedade moderna, caracterizada como sociedade de indivíduos miseravelmente isolados, politicamente degenerada, promove a educação pela arte, arte que substitui a religião como último refúgio da totalidade perdida, ao lado da filosofia. Apenas a arte e a posse da formação filosófica podem juntas formar a vontade política. Na reflexão de Schiller o teatro seria um espaço único para superar a oposição entre a realidade e o ideal — de acordo com o ensaio Da poesia ingênua e sentimental, o poeta sentimental, isto é, o poeta moderno por excelência, encontra sempre tal oposição diante de si e seu papel é precisamente mediá-la através da arte, recompor a unidade deteriorada entre

¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Vorlesungen über Ästhetik. In: Werke, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, volume XV, 1986. Vide especialmente o subcapítulo “Das romantische Epos”, páginas 402 a 415.

² SCHILLER, Friedrich. Cartas sobre a educação estética da humanidade. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo, Editora Pedagógica e Universitária Ltda., 1991. Segunda edição.

seus termos. O teatro seria uma arte privilegiada, pois nele satisfaz-se a natureza sensível do homem com o belo, o patético e o cômico e apresenta-se a missão espiritual da humanidade mediante o sentimento do sublime e do trágico. Satisfeita a superação da oposição entre real e ideal, pode-se reaver a integridade de caráter dos homens modernos. O teatro precisaria, para tanto, adquirir autonomia diante do pragmatismo social da época.

Não é de modo algum arbitrário que Wilhelm Meister seja um ator e, a seu modo, um teórico do teatro. Está na ordem do dia instaurar o teatro nacional alemão e superar os velhos modelos franceses de Corneille e Voltaire, então dominantes. Tampouco é arbitrário que a solução do romance seja uma promessa de casamento morganático. Desde logo Schiller e Goethe consideram a burguesia alemã inepta para tomar as rédeas da política nacional e a Revolução Francesa um exemplo inadequado para a sociedade alemã. Rejeitado o jacobinismo literário, que fazer? Conciliar classes sociais antagônicas, aristocratas e burgueses, seria por esta razão uma alternativa aparentemente atraente e uma tarefa enfim inglória, a ponto de não se realizar na continuação deste romance, no *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, a aliança prometida entre o burguês Wilhelm e a nobre Natalie. A redação da saga prosaica de Wilhelm Meister cobriu uma fase muito viva da amizade literária de Schiller e Goethe. Mesmo após a morte de Schiller o fio da história orientava ainda seu curso por ele, mesmo contradizendo-o.

Definir *Bildung* é remontar à recepção alemã de Rousseau, à obra de Herder, à de Humboldt e aos poucos passar em revista a história de um conceito que chegou ao século XX ainda bastante vivo. Refere-se à perfectibilidade humana, à capacidade de formação do caráter. Quando referido à arte segundo os padrões do gênero literário do Bildungsroman, diz-se que narrar a *Bildung* é contar a história do aperfeiçoamento de um caráter humano. Referido à botânica, à meteorologia, à óptica e às demais ciências cultivadas por Goethe, diz-se que *Bildung* é um conceito no centro mesmo de suas preocupações, ao lado de outros como *Steigerung* (intensificação), *Gestalt* (forma), etc., formando o quadro do pensamento morfológico. Além de aplicar o pensamento morfológico a suas investigações no campo dos gêneros literários, Goethe também foi um criador de gêneros. Às vezes inclusive malgrado si mesmo: ao se discutir sobre seus romances sempre acaba-se por lembrar que um deles, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, apesar de nunca lido por um público muito vasto, deu o que falar em amplos círculos de críticos literários e escritores. Especialmente a partir da divulgação — já no século XX — por Dilthey das idéias de um professor letão, Karl Morgenstern, sobre a possibilidade da constituição de um novo gênero na literatura, o Bildungsroman. Este gênero literário é mencionado pela

primeira vez por Morgenstern como incluindo aqueles romances escritos na sequência de Meister e ele próprio, abordando especificamente a *Bildung*, a formação do caráter, definida até hoje de várias maneiras diferentes, mais ou menos distantes da formulação primeira. Trata-se portanto de um gênero projetado pela posteridade, notadamente pelo século XX, sobre a história da recepção deste romance, sobre sua fortuna.

A continuidade na sucessão dos Bildungsromane nunca foi pacífica, bastando ver que o Heinrich von Ofterdingen (1802), de Novalis, rejeita drasticamente seu modelo, sendo célebres os trechos em que o condena; com Novalis o primado do mundo interior torna-se extremo e ao realismo épico de Goethe sucede o romantismo que considera todo romance (*Roman*) como devendo aspirar a ser um romance lírico (*Romanze*). Ao invés da educação estética do burguês proposta por Schiller e Goethe, propõe-se no Heinrich von Ofterdingen a redenção através da poesia. Dito em palavras de Hans Mayer, inicia-se aqui a “grande retirada na literatura burguesa alemã”, uma longa fase na qual a Alemanha permaneceria “lírica, monológica, fechada no santuário de um mundo interior”. Embora talvez seja possível localizar os primeiros passos desta grande retirada ainda um pouco mais atrás, no romance Franz Sternbalds Wanderungen, de 1798, de Ludwig Tieck (editor do romance de Novalis), que tal como o Heinrich von Ofterdingen desenrola-se na Idade Média, permanece fragmentário e tem seu final em aberto; este romance foi considerado por Goethe como portando tendências errôneas, como interiormente vazio.

Em linhas aproximadas esta fase cobre a literatura burguesa do século XIX e chega até Thomas Mann e A montanha mágica, o romance em que se pretende representar o declínio fatal da civilização alemã e europeia do século XIX rumo à Primeira Guerra Mundial, o naufrágio de seu ideal de cultura. Naturalmente pode-se estender esta conclusão a outro romance do século XX que trata de um mundo próximo, austríaco, O homem sem qualidades de Musil. Mas o auto-reflexivo Ulrich, protagonista desta obra inacabada, tem sua vida direcionada decisivamente no rumo da decomposição da personalidade, de um modo suficiente para colocar sua história mais próxima dos Bildungsromane próprios à literatura do século XX que da história de Hans Castorp e de seus irmãos mais velhos, decididamente filiados àquela burguesia cultivada alemã que desapareceu com a Guerra. O homem sem qualidades e o diário pessoal de Musil testemunham um caso grave de despersonalização, na qual o discurso corre mesmo o risco de perder contato com a substância interior. Já Hans Castorp ainda pode conservar sua individualidade, apesar de seu curso acidentado, assegurada no mínimo pela

resistência a assimilar simplesmente as lições de seus mentores, Naphta e Settembrini.

A crítica literária sobre o Bildungsroman tomou um grande impulso com Fritz Martini em seu artigo “*Der Bildungsroman. Zur Geschichte des Wortes und der Theorie*”, de 1961. Daí em diante convém mencionar, enquanto nomes mais destacados no tema, ao menos a Jürgen Jacobs e a Wilhelm Voßkamp em seus esforços por compreender a história do gênero, remontando às vezes bem longe no passado das fontes plausíveis de Goethe. Havendo enorme profusão de estudos sobre Goethe, há também conseqüentemente uma enorme quantidade de trabalhos sobre a história de Meister, entre os quais lê-la como Bildungsroman é apenas uma das opções. A montanha mágica acumula sobre si igualmente uma vasta bibliografia apontando nos mais diversos rumos de interpretação. A relação da obra com a filosofia, a música, as tradições literárias européias e a tradição russa, o viés psicanalítico e o político da obra, destas matrizes provém a maioria dos trabalhos que dela se ocupam. Mais de um comentador afirma que nos anos 80 o trabalho de maior repercussão foi o de Børge Kristiansen, *Thomas Mann Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*, de 1986. Nos anos 90 convém mencionar, também como um estudo que adquiriu rápida divulgação, o de Michael Maar, *Neuigkeiten aus dem Zauberberg*, o qual absolutamente não reconduz o romance a Schopenhauer, pelo contrário.

A montanha mágica costuma ser interpretada segundo três principais compreensões. Em primeiro lugar, seguindo indicações do autor, como *Zeitroman* no sentido duplo do termo alemão, isto é, como romance de época e romance sobre o tempo. Também é visto como uma composição de múltiplas referências sob um princípio de organização tal que o romance assemelha-se a um drama musical, do qual uma conclusão única não pode ser extraída, sob pena de extraviar a leitura, privando-a de seu caráter supostamente superior a qualquer generalização conceitual. Por fim e pelo contrário, como um romance de idéias que conteria uma mensagem filosófica. Ernst Robert Curtius, por exemplo, chamou A montanha mágica de romance metafísico. Mas que espécie de romance metafísico? Há múltiplas variedades de leitura, algumas francamente schopenhauerianas, outras que o ligam ao iluminismo, outras nietzscheanas e assim por diante.

Paul Ricoeur, por exemplo, começa seu comentário perguntando-se o que caracterizaria A montanha mágica como *Zeitroman*. A abolição do sentido do tempo e sua importância na trama são fartamente encontradas. Daí se parte para um primeiro percurso de leitura do livro, que se ocupa principalmente desta técnica e nela investiga o jogo entre tempo narrado e tempo da narração. Além disso, este primeiro percurso estabelece os três grandes temas da obra, a

morte, a cultura e o tempo, para vê-los articulando-se como temas simultâneos de fascínio e especulação. A ironia com que as investigações do protagonista são tratadas pelo narrador faz duvidar que realmente ocorra aí algum aprendizado. Porém, ao observar mais de perto esta ironia, levanta-se uma nova hipótese, tema do segundo percurso do romance: *“le héros ne serait-il pas, quant à son débat avec le temps, dans le même rapport que le narrateur à l’égard de l’histoire qu’il raconte: un rapport de distance ironique?”*³. A montanha mágica seria, deste modo, simultaneamente Bildungsroman e Zeitroman, e cada uma destas definições depende da outra.

O segundo percurso confirmará esta hipótese. O desligamento entre o tempo da planície e o tempo da montanha é apenas o primeiro estágio da *“Steigerung”* de Hans Castorp à montanha mágica, a ultrapassagem da mera oposição entre a duração interior e o tempo dos relógios. A segunda, que o romance mostra várias possibilidades de relacionar tempo e eternidade. Há a eternidade de “Noite de Walpurgis”, uma eternidade de sonho, provocada pela experiência da voluptuosidade. Há a eternidade de “Sopa eterna” e ainda a de “Neve”. Há inclusive a eternidade pressentida por Hans Castorp em sua contemplação do céu noturno e em seus estudos de astronomia, que Ricoeur permite-se chamar de “mau infinito” do tempo, em referência velada ao conceito de mau infinito tal como apresentado pela Lógica de Hegel.

Facilmente se encontram referências a A montanha mágica como Bildungsroman, pois seu próprio autor relata ter se esforçado, notadamente a partir de 1921, por escrever tendo em mente o romance-paradigma do gênero. Frequentemente Thomas Mann adiantou-se a seus críticos em oferecer-lhes chaves para seus romances; muitas vezes tal prodigalidade é vista com desconfiança.

Mas, de fato, muitos indícios incitam a rever Goethe após A montanha mágica. As leituras de Nietzsche e Schopenhauer por Thomas Mann vieram a ser reconhecidas como bastante interessantes por especialistas nestes autores. Com seu apurado labor sobre Goethe (uma “imitação mítica”, em seus próprios termos), não é muito diferente. Até pelo menos o exílio norte-americano, Thomas Mann desfrutou sem muito incômodo da posição de legatário privilegiado de Goethe. Por exemplo, logo após a Guerra, em 1947, ele sobressaiu-se com o Doutor Fausto, interpretando a seu modo o mito que se cristalizou como uma criação de Goethe. Por fim, a Lotte em Weimar angariou a seu autor vários elogios no sentido de ter-se ele posto com sucesso na pele do conselheiro de Weimar. Mesmo quando se sabe que as elaborações

³ RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Volume III. Paris, Seuil, 1984, página 175: “não estaria o herói, quanto a seu debate com o tempo, na mesma situação que o narrador com respeito à história que conta, numa relação de distância irônica?”.

contemporâneas sobre este autor são bastante afastadas daquelas da primeira parte do século, ainda resta dar conta do que estas elaborações trazem para o presente.

Terence J. Reeds afirma em *“The Uses of Tradition”*, sobre o duplo papel de Hans Castorp diante de Thomas Mann como causa da ambivalência do romance:

“(…) Einmal dient er als Medium für Erkenntnisse, die sein Autor erst nach dem Weltkrieg erreicht hat, nämlich für die Forderung nach Überwindung der romantischen Todes-Sympathie. Andererseits aber blieb Castorp eine Symbolfigur für die bedenkliche und befangene Situation vor 1914, und damit Gegenstand der Kritik”⁴.

A intertextualidade de Meister e A montanha mágica salta aos olhos já quando se nota que o protagonista é apelidado por alguém de “filho enfermo do rei” (Meister) ou “filho enfermo da vida” (Castorp), no início de ambas as obras. O filho enfermo do rei é um tema de Plutarco: o rei, após encontrar uma bela e jovem noiva, a ela renuncia por seu filho, o qual, apaixonado, adoecera. Este tema revela-se na relativa renúncia de Peeperkorn a Chauchat por Hans Castorp no final da vida. Serve, neste caso, para reforçar a impressão majestática da personalidade de Peeperkorn. Em Goethe, para atestar a natureza hiper-sensível do protagonista e antecipar sua união sonhada com Natalie.

Em A montanha mágica os problemas da estética romântica diante do que para Novalis significava o prosaísmo inadmissível de Wilhelm Meister, o jovem burguês, são peculiarmente enfrentados. Sem dúvida, Hans Castorp não é um artista, é um burguês. Isto não deve perder-se de vista, pois trata-se de uma característica de Thomas Mann a de que *“im Bewußtsein des Nihilismus einer rein ästhetisch begründeten Position braucht er die Bürgerrolle zur Stabilisierung des sonst bedrohten Ich. Der Ästhet ist insofern eigentlich die fortgeschrittenere Position. Unter dem Druck der Zeit kommt es jedoch zu einer Art von Regression auf die Rolle des Bürgers, weil sie allein in einer chaotischen Zeit Halt verspricht.”⁵* A fascinação pela morte e a estreita ligação

⁴ citado em JACOBS, Jürgen, KRAUSE, Markus. *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte von 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Munique, Beck, 1989, página 222: “(...) funcionou como meio para a compreensão que seu autor alcançou após a Guerra, a saber o desafio de superar a simpatia romântica pela morte. Por outro lado Castorp continua sendo uma figura simbólica para a situação precária e perturbada de 1914, e com isso é objeto de crítica.”

⁵ KURZKE, Hermann. *Thomas Mann: Epoche, Werk, Wirkung*. Munique, Beck, 1991, página 53: “Por sua consciência do niilismo de uma posição fundamentada apenas esteticamente, ele necessita do papel burguês para garantir a estabilização de seu eu ameaçado. O esteta, nesse sentido, representa a posição mais avançada.

desta com o amor e a beleza são temas recorrentes em Mann. Trata-se claramente de um legado novaliano, mas não somente. No ensaio sobre o matrimônio Mann cita Platen:

*“Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon angeheimgegeben.”⁶*

E no livro de apontamentos para A montanha mágica, pensando já em Settembrini, anota os versos de Leopardi:

*“Fratelli, a un tempo stesso Amore e Morte
Ingenerò la sorte
Cose quaggiu si belle
Altre il mondo non ha, non han le stelle”⁷.*

Portanto, ao burguês cabe a virtude de poder estabilizar o eu ameaçado em época de crise. Goethe também refletiu muito sobre o tema, em linhas gerais próximas a Thomas Mann, quanto ao perigo que há no extravio do sujeito por sua fantasia interior, a qual se revela como a própria morte. Como exemplos desta entrega fatal temos Aschenbach, Leverkühn, Naphta e quiçá mesmo o pequeno senhor Friedmann. É preciso, conforme ao legado goetheano, conciliar caos e ordem, espontaneidade e orientação, sob pena de perder-se irremediavelmente; mas em Thomas Mann isto frequentemente se revela impossível. Não seria ocioso perguntar se Adrian Leverkühn completaria sua Obra sem lhe sacrificar a própria sanidade espiritual, ou se o jovem Hans Castorp teria sua singeleza sublimada e seu espírito elevado sobre a morte sem a experiência do sanatório. Ou, ainda, se Gustav Aschenbach teria ocasião de abandonar suas teses antiquadas sobre a arte e o papel do artista sem haver contemplado enfim a Beleza na figura de Tadzio.

Mas Aschenbach e Leverkühn permanecem durante todo o curso de suas histórias, ou quase todo, em introspecção. Tal é o caso da “bela alma”, a canonisa do Wilhelm Meister. Goethe não deixa dúvidas sobre seu ponto de vista: o extremo subjetivo de pura interioridade em que vive a canonisa é-lhe fatal porque impede a justa atividade no mundo. A canonisa ressurge na figura

Porém, sob a pressão da época chega-se a uma espécie de regressão ao papel do burguês, pois somente tal papel promete uma base de apoio em um tempo tão caótico.”

⁶ MANN, Thomas. *Über die Ehe. Brief an den Grafen Hermann Keyserling*. in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume X: “Quem contempla a beleza com os próprios olhos/submeteu-se já à morte.”

⁷ MENDELSSOHN, Peter von. *Der Zauberber*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1975, volume I, página 941.

de Natalie, que integra em si a atividade política na luta anti-feudal da Sociedade da Torre e o notável senso subjetivo da religiosa nas questões morais. Por isso somente ela poderia ser a companheira de Wilhelm: porque só nela, e não em Marianne, Aurelie, Therese ou Philine, a personalidade se desenvolve até o fim, a harmonia. Marianne, apesar de evocada durante todo o romance, não influirá no final muito mais que Pribislav Hippe influenciou Castorp, ou seja, como símbolo de um primeiro amor fracassado devido à imaturidade erótica de Meister ou Castorp, mas que se torna o móvel secreto das paixões posteriores de ambos.

O Bildungsroman pode ser visto em certos casos — como na Lucinda de Friedrich Schlegel — como a narração da educação do desejo. No caso de A montanha mágica, sente-se claramente que a história de Castorp sem Chauchat — por exemplo, no período em que ela viajava para a Espanha — torna-se substantivamente menos envolvente. A discussão entre Naphta e Settembrini não bastaria por si mesma para tornar a obra mais que um romance de tese, pois as contradições do espírito do protagonista não encontrariam forma propícia para se objetivar e desenvolver. A descida ao Inferno-Sanatório do singelo herói conduzida pelo Hermes-Settembrini careceria então de motivação.

Settembrini, automeado “a aliança entre o humanismo e a política”, representa o mundo humanístico-político de Virgílio, Petrarca, Dante, Boccaccio, Voltaire e Goethe. Seu opositor, o judeu jesuíta Leo Naphta, permite a Mann representar a “oposição espiritual entre as humanidades e o romantismo, o progresso e a reação, saúde e doença”, conforme anota em carta a Paul Amann. As ferozes disputas intelectuais que ambos travam contribuem para semear em Castorp dúvidas sobre temas cruciais da existência humana e desenvolveram-lhe gosto por semelhantes questões. Mas no capítulo “Neve”, “*Schnee*” atinge-se o que é, talvez, o ponto máximo do desenvolvimento da ironia nesta obra. Castorp desperta de seu célebre sonho, considera que ambos os pedagogos insistem sobre oposições que na realidade são inconsistentes, que o ser humano é o senhor das oposições, por cujo intermédio elas existem e a quem são, pois, subordinadas. A disputa de pontos de vista calha no pensamento de que o homem deve manter seus pensamentos livres do poder da morte, em consideração à bondade e ao amor. Eis a ironia bem ao final do subcapítulo “*Schnee*”:

“*Die hochzivilisierte Atmosphäre des ‘Berghofs’ umschmeidchelte ihn eine Stunde später. Beim Diner griff er gewaltig zu. Was er geträumt, war im*

*Verbleichen begriffen. Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht.*⁸

Wilhelm Meister, pelo contrário, jamais se esquece de sua carta de aprendizado, apesar de não compreendê-la imediatamente. O protagonista da *Bildung* deve ser, este é um princípio bem conhecido, possuidor de defeitos, carências que o educarão gradualmente. Esta é a proposição pedagógica do abade de Wilhelm Meister: que cada qual possa seguir seus próprios instintos defeituosos, que aprenda com o próprio erro. Nesse sentido, A montanha mágica é mais que a paródia do Bildungsroman clássico, pois o renova em sua essência.

Investida da situação peculiar à época da dissolução da *Bildungsbürgertum* alemã, escrita precisamente na época da I Grande Guerra, A montanha mágica toma a si a já por si árdua tarefa da *Bildung*, intensificando — “*Steigerung*”, intensificação ou elevação é um termo chave tanto na história de Hans Castorp como na compreensão goetheana de *Bildung* — ao limite a experiência do jovem burguês. Hans Castorp destina-se à morte assim como sua classe social priva-se de seu antigo estatuto de burguesia esclarecida ao ceder à guerra. À tarefa auto-imposta de Meister de realizar em si a boa síntese entre burgueses e aristocratas, sucede a tarefa involuntária de Hans Castorp de viver representativamente seu tempo, a um rapaz mediano sucede uma história que é a história de toda uma nação, a crer nas palavras de Thomas Mann nas *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Em casos como este a *Bildung* torna-se assunto para uma discussão interminável, um *tópos* muito freqüentado. Sempre retomada no decorrer da história literária, ela retorna com novos tratamentos por diversos autores no decorrer dos séculos XIX e XX. E se em sua origem referia-se a uma situação muito peculiar, remontando aos temas das discussões específicas de Goethe e Schiller, seus efeitos se estendem para muito além.

⁸ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1974. Volume III, página 688. MANN, Thomas. A montanha mágica. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, página 553. “(...) uma hora mais tarde, a atmosfera ultracivilizada do Berghof circundava-o com sua aura acariciadora. Por ocasião do jantar, Hans Castorp mostrou enorme apetite. O que sonhava estava em vias de apagar-se. O que pensava, já não o compreendia naquela mesma noite”.

O BILDUNGSROMAN COMO GÊNERO LITERÁRIO

O campo da teoria dos gêneros literários é tradicionalmente polêmico. Frequentemente surge a tentação de abandoná-lo, devido a cada vez mais a produção literária fundar-se explicitamente na mistura dos gêneros ou em sua deliberada transgressão. O único meio para avaliar a riqueza destes procedimentos, todavia, é justamente conhecer os termos miscigenados ou transgredidos, para que a leitura não se restrinja à mera empatia ou à percepção caótica da obra. O gênero literário é uma categoria cognitiva que empresta luz à leitura. Nem sempre, contudo, é fácil descrever suas características. Se é claro e distinto o procedimento que regra, por exemplo, a composição de um soneto, o mesmo não se aplica a outras categorias que constituem gênero, como a tragicomédia, o romance picaresco ou o Bildungsroman.

A própria história da literatura é por assim dizer uma história dos gêneros, pois só através deles ordena-se o conjunto das obras literárias de todos os tempos, enorme em quantidade e diversidade. A literatura é um sistema de gêneros em contínua mutação, pois a origem dos gêneros são outros gêneros. A classificação em gêneros serve para pôr uma ordem à diversidade, segundo uma regra. Há uma classificação possível das obras literárias segundo gêneros retóricos, que a tradição confinou a um número determinado — os três *genera dicendi*, deliberativo, judiciário e epidíctico — e outra segundo gêneros literários, cujo número não se pode estabelecer definitivamente, a par das muitas tentativas neste sentido que tiveram lugar no decorrer da história. A crítica contemporânea utiliza-se da noção de gênero literário de modo diferente das Luzes: para ela o gênero não é uma noção *a priori*, mas *a posteriori*, não se fixando mais em três gêneros (épico, dramático e lírico), mas em muitos, incontáveis. Ou, de outro ponto de vista, multiplicaram-se os subgêneros, as espécies e subespécies. Assim, um gênero é um princípio dinâmico da criação literária. O romance histórico, por exemplo, pode ser considerado um tipo determinado de romance, o soneto amoroso pode ser designado como uma categoria subordinada à categoria geral dos sonetos, e assim por diante. Uma exigência de flexibilidade e precisão subjaz a qualquer tentativa de sistematização de gêneros em literatura. Caso ela não seja preenchida, discussões estéreis sobre terminologia são inevitáveis.

O Bildungsroman é um gênero de origem alemã e os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister são seu modelo vivo. Os alemães não tiveram arte narrativa mais peculiar que este gênero romanesco no século XIX, enquanto no restante da Europa se desenvolvia o naturalismo, o romance

histórico ou a sátira social. Ele foi uma espécie nova de romance no que toca à conexão entre os episódios, que se estabelece somente segundo a unidade conferida pelo percurso espiritual do herói, não por qualquer outro padrão. A autobiografia pode ser compreendida em alguns casos como modelo do Bildungsroman por certos traços paralelos entre os gêneros, como o final em aberto e a circunstância de os heróis se verem envolvidos no esforço de dominar as relações estabelecidas com o mundo, de tomar atitudes sobre as quais incide a ponderação do narrador. A razão de o Bildungsroman ser um gênero alemão é clara para o comentador François Jost: reside nos sistemas pedagógicos de inspiração, direta ou remota, em Rousseau, largamente difundidos na Alemanha. Ainda mais precisamente, seria a idéia pedagógica de grande vigência alemã, mas que provém do ambiente cultural nativo de Jean-Jacques Rousseau, segundo a qual “*au lieu d'éduquer l'enfant, il faut lui permettre de s'éduquer lui-même*”⁹.

Originárias de Rousseau e portanto do ambiente cultural francófono, este conjunto de idéias repercutiu com acentos muito peculiares na cultura alemã. Por exemplo, enquanto em Rousseau o desenvolvimento da idéia de perfectibilidade humana (traduzida ao alemão como *Vervollkommnung*, *Vervollkommnungsfähigkeit* ou *Vervollkommlichkeit*) resulta enfim na desigualdade entre os homens, na destruição de sua harmonia interior, na recepção alemã de Rousseau — em autores como Mendelssohn, Lessing, Wieland ou Reimarus — supõe-se que a perfectibilidade humana e a harmonia interior dos homens são plenamente conciliáveis. Tal reinterpretação da dicotomia rousseauísta entre perfectibilidade histórica e natureza humana — a perfectibilidade tornada princípio fundamental da natureza — conduziu rapidamente a doutrinas como a de Herder, em que tanto a natureza como a história se submetem a uma teleologia universal, em que se pode falar de uma história universal da formação do mundo.

Assim preparou-se o caminho para uma longa tradição, na qual insere-se o Bildungsroman. Assim, se em Rousseau (no *Emílio*) era preciso optar por educar um homem ou um cidadão, a ambos simultaneamente seria impossível, nos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* se dá precisamente o contrário — e no entanto é preciso reconhecer no tratado pedagógico de Rousseau um ancestral deste romance.

Bildungsroman é um termo alemão incluído na crítica literária em língua portuguesa por Massaud Moisés em 1974, no *Dicionário de termos literários*, definido de modo bastante vago como um romance que abordaria as experiências de seus personagens durante a formação, rumo à maturidade. O

⁹ JOST, François. “*La tradition du Bildungsroman*”, *Comparative Literature*, volume XXI, primavera de 1969, número 2, página 113: “em lugar de educar a criança, é preciso permitir-lhe educar-se a si mesma”.

paradigma do gênero são os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister (1795-1796), segundo romance do chamado “Ciclo de Wilhelm Meister” de Goethe. O ciclo de Meister compõe-se ainda de Wilhelm Meisters theatralische Sendung, primeiro da série, e Wilhelm Meisters Wanderjahre, último. A crítica a este romance veio a concentrar muitas das discussões sobre a tradição alemã da *Bildung*, termo que se pode entender como significando “formação” em amplo sentido, habitualmente vinculado ao grego *paidéia*, e que carrega várias acepções desde o final do século XVIII. A *Bildung* é usualmente entendida por sua oposição a um conceito próximo, *Erziehung* (educação). *Bildung* é uma formação do indivíduo que ocorre não devido à educação recebida, mas à parte desta educação formal, voltada para fins profissionais: *Bildung* é a formação para a autonomia, que não pode ser transmitida como os conteúdos propriamente educacionais.

Herder e Wilhelm von Humboldt foram os mais célebres responsáveis pela idéia de uma *Bildung* universal oposta à educação, que realizaria o desenvolvimento da humanidade sob seus aspectos mais relevantes. Esta noção foi levada adiante por Schiller e Goethe na discussão sobre a criação de um teatro legitimamente alemão que seria um veículo importante para a *Bildung* da nação alemã.

Grande parte da gênese do romance de Meister pode ser acompanhada pela leitura da correspondência de Schiller e Goethe. A influência das idéias de Schiller foi primordial para esta obra. Segundo Walter Benjamin, contudo, após a morte de este Goethe foi se afastando cada vez mais dessas idéias que os haviam unido¹⁰.

Enquanto Schiller propaga suas idéias por meio de escritos programáticos como o ensaio O teatro considerado como instituição moral, Goethe produz um romance, os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister, onde discute a questão com meticulosidade, humor e ironia. Conforme Willi Bolle,

“Com a construção do romance a partir de um narrador irônico, Goethe encontrou um meio para expressar a contradição fundamental do projeto de formação, que é ao mesmo tempo burguês e antiburguês. Nem por isso, o

¹⁰ Referindo-se com humor à influência de Schiller sobre Goethe, diz Pietro Citati: “Mas Wilhelm era um ensaísta mais sistemático do que o próprio criador, de quem com tanta boa vontade desculpava a falta de rigor e as contradições. Quando teoriza, entusiástico e extremamente lúcido, quando discute com Werner ou Serlo, temos a toda hora a impressão de ouvir a voz de Schiller, que naqueles anos estava prestes a escrever ou acabara de escrever os grandes estudos *Über Anmut und Würde* e *Über naive und sentimentalische Dichtung*.” CITATI, Pietro. Goethe. Tradução: Rosa Freire de Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, página 48. Uma amostra em português desta correspondência está em CAVALCANTI, Cláudia. Goethe e Schiller: companheiros de viagem. São Paulo, Nova Alexandria, 1993. Aí pode-se acompanhar em traços largos a estreita colaboração.

lugar social do narrador deixa de se situar socialmente. O narrador goethiano representa uma aguçada consciência social burguesa refletindo criticamente sobre si mesma.”¹¹.

Wilma Maas¹² apresenta alguns dos principais críticos que se empenharam na definição do Bildungsroman como gênero literário e na interpretação do Meister. Wilhelm Voßkamp e Jürgen Jacobs sintetizam adequadamente, segundo Maas, o estado atual da discussão. Jacobs procura um conceito liberal de gênero. Se no caso do soneto há princípios gerais de composição universalmente reconhecíveis, portanto rigorosamente formais, em outros gêneros o mesmo pode não se verificar. As definições rigorosamente formais do Bildungsroman (Staiger e Borchert, por exemplo) o atrelam às condições históricas exclusivas da *Goethezeit*, a época de Goethe, o que limita excessivamente a produção de Bildungsromane, por conseqüência, àquela época alemã. A respeito da desvinculação do Bildungsroman à *Goethezeit*, Jacobs considera simplesmente ingênua a antiga definição, ainda corrente, segundo a qual o Bildungsroman seria um gênero exclusivamente alemão, da terra dos “poetas e pensadores”. Tal concepção é defendida, por exemplo, por Thomas Mann em “*Der autobiographische Roman*”, um ensaio de 1916. Ao invés do esquematismo formal de Staiger, Stahl, Borchert e outros, Jacobs propõe definir o Bildungsroman mantendo a tensão entre a definição segundo a análise da estrutura da obra e a definição por forma e conteúdo:

“*Já o próprio comprometimento temático que decorre da narração do desenvolvimento de um protagonista implica uma série de determinações formais. Pode-se ainda depreender que a solução harmônica, à qual o herói é conduzido pela história de sua formação, pode ser reconhecida na harmonia estética da obra. As dificuldades interiores, que, no final harmônico, contrapõe-se à resolução dos problemas, tornam-se visíveis a partir da análise da estrutura da obra, pois, na obra literária, forma e conteúdo engendram-se dialeticamente um ao outro.*”¹³

¹¹ BOLLE, Willi. “A idéia de formação na modernidade”, in: Ghiraldelli Jr., Paulo. Infância, escola e modernidade. São Paulo, Cortez, 1997. página 21.

¹² MAAS, Wilma. O Bildungsroman (romance de formação) como manifestação discursiva. Tese de doutoramento em Literatura Alemã. São Paulo, USP, 1996.

¹³ JACOBS, Jürgen. Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsromans. Munique, Fink, 1972, página 8. Conforme MAAS, Wilma, op. cit., páginas 174-175. Grifos do próprio Jürgen Jacobs. No original: “Schon die thematische Feststellung auf die Entwicklungsgeschichte eines zentralen Helden bringt eine Reihe formeller Bestimmungen mit sich. Es läßt sich ferner zeigen, daß die Schlüßigkeit der Lösung, zu der die Bildungsgeschichte ihren Helden führt, jeweils ablesbar ist an der

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister constituem o programa narrativo básico do Bildungsroman a partir do qual, portanto, a tradição se desenvolve em oscilação contínua. Jacobs enumera algumas condições flexíveis para vincular um romance a esta tradição. Um protagonista jovem deve ser conduzido, através do confronto com o mundo exterior e dos conseqüentes desenganos, rumo a um final harmônico de orientação e equilíbrio com o mundo, além de autoconhecimento. Além disso enfrenta meia dúzia de situações típicas neste percurso, tais como a separação da casa paterna, a experiência no campo artístico e político, a atuação de educadores. Todo Bildungsroman tem, para Jürgen Jacobs, orientação teleológica.

Na definição de Jürgen Jacobs inclui-se um processo de autoconhecimento mais ou menos consciente de parte do protagonista. Neste ponto cabe ressaltar algo sobre o que poderia significar tal processo em Goethe, para evitar interpretações simplificadoras. De fato, Wilhelm Meister sai ao mundo para se formar, para se conhecer, para conhecer-se conhecendo o mundo (e para fugir do constrangimento da traição suposta de Marianne). Mas importa observar que ele não encontrará nada que se assemelhe ao conhecimento de um núcleo duro da personalidade, uma definição final de sua humanidade que lhe permita conhecer-se de uma vez por todas. Esta confusão pode ser sugerida quando se diz sem mais que Wilhelm sai ao mundo para conhecer a si mesmo. O autoconhecimento nunca assumiria um caráter tão simples para Wilhelm Meister. Muito deve Goethe a Platão, mas não se trata de uma interpretação tão simplória; ele jamais aceitou o lema socrático “conhece-te a ti mesmo” como significando apenas afastar-se do mundo da atividade para mergulhar numa auto-reflexão sem limites. Pois isso seria fatal, seria abismar-se no ponto cego do eu, como ocorre ao harpista. Subverteria mesmo a certeza da existência do próprio eu; conforme Maria Filomena Molder,

“(...) uma exigência inalcançável que confunde os homens e os impele a desviarem-se da actividade no mundo exterior em nome de uma falsa contemplação interior, assim perdem o mundo e acabam por se aniquilar a si próprios. Com efeito, o interior só se revela nesse contato, nesse estabelecimento de um *entre* com o exterior, e é inútil averiguar unilateralmente o que cabe a um e o que cabe a outro, purificando cada um da acção do outro ou reduzindo um à acção do outro: *Natur hat weder Kern /*

Problembewältigung im harmonischen Ende entgegenstehen, lassen sich durch die Analyse der Werkstruktur sichtbar machen, weil Form und Inhalt im literarischen Werk dialektisch auseinander hervorgehen”.

*Noch Schale, / Alles ist sie mit einemale; / Dich prüfe du nur allermeist / Ob du Kern oder Schale seist?*¹⁴

Não espanta de modo algum a metáfora do poema de Goethe provir da botânica. Na obra botânica de Goethe, assim como, de outro modo, na pesquisa das cores e na mineralogia, encontra-se claro o objetivo de reunir sob um único conceito a diversidade dos produtos da botânica, da óptica ou da geologia. Não é à toa que a posteridade quis ver no Meister a mesma disposição de encontrar os traços primitivos, desta vez do homem, e desta vez no campo da poesia. Eis o motivo maior para as reiteradas analogias geológicas do Meister (Mignon e a encantadora pedra de carbúnculo, por exemplo) e as longas explanações de Jarno, sempre expondo idéias de Goethe sobre a ciência natural, especialmente nos Wilhelm Meisters Wanderjahre, quando o ex-ator se encontra melhor preparado para compreendê-lo.

Apenas no espírito do poema acima reproduzido deve-se entender a passagem do Torquato Tasso, “*Vergleiche dich! Erkenne, was du bist!*”, “*Compara-te! Reconhece aquilo que és!*”. Comparando-se, provando-se, provando seus próprios limites o homem descobre o que cabe saber acerca de quem é. É significativo que a sentença citada de Tasso sirva como acápite às Betrachtungen eines Unpolitischen de Thomas Mann. Estas considerações foram redigidas quando a vida de Mann atravessava seu ponto provavelmente mais crítico. Justamente no momento de crise é que o lema de conhecer-se pela prova — pela crise — lhe assumiu importância capital. A prova por que passa o protagonista do Bildungsroman é dessa natureza, a lhe indicar seu lugar o mundo, decorrente de o herói descobrir-se como “casca” ou “caroço”. Neste sentido o Bildungsroman é um preâmbulo que ao final apresenta um homem pronto para entrar na vida ativa, como se nota sobretudo no Meister. Como a morte do protagonista impediria, evidentemente, a consecução do propósito deste romance, é de se compreender que muitos Bildungsromane tenham tido continuações, nas quais o autor acompanhava o desenvolvimento posterior destes seus heróis.

Além de Jacobs, é preciso citar Wilhelm Voßkamp. Os dois textos de Voßkamp para a questão do Bildungsroman são Gattungen als literarisch-

¹⁴ MOLDER, Maria Filomena. O pensamento morfológico de Goethe. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1995, página 89. Ou ainda: “*Wie kann man sich selbst kennen lernen? Durch Betrachten niemals, wohl aber durch Handeln. Versuche deine Pflicht zu tun, und du weißt gleich, was an dir ist*”, in: GOETHE, Johann Wolfgang. Wilhelm Meisters Wanderjahre. Oder die Entsagenden. In: Romanen und Novellen III. Band 8. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Deutscher Taschenbuch Verlag, Munique, 1998, página 283. “*Como pode o homem conhecer-se a si mesmo? Jamais através da contemplação, mas antes através da acção. Tenta cumprir o teu dever e logo saberás o que se passa contigo*”. Várias outras máximas de Goethe orientam na mesma direção. In: GOETHE, Johann Wolfgang. Máximas e reflexões. Terceira edição. Tradução de Afonso Teixeira da Mota. Coleção Filosofia & Ensaios, Guimarães Editora, Lisboa, 1997, página 105.

soziale Institution (1977) e *Der Bildungsroman als literarisch-soziale Institution* (1986). Em ambos argumenta por uma concepção mais histórica e menos sistemática do gênero. O que é um gênero literário é condicionado pelas concepções histórico-estéticas do grupo social. Isto dá conta da oscilação na compreensão histórica dos gêneros, pois o funcionamento do gênero, dependente de sua institucionalização por um grupo social, é imprevisível. O gênero literário é uma instituição literária, sua existência se justifica pelo jogo de expectativas do público e do próprio autor sobre a natureza da obra individual. Para Voßkamp cabe sempre reconstituir as condições de produção das obras paradigmáticas de cada gênero, para levantar quais teriam sido as expectativas do público e do autor diante da obra cuja fortuna seria erigir-se como padrão de nova tradição literária. A partir destas premissas Voßkamp parte para a pesquisa.

Há ainda outras definições atuais de Bildungsroman, que servem a objetivos específicos e podem ser levantadas de acordo com a circunstância. Jacobs e Voßkamp interessam por estar diretamente ocupados com a teoria dos gêneros, primeiro passo para investigar a tradição literária.

A genealogia do Bildungsroman, seus predecessores históricos mais plausíveis, seguramente esclarece algo sobre as expectativas com que Wilhelm Meister foi escrito e com que posteriormente voltou a se deparar. Não há um gênero que lhe seja o ancestral inquestionável, trata-se de um campo de especulações bastante livres. Seguindo ainda o trabalho de Wilma Maas, pode-se arrolar as “*Robinsonaden*” e os escritos confessionais pietistas. Sobre as confissões a argumentação pode partir da importância do caderno da tia de Natalie inserido no romance de Meister (as “Confissões de uma bela alma”) e da amizade entre Goethe e a pietista Susanna Katharina von Klettenberg, autora de uma dessas autobiografias, bastante similar à da abadessa do romance.

As *Robinsonaden* são os romances alemães do século XVIII que seguiram o modelo do Robinson Crusoe de Daniel Defoe (1719; traduzido ao alemão em 1720). Este romance tornou-se rapidamente popular na Alemanha. Em 1731 já existiam quinze romances alemães que seguiam o modelo de Defoe. Já no começo de Poesia e verdade, por exemplo, Goethe assinala ter lido em criança Insel Felsenburg (1731-1743), de Johann Gottfried Schnabel, uma das *Robinsonaden* talvez mais célebres. Teria sido uma de suas primeiras leituras. Retrata uma espécie de utopia, uma ilha deserta cujos naufragos encontram a realização de suas aspirações em lá viver, sem vontade alguma de voltar à Europa, ao contrário dos heróis das *Robinsonaden* habituais e do próprio modelo do gênero, a história de Robinson, que aspira pelo retorno. O próprio Robinson Crusoe também está entre as leituras da infância de Goethe.

Voßkamp considera este gênero um antecessor do Bildungsroman devido às transformações que o meio literário alemão impôs ao modelo. O sujeito da história passa a ter seu caráter empenhado na tarefa de aprimoramento pelo trabalho constante, honesto e prosaico. Os romances de Robinson se oporiam assim, para Voßkamp, a outro modelo vigente na literatura alemã do século, os chamados “romances galantes”. Voßkamp supõe que as expectativas postas à obra literária determinam a sua sucessão; sendo assim, a expectativa de continuidade da *Robinsonade* do público alemão teria propiciado condições para o Bildungsroman de Goethe, outra vitória da atividade laboriosa na formação do caráter humano. O que não implica em supor, naturalmente, que Meister tenha sido um sucesso de público, o que jamais foi.

Outras influências ou similitudes podem ser perseguidas para a gênese do Meister. Ainda acompanhando Voßkamp, há em *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* afinidades de fundo com o Dom Quixote de Cervantes¹⁵. Inegavelmente é uma comparação adequada, tendo como tema a desilusão provocada, em ambos os casos, pela desproporção entre talento e mundo. E outra provável influência por salientar é a do romance picaresco, escrito como autobiografia ficcional, que observa o mundo da perspectiva daqueles expulsos da sociedade, não retratados pelo romance histórico-cortês que se desenvolveu no período barroco alemão.

Anos de aprendizado de Wilhelm Meister têm sérias incongruências temporais. Sabe-se que a ação decorre na Alemanha, mas jamais se precisa onde. Os personagens nunca usam expressões dialetais ou circunstanciais que os permitam identificar; todos falam claramente com a voz de Goethe, numa superfície verbal homogênea com a da narração propriamente dita. Não se pode desenhar retratos de quase nenhum personagem; mesmo do protagonista só se conhecem alguns traços, sempre simbólicos. Muitos têm nome fantasioso ou genérico, apenas três ou quatro têm sobrenomes verossímeis. Há

¹⁵ VOßKAMP, Wilhelm. “*Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*”. In: WITTE, Bernd e outros (organizadores): *Goethe Handbuch*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1997, volume III página 104: “*Stilbildend für die Theatralische Sendung ist insbesondere das Don Quijote-Modell des Cervantes, weil hier — ähnlich wie im Tasso — die ‘Disproportion des Talents mit dem Leben’ thematisiert werden kann. Durchgehend ist die Läuterung und Desillusionierung des ‘Helden’ das Ergebnis jenes Erfahrungsprozesses, den das Subjekt durchläuft.*” “Para a *Theatralische Sendung* vige nomeadamente o modelo do Dom Quixote de Cervantes, pois aqui — de modo semelhante ao ocorrido em *Tasso* — a ‘desproporção entre o talento e a vida’ poderá ser tematizada. Contínuas são a sublimação e desilusão do herói como resultado de cada processo de experiência que percorre o sujeito”. Mais adiante, página 107: “*Der Erzähler des Romans läßt seinen Protagonisten — wie Cervantes den Don Quijote — allerdings unbeirrbar gegen die Wirklichkeit der Theaterpraxis ankämpfen, die — wie in einem Brennpunkt — die soziale Wirklichkeit des Theaterlebens im 18. Jh. unbeschönigt reflektiert.*”; “O narrador do romance de fato deixa seu protagonista — assim como faz Cervantes com seu Quixote — lutar com a realidade prática do teatro, refletindo — como num foco — a realidade social da vida teatral no século XVIII sem embelezá-la”.

diversidade de estilo ao longo desta obra escrita ao longo de vinte anos, mas bem menores que, por exemplo, no Fausto. Para Pietro Citati¹⁶, o procedimento de Goethe visou afastar o romance das referências do mundo para recolher, em seu interior, as essências significativas segundo uma ordem musical, sinfônica. É lícito inferir que a investigação das relações entre as partes deste tecido rigoroso revele a imagem da natureza e do homem que as investigações naturais de Goethe lentamente perfizeram:

“Assim, nos Anos de aprendizado duas imagens do universo que parecem e são contraditórias desfazem-se numa unidade paradoxal: a pirâmide de perfeição, construída segundo uma hierarquia de valores mais que evidente, transforma-se permanentemente numa vasta superfície plana, onde todos os pontos estão à mesma distância do centro. Não sabemos se ali mora um Deus. Se mora, ele se manifesta apenas nos picos mais altos, onde resplandece a luz de Natalie e dos arquétipos extremamente profundos do espírito humano. Mas, ao mesmo tempo, esse Deus gosta de se sentar nos cantos do livro — até no mísero palco de um teatro de maltrapilhos, nas estalagens mais duvidosas, ao longo das estradas percorridas por bandoleiros, no espírito de uma modesta dona de casa ou nos lábios de uma atriz sem talento.”¹⁷

Rafael Cansinos Assens, tradutor e comentador espanhol da obra de Goethe, compara o processo de produção do ciclo de Wilhelm Meister a um jogo de azar¹⁸, pois foram inúmeras as modificações nos planos de Goethe com relação aos três romances (Wilhelm Meisters Theatralische Sendung, Anos de aprendizado de Wilhelm Meister e Wilhelm Meisters Wanderjahre). Com efeito, o leitor não pode ignorar que o curso da saga tem sucessivas alterações, e que ele não pode estimar muito bem para onde Goethe está a conduzi-lo — especialmente no derradeiro romance, freqüentemente intercalado de longas histórias que só se vinculam mediatamente ao curso principal da vida de Wilhelm Meister. Ademais, Goethe adota as perspectivas mais diversas no curso das reflexões do narrador, assim como do protagonista e dos demais personagens. Qual é, afinal de contas, a posição final a que se chega quanto à função da arte, especialmente da arte do teatro? Qual o significado profundo da dissuasão por parte de Jarno a que Wilhelm persistisse na profissão de ator? Mais: qual o significado da radical

¹⁶ CITATI, Pietro. Goethe. Tradução: Rosa Freire de Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, página 149.

¹⁷ CITATI, Pietro. Goethe. Tradução: Rosa Freire de Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, página 156.

¹⁸ ASSENS, Rafael Cansinos. Ciclo de Guillermo Meister. In: GOETHE, Johann Wolfgang. Obras completas. Madri, Aguilar, 1987, página 08.

depreciação da “arte mimológica” por parte de um dos guias dos *Wanderjahre*:

“(…) denn das Drama setzt eine müßige Menge, vielleicht gar einen Pöbel voraus, dergleichen sich bei uns nicht findet; denn solches Gelichter wird, wenn es nicht selbst sich unwillig entfernt, über die Grenze gebracht. Seid jedoch gewiß, daß bei unserer allgemein wirkenden Anstalt auch ein so wichtiger Punkt wohl überlegt worden; keine Region aber wollte sich finden, überall trat ein bedeutendes Bedenken ein. Wer unter unsern Zöglingen sollte sich leicht entschließen, mit erlogener Heiterkeit oder geheucheltem Schmerz ein unwahres, dem Augenblick nicht angehöriges Gefühl in der Maße zu erregen, um dadurch ein immer mißliches Gefallen abwechselnd hervorzubringen? Solche Gaukelein fanden wir durchaus gefährlich und konnten sie mit unserem ernstern Zweck nicht vereinen.”¹⁹

Efetivamente, o leitor de *Wilhelm Meisters Wanderjahre* vê-se obrigado a concordar com a afirmação de Walter Benjamin segundo a qual Goethe compartilhava com Napoleão Bonaparte tendências políticas despóticas e era altamente reacionário. Efetivamente, se Goethe resiste a integrar-se à burguesia, nesta obra, fecho da história de Wilhelm Meister, há diversos momentos de conciliação com a burguesia.

Seria difícil responder a todas as perguntas que surgem de tais dificuldades de uma só vez; os estudos críticos até hoje se estendem em procurar entender o sentido de muitas passagens da obra, e seu sentido total é passível de abordagens muito diversas. Romance de formação, mas também romance de artista, romance social, romance intelectual, interpretações sobre a utopia, sobre economia, a família burguesa, o teatro alemão, a recepção alemã de Shakespeare, o fim do feudalismo, leituras psicanalíticas, sociológicas e outras.

Pode-se partir, por exemplo, da análise direta de um trecho fundamental. A páginas tantas, Wilhelm expressa seu propósito mais remoto de auto-formação ao paciente amigo Werner:

¹⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Oder die Entsagenden*. In: *Romanen und Novellen III. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Deutscher Taschenbuch Verlag, Munique, 1998, páginas 256-257: “Para existir o teatro supõe uma multidão ociosa, quicá uma plebe, tal como entre nós não se encontra. Quando alguém desta laia intromete-se entre nós, se não se afasta por conta própria, nós os levamos para o outro lado da fronteira. Esteja certo de que um ponto tão importante já mereceu o devido estudo entre nós, mas nenhuma região quis prestar-se a tanto e todas opuseram reparos significativos. Quem dentre nossos alunos poderia decidir-se a provocar um sentimento fictício com a forçada hilariedade ou a dor fingida para levar impressões variadas ao ânimo do público? Tal garruleria pareceu-nos muito perigosa e não se afina com as graves metas que nos animam.”

“Daß ich dir's mit einem Worte sage, mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht.”

“Para dizer-te em uma palavra: formar-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção desde a infância.”²⁰

Há dois propósitos implícitos: autonomia (*mich selbst*) e totalidade (*ganze wie ich da bin*). Páginas adiante, falando de Hamlet, Meister põe o que seria o terceiro aspecto de seu propósito remoto: a harmonia (“*harmonische Ausbildung meiner Natur*”). Analisando este mesmo trecho da carta a Werner, Willi Bolle²¹ observa o verbo *ausbilden*. A preposição “*aus*” reforça o sentido de “*bilden*”; acompanha a duplicidade de origem, intenção (consciente) e desejo (inconsciente). O propósito de formação de si vem a Wilhelm Meister da dupla fonte do consciente e do inconsciente, do amor pela atriz Marianne, das brincadeiras com o teatro de fantoches, motivos profundamente inconscientes em Meister, assim como de suas vigílias de leitura dos dramaturgos franceses e Shakespeare, que lhe ocuparam a inteligência por toda a juventude anterior ao abandono da casa paterna.

Autonomia, totalidade e harmonia são virtudes que Wilhelm Meister vê no nobre e cuja ausência completa lamenta no burguês. Ele nasceu burguês, portanto não é em sua classe de origem que poderá cumprir o ideal. Tampouco pode tornar-se aristocrata, evidentemente. Opta então pela vida andarilha de membro duma companhia teatral. Os atores, categoria social flutuante de baixa extração, podem exercitar a apresentação pública de modo inacessível ao burguês, sempre preso ao cuidado de sua propriedade, de seus bens, desatencioso com a virtude aristocrática da boa apresentação. O homem especializado, que cuida apenas de seu dever profissional com descuido da harmonia da personalidade, este é o burguês.

Conforme o Goethe de Walter Benjamin, a relação de Goethe com a burguesia nunca foi fácil, e o paradigma da *Bildung* veio a ser, para espanto de quem procure encontrar no Meister um romance burguês, a figura do aristocrata. Bolle tira desta contradição uma vantagem decisiva do romance:

“Dessa contradição — que é a da simultaneidade do não-simultâneo, própria do processo histórico real — o autor procura dar conta por meio de uma

²⁰ GOETHE, Johann Wolfgang. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. [S.I.]: Ed. Ensaio, 1994, página 21.

²¹ BOLLE, Willi. A idéia de formação na modernidade. In: Ghiraldelli Jr., Paulo. Infância, escola e modernidade. São Paulo, Cortez, 1997, página 22.

construção artística em vários níveis: elaboradíssimos contrastes entre estruturas dramáticas e narrativas, entre protagonista e narrador.²²

Para Goethe, a classe burguesa é aquela dos homens especializados e fragmentados, incapaz de boa apresentação; o nobre é o fidalgo apresentável, cuja tarefa é aparecer em sociedade. Se o burguês ocupa o espaço social do nobre, não há mais espaço para as virtudes deste; neste caso, Goethe procura conservar tais virtudes na pessoa de Wilhelm Meister. O romance situa-se precisamente no espaço da luta entre ambas as classes sociais, conseguindo ser simultaneamente um romance do indivíduo e da sociedade.

Wilhelm procura resgatar os velhos valores aristocráticos, maturados pelos séculos de uso. O início da viagem da trupe de Serlo e Wilhelm dá-se, assim, na total admiração deste pela aristocracia. Mas o ideal de bela aparência, da boa apresentação, transforma-se logo após o primeiro contato com a nobreza de fato, e vem a dura constatação de que o teatro se tinha degenerado, naquele meio, a mera louvação dos poderosos do castelo. Diante dessa realidade, a harmonia do *Bildungsideal* não pode significar simplesmente a imitação dos costumes dos nobres. Ela se volta cada vez mais a ser a harmonia entre predicados e valores burgueses e aristocráticos. O ponto em que esta concepção é tomada como efetiva é a entrada na Sociedade da Torre, na última parte do romance.

Na Sociedade da Torre Wilhelm Meister conhece Lothario, o mais importante aristocrata do romance, possuidor das virtudes buscadas por Meister. Ao contrário de Jarno, o unilateral, Lothario tem sua personalidade desenvolvida harmonicamente. Contudo, não é o o homem inteiramente reto que se poderia esperar do nobre por excelência. Contra ele depõe o abandono amoroso de Aurelie, que definhou e morreu miseravelmente após servir como diversão ao homem rico entediado. Ninguém na Sociedade ignora os defeitos de Lothario, mas todos estão dispostos a lhe perdoar. Ele tem carisma. Todos se encantam com seus bons modos e a bela apresentação, a aparência impecável. Mesmo o protagonista, sempre moralista e compadecido pela loucura de Aurelie, é seduzido pelo galante senhor do castelo. Lothario é quem organiza a Sociedade da Torre, uma associação à parte dos grandes movimentos políticos, anônima. Ele havia combatido pela independência das colônias inglesas na América do Norte e convivido com os líderes da revolta. Voltando à Alemanha, não quis mais permanecer nos centros em que o destino das nações se decidia, mas sim atuar anonimamente desde a periferia. Opção política que dá muito o que pensar aos comentadores do ciclo de Meister, que

²² idem, página 24.

precisam compreender a aparição repentina desta organização política de caráter fantástico, que encarna simplesmente os desígnios do destino, que se identifica em última instância com o próprio destino político do mundo.

A personalidade de Lothario, o nobre bem formado, contrasta com a de Meister, o burguês ainda por formar. Contrastam muito mais, porém, as personalidades firmes e ativas da Torre com as personalidades frágeis e encantadas de Mignon e do harpista. De um lado, os escolhidos do destino, de outro, os definitivamente excluídos. Se uma providência zelosa acompanha imperceptível cada passo de seus prediletos e o anota em papiros da biblioteca da Sociedade da Torre, a mesma providência parece divertir-se em conduzir Mignon e o harpista rumo à morte trágica, não sem antes fazê-los padecer o nefasto sentimento de não pertencer a este mundo.

Mignon era filha do harpista Agostino e de sua irmã, Sperata. O incesto se fizera na ignorância de ambos serem irmãos. Agostino era um jovem místico suscetível à fantasia e ao desespero; quando soube do fato consumado do incesto, desesperado, desprezou toda lei humana e proclamou a natureza como a única verdadeira legisladora: “olhai os lírios: o esposo e a esposa não nascem talvez no mesmo caule? A flor que gerou a ambos não une a ambos? E o lírio não é a imagem da inocência, e sua união fraterna não é fecunda?”. Depois de evocar assim um dos símbolos ambíguos do *lapis philosophorum* da alquimia, o próprio andrógino, simultaneamente perfeito, divino e amaldiçoado pelos deuses, partiu em fuga pelo mundo, saindo de sua terra, a Lombardia, e chegando à Alemanha. Sua mente não se ocupava senão do ocorrido; apenas a culpa e a escuridão da culpa lhe tomavam o tempo em infinita auto-reflexão. Tornou-se uma espécie de aedo ou de trovador, e desse modo, com sua harpa, juntou-se ao bando de Meister; contudo, um trovador não poderia ter lugar na Alemanha do século XVIII. Já na Torre, carregava consigo sempre um frasco de veneno. Carregar consigo a possibilidade do suicídio o impedia de suicidar-se, para falar como Cioran. Mas, por obra do destino, quem ingere o veneno é Felix, o filho de Wilhelm. Sem saber que Felix consegue curar-se, Agostino se mata cortando o pescoço, por remorso.

Mignon vestida de anjo e com um lírio na mão, como o que Gabriel portava quando da Anunciação, revela-se plenamente: é o espírito tutelar de Wilhelm. Que ele adota pelo caminho, que em vão se apaixona por ele, o protege do amor de Therese e morre fulminada, entregando-o a Natalie. Menina ambígua e misteriosa, sua natureza é inábil para qualquer vivência no mundo sublunar, uma criatura semidivina que neste mundo só pôde sofrer e agir descompassadamente. É o andrógino vivendo entre os homens, condenado a um destino funesto, aberrante e rejeitado pela natureza. Rejeitada pela natureza, Mignon é por isso mesmo rejeitada pelo destino e seus

emissários, os membros da Sociedade da Torre. Quando morre, recebe um lugar na Sala do Passado, vestida como um anjo. Mas de sua morte ninguém fez maior caso. Jarno, o mais prosaico de todos, a desprezava declaradamente. As poesias de Mignon e o talento do harpista os encantaram e distraíram muito, mas a nostalgia e o sentimento de ambos não chegaram a marcar ninguém de modo duradouro. “*Kennst du das Land, wo die Citronen blühen?*”, “você conhece a terra onde florescem os limoeiros?”: o apelo da nostalgia de Mignon ficou, ao fim e ao cabo, sem eco.

O destino sem alma que joga com estes dois personagens põe em questão um dos pressupostos de uma passagem de Georg Lukács, a qual é uma das referências mais tradicionalmente conhecidas para o estudo da história de Meister. Na Teoria do romance, no capítulo dedicado a este romance, afirma-se que a *Bildung* pode ser consumada por todos os homens; que se não o é efetivamente, isto se dá por interpostos no árduo caminho formativo muitos obstáculos, aos quais cedem muitos homens. Mas será que é assim com Mignon e seu pai? Após o momento em que o desejo erótico de Mignon se despertou, foi imediatamente dirigido a seu “pai” Meister. Uma noite ela tentou entrar no quarto furtivamente para amá-lo e passar a noite com ele, mas deparou com indícios de que Philine havia chego antes dela. Imediatamente a desilusão modificou seu comportamento. Tornou-se amarga, séria e muito menos infantil. Poder-se-ia ver nisso um passo da menina andrógina na direção da idade adulta. Porém, sucede precisamente o contrário. Daí por diante sua natureza perdeu algo de essencial e suportar o mundo humano torna-se para ela muito mais difícil do que já era. Do mesmo modo seu pai parece ensaiar uma recuperação de seu sofrimento com o auxílio do trabalho terapêutico que a Torre lhe providencia. Mas a intensidade da dor faz com que logo volte a, por assim dizer, cravar seus olhos no vazio de sua subjetividade exacerbada, até perder completamente a razão. Sem falar na atrocidade de sua história pretérita, o incesto inocente. Segundo a Teoria do romance, a todos os homens é dado trilhar o caminho da formação desde que animados pela vontade de formar-se e pelo engajamento numa profissão ou em outra atividade social. Para o caráter de Mignon e do harpista, contudo, a idéia de tal engajamento é simplesmente incompatível com suas personalidades. Assim, nem todo caráter humano é igualmente afim ao caminho formativo.

Mignon e o harpista de um lado, a Sociedade de Lothario de outro: a diferença se estabelece de muitas maneiras, sem dúvida, mas a função e o sentido do autoconhecimento para Goethe dá, neste caso, subsídio para compreendê-la pela raiz, por se tratar de um Bildungsroman, isto é, da exposição de um modelo de autoconhecimento. Muito conhecido é o acápito grego de Poesia e verdade, segundo o qual “o homem não escarmentado não

tem *paidéia*”. Segundo este princípio, não há dúvida que mesmo Natalie, Lothario e Jarno passaram sérias provações antes de ter lugar garantido na Torre. Porém, qual seria a diferença de percurso, ou, se for possível dizê-lo, a diferença na qualidade das provações e sofrimentos entre eles e os dois desventurados? Quase nada consta no romance do que teria sido a vida pretérita dos membros da Torre. Mas, pelo resultado final, conclui-se que eles teriam conhecido a si mesmos segundo o padrão de Goethe, enquanto Mignon e o harpista contemplaram em vão o abismo das próprias vidas.

Qual seria o padrão de Goethe para o autoconhecimento? Haveria um autoconhecimento falso e outro correto? Para o psicanalista norte-americano K. R. Eissler, sim. Segundo sua opinião, resultado da análise de toda a obra e da correspondência de Goethe segundo o parâmetro psicanalítico, ele discernia entre um falso autoconhecimento, a introspecção sem fundo da individualidade isolada de seu contexto social, e o verdadeiro, saudável, o reconhecimento do homem em seu meio social, à procura de seu lugar na sociedade.

*“Richtig ist, daß Goethe zwischen gesunder und ungesunder Selbsterkenntnis unterschied. Was er aber unter praktischer Selbsterkenntnis verstand, ist nicht das, was wirklich mit Selbsterkenntnis gemeint ist, und sicherlich nicht das, was die Inschrift am Tempel von Delphi in Wahrheit bedeutete. Goethes Begriff beschränkte sich auf das, was heutzutage ‘zwischenmenschliche Beziehungen’ genannt wird. ‘Sei dir bewußt, was zwischen dir und deinem Nächsten vor sich geht; mach’ dir keine falschen Vorstellungen über deinen Platz in der Welt.’ Das ist etwas ganz anders als introspektive Prozesse, bei denen die Erkenntnis ausschließlich durch die Funktion der Selbstbeobachtung gewonnen wird. Goethes Begriff läßt das Selbst nur als sozial wirkendes zu und insofern es in seiner funktionalen Relation zu der Gruppe beobachtet werden kann.”*²³

O que falta aos dois desventurados amigos de Meister é a força para inserir-se positivamente no convívio de seus próximos. O harpista até esforçou-se, após ser ajudado pelo abade, que lhe recomendou aprender

²³ EISSLER, K. R. *Goethe. Eine psychoanalytische Studie*. Munique, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985, volume II, página 1285: “É certo que Goethe distingue entre autoconhecimento saudável e não saudável. Mas aquilo que ele entende como autoconhecimento prático não é realmente o que se tem em mente como autoconhecimento e seguramente tampouco é o que a inscrição do templo de Delfos de fato quer dizer. O conceito de Goethe inclui em si o que hoje em dia é chamado de ‘relações interpessoais’. ‘Esteja consciente do que se passa entre ti e teu próximo; não tenha falsas idéias sobre teu lugar no mundo.’ Isto é algo bem diferente de um processo introspectivo, no qual o conhecimento é obtido exclusivamente a partir da função de auto-observação. O conceito de Goethe admite o si mesmo apenas como socialmente ativo e neste ponto pode ser observado em sua relação funcional com o grupo.”

ofícios. Mas as crises de sua personalidade o impediram de prosseguir. Mignon jamais cedeu nada ao modo de vida dos companheiros; se passou a vestir-se e portar-se ordinariamente em certa altura, isto lhe adveio mais da desilusão amorosa, que a pôs mais séria e melhor composta, que de qualquer concessão aos costumes do meio. Assim eles se perderam para o mundo, afastando-se de suas trilhas habituais. Interioridades ricas, porém seduzidas definitivamente pela autocontemplação indefinida, infinita. O harpista, para sempre fixando-se no crime cometido, perseguido por suas Fúrias. Mignon, para sempre corroída pela nostalgia e pela incapacidade de comunicação de seus segredos.

Contraposta à experiência e maturidade de Lothario está a ingenuidade de Wilhelm Meister. Ele sonha em partilhar seu esforço de perfeição moral com toda a humanidade. A todos pretende dar lições morais. A natureza não tarda em vingar-se com ironia desta pretensão. Certa vez, por exemplo, ele redigiu e decorou um discurso contra o pai que havia abandonado Felix e sua mãe ao infortúnio. Tempos depois, descobriu amargurado que a mãe era Marianne, já falecida, e ele próprio este pai. Para sua felicidade, Wilhelm Meister não era um idealista cego. Sua natureza abrigava uma sensibilidade adaptativa que o permitia modificar-se ao sabor das circunstâncias.

Meister atrai os mais diferentes tipos femininos. Mulheres mundanas, espirituais, medíocres, aristocráticas ou simplesmente desesperadas, do amor estranho de Mignon à transcendência de Natalie, símbolo da perfeição, a reputação do jovem ator é tão pródiga da simpatia feminina como escassa de estima por parte dos homens, que o consideram frouxo ou volúvel. Ambos, homens e mulheres, observam na verdade o mesmo traço de caráter, mas lhe valorizam diferentemente. Este ator é, efetivamente, uma natureza adaptável, extremamente maleável, que pode simpatizar com os tipos e situações mais diversos. A uns isso parece sensibilidade, a outros frouxidão, mas é apenas tato, uma virtude social largamente cultivada e pensada pelo conselheiro Johann Wolfgang von Goethe. A sensibilidade adaptativa é uma característica de Wilhelm Meister; o movimento de seu ânimo consiste freqüentemente em renunciar a uma bela porém tola idéia fixa — modificar a mentalidade de Serlo, casar-se com Therese, a montagem de Hamlet, entre muitas outras — para adaptar-se a uma situação socialmente mais adequada.

Conforme Adorno, falando dos *Wanderjahre*, auge deste processo de aquisição do tato, a ponto de seu subtítulo não ser menos que *Die Entsagenden, Os renunciantes*, Goethe,

“(…) que se dava claramente conta da ameaçadora impossibilidade das relações humanas na sociedade industrial nascente, procurou, nas novelas dos

Anos de viagem, representar o tacto como a única possibilidade de salvação entre os homens alienados. Essa solução para Goethe confunde-se com a renúncia: com a renúncia à vizinhança plena, à paixão e à felicidade ininterrupta. Para ele o humano consistia numa autolimitação, que assumia por conta própria, conjurando-o, o curso inevitável da história, a desumanidade do progresso, o atrofiamento do sujeito.”²⁴

O cultivo do tato social nessa época consiste em mediatizar a relação entre a convenção social e a rebeldia do indivíduo corresponde ao momento histórico em que a opressão absolutista deixou de exercer sua violência sobre o indivíduo burguês dela libertado, mas persistem ainda da ordem absolutista as formas de respeito e consideração hierárquicas que favorecem a convivência em grupos privilegiados, como no interior da Sociedade da Torre, sem dúvida. Paulo Arantes colhe uma citação interessante das Conversações com Eckermann, em que o autor do Torquato Tasso define seu público. Afirma que para lê-lo deve-se ser um moço de boa família, não muito jovem e educado socialmente no convívio com as classes sociais superiores. Fica-se a imaginar que não diria nada muito diferente se endereçasse seu Bildungsroman a um público preciso.

Mas este não é o único viés pelo qual a maleabilidade do teimoso, porém sempre dócil Wilhelm Meister é promissora para investigar que tipo de homem é formado pela *Bildung* do conselheiro de Weimar. Wilhelm Meister é como um punhado de boa argila nas mãos de um mestre de olaria. Aproveitando a experiência do mundo em suas longas viagens, as lições do mundo, mãos deste oleiro, ele desenvolve o tato social.

É inclusive difícil saber se, rapaz tão gentil e suscetível do desdém dos de seu sexo, como já se sabe de sua relação com Jarno e Serlo, Wilhelm não seria um pouco fraco do ponto de vista de seu próprio criador. Em carta da Itália a Charlotte von Stein, Goethe identifica-se diretamente com Wilhelm Meister. Em diálogo pessoal com o chanceler von Müller, anos depois, chama seu personagem de “*armer Hund*”, pobre diabo. Apesar de Goethe variar muito sua perspectiva diante do ciclo de Wilhelm Meister, uma anotação esparsa de 1819 dá muito a pensar sobre o sentido da obra:

“Die Anfänge Wilhelm Meisters hatten lange geruht. Sie entsprangen aus einem dunkeln Vorgefühl der großen Wahrheit: Daß der Mensch oft etwas versuchen möchte, wozu ihm Anlage von Natur versagt ist, unternehmen und ausüben möchte, wozu ihm Fertigkeit nicht werden kann; ein inneres Gefühl

²⁴ Da Mínima Moralia (tradução modificada), citado em ARANTES, Paulo Eduardo. “Uma questão de tacto”. In: Ressentimento da dialética. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, página 180.

warnt ihn abzustehen, er kann aber mit sich nicht in's Klare kommen, und wird auf falschem Wege zu falschem Zwecke getrieben, ohne daß er weiß wie es zugeht. Hiezu kann alles gerechnet werden, was man falsche Tendenz, Dilettantismus usw. genannt hat. Geht ihm hierüber von Zeit zu Zeit ein halbes Licht auf, so entsteht ein Gefühl das an Verzweiflung gränzt, und doch läßt er sich wieder gelegentlich von der Welle, nur halb widerstrebend, fortreißen. Gar viele vergeuden hiedurch den schönsten Theil ihres Lebens, und verfallen zuletzt in wundersammen Trübsinn. Und doch ist es möglich, daß alle die falschen Schritte zu einem unschatzbären Guten hinführen: eine Ahnung, die sich im Wilhelm Meister immer mehr entfaltet, aufklärt und bestätigt, ja sich zuletzt mit klaren Worten ausspricht: 'Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand'.²⁵

O que isto pode ter a ver com a definição do Bildungsroman? Sem dúvida, muito. Recorde-se em primeiro lugar a definição de François Jost do Bildungsroman como gênero híbrido e do romance em geral como produto de sucessivas hibridações:

“Bildung (formation), au sens pédagogique, pour ainsi dire, du terme, est le processus par lequel l'être humain devient l'image de l'agent, s'identifie avec son modèle, avec son créateur. Il s'agit de la laïcisation de la tradition patristique, laquelle, parmi les nombreuses métaphores expliquant l'action de la grâce divine, semble l'arrêter de préférence à celle de la terre glaise pétrie par le potier: symbole de l'âme en proie à l'action de Dieu. L'objet d'art (das Bildnis) sera la “chose” de l'artiste (der Bilder).”²⁶

²⁵ WITTE, Bernd e outros (organizadores): *Goethe Handbuch*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1997, volume III página 08: “Os começos de Wilhelm Meister estiveram postos de lado por muito tempo. Eles brotaram dum obscuro pressentimento desta grande verdade: o homem frequentemente vê-se tentado a tentar fazer algo para o que não está preparado, que lhe é por natureza vedado. Gostaria de empreender e exercer algo para o qual não está pronto; um sentimento íntimo o alerta a desistir, mas ele não pode esclarecer-se a respeito; é impelido a falsos objetivos por falsos caminhos sem que saiba como isso lhe sucede. Além disso calcule-se o que se pode daí nomear como falsas tendências, dilettantismo, etc. Ilumina-se-lhe algo a respeito de tempos em tempos, brotando então um sentimento que confina com o desespero, pelo qual só com meia resistência deixa-se arrastar. Muito da melhor parte da sua vida desperdiça-se assim e ele cai por fim em estranha tristeza. E é possível que todos os falsos passos conduzam a um bem inestimável: uma idéia que em Wilhelm Meister sempre se desdobra, esclarece e ratifica, que é, afinal, dita com claras palavras: ‘a ti te sucede como a Saul, filho de Quis, que tendo ido buscar as jumentas de seu pai, encontrou um reino.’”

²⁶ JOST, François. “*La tradition du Bildungsroman*”, *Comparative Literature*, volume XXI, primavera de 1969, número 2, páginas 98-99: “*Bildung* (formação), no sentido por assim dizer pedagógico do termo, é o processo pelo qual o ser humano torna-se imagem do agente, identifica-se com seu modelo, com seu criador. Trata-se da laicização da tradição patrística que, por meio de numerosas metáforas explicativas da ação da graça divina, parece se ater de preferência àquela do barro amassado pelo poteiro: símbolo da alma submetida à ação de Deus. O objeto da arte (*das Bildnis*) será a “coisa” do artista (*der Bilder*).”

Uma metáfora religiosa sobre a relação da alma com o mundo. Assim como a alma sofre nas mãos de Deus o processo de sua purificação, no decorrer da vida, assim o artista molda o barro, assim o escritor faz seu personagem sofrer exemplarmente no mundo todas as experiências que lhe moldem o caráter.

Em algum lugar²⁷, Erwin Panofsky afirma que, enquanto na Idade Média comparava-se Deus e o artista a fim de elucidar a natureza da criação divina, na modernidade esta comparação nobilita o artista, que se iguala ao divino. Aplicada à definição do Bildungsroman, tal comparação atesta a capacidade do artista para compreender e explicar este processo, sua consciência. No mesmo sentido, a citação de Goethe demonstra a consciência de uma insuficiência inerente a essa situação de limites do homem diante do mundo que o modela. Há limites para a ação que, apesar de provenientes da constituição humana, freqüentemente não parecem próprios ao homem. Aceitando-se como definição de pecado a extrapolação dos limites próprios ao humano, como de certa forma uma *hýbris*, então pode-se entender que tal desejo humano pelo além de seu poder próprio é simultaneamente contido e problematizado em Wilhelm Meister.

O que ele procurava, antes mesmo de integrar-se aos saltimbancos, era nada menos que a formação geral do caráter, a autonomia, a harmonia e a totalidade. Em alemão pode-se dizer: *allgemeine Bildung*, a formação universal. O sentido da afirmação célebre de Jarno, de que ele não tinha qualquer talento para o teatro, que deveria o quanto antes procurar um ofício mais afim à Sociedade da Torre, parece pressupor a impossibilidade da *allgemeine Bildung*. Os membros da Sociedade propugnam todo o tempo a utilidade social, a luta contra o feudalismo alemão, a internacionalização dos princípios que Lothario conheceu na Guerra da Independência das colônias inglesas da América do Norte. Tanto que, nos *Wanderjahre*, o ex-ator se torna um cirurgião aplicado, engajado por popularizar o uso de modelos artificiais do corpo humano nas aulas de anatomia. Quem chegou mais perto de uma certa formação universal, casual e curiosamente, foi justamente Friedrich, o irmão ocioso de Natalie e Lothario que servia de camareiro a Philine, e ela própria. Friedrich e Philine, ao desfrutar de um período de longo ócio e acesso imediato a uma boa biblioteca, propuseram-se um passatempo: abriam vários livros simultaneamente e liam um para o outro trechos esparsos, ora duma obra, ora doutra, ora doutra ainda. Conheceram genericamente vários assuntos desta maneira. Mesmo assim, terminam como um casal igualmente burguês.

²⁷ Em *Idea: a evolução do conceito de belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1994, Coleção Tópicos, página 122.

Philine, a mulher mundana dos Anos de aprendizado, personificação da alegria de viver para Lukács, termina sua história como hábil e prestativa costureira.

No sentido geral do desenvolvimento dos três romances, um jovem aparentado com Dom Quixote na desproporção de seus talentos naturais com o mundo exterior sai para se conhecer experimentando este mundo, pleno dos mais nobres ideais e sentimentos, e termina substituindo o ideal da *allgemeine Bildung* pela prosaica *Ausbildung*, a formação especializada para um ofício.

Se o desejo de Meister pela *allgemeine Bildung* fosse simplesmente contido, ter-se-ia não uma utopia regressiva, mas uma mera regressão, ou, talvez se possa dizer, uma castração. Castração de que, é bom lembrar, a personalidade ríspida de Jarno, aquele que zomba do fracasso de Wilhelm e o convida à educação para assumir uma profissão em substituição à *allgemeine Bildung*, seria bem capaz, se fosse o caso.

Mas não é: pois a conversão da *allgemeine Bildung* em mera *Ausbildung* é o que mantém em aberto o problema do romance, posto na citação acima, deixando espaço para a utopia. Wilhelm Meister não poderia ter um final fechado precisamente por isso, porque a utopia perderia o espaço que lhe cabe. Não é possível, talvez, saber se ocorre a salvação de Wilhelm Meister. Ela se encontra na utopia, tal como a formulação de Voßkamp permite compreender: na fórmula do indivíduo passível de aperfeiçoamento perene. Ademais, qual é o fim dos Wanderjahre? O reencontro de Meister e seu filho não é um final convincente para todo o longo ciclo. Basta pensar que, enquanto todos os seus companheiros casaram-se entre si (até Jarno encontra seu par), o pobre Meister continuou como o pai viúvo de Felix, correspondendo-se a grande distância com sua amada Natalie, que partira para os Estados Unidos. O casamento de ambos e a *mésalliance* da aristocrata e do burguês, evento com que os Anos de aprendizado anunciavam o começo dos Wanderjahre, simplesmente não se cumpre, apesar de outros matrimônios entre aristocratas e burgueses serem celebrados várias vezes. O posto de Meister na luta contra o feudalismo não está na constituição de um acolhedor e asseado lar burguês com um belo jardim, como sugeriria uma canção que o enleva²⁸, mas na peregrinação que até o final do romance não encontra termo. Goethe chegou a sinalizar a pretensão de escrever um quarto romance para o ciclo de Meister, talvez um Meisterjahre, mas o próprio fato de já ser um octogenário próximo ao fim de seus dias não só inviabiliza logicamente a empreitada (cada um dos outros volumes foi composto ao longo de muitos anos), como faz muitos críticos pensar que a anotação “haverá continuação”

²⁸ Há uma profusão de pequenas canções ou passagens que sugerem algo assim nos Wanderjahre.

que ele apôs ao fim do exemplar do *Wanderjahre* para a edição seria, ou uma prova de humor e auto-ironia, ou de senilidade.

VIAGEM E EXPERIÊNCIA DO MUNDO

O romance de Meister é sua experiência de vida, do mundo, e como tal experiência moldou seu caráter, inicialmente tão ingênuo, apenas um rapaz que se encanta com o teatro, dedica-se a ele nos marcos permitidos por sua família (desde a *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* estudando seus clássicos, brincando com fantoches e freqüentando o teatro de sua cidade), decepção-se afetivamente e sai ao mundo. Busca “formar a si mesmo” enquanto pretende levar uma montagem itinerante de *Hamlet* aos palcos de seu país, culturalmente acanhado. A experiência do mundo, pois, é o que molda o caráter maleável do jovem que percorre o caminho formativo, freqüentemente realizando-se como uma viagem. Assim no romance de Meister e no *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, exemplos mais comuns, mas também no precursor *Anton Reiser* de Moritz, em *A montanha mágica* ou na *Breve carta para um longo adeus* de Peter Handke. *Bildungsreisend* é um termo adequado para designar, portanto, o protagonista, viajante em formação. Há poucas exceções a esta união de viagem e *Bildung*; dois casos entre os mais universalmente reconhecidos pela crítica especializada são *O tambor* de Günter Grass e *O homem sem qualidades* de Robert Musil. A despeito de alguns protagonistas de Bildungsromane perfazerem seu caminho viajando pela Alemanha ou pelos Estados Unidos, inquirindo-se sobre a natureza do tempo ou do sentimento, todos eles são expostos à experiência do mundo. Ao fim e ao cabo, ao comparar-se as imagens de Wilhelm Meister e Oskar Matzerath, o repulsivo anão de *O tambor*, sempre será útil recordar que a personalidade do anão foi criada por Grass em inequívoca referência ao modelo de humanidade representado por Goethe.

Thomas Mann perseguiu por toda a vida a sombra e a herança de Goethe. Lutou por parecer-se com ele, por aproximar-se de sua figura e ser um membro da “família” de Goethe. Aspiração bastante pessoal, pois, conforme atesta o tom sincero de algumas cartas, ele não se considerava apto a emitir juízos qualificados nas suas muitas palestras e ensaios sobre Goethe: partia da atitude a que chamava “sentimento de afinidade”, ou mesmo “imitação mítica”, cuja natureza profunda é realmente difícil esclarecer exhaustivamente. Mas trata-se, de qualquer modo, em primeiro lugar da aspiração a ter com quem se identificar, da carência de um modelo. Muito pode ser dito dessa necessidade artística, dos pronunciamentos de Thomas Mann sobre artistas como Schiller, Wagner, Nietzsche, Schopenhauer, Michelangelo, e dos influxos mais ou menos evidentes dessas personalidades sobre sua obra e sua conduta artística e política. Ao mesmo tempo que a “imitação dos grandes” é uma característica central da visão de arte e vida de Thomas Mann,

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL

SEÇÃO CIRCULANTE

constantemente reiterada pelo autor do início ao fim da carreira, aos comentadores é bastante árduo explicitar os fundamentos possíveis desta conduta do *Praeceptor Germaniae*. É possível começar pelo vínculo tenso de vida e trabalho artístico. Para o romancista o artista revela na obra de arte tudo o que ele próprio é e para tanto esforça-se por expor inclusive tudo aquilo que forma seu mundo de imaginação. Assim sendo, deve atualizar seu legado cultural na obra, bem como viver pessoalmente o mito — empregando termos dele próprio — da obra. Uma concepção titânica de arte, é o menos que se pode dizer. Daí surgem os enormes volumes da epopéia bíblica em que se tornou seu José, ou Buddenbrooks, ou A montanha mágica, ou, muito especialmente, Doutor Fausto, declaradamente fusão de autobiografia, sistemas de teologia e filosofia, música e história. Segundo Michael Mann, filho de Thomas, esta técnica de montagem do Fausto chegaria a encobrir alguma perversidade. Segundo sua explicação, a arte de seu pai procuraria tornar a vida arte, redimindo a vida pela arte. O que esta visão da arte teria a ver com imitação de Goethe, Tolstói, Michelangelo, etc.? Talvez não seja exagero afirmar que todos os ensaios de Thomas Mann sobre seus ídolos do passado, alemão ou renascentista, são afins na atenção que prestam à relação que estes homens teriam guardado com a vida e o impulso vital. Fosse falando de Tolstói ou de Schopenhauer, a relação do grande modelo com a totalidade da vida sempre foi-lhe um tema. Seria difícil assegurar-se se para Thomas Mann os gênios, como para Dilthey, comunicariam-se para além das barreiras espaço-temporais e, deste modo, seria possível “imitá-los miticamente”. A noção de imitação mítica não se explicita definitivamente e o “sentimento de afinidade” de que se falou acima parece empregado num sentido bastante comum.

Todavia, de todos estes modelos, Goethe costuma ser posto, logo acima de Schiller, em posição privilegiada. Como já disse Marcel Reich-Ranicki, não se tem a impressão de que Thomas Mann pertença à família de Goethe, mas precisamente o contrário, tal é o grau de elaboração com que Mann “imita miticamente” seu modelo até, em certo sentido, dele se apropriar.

Conforme ao que disse Pietro Citati sobre o procedimento de Goethe ao escrever o Meister²⁹ não é difícil aparentar tal procedimento com o que Thomas Mann descreve em “*On Myself*”, conferência pronunciada em Harvard em 1940. Sobre sua maneira de narrar a história de Hans Castorp, argumenta:

²⁹ Ver nota 17.

“Sie arbeitet wohl mit den Mitteln des realistischen Romanes, aber sie ist kein solcher, sie geht beständig über das Realistische hinaus, indem sie es symbolisch steigert und transparent macht. Die Figuren sind für das Gefühl des Lesers alle mehr, als sie scheinen: lauter Exponenten, Repräsentanten und Sendboten geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten. Ich hoffe, sie sind deswegen keine Schatten und wandelnde Allegorien. Im Gegenteil bin ich durch die Erfahrung beruhigt, daß der Leser diese Personen, Joachim, Clawdia Chauchat, Peeperkorn, Settembrini und wie sie heißen, als wirkliche Menschen erlebt, deren er sich wie wirklich gemachter Bekanntschaften erinnert.”³⁰

Segundo o plano do autor de *A montanha mágica*, suas figuras têm consistência pessoal, porém simultaneamente estão unidas num conjunto com hierarquia simbólica, representativa do mundo a que se referem na estrutura de um *Zeitroman*, como um romance de época. Hans Castorp é apontado por Mann numa carta como “*ein Vortypus und Vorläufer, ein Vorwegnehmer, ein kleiner Vorkriegsdeutscher, der durch ‘Steigerung’ zum Anticipieren gebracht wird*”³¹. *A montanha mágica* foi concebida como uma “*Wilhelm Meisteriade*”, um Bildungsroman que atualizaria o tema do jovem alemão que atravessa a vida conduzido por um destino problemático e pedagogos ambíguos, formando-se sobretudo em confronto com o amor e a morte, educado pelo destino e pelo tempo sem óbvios gestos de pedagogo. Desde logo se percebe as diferenças entre os dois romances: Wilhelm Meister e Hans Castorp vão ao mundo com propósitos diversos e provam-no diversamente. Meister foge de uma desilusão amorosa e pretende entrar para a atividade teatral movido por suas idéias estéticas. Hans Castorp vai visitar um primo num sanatório de tuberculosos porque o médico lhe receitara férias breves antes de entrar definitivamente para o trabalho em sua firma, e o ar das montanhas lhe faria bem. As peripécias que ambos os viajantes enfrentam são completamente diversas. Pleno de boas intenções e qualidades, Meister conhece diferentes aspectos da vida em seu país e educa-se politicamente. Igualmente pleno de

³⁰ MANN, Thomas. “*On Myself*”, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume XIII, páginas 157-158: “Ela trabalha com os meios de um romance realista, mas não o é, ela vai mais além do realista, no qual eleva-se simbolicamente e faz-se transparente. As figuras são muito mais para o sentimento do leitor que aquilo que parecem ser: expoentes notáveis, representantes e mensageiros de círculos, princípios e mundos espirituais. Espero que por isso não sejam nem sombras, nem mutáveis alegorias. Ao contrário espero, baseando-me na experiência, que o leitor experimente como pessoas reais essas personalidades, Joachim, Clawdia Chauchat, Peeperkorn, Settembrini e como quer que se chamem, que deles se recorde como de pessoas que realmente chegou a conhecer”.

³¹ JACOBS, Jürgen, KRAUSE, Markus. *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte von 18. bis zum 20. Jahrhundert*. München, Beck, 1989: “um protótipo e um precursor, um antecipador, um pequeno alemão de antes da Guerra, que através da ‘intensificação’ é levado à antecipação”.

intenções e qualidades, poeta e burguês, Hans Castorp vive em resumo a tragédia da época. Mas, se Meister é desde a juventude um temperamento artístico, Castorp só despertará para a reflexão sobre os problemas que a arte (em seu caso a música) e a cultura ocidental em sua generalidade levantam após o convívio com certos companheiros de tuberculose.

O rechaço às condições desumanas de existência que o avanço da civilização técnica vinha provocando à época foi o mote comum a intelectuais os mais diversos no início do século XX alemão. Dessa tradição de elos muitas vezes distintos entre si faz parte também A montanha mágica, como a simples leitura de seu “Propósito” evidencia. Desde sua perspectiva particular o autor das *Betrachtungen eines Unpolitischen* diagnostica e tenta uma solução para a perda de contato com a experiência do pré-guerra através do caminho da narração de um romance. Precisamente a Guerra causou também do ponto de vista de Thomas Mann uma falha profunda na consciência, que o livro deve ultrapassar:

“Um aber einen klaren Sachverhalt nicht künstlich zu verdunkeln: die hochgradige Verflissenheit unserer Geschichte rührt daher, daß sie vor einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt... Sie spielt, oder, um jedes Präsens geflissentlich zu vermeiden, sie spielte und hat vormals, ehemals, in den alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat. Vorher also spielt sie, wenn auch nicht lange vorher.”³²

Com “O narrador”, ensaio de Walter Benjamin de 1936, pode-se apurar o conceito de experiência do mundo para o fim de aproximação à circunstância cultural de A montanha mágica. Ambos os ensaios pertencem à tradição das narrativas sobre o fim das narrativas que segue da velha sociologia alemã a Jean-François Lyotard³³. Também Benjamin se vincula ao rechaço à desumanidade crescente do capitalismo no início do século. Em ambos os ensaios a impossibilidade dos ex-combatentes da I Grande Guerra

³² MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, vol. III, página 10. MANN, Thomas. A montanha mágica. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.: “Mas, para não se obscurecer artificialmente um estudo de coisas claro em si, seja dito que a idade sumamente avançada de nossa história provém do fato de ela se desenrolar antes de determinada peripécia e de certo limite que abriram um sulco profundo na nossa vida e na nossa consciência... Desenrola-se ou — para evitarmos propositadamente qualquer forma de presente — desenrolou-se numa época transata, outrora, nos velhos tempos, naquele mundo de antes da Grande Guerra, cujo deflagrar marcou o começo de tantas coisas que ainda mal deixaram de começar. Passa-se, pois, antes desse período, se bem que não muito antes.” Há um equívoco nesta tradução: não é “estudo de coisas”, mas sim estado de coisas (*Sachverhalt*).

³³ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva/FAPESP; Campinas, Editora da Universidade de Campinas, 1994, página 62.

para narrar o que passaram é ponto de partida para pensar o fracasso da narrativa tradicional. A submissão do indivíduo à técnica como causa deste estado de coisas é muito mais enfatizada por Benjamin que por Thomas Mann. Em A montanha mágica há sem dúvida sinais de simpatia para com a vida sob o capitalismo nascente na velha Alemanha, a começar pela descrição do avô de Hamburgo, que é simpática apesar de toda a ironia, porém jamais encontra-se consideração direta do desenvolvimento técnico como fator relevante para a miséria da experiência contemporânea. A técnica é um assunto da “planície”, que Castorp deixa de bom grado ao tio James e a seus outros parentes até a irrupção da Guerra — sobre a qual não chega a manifestar-se claramente, apenas consola Settembrini e atende a convocação militar.

Há uma contribuição de Benjamin à discussão sobre o gênero do Bildungsroman no artigo Goethe (escrito entre 1926 e 1928), escrito para a Enciclopédia Soviética, no qual se observa mais detidamente o Bildungsroman. Conforme comenta a respeito Willi Bolle, ao acentuar em Goethe a importância do feudalismo, ele pretende que o Bildungsroman ganhe a perspectiva de uma utopia regressiva. Goethe teria assim ultrapassado uma visão nacionalista e classista. O modelo do Bildungsroman seria, desse modo, uma utopia regressiva. Ele não ultrapassaria a limitação do romance, a incapacidade para narrar (narração como transmissão da experiência coletiva), mas manteria em si uma potência preciosa para resistir à apropriação burguesa.

Naturalmente, um ponto de vista de todo estranho a Thomas Mann, que põe um burguês no centro do Bildungsroman, um burguês que nunca se torna artista como Meister. Hans Castorp sente simpatia pela arte em certos momentos, mas nunca chega a praticá-la com afinco, tem apenas certa familiaridade lúdica com a pintura e a música. Só no final do romance entrega-se de fato a apreciar obras artísticas, tomando conta do megafone e dos discos do sanatório. O ponto de vista de Benjamin é estranho a um autor que põe sua aposta histórica para a solução da crise alemã após a Guerra no espírito empreendedor do burguês protestante, por mais que desconfiasse e ironizasse esse personagem com frequência, no mínimo desde Thomas Buddenbrook e Gustav von Aschenbach. Para tanto, basta perceber que o tio de Hans Castorp que vai tentar resgatá-lo do Berghof, James Tienappel, apesar de posto sob olhar de ironia sarcástica, não é posto à prova quanto a sua competência nos negócios da planície. Se os pacientes do doutor Behrens depreciam o modo de vida “lá de baixo”, esta atitude está, o mais das vezes, ligada à atitude de distanciamento desdenhoso que lhe guardam.

É como se a discrepância entre Mann e Benjamin se situasse de fato no valor encontrado no ciclo de Wilhelm Meister e na obra de Goethe tomada

como legado. Thomas Mann fazia do Goethe conservador, amigo e servidor vitalício do príncipe, patrono de seu empreendimento cético e irônico, conforme comentários de Paulo Arantes³⁴. Não é preciso mais que conhecer uma de suas palestras, *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, de 1932, para certificar-se. Do lado oposto, Benjamin impunha-se resgatar Goethe — e o ideal de formação correspondente, por consequência — dos burgueses alemães³⁵. Walter Benjamin e Thomas Mann sempre estiveram muito afastados no campo de discussões da cultura de Weimar e depois; não surpreende notar que em toda a obra deste não haja mais que duas referências àquele, mais precisamente duas rápidas referências ao livro sobre as origens do drama barroco no relato sobre os anos de composição do *Doutor Fausto*.

Thomas Mann argumenta minuciosamente na palestra sobre Goethe como patrono dos burgueses alemães procurando ligá-lo ao que seria o mais valioso do passado alemão, recuando até a Reforma: Goethe seria um “irmão” de Lutero e Erasmo, imbuído firmemente de protestantismo. Dando-lhe a palavra:

*“Er ist zum Beispiel — und dies ist die bescheidenste Perspektive — der Herr und Meister einer deutschen Bildungsepoche, der klassischen Epochen, der die Deutschen den Ehrentitel des Volkes der Dichter und Denker verdanken, der Epoche eines idealistischen Individualismus, die den deutschen Kulturbegriff recht eigentlich begründet hat und deren humaner Zauber, bei Goethe besonders, in einer eigentümlichen psychologischen Verbildung von autobiographischer Selbstausbildung und Selbsterfüllung mit dem Erziehungsgedanken besteht, und zwar so, daß die Erziehungsidee Brücke und Übergang bildet aus der Welt des persönlich Innermenschlichen in die Welt des Sozialen.”*³⁶

³⁴ Conforme Paulo Arantes argumenta ao longo do ensaio “Origens do espírito de contradição organizado”, in: *Ressentimento da dialética*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

³⁵ “A imagem de Goethe passou para o primeiro plano somente na década de 1870, depois da criação do Império alemão, quando a Alemanha ficou à procura de representantes monumentais de seu prestígio nacional.”, BENJAMIN, Walter. “Goethe”. Tradução de Irene Aron e Sidney Camargo. In: BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura. documentos de barbárie*. Organizador: Willi Bolle. São Paulo, Cultrix, Editora da USP, 1986, página 62.

³⁶ MANN, Thomas. *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume IX, página 297: Ele é por exemplo — e esta é a perspectiva mais decisiva — o senhor e mestre de uma época de formação alemã, a época clássica, à qual os alemães devem o título de honra de povo dos poetas e pensadores, a época de um individualismo idealista, na qual o conceito alemão de cultura de fato foi estabelecido e cujo encanto humano, especialmente em Goethe, consiste em uma ligação psicológica particular de autoformação autobiográfica e auto-realização com o pensamento de *educação*. E na verdade que a idéia de educação forme a ponte e a passagem do mundo da interioridade pessoal para o mundo do social”. Grifo do autor. Discurso em homenagem ao centésimo aniversário da morte de Goethe, em 18 de março de 1932, na Academia Prussiana das Artes em Berlim.

Há ainda em Benjamin o que é compartilhado em A montanha mágica, como os temas da viagem e da morte entrelaçados ao da narração. Quando Hans Castorp chega ao sanatório uma de suas primeiras perplexidades é o tratamento dispensado aos agonizantes e cadáveres. Com absoluta assepsia e indiferença, eles eram afastados de qualquer contato com os que levavam vida normal no lugar. Os habitantes não ignoravam a frequência dos falecimentos, mas colaboravam tacitamente com a direção em não tomar conhecimento de nada. Para Benjamin, a idéia da morte se vai transformando no decorrer dos séculos, perdendo força, sendo evitada, expulsa do convívio. A exclusão da morte do cotidiano é, portanto, um sintoma grave de perda da experiência coletivamente transmissível de geração a geração. A morte é um dos meios que aborda o sofrimento inominável, aquele que não obtém compensação. Hans Castorp desenvolve julgamentos igualmente severos contra a banalização do sentimento de luto, especialmente à época da morte da menina Karen Karstedt, mas mesmo bem antes, quando se decide a visitar os moribundos e fazer-lhes companhia. Sua veleidade em pensar que gostaria de ter se tornado pastor se deve à solenidade natural que tanto aprecia e que a morte inspira.

Outro ponto importante do romance em que a dignidade humana da morte é discutida é, sem dúvida, a alteração de Naphta e Settembrini a respeito. As perspectivas mais radicais são então postas em cena. Settembrini defende que a morte se torna, com a evolução da sociedade, progressivamente menos importante, e que cabe tomá-la sempre como um fato natural da vida. Naphta, o filho do sábio açougueiro judeu, vê na morte um segredo fundamental da humanidade e também um terror especialmente precioso para a religião.

“O narrador” de Benjamin ocupa-se de alguns tipos humanos, certos tipos de viajantes e sedentários, que seriam modelos de quem pode transmitir conselhos que instaurem práticas sociais. É o tema fundamental da perda moderna da capacidade de dar e receber conselhos. Wilhelm Meister e Hans Castorp não são grandes transmissores de experiência, nem poderiam ser, são jovens que aprendem muito mais com o dia-a-dia que pelo contato com pessoas mais velhas, a não ser em momentos muito isolados de suas histórias. Comparados entre si, entretanto, Meister foi dotado de muito maior possibilidade de aprender com o exemplo alheio. Naturalmente o cultivo da virtude social do tato contribui para isso, mas principalmente contribui aquilo que é a condição do desenvolvimento desta virtude: que Meister pode experimentar seu mundo de modo ainda relativamente direto, ainda que tal contato lentamente se ofusque.

AS BETRACHTUNGEN EINES UNPOLITISCHEN

Para compreender A montanha mágica é preciso conhecer algo dos muitos labores em que seu autor se enredava no período de sua composição, talvez o período mais crítico de sua própria vida, marco de uma mudança radical em sua orientação política. Thomas Mann atuou politicamente desde muito cedo em sua carreira. Em seus discursos não se encontram apenas reivindicações políticas imediatas, mas igualmente proposições gerais sobre temas como a cultura nacional e suas relações com outras culturas. Nesta fase de sua vida, as Betrachtungen eines Unpolitischen, isto é, Considerações de um apolítico, é a obra principal ao lado de A montanha mágica. Naquela obra um dos principais alvos é o niilismo. Já pela recorrência de citações e epígrafes de Dostoiévski é possível fazer suspeitar a alguém que simplesmente folheie tais volumosas considerações que o niilismo ali ocupe algum espaço, pois a Dostoiévski este tema era de máxima importância. Mas de que niilismo Thomas Mann poderia falar? O que é este niilismo? Uma definição de niilismo, vinda de um contexto diverso ao da história de Hans Castorp, cabe à perfeição para caracterizar a atmosfera de crepúsculo que a tudo e todos envolve em A montanha mágica:

“(...) um mortal cansaço de viver, uma melancólica percepção de todo esforço.”³⁷

Esta percepção da vanidade dos esforços do trabalho da “planície” acompanhou Hans Castorp desde suas horas de vinho e tabaco no cais de Hamburgo, intensificando-se com o passar dos anos em Davos e devido a sua disposição melancólica. Leo Naphta, o niilista aparentemente mais declarado, não é, pois, o único niilista de A montanha mágica, como seria possível supor numa primeira abordagem. De fato, é lícito compreendê-la como um livro escrito contra o niilismo de seu tempo. Para tanto, cabe abordar de passagem a circunstância de sua composição, relatando algo das Betrachtungen eines Unpolitischen, escritas simultaneamente e em estreita ligação com a A montanha mágica.

As Betrachtungen eines Unpolitischen, escritas durante a Guerra e publicadas logo após, expressam opiniões sobre os conflitos europeus, especialmente alemães, de um período turbulento, às quais Thomas Mann não foi fiel mais tarde. De fato, é uma leitura difícil, freqüentemente confusa e

³⁷ TAGUIEFF, Pierre-André. “O paradigma tradicionalista: horror da modernidade e antiliberalismo, Nietzsche na retórica reacionária”, página 244. In: BOYER, Alain e outros. Por que não somos nietzscheanos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo, Ensaio, 1993.

obscura. O narrador sensivelmente vacila entre os extremos das oposições que estabelece, comprovação definitiva de que esforça-se pelo autodomínio. Porém, foi acompanhando sua redação que se escreveu A montanha mágica, que visa expressar como narração aquilo que as Betrachtungen descrevem sob a forma de comentário. Uma das epígrafes das Betrachtungen é de Molière, ‘*Que diable allait-il faire dans cette galère?*’, e a resposta, precisamente, é o romance. Assim sendo, conhecer algo destas considerações intempestivas vale muito para traçar o contexto sobre o qual foi redigida A montanha mágica. Enquanto as alianças e disputas de Alemanha, Rússia e França são discutidas apaixonadamente nas Betrachtungen, A montanha mágica fala de Clawdia Chauchat e de sua relação difícil com Hans Castorp. Enquanto Joachim Ziemssen sofre os reveses do clima no Berghof, mantém-se pronto para voltar ao serviço militar, sofre de paixão pela russa Marusja e morre depois de um breve período na planície, Thomas Mann discorre em primeira pessoa sobre os prós e contras do prussianismo. Outro traço inequívoco desta obra é sua repulsa a qualquer acomodação a uma ideologia partidária.

Ressalta na personalidade artística de Thomas Mann o parentesco entre o gênero autobiográfico e o Bildungsroman. São célebres as controvérsias sobre até que ponto Thomas Mann tomava da personalidade de contemporâneos seus o material para a composição de seus personagens. Do mesmo modo, o tom autobiográfico mistura-se freqüentemente em Thomas Mann com digressões em arte, política e filosofia. As Betrachtungen são o ápice desta prática de escrita. Ele compromete-se pessoalmente em questões já há muito tempo decididas contra si — publica após o fim da guerra, quando suas opiniões são extremamente mal recebidas, pois são as idéias belicosas que levaram à deflagração da guerra — o que lhe valeu, por toda a vida, graves embaraços. A montanha mágica é uma narrativa empreendida diretamente pelo empenho de seu autor em superar o trauma da Primeira Grande Guerra. As palavras do “Propósito”, narrar para superar o “sulco profundo em nossa vida e nossa consciência” não são ociosas. Assim, notar o caráter autobiográfico das Betrachtungen e seu agitado curso dizem muito das particularidades da *Bildung* em A montanha mágica.

"Der Wille, den Rousseau im ersten Satz seiner 'Bekentnisse' ausdrückt und der zu jener Zeit neu und unerhört schien: 'einen Menschen, und zwar sich selbst in seiner ganzen Naturwahrheit zu zeigen', dieser Wille, den Rousseau 'bis heute beispiellos' nannte und von dem er glaubte, daß seine Ausführung keine Nachahmer finden werde, — ist zur eingenfleischten Selbstverständlichkeit, zum geistigkünstlerischen Grund-Ethos des Jahrhunderts geworden, dem ich wesentlich angehöre, des neunzehnten; und

auch über meinem Leben, wie über dem so vieler Söhne dieser Bekenner epoche, stehen die Verse Platens:

*'Noch bin ich nicht so bleich, daß ich der Schminke brauchte;
Es kenne mich die Welt, auf daß sie mir verzeihe!'*³⁸

Tampouco o tratamento da autobiografia pôde escapar da ironia em Thomas Mann, como logo se vê. Se ele reconhece em si um impulso homólogo ao de Rousseau, por outro lado não pode deixar de observar que tal impulso teria se vulgarizado no século XIX, século ao qual o autor não cansa de remeter-se. Ele sempre repete: pertence ao século XX porque vive nele (nasceu em 1875, escreve durante a I Grande Guerra), mas pertence ainda muito mais ao século XIX, pois identifica-se com o que seria seu *pathos*, com o *Citoyenpathos* do século XIX.

Rousseau seria para o Mann de “Goethe e Tolstói” um vínculo entre a educação de Goethe e a de Tolstói; ele teria legado a ambos muitas idéias fecundas sobre natureza, pedagogia e autobiografia. Justamente o motivo confessional-autobiográfico viria a se tornar, na obra de ambos, um tema central. Um imenso amor pelo próprio eu, que Mann esforça-se por demonstrar como ligado indissolúvelmente ao mais elevado ideal de amor humano, seria a fonte de toda literatura confessional, na qual caberia toda a obra de Goethe. A veneração por si mesmo é a chave deste amor pelo eu que é também amor pelo mundo, pela natureza que fez do eu algo sumamente digno de amor. Tal sentimento seria exclusivo, para Mann, dos tipos humanos que se encaixassem sob a categoria schilleriana do tipo ingênuo. Apesar disso também haveria textos autobiográficos de escritores sentimentais, a começar pelo próprio Rousseau. Se, por um lado, o espírito pedagógico de Rousseau teria levado Goethe a escrever muitos textos pedagógicos, seu espírito autobiográfico levaria seu discípulo alemão a neles imiscuir muito de sua própria vida. Com efeito, o Bildungsroman é um gênero estreitamente afim ao romance educativo, assim como à autobiografia.

Assim também Jürgen Jacobs aponta as Confissões de Rousseau como obra que prepararia, remotamente, as condições para o florescimento do Bildungsroman — assim como em outro contexto Hans Robert Jauss chamou

³⁸ MANN, Thomas. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume XII, páginas 18-9: “O desejo expresso por Rousseau no primeiro parágrafo de suas Confissões, e que naquela época parecera novo e inaudito — ‘mostrar a um ser humano, mais exatamente a si mesmo, em toda a sua verdade natural’ —, este desejo, que Rousseau qualificou de ‘sem precedentes até agora’ e cuja concretização pensou que não encontraria imitadores, converteu-se numa obviedade feita carne, no *ethos* intelectual e artístico do século ao qual pertencemos, o XIX. Também minha vida, como a de tantos filhos desta época de confessores, leva o acápito destes versos de Platen: ‘Não estou tão pálido ainda que precise de maquiagem./Que me conheça o mundo, para que me perdoe!’”

Wilhelm Meister de “Emílio da formação estética”. Seja como for, não parece ilícito supor alguma afinidade entre estas obras de Rousseau e Goethe, entre elas e A montanha mágica. Mas não é este o motivo de concentrar-se sobre o aspecto autobiográfico das Betrachtungen, e sim a idéia de vicariato da nação alemã. Importava tomar sobre si a dor e o pecado da Alemanha e vivê-los em si mesmo tal como Nietzsche em tempos idos teria feito, segundo Thomas Mann, que preocupava-se portanto em tomar sobre si o peso da cultura nacional. Por conseqüência A montanha mágica, obra irmã das Betrachtungen, deveria realizar narrativamente esta expiação alemã. Daí se explica, finalmente, por que Hans Castorp é o protótipo do alemão singelo, o cidadão alemão absolutamente típico, que vive representativamente a paixão dos alemães, isto é, a história alemã. Por isso ele é um jovem burguês de velha cepa sem qualquer traço de caráter que o faça sobressair no seu ambiente em Hamburgo. Não fossem os acontecimentos que o prenderam em Davos, ele voltaria à cidade natal e naturalmente ocuparia o lugar do avô na política, envelheceria e morreria tal como os velhos burgueses de sua cidade.

Mas a referência à imitação de Nietzsche no vicariato alemão leva mais longe a compreensão do sentido do trabalho autobiográfico e ensaístico em questão. Por si, esta remissão apaixonada a Nietzsche dá muito bem a medida em que Thomas Mann alinhava, à época, com os contentores tradicionalistas do mundo moderno — veja-se mais uma definição de niilismo, de Pierre-André Taguieff, sintetizando pontos de vista de autores diversos como Donoso Cortés, Nietzsche e Joseph de Maistre e, ainda, de Maurice Barrès, outra peça-chave das Betrachtungen, no combate que cada qual move ao que identifica como niilismo:

“(…) inaptidão insuperável para aceder ao sentido, assim como para fundamentar alguma legitimidade, desaparecimento de toda autoridade absoluta, fadiga paralisante na busca da verdade, que tende a se dissolver no culto da opinião majoritária, da certeza subjetiva ou da verdade útil.”³⁹

A intolerância manifesta do conservadorismo apolítico de Thomas Mann volta-se agudamente contra o Iluminismo, a França, o republicanismo. Como já nota Arantes, a ironia é a arma que o alemão apolítico escolhe para fazer frente à suposta “eloqüência do literato da civilização”. Resumindo este ataque está o ataque velado ao irmão Heinrich Mann, designado pela figura do “literato da civilização”, figura que concentra, como alvo, toda a ironia das

³⁹ TAGUIEFF, Pierre-André. “O paradigma tradicionalista: horror da modernidade e antiliberalismo, Nietzsche na retórica reacionária”, página 234. In: BOYER, Alain e outros. Por que não somos nietzscheanos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo, Ensaio, 1993.

considerações. Heinrich Mann havia, entre 1910 e 1915, escrito artigos em que defendia o romance como forma artística da democracia. Conforme Wolf Lepenies,

“O quanto Thomas Mann com isso se sentiu atingido verifica-se já no fato de apresentar argumentos de Goethe contra o Zola do irmão: a obra de arte poderia sem dúvida ter conseqüências morais, mas fazer do artista um moralista significava intrometer-se em suas prerrogativas. A democracia elogiada como sociologia aplicada era, dessa forma, um ‘Estado de romancistas’, humanizado e capaz de literatura, lúdico e divertido, povoado com literatos versáteis que, conforme fosse, podiam escrever tratados de economia política com a habilidade de alguém que jamais tivesse feito outra coisa. Insinuando-se dessa forma, o romance de crítica social se tornara parte essencial da democracia.”⁴⁰

Assim se constitui o foco de atenção das *Betrachtungen*. A postura pública de Thomas Mann se alterará completamente em poucos anos, devido, pode-se dizer, à tensão política insuportável que as considerações testemunham. Por aí pode-se ver algo de como ele se situa durante este período crítico de sua época e de sua história pessoal, de onde partem os muitos caminhos confusos trilhados no decorrer deste texto. À medida que se afasta dos primeiros pontos de vista, aproxima-se da formulação da segunda parte de A montanha mágica, por anos interrompida para sua elaboração. Na segunda parte, Settembrini alcançará uma nova projeção, mais empática talvez, Joachim descerá à planície, voltará ao sanatório e morrerá com a glória de um soldado prussiano manchada pela doença, vários deslocamentos anunciarão enfim as paulatinas transformações que transformaram Thomas Mann num porta-voz do republicanismo.

⁴⁰ LEPPENIES, Wolf. “Motivos-temas weberianos na obra de Thomas Mann”. In: As três culturas. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996, página 296.

ROMANCE DO TEMPO E ROMANCE DE ÉPOCA

A montanha mágica foi composta em duas fases: entre julho de 1913 e agosto de 1915, até o subcapítulo “Hippe”, e entre abril de 1919 a setembro de 1924. Katia Mann, esposa de Thomas, ficou internada no sanatório de Davos entre março e junho de 1912. Seu marido fez-lhe uma visita de três semanas, durante as quais encerrou Morte em Veneza. A visita a Katia forneceu os motivos para a composição de A montanha mágica, originalmente concebida, conforme carta a Ernst Bertram de 24 de julho de 1913, como um breve romance humorístico que retomaria algo de Morte em Veneza. Vários outros escritos interromperam sua composição, especialmente as Betrachtungen. Dois outros escritos que merecem menção pela fama que fizeram foram, apesar de parecerem escritos de ocasião, são Gedanken im Kriege e Friedrich und die große Koalition. Contudo, o romance é nitidamente uno e coerente. Bem mais que o ciclo de Meister, seu modelo, sempre entremeado ou pelas teorias do Meister adolescente sobre teatro francês, ainda na casa paterna, ou pelas pequenas novelas que se inserem no último romance da série. A montanha mágica exibiria o efeito do verniz dos mestres de que falava Citati sobre Goethe? Talvez. Mas seu próprio autor também deteve-se a reconsiderar o romance várias vezes, mesmo décadas depois. Interessante é que estas considerações não se anulam, vão se acumulando. Ora ele compara Hans Castorp aos velhos buscadores do Graal, quando está em Princeton e alguém lhe sugere a afinidade. Ora chama A montanha mágica de romance religioso, quando fala de Novalis e do sentimento religioso. Ora um romance da Alemanha, ora da humanidade. Em 1944, enquanto trabalhava em seu Fausto, Mann leu um livro sobre James Joyce de Harry Levin. Até então pensava mais em estar distante que em ter qualquer familiaridade com Joyce: “*mein Vorurteil war, daß neben Joyce’s exzentrischem Avantgardismus mein Werk wie flauer Traditionalismus wirken müsse.*”⁴²

Partindo do vaidoso Thomas Mann, tal modéstia soa artificial. É compreensível que se julgasse ordinariamente distante de Joyce. Mas logo encontrou, através de Levin, um ponto em comum com ele. Para Levin: ‘*Joyce’s technique passes beyond the limits of realistic fiction. Neither the*

⁴² MANN, Thomas: Die Entstehung des Doktor Faustus. Gesammelte Werke, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume XI, página 205: “meu preconceito foi o de que, ao lado do excêntrico vanguardismo de Joyce, meu trabalho parecesse um fraco tradicionalismo”.

Portrait of the Artist nor Finnegans Wake is a novel, strictly speaking, and Ulysses is a novel to end all novels.⁴³

Segue Mann: “Das trifft wohl auf den Zauberberg, den Joseph und Doktor Faustus nicht weniger zu, und T. S. Eliots Frage ‘whether the novel had not outlived its function since Flaubert and James, and whether Ulysses should not be considered an epic’ korrespondiert genau mit meiner eigenen Frage, ob es nicht aussähe, als käme auf dem Gebiet des Romans heute nur noch das in Betracht, was kein Roman mehr sei. Es sind Sätze in dem Buch von Levin, die mich sonderbar tief berührten. ‘The best writing of our contemporaries is not an act of creation, but an act of evocation, peculiarly saturated with reminiscences.’ Und dieser andere: ‘He had enormously increased the difficulties of being a novelist.’⁴⁴

Georg Lukács é um dos comentadores mais importantes da fortuna crítica de Thomas Mann. Em ensaios de Lukács como “Franz Kafka ou Thomas Mann?”, este e Joyce são postos como dois extremos da arte da prosa no século, Thomas Mann como modelo de romancista, Joyce como exemplo mais completo da falência da literatura de vanguarda. Para aqueles que se iniciaram na obra de Mann acompanhados de Lukács, a menção de A montanha mágica como romance do fim dos romances surpreende e dá medida da desenvoltura com que o autor reflete sobre a própria atividade e adjetiva a obra.

Contrasta com a facilidade com que o autor cobre sua obra de adjetivos a atividade dos críticos, dividida entre várias correntes. Há os que vêem antes de tudo um romance filosófico de caráter schopenhaueriano. Há quem crie para o romance a categoria de “romance intelectual”, com características peculiares. Há quem se preocupe (especialmente durante os anos 50 e 60) com o significado dos Leitmotive, do gênero; linha de trabalho esta que aborda A montanha mágica como Bildungsroman inequívoco. Há também muitos trabalhos sobre o significado de A montanha mágica como *Zeitroman*. Posição em que o próprio Georg Lukács encontra seu lugar, entre outros como Jacobs

⁴³ idem: “A técnica de Joyce ultrapassa os limites da ficção realista. Nem o Retrato de um artista, nem Finnegans Wake são romances, estritamente falando, e Ulysses é um romance para acabar com todos os romances”.

⁴⁴ ibidem: “Depara-se com isso em A montanha mágica, bem como no José e em Doutor Fausto não menos, e a questão de T. S. Eliot, sobre ‘se o romance não sobrevivera em sua função desde Flaubert e James, e se Ulysses não deveria ser considerado um épico’ corresponde exatamente à minha própria questão, sobre se não parece que hoje interessa no âmbito do romance aquilo que já não é romance. Há frases no livro de Levin que me tocam particularmente fundo. ‘A melhor escrita de nossos contemporâneos não é um ato de criação, mas de evocação, peculiarmente saturado de reminiscências’. E esta outra: ‘ele aumentou enormemente as dificuldades de ser um romancista’”.

e a crítica da antiga RDA. Esta leitura ressalta sempre o duplo sentido do substantivo alemão *Zeit*: tanto tempo como época em português. Um romance do tempo puro, por um lado, e um romance de época, por outro. Que haja tantas possibilidades para interpretar a narrativa não surpreende: afinal, contar uma história não é posto como problema desde o “Propósito”, desde suas primeiras linhas? Como se orientar entre tantos percursos? Naturalmente a fortuna crítica pode apontar excelentes meios, mas é interessante começar prendendo-se às indicações que o próprio romance dá de sua natureza e as indicações de seu autor que as complementem. Um roteiro exaustivo dos momentos em que o narrador nos declara sua intenção de narrar uma história do tempo puro, primeiro sentido de *Zeitroman*, não seria necessário, por serem indicações de espírito muito semelhante.

*“Da sie sie aber ‘behandeln’ kann, so ist klar, daß die Zeit, die das Element der Erzählung ist, auch zu ihrem Gegenstande; und wenn es zuviel gesagt wäre, man könne ‘die Zeit erzählen’, so ist doch, von der Zeit erzählen zu wollen, offenbar kein ganz so absurdes Beginnen, wie es uns anfangs scheinen wollte, — so daß denn also dem Namen des ‘Zeitromans’ ein eigentümlich träumerischer Doppelsinn zukommen könnte. Tatsächlich haben wir die Frage, ob man die Zeit erzählen könne, nur aufgeworfen, um zu gestehen, daß wir mit laufender Geschichte wirklich dergleichen vorhaben.”*⁴⁵

A palestra “*Einführung in den ‘Zauberberg’*” de 1939, assumiu com o tempo o papel de fonte melhor conhecida para as interpretações do autor sobre a obra. Tanto que autores como Rolf Selbmann citam-na mais que a qualquer outra.

“Damit komme ich auf etwas schon Berührtes zurück, nämlich auf das Mysterium der Zeit, mit dem der Roman auf mehrfache Weise sich abgibt. Er ist ein Zeitroman in doppeltem Sinn: einmal historisch, indem er das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen versucht, dann aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist, den er nicht nur als

⁴⁵ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 10. páginas 749-750. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, páginas 602-603: “Mas, uma vez que é possível ‘tratá-lo’, é lógico que o tempo, além de ser o elemento da narrativa, também pode tornar-se seu assunto. Embora seja exagero afirmar que se pode ‘narrar o tempo’, não constitui certamente empresa tão absurda, como nos parecia de início, a de querer narrar coisas do tempo. Destarte poderíamos atribuir uma singular ambigüidade de sonho ao conceito de um ‘romance do tempo’. Com efeito, ventilamos o problema de saber se é possível ou não narrar o tempo exclusivamente para confessar que, na presente história, temos coisa semelhante em mente.”

*die Erfahrung seines Helden, sondern auch in und durch sich selbst behandelt. Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt (...)*⁴⁶

A aceitação pura e simples das interpretações que Thomas Mann fornece de sua obra é uma tentação conhecida e combatida por seus críticos. Mas não é possível simplesmente negligenciar seu testemunho quando o exame da obra efetivamente realizada vem a confirmar tais sugestões. A interpretação segundo o padrão de um romance de época é constantemente repetida e conserva sempre boas possibilidades de renovação. Não é possível evitá-la completamente, sob pena de empobrecer terrivelmente a leitura. Por outro lado, seria necessário tomar a obra de ponta a ponta para acompanhar o desenvolvimento completo do tema. O romance do tempo puro é mais apreensível pelo recurso a trechos selecionados. O sentido do tempo de A montanha mágica pode ser apreendido pela leitura escolhida de dois subcapítulos: “Passeio pela praia” e “O grande tédio”. Eles retomam e dão desenlace às meditações anteriores de Hans Castorp e do narrador sobre o tempo, que no início do romance eram restritas a intuições premonitórias muito obscuras. Se bem que o protagonista tinha seu sentido de tempo muito desenvolvido desde criança.

Já menino, aos sete anos de idade, Hans Castorp sentira a temporalidade como um aspecto da experiência humana singularmente atraente. Quando pedia a seu avô que lhe mostrasse a pia baptismal dos Castorp, que servira a muitas gerações desde 1650, pressentia o senso do tempo que mais tarde ocuparia seus pensamentos mais sérios:

“(...) und ein schon erprobtes Gefühl kam ihn an, die sonderbare, halb träumerische, halb beängstigende Empfindung eines zugleich Ziehenden und Stehenden, eines wechselnden Bleibens, das Wiederkehr und schwindelige Einerleiheit war, — eine Empfindung, die ihm von früheren Gelegenheiten her bekannt war, und von der wieder berührt zu werden er erwartet und gewünscht hatte; sie war es zum Teil, um derentwillen ihm die Vorzeigung des stehend wandernden Erbstücks angelegen gewesen war.”⁴⁷

⁴⁶ MANN, Thomas: Die Entstehung des Doktor Faustus. *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, vol. XI, páginas 611-612: “Com isso volto a algo já aludido, ao mistério do tempo, do qual o romance de múltiplos modos ocupa-se. É um *Zeitroman* em duplo sentido: por um lado histórico, no qual busca delinear um quadro da Europa imediatamente anterior à Guerra, mas também porque o tempo puro é seu objeto, não apenas como experiência de seu herói, mas igualmente porque o livro ocupa-se dele. O livro é aquilo que ele próprio narra (...)”

⁴⁷ MANN, Thomas. Der Zauberberg. in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, páginas 37-8. MANN, Thomas. A montanha mágica. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, página 32: “E se apoderava do menino uma sensação já muitas vezes

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL

SEÇÃO CIRCULANTE

Crescido distante da referência dos pais, criado pelos tios, o avô foi uma figura central de sua infância. A pia batismal pode ser entendida como o emblema mais evidente da longa série de símbolos de dignidade burguesa que desfilam aos olhos do menino, constituindo a herança de que ele muito paulatinamente começa a tomar consciência, com que vai se identificando enquanto sente e se regozija com os laços afetivos que mantém com o avô. Avô que é aliás uma figura muito curiosa por mesclar sem contradição aparente austeridade, ridículo, anacronismo e solidez, porque às vezes parece ao menino um personagem fora do tempo, às vezes parece absolutamente imerso em seu meio, firme como uma pedra angular. Sendo constantemente comparado a ele, com ele se identificou, não sem notar obscuramente a contraditoriedade inerente aos sentimentos diante de detalhes como o odor das flores de velório.

A herança, a tradição se constituem através do tempo e é o tempo o agente que encarrega-se de desagregá-las. Muito mais tarde, no Berghof, estas impressões obscuras tomam corpo: “*Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich?*”, “Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si?”: o sétimo capítulo da obra começa recuperando e aperfeiçoando as considerações anteriores sobre a natureza do tempo, sendo portanto útil trazer de volta algumas destas situações.

O “Propósito” relaciona diretamente narração e temporalidade, afirmando a necessidade de narrar uma história singular, ocorrida antes da I Grande Guerra, que precisa ser narrada “*in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit*”, “na forma do mais remoto passado”, porque há uma distância muito grande entre a vida dos tempos atuais e a vida no mundo de antes da Guerra.

Hans Castorp vai sendo introduzido lentamente ao problema da natureza profunda do tempo. Desde a primeira conversa com Joachim incomoda-se com o sentido e o uso feitos do tempo no sanatório. Pequenos estranhamentos se espalham por toda a obra. Diante das medições de temperatura de Joachim, Hans Castorp faz sua primeira análise própria do tema, observando que não possuímos qualquer órgão dos sentidos que nos dê a medida do tempo, assim como temos para o espaço. Mais tarde, o narrador afirma que a uniformidade constante da rotina ameaça o sentido que se tem do tempo; a monotonia e o hábito provocam uma brevidade mórbida do tempo, que propicia o tédio. Tédio que será um dos principais motivos do final do romance.

experimentada, a impressão estranha, entre sonhadora e angustiante, de algo que desfilava sem se mover, que se mudava e contudo permanecia, algo que era reiteração tanto como vertiginosa monotonia — impressão que ele conhecia de outras ocasiões, e cuja volta esperara e desejara. Era em parte pelo prazer de senti-la mais uma vez que pedia ao avô lhe mostrasse mais uma vez a relíquia da família, na sua imutável progressão.”

O “Propósito”, “Sutileza de pensamento” e o “Excurso sobre o sentido do tempo” são, com isso, as mais significativas antecipações do “Passeio pela praia”, subcapítulo em que o tema do tempo ocupa o centro dos comentários do narrador. *“Die Zeit ist das Element der Erzählung, wie sie das Element des Lebens ist, — unlösbar damit verbunden, wie mit den Körper im Raum.”* “O tempo é o elemento da narração assim como é o elemento da vida — indissolivelmente ligado a ela, assim como os corpos ligam-se ao espaço.” Esta sentença demonstra que o narrador defronta-se aqui com problemas múltiplos e radicalmente imbricados. Tédio, história, música, monotonia, espaço, vida, morte, tempo, amor ligam-se e combinam-se segundo a lógica própria do romance, de fato difícil de perseguir. A estrutura e o tom do subcapítulo *“Strandspaziergang”* são na forma de locução do comentário, bastante próximos do ensaio, do comentário irônico e sério. É o narrador, cúmplice do protagonista, valendo-se de suas experiências, quem reflete sobre o tempo.

“Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich?” Música e narrativa são o primeiro par de conceitos do subcapítulo. A música e a narrativa se parecem no sentido de que “preenchem o tempo”, dão-lhe um conteúdo, segundo a fórmula da piedade melancólica de Joachim. A música mede e dispõe o tempo, de modo a valorizá-lo. A diferença entre música e narrativa quanto ao tempo é a seguinte: enquanto a música só dispõe de um tempo, o tempo de seu decurso, a narrativa dispõe também do tempo de seu conteúdo, o tempo imaginário da narrativa. Pode-se descrever uma história cujo “conteúdo” tenha cinco minutos de duração em um prazo “real” muitas vezes maior. *“Andererseits ist möglich, daß die inhaltliche Zeit der Erzählung deren eigene Dauer verkürzungsweise ins Ungemessene übersteigt, — wir sagen “verkürzungsweise”, um auf ein illusionäres oder, ganz deutlich zu sprechen, ein krankhaftes Element hinzudeuten, das hier offenbar einschlägig ist: sofern nämlich dieses Falls die Erzählung sich eines hermetischen Zaubers und einer zeitlichen Überperspektive bedient, die an gewisse anormale und deutlich ins Übersinnlicheweisende Fälle der wirklichen Erfahrung erinnern.”*⁴⁸ A distinção aqui apresentada entre tempo “musical” ou “efetivo” e tempo “da narração” ou “imaginário”, ou ainda tempo “do

⁴⁸ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 749. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, página 602: “Por outro lado é possível que o tempo do conteúdo da história ultrapasse enormemente a duração da narrativa, em virtude de um processo de ‘redução’. Servimo-nos deste termo para assinalar um elemento ilusório, ou para falar com maior clareza, um elemento mórbido que se manifesta nesse caso. A narrativa usa então um feitiço hermético, uma perspectiva exagerada, quanto ao tempo, e isso nos chama à memória certos fatos anormais da experiência real, que evidentemente entram no campo transcendental.”

conteúdo” da narração havia sido prevista no “Propósito”. Ela serviu, naquele ponto da narrativa, para explicar ao leitor a distância entre a narração e seu objeto. Aqui ela também vem para dar explicações. Explica que A montanha mágica é um romance do tempo.

Como procede um romance do tempo? Ele transpõe os limites do tempo “musical”, “real”, de um modo cujo melhor paralelo está em experiências como a dos sonhos de fumantes de ópio. Tais experiências demonstram que a consciência humana pode, sob certas condições, ultrapassar estes seus limites, entrando em outro campo. Outro exemplo que se põe sem dificuldade ao lado da embriaguez do ópio é o sonho de Hans Castorp no subcapítulo “Schnee”. Em ambos os casos trata-se de um sonho induzido por fatores secundários, neste último caso o cansaço e o vinho. Mas tal exemplo não é dado pelo narrador, que em seu lugar cita o cotidiano de Joachim, de Chauchat e do protagonista.

O narrador muda então de assunto, fala da dificuldade de às vezes recordar-se da própria idade, da confusão das estações e do desânimo que observar o movimento dos ponteiros do relógio causava em Castorp. Abruptamente começa a falar do mar e do espaço uniforme. Num parágrafo bem ao início do romance, enquanto o protagonista era conduzido ao cenário da trama, lê-se:

“Zwei Reisetage entfernen den Menschen — und gar den jungen, im Leben noch wenig fest wurzelnden Menschen — seiner Alltagswelt, all dem, was er seine Pflichten, Interessen, Sorgen, Aussichten nannte, viel mehr, als er sich auf der Dockschenfahrt zum Bahnhof wohl träumen ließ. Der Raum, der sich drehend und fliehend zwischen ihn und seine Pflanzstätte wälzt, bewährt Kräfte, die man gewöhnlich der Zeit vorbehalten glaubt; von Stunde zu Stunde stellt er innere Veränderungen her, die den von ihr bewirkten sehr ähnlich sind, aber sie in gewisser Weise übertreffen. Gleich ihr erzeugt er Vergessen, er tut es aber, indem er die Person des Menschen aus ihren Beziehungen löst und ihn in einen freien und ursprünglichen Zustand versetzt, — ja, selbst aus dem Pedanten und Pfahlbürger macht er im Handumdrehen etwas wie einen Vagabunden. Zeit, sagt man, ist Lethe; aber auch Fernluft ist so ein Trank, und sollte sie weniger gründlich wirken, so tut sie es dafür desto rascher.”⁴⁹

⁴⁹ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 12. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, página 12: “Dois dias de viagem apartam um homem — e especialmente um jovem que ainda não criou raízes firmes na vida — do seu mundo cotidiano, de tudo quanto ele costuma chamar seus deveres, interesses, cuidados e projetos; apartam-no muito mais do que este jovem imaginava, enquanto um fiacre o levava à estação. O espaço que, girando e fugindo, se roja de permeio entre ele e seu lugar de origem, revela forças que geralmente se julgam privilégio do tempo; produz de hora em hora novas

Antes ainda da invocação dos poderes do mar, faz-se notar a unidade entre o conteúdo desta citação e o final do romance. Mesmo o motivo da “poção mágica”, “*Zaubertrank*”, que encontram-se no ópio e no vinho, já se anuncia. A crítica sobre A montanha mágica costuma explorar as mudanças entre a primeira e a segunda parte do romance. Indícios como estes apontam que ditas mudanças revelam mais a necessidade do próprio tema que uma ruptura nos planos do autor.

São dedicados dois parágrafos ao mar. No primeiro, após considerar-se que é justo abandonar-se aos encantos da grandiosidade do mar em alguns momentos de “férias”, isto é, de interrupção programada do cotidiano de trabalho e seriedade burguesa, o tom muda para a invocação do poder do mar em abolir o sentido do tempo “real”. No segundo, pelo contrário, volta-se a defender as virtudes da limitação racional, simbolizadas como sempre na figura de Settembrini. No final do subcapítulo, deste modo, os devaneios de Hans Castorp são considerados perigosos e até imorais, reprovando-se a disposição em questionar para além do adequado a natureza profunda do tempo. A medida da adequação é a atenção para com “a idéia do dever e a lei da vida”, “*der Pflichtgedanke, der Lebensbefehl*”.

O mar fascina porque, como ocorre com as grandes extensões de neve, a monotonia de sua paisagem provoca o isolamento do sujeito sob determinada sensação de eternidade, agradável e sedutora. Caminhar pela praia é afastar-se do tempo e de sua premência. Este é o único trecho da obra em que o leitor é tratado por “tu”, “*du*”, assim como o mar também é tuteado. Aliás, note-se que a tradução brasileira altera este tratamento: no original tem-se, por exemplo, “*Du gehst und gehst...*”, literalmente “você caminha e caminha”, na edição brasileira, “As pessoas caminham, caminham...”.

A emoção posta na voz narrativa é bastante intensa: Se no “*Vorsatz*” o narrador invocava o passado em voz baixa — ele era o sussurrante conjurador do pretérito, “*raunenden Beschwörer des Imperfekts*” — aqui invoca-se o mar em voz alta, trata-se-o por “tu” e louva-se sua perenidade. Thomas Mann raras vezes se manifesta com a exaltação sem ironia com que fala de mar. O tom deste trecho tem paralelos em outras obras. Em um discurso fala entusiasmado dos passeios de juventude a Travemünde estação balneária próxima a Lübeck,

metamorfoses íntimas, muito parecidas com aquelas que o tempo origina, mas em certo sentido mais íntimas ainda. Tal qual o tempo, o espaço gera o olvido; porém o faz, desligando o indivíduo das suas relações e pondo-o num estado livre, primitivo; chega até mesmo a transformar, num só golpe, um pedante ou um burguesote numa espécie de vagabundo. Dizem que o tempo é como o rio Lete; mas também o ar de paragens longínquas representa uma poção semelhante, conquanto menos radical, não deixa de ser mais rápido.”

“(…) an diesem Ort gingen das Meer und die Musik in meinem Herzen eine ideelle, eine Gefühlsverbindung für immer ein, und es ist etwas geworden aus dieser Gefühls- und Ideenverbindung — nämlich Erzählung, epische Prosa: — Epik, das war mir immer ein Begriff, der eng verbunden war mit dem des Meeres und der Musik, sich gewissermaßen aus ihnen zusammensetzte, und wie C. F. Meyer von seiner Dichtung sagen konnte, allüberall darin sei Finerlicht, das große, stille Leuchten, so möchte ich meinen, daß das Meer, sein Rythmus, seine musikalische Transzendenz auf irgendeine Weise überall in meinen Büchern gegenwärtig ist, auch dann, wenn nicht, was oft genug der Fall, ausdrücklich davon die Rede ist.”⁵⁰

Como se vê, o mar não é mera paisagem por detrás dalguma cena principal. Ele dá ocasião ao homem para uma relação especial com a natureza.

“Das Meer ist keine Landschaft, es ist das Erlebnis der Ewigkeit, des Nichts und des Todes, ein metaphysischer Traum; und mit den luftverdünnten Regionen des ewigen Schnees steht es sehr ähnlich. Meer und Hochgebirge sind nicht ländlich, sie sind elementar im Sinne letzter und wüster, außermenschlicher Großartigkeit, und es sieht fast aus, als ob der zivile, der städtische, der urbane, der bürgerliche Künstler, wenn es Natur gilt, geneigt wäre, das Ländlich-Landschaftliche zu überspringen und direkt das Elementare zu suchen (…).”⁵¹

Mas retorna-se firmemente ao ponto de vista pedagógico que concede à crítica o lugar de pôr à razão os limites de sua atividade a favor da vida, jamais da morte. Neste último parágrafo chega-se a reafirmar a designação que Settembrini dera a Hans Castorp, “*Sorgenkind des Lebens*”, expressão com que já o abade de Anos de aprendizado de Wilhelm Meister designa o protagonista, do ponto de vista estrito do pedagogo para o qual quem se

⁵⁰ MANN, Thomas. *Lübeck als geistige Lebensform*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume XI, página 388: “(…) neste lugar o mar e a música contraíram em meu coração uma aliança de sentimentos, uma aliança ideal, para sempre. E algo adveio desta aliança de sentimentos e idéias, a saber narrativa, prosa épica: épico, conceito que para mim estava intimamente ligado com mar e música, conceitos de certo modo reunidos. Como C. F. Meyer pôde dizer de sua poesia, que por toda parte há nela luz crepuscular, que brilha silenciosa e grandiosa, assim quero crer que o mar, seu ritmo, sua transcendência musical de qualquer modo está presente por toda parte em meus livros, quando não for do que expressamente eles tratam.”

⁵¹ MANN, Thomas. *Lübeck als geistige Lebensform*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1974, vol. XI, páginas 394 - 395: “O mar não é simples paisagem, ele é a vivência da eternidade, do nada e da morte, um sonho metafísico; e algo muito semelhante ocorre às regiões de ar rarefeito das neves eternas. O mar e as altas montanhas não são paisagens rústicas, são elementares em sentido último e são ermos, têm grandeza extra-humana. E é quase como se o artista civil, cidadão, urbano e burguês, ao tratar da natureza, estivesse disposto a ultrapassar o rural-paisagístico e buscar diretamente o elementar (…).”

desenvolve é necessariamente uma criança com problemas, portadora de tendências más, funestas a ela própria, que se deve vigiar à distância.

Conforme se percebe das duas citações acima, a paisagem — o espaço, cujo conceito tradicionalmente faz par com o conceito de tempo — cumpre mesmo um papel coadjuvante à ação do tempo sobre os homens. Uma viagem, mesmo breve, os desenraíza de seus hábitos. Uma paisagem monótona como o mar ou a neve pode sugerir a eternidade imóvel. A esse respeito tomar um trecho de Paul Ricoeur é muito instrutivo: “*L'éternité immobile a accompli au moins son oeuvre négative, le désapprentissage de la vie. Ce passage pour le négatif constitue par excellence la péripétie centrale du Bildungsroman autant que du Zeitroman*”⁵². A eternidade imóvel é contemplada já diante do mar, mas diante da neve, perdido numa tempestade, é que Hans Castorp experimentará por inteiro o significado de seu perigoso namoro com a eternidade.

Um recurso usual de Thomas Mann é referir-se de passagem a temas e autores célebres da cultura ocidental de modo mais ou menos crítico e freqüentemente inusitado. Ao leitor que se demore um pouco no último parágrafo de “*Strandspaziergang*” se apresenta uma curiosa oposição entre o cristianismo e uma posição que tange em mais de um ponto o imperativo categórico kantiano. No cristianismo, a idéia de que o tempo um dia encontrará seu termo no Juízo Final é bastante difundida, como por exemplo no *Apocalipse* de São João (II, 10).

“*Die Lehrer des Mittelalters wollten wissen, die Zeit sei eine Illusion, ihr Ablauf in Ursächlichkeit und Folge nur das Ergebnis einer Vorrichtung unsrer Sinne und das wahre Sein der Dinge ein stehendes Jetzt. War er am Meer spaziert, der Doktor, der diesen Gedanken zuerst empfindt, — die schwache Bitternis der Ewigkeit auf seine Lippen?*”⁵³

Adiante, contudo, o narrador convida o leitor a abandonar o transporte místico de tão elegante inspiração. Um homem saudável e forte não se detém nessa fantasia, argumenta ele, lembrando os deveres quotidianos:

⁵² RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris, Seuil, 1980, página 187.

⁵³ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 757. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, página 608: “Os sábios da Idade Média afirmavam que o tempo era uma ilusão, que seu curso, entre causa e efeito, não passava do produto de um dispositivo dos nossos sentidos, e que o verdadeiro ser das coisas era um presente imutável. Terá passeado à beira-mar aquele doutor que foi o primeiro a conceber esse pensamento, saboreando nos seus lábios a leve amargura da eternidade?”

“Wir können einem Manne wie Herrn Settembrini nur dankbar sein, wenn er dem jungen Menschen, dessen Schicksal uns beschäftigt und den er bei Gelegenheit sehr fein als ein ‘Sorgenkind des Lebens’ angesprochen hatte, die Metaphysik mit pädagogischer Entschiedenheit als ‘das Böse’ kennzeichnete. Und wir ehren das Andenken eines uns lieben Verstorbenen am besten, indem wir aussprechen, daß Sinn, Zweck und Ziel des kritischen Prinzips nur eines sein kann und darf: der Pflichtgedanke, der Lebensbefehl. Ja, indem gesetzgeberische Weisheit die Grenzen der Vernunft kritisch absteckte, hat sie an ebendiesen Grenzen die Fahne des Lebens aufgepflanzt und es als die soldatische Schuldigkeit des Menschen proklamiert, unter ihr Dienst zu tun.”⁵⁴

Settembrini, como legislador que traça os limites da razão através da crítica, volta-se contra a velha metafísica e realça o valor do dever moral, adquire um nítido caráter pró-kantiano, repondo o conflito do romance entre o “moderno” e o “medieval”. Assim a pugna de Settembrini e Naphta assume novas cores e esclarece mais seu significado. Mística cristã e racionalidade burguesa são opostos habituais no discurso confuso dos professores de Davos. Nesta passagem de *A montanha mágica*, enlevada pela contemplação do oceano e da eternidade, apesar do chamado de Settembrini soar ao final, a sedução do infinito afirma-se poderosamente. O narrador de “Passeio pela praia” aproxima suas tendências mais íntimas a um campo distante da razão iluminista. Tal tendência é afim à disposição de ânimo de um personagem de Dostoiévski — autor importante para Thomas Mann, que fornece muitas citações para as *Betrachtungen eines Unpolitischen* — Kirilov, de *Os possessos*. Kirilov lembra-se da mesma profecia evangélica, de que um dia o tempo não será mais necessário, pois haverá a perfeição, e impacienta-se visivelmente por esse momento derradeiro, enquanto planeja suicídio. Seu maior desejo é morrer. Leo Naphta não anuncia a própria morte, ele a ama com um pudor muito particular, bem diverso de Kirilov, ele o faz com o pudor do filho do açougueiro judeu que muito jovem ligou indissolúvelmente devoção e crueldade — morte. Ambos os suicidas ligam a morte voluntária à fé. Ambos cedem ao chamado do ilimitado, do transcendente puro que se

⁵⁴ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 757. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, páginas 608 - 609: “Devemos a nossa gratidão a um homem como o Sr. Settembrini, por ter tachado a Metafísica de ‘o Mal’, ao instruir, com a intransigência de um pedagogo, o jovem cujo destino nos preocupa, e que ele mesmo, em certa ocasião, qualificara acertadamente de ‘filho enfermício da Vida’. E a melhor maneira de horarmos a memória de determinada pessoa a que queremos muito, é declarar que o sentido, o objetivo, o fim do princípio crítico não devem nem podem ser outros que não a idéia do dever e a lei da vida. Sim, a sabedoria do legislador, traçando criticamente os limites da razão, içou, nesses mesmos limites, a bandeira da vida e proclamou como um dever militar do homem servir sob essa bandeira.”

compara ao horizonte cinzento das praias bálticas da infância de Hans Castorp e Thomas Mann. Mas ao final do capítulo soa o chamado à razão do senhor Settembrini, para despertar da contemplação. Sempre prosaicamente.

O capítulo “O grande tédio” prepara a irrupção da desordem no sanatório. Os pacientes mergulham num estado generalizado de tédio e criam as mais diversas formas de matar o tempo, incapazes de suportar a monotonia da vida no lugar. Logo após a morte de Peeperkorn segue-se “O grande tédio”. O conselheiro Behrens relata a Hans Castorp que pretende fazer-lhe exames para verificar se o paciente não padeceria de estafilococos, uma patologia bastante amena, ao invés de tuberculose. Castorp ouve a notícia com indiferença. Chauchat, após a morte do companheiro, abandonou de vez o sanatório e ele logo se encontrou bastante entediado. Não só ele; algo saíra dos eixos no mundo, o tempo fora dos gonzos, e por todo lado Castorp encontrava o mesmo humor refletido, a vida agitada e sem rumo, cujo movimento freqüentemente degenerava em loucura.

“Das Leben ohne Zeit, das sorg- und hoffnungslose Leben, das Leben als stagnierend betriebsame Liederlichkeit, das tote Leben.”⁵⁵

Os habitantes do Berghof se deixam seduzir por sucessivas manias: fotografia, filatelia, chocolates, desenhar porcos de olhos fechados. O promotor Paravant possui uma mania peculiar: dedicava-se ao problema matemático da quadratura do círculo, convencido de que haveria de a comprovar. O número π se tornou sua obsessão. Uma procura estéril e irrefletida, uma paixão mórbida e poderosa. Com qualquer um insiste em discuti-lo, tentando convencer seu interlocutor de que racionalizar a fração é viável.

“Er nannte es eine Eulenspiegelerei, riet Herrn Paravant, sich bei seinem Haschespiel doch nicht zu ernstlich zu erhitzen, und sprach von den ausdehnungslosen Wendepunkten, aus denen der Kreis von seinem nicht vorhandenen Ende bestehe, sowie von der übermütigen Melancholie, die in der ohne Richtungsdauer in sich selber laufenden Ewigkeit liege, mit so gelassener Religiosität, daß vorübergehend eine begütigende Wirkung davon auf den Staatsanwalt ausging.”⁵⁶

⁵⁵ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 872. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, página 702: “(...) era a vida sem tempo, a vida sem cuidados nem esperanças, a vida que estagnava sob a forma de uma atividade abastardada, a vida morta.”

⁵⁶ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 876. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de

Outras excentricidades grassam no Berghof. Hans Castorp se torna presa do vício de tirar cartas e de, assim, provar a fortuna. Mesmo as notícias da iminência de uma guerra, trazidas por Settembrini, não lhe provocam efeito, muito embora pressinta que algo vai mal, que a vida tem que abandonar em algum momento este ponto morto. Os exames revelam a presença de cocos no sangue de Castorp, mas a terapia fracassa.

O reino pavoroso deste demônio só cessa dois capítulos adiante, com “A grande irritação”, depois de um capítulo sobre a introdução do gramofone no sanatório e os pensamentos que a música inspira a Castorp, em especial os pensamentos sobre a atração pela morte inspirados no Lied *Tilia* de Schubert, e outro sobre as experiências espíritas com a menina holandesa.

O demônio da irritação descende diretamente daquele do tédio. Os pacientes se tornam irritadiços e violentos, havendo graves brigas entre alguns. A este estado só pode suceder a eclosão da I Guerra Mundial, como confirmação do que o estado das coisas em Davos reserva quando se refere aos personagens do romance, o estado mais geral da civilização.

O tempo possui uma dimensão monstruosa, quando escapa a qualquer medida humana e, indiferente à medida humana como a natureza descrita no capítulo “*Schnee*”, gira sobre si próprio a repetir seu percurso. A medida humana do tempo significa a dimensão propriamente humana em que se pode viver o tempo. Não há melhor símile para este tempo não-humano que o círculo e é sobre um círculo que Paravant desgasta-se. A resignação que Hans Castorp prescreve ao promotor é propriamente religiosa, nos termos de Thomas Mann, sendo a resignação a não procurar reduzir o aspecto eterno, sobre-humano ou superior do tempo à mensuração humana, filistina.

O tempo na “planície”, na esfera burguesa de atividade, pode ser espacializado a contento; aliás, é este seu sentido mais eficaz. A ascensão de Hans Castorp implica a renúncia a este sentido e a aceitação do incomensurável na experiência da temporalidade. Mas este percurso não é direto nem tranqüilo: o tédio é uma de suas estações, bem como de suas ramificações. Isto é, o tédio é a experiência do tempo girando em falso, e não é necessário que dê lugar à aceitação positiva do tempo que o narrador designa como puro. O próprio promotor Paravant é um exemplo de alguém que se perde neste desvio do caminho que os pensionistas, cada qual a seu modo, compartilham: o fim de um período da história européia, o século XIX, vivido

Janeiro, Nova Fronteira, 1981, página 706: “Dizia que aquilo não passava de uma quimera; aconselhava o Sr. Paravant a que não se inflamasse em excesso com aquela busca ilusória; falava dos pontos de inflexão, sem extensão alguma, de que se compunha o círculo, desde o seu início inexistente até o seu fim que também não existia, bem como da soberba melancolia que se manifestava nessa eternidade, a qual, sem nunca guardar um rumo constante, sempre voltava ao ponto de partida.”

representativamente no sanatório. Prova de que a experiência do tempo morto é partilhada por todos é o fato de Castorp, mesmo já capaz de compreender este aspecto do tempo, não se furtar a seus efeitos, e ficar a jogar cartas ociosamente enquanto a Guerra se anuncia.

Como toda A montanha mágica é uma viagem pela doença e pela morte em direção à vida, conforme Reinhard Baumgart, também aqui a estagnação promove em algum momento seu próprio final, isto é, volta-se contra si. Esta é a única razão para que o romance ganhe continuidade a partir do tédio, ao invés de simplesmente afundar-se na pura indeterminação e agitação inútil.

No Berghof o demônio do tédio encontrou teatro adequado para sua epifania. O tédio generalizado não deixa de remotamente evocar as epidemias descritas nas histórias gregas sobre Dioniso. Os homens largados à experiência do tempo sem rédeas, sem gonzos, expiam coletivamente o pecado da época. Nas aparições do deus nômade pelas cidades gregas a população freqüentemente era tomada de loucura devido à punição pela omissão de um culto ou oferenda. Assim também com os tuberculosos, que se perdem em dispersões tolas e inúteis. Algo falta à civilização que perece lentamente no sanatório, apaixonada pela própria decadência. Teriam todos cometido algum erro particular? Qual a razão deste tédio tão danoso?

Não seria lícito, talvez, procurar esgotar as razões desta *hýbris* apontando-lhe uma causa única. Mas é justo afirmar que *hýbris* é nesta situação simpatizar com a morte, assim o demônio do tédio tem permissão para assenhorear-se dos tuberculosos. Contra o reinado do tédio e da morte, Settembrini é um combatente de primeira linha, conforme se sabe desde “Satã”. De longe toca a corneta da razão que põe os limites, invoca à leitura dos jornais, ao engajamento profissional e à atividade na planície, e Hans Castorp não deixa de perceber seu clamor, mesmo já perdido na neve. E contudo mesmo ele sucumbiu à doença e acaba como um senhor bisonho, mesmo seu aluno dileto não consegue subtrair-se a passar horas diante de um irrelevante jogo de cartas. A epidemia do deus do tédio os atinge como a todos os demais, é expiação e sintoma de um pecado próprio tanto dos iluministas como dos românticos, de russos distintos, de russos ordinários e de soldados prussianos, de todos lá em cima, que antecipa a Guerra, manifestação da epidemia quando atinge toda a Europa.

SCHNEE

O subcapítulo começa com exaustivas considerações meteorológicas. Descreve um inverno de nevadas anormalmente abundantes, a insatisfação dos hóspedes, as medidas para acalmá-los, belas paisagens hibernais e fastidiosos passeios de trenó. Hans Castorp estava cansado destes passeios (havia dois anos que se encontrava internado), resolvendo tentar uma diversão diferente, um passeio nos arredores, sozinho, munido de esquis. Tinha dois desejos, ver-se a sós com seus pensamentos e passear nas montanhas. O plano era proibido pela direção do sanatório, mas recebeu o apoio entusiasmado de Settembrini, que auxiliou como pôde, comprando os esquis e acompanhando até o limiar do passeio.

A paisagem deslumbrava pelo ermo e grandiosidade que exibia, mas também pelo risco e pelo inóspito. O prazer que causava era a experiência do limite, o risco de vida diante da natureza ameaçadora. Várias vezes o cenário recordava, por isso, o Mar do Norte, perto de Hamburgo, onde o protagonista costumava passear anos antes. Hans Castorp sentia-se corajoso diante desse perigo iminente, relativamente sob controle. Seus pensamentos também eram audaciosos ultimamente, há algum tempo cultivava a solidão e certo desdém por seus colegas de internação. Sentia-se muito bem isolado naquela paisagem, orgulhoso de um novo sentimento de dignidade:

“(...) und wenn von Sympathie mit der großen Winterwildnis auf seiten Hans Castorps die Rede sein konnte, so darum, weil er sie, seines frommen Schreckens ungeachtet, als passenden Schauplatz für das Austragen seiner Gedankenkomplexe empfand, als geziemenden Aufenthalt für einen, der, ohne freilich recht zu wissen, wie er dazu kam, mit Regierungsgeschäften, betreffend Stand und Staat des Homo Dei, beschwert war.”⁵⁷

Pensava nos amigos, o italiano, o judeu, a russa, Hippe, enquanto, insensivelmente, andava em círculos, já perdido na neve. Divagava sobre a perfeita simetria do inorgânico realizada num floco de neve, sendo levado a pensar na assimetria da vida e na frieza de morte que a perfeição encerraria. Logo veio uma borrasca muito fria e forte, e Castorp finalmente se percebeu perdido, precisando esconder-se atrás de um barracão abandonado. Bebeu uma

⁵⁷ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 659. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, página 530: “E se cabia dizer que Hans Castorp simpatizava com o vasto ermo hibernais, é porque este, apesar do terror piedoso que lhe inspirava, afigurava-se-lhe como a arena própria para as contendas que travavam os seus pensamentos complexos, e como o sítio indicado para uma pessoa que, sem saber por que, estava incumbida de negócios de ‘regente’, relativos à situação e ao estado do *Homo Dei*.”

tragada de vinho, o que o pôs logo embriagado, e adormeceu, após alguns pensamentos soltos e confusos sobre crayons e realejos.

O papel desempenhado pelos sonhos é importante tanto em Wilhelm Meister como em A montanha mágica. Assim que chega à Sociedade da Torre, Wilhelm tem um sonho bastante complexo, ao qual assomam praticamente todas as pessoas até ali marcantes em sua história. Os companheiros de trupe, muitos deles, estão brincando num belo parque. Seu pai e Marianne aparecem propriamente como espectros de mortos, estranhos, esquivos e talvez algo sedutores. A amazona, por fim, é quem o retém na vontade de seguir o pai e a amada aonde quer que eles estejam indo. Assim que chega ao Berghof, Hans Castorp tem um pesadelo bem confuso, em que se misturam caoticamente as primeiras impressões que o marcaram. Há ainda outros sonhos significativos de Castorp: aquele em que reconheceu, ou suspeitou de Pribslav Hippe como alguém importante em sua vida, ou o sonho em que o psicanalista o agarrava pela perna, ou ainda o sonho do beijo na palma da mão. Neste, beijando a mão espalmada de Clawdia Chauchat, sentia o gozo dissoluto de que teve apenas um pressentimento pudico quando observava as ameaças de suicídio de Albin.

O processo de anamnese do sonho de “*Schnee*” é um dos momentos melhor conhecidos de A montanha mágica. A experiência erótica de Hans Castorp também é, em longo curso, uma anamnese vaga e contudo efetiva, o mesmo valendo para Wilhelm Meister e suas confusas recordações da amazona no bosque. A força de um belo rosto, “*la forza di un bel viso*”, para evocar um trecho de Michelangelo muito caro a Thomas Mann, se impõe em ambos os casos por meios e com fins bem próximos, de tal forma que mais vale observá-la atuando simultaneamente nos dois romances. A experiência erótica, os devaneios e os sonhos vinculados estreitamente à anamnese são freqüentes, como na história de Pribislav Hippe como modelo platônico do amor de maturidade, bem como no caso das “Idéias” de Clorinda e da Amazona como motivo de fundo das peregrinações rumo a Natalie e o ascenso final, via Makarie, às estrelas. O sonho é de fato um meio por princípio apto para Hans Castorp reconhecer o estado de sua alma, desde o começo. Neles se refletem sua confusão e impulsos amorosos. E sempre esquece-se do sonho. Sonhos estes, aliás, comuns em quadros clínicos de tuberculose pulmonar. O modo como Thomas Mann sabe relatar as perturbações oníricas de um tuberculoso revela a acuidade com que observou a doença em sua breve permanência no Berghof. Pesadelos costumam associar-se às febres periódicas de tuberculose.

Veio o sonho. Numa paisagem idílica do Mediterrâneo, uma baía, assistia cenas da vida de um povo feliz e digno, evidentemente gregos. Tudo

deslumbrante e alegre, mas principalmente de dignidade profunda, intenso respeito entre todos. Pessoas jovens ou muito jovens, belas, fortes e animadas, passavam seu tempo em jogos variados. A maternidade era especialmente respeitada; os jogos amorosos eram cheios de graça; praticava-se equitação e arco e flecha; tocava-se flauta. Hans Castorp situava-se no alto de um morro nesta baía, desde onde via o espetáculo. De repente, um dos jovens ergueu um olhar muito sério a um ponto logo atrás dele. Castorp virou-se e percebeu-se sentado no limiar de um templo bastante desagradável, no qual entrou.

No centro da construção um par de estátuas representava mãe e filha abraçadas em atitude muito severa. Hans Castorp sentia muito pesar, até o momento em que se aterrorizou diante de um banquete sangrento no qual duas velhas repulsivas devoravam um bebê. Quando elas o perceberam, fizeram gestos obscenos e violentas imprecações mudas.

O significado de tal alternância e coexistência dos planos das duas velhas e da comunidade de jovens bem-aventurados é ligado ao sentido geral do sonho por Anatol Rosenfeld quando discute a ironia em Thomas Mann.

“Assim, a ironia de Mann é ‘ironia para ambos os lados’, tanto dirigida contra a exaltação do telúrico e arcaico (atitude que motivou o violento ódio dos expoentes nazistas), como contra a entrega total às formas irrealis e ilusórias da vida, ou seja à existência estética e intelectualista. Por ambos os extremos, cuja imposição unilateral equipara à morte ou ao nirvana, sente-se igualmente atraído. Não admira que tenha chamado a si mesmo um hindu hipnotizado pelo nirvana e pela morte. Neste contexto a ironia se revela como manifestação do moralismo de quem procura um caminho igualmente distante dos extremos apontados. A situação precária do homem é a do cavaleiro na gravura de Dürer: cercado pela morte e pelo demônio, segue firmemente pela vereda estreita.”⁵⁸

Rosenfeld ressalta ainda que Thomas Mann sentiria fortemente a atração pelo “telúrico e arcaico”, sendo que para si o festim sangrento do sonho de “Schnee” representa que toda civilização é disfarce, máscara, distanciamento e portanto ironia, que nas camadas profundas do ser humano residem e operam forças do caos. Alguns comentadores identificam a mãe do templo com Deméter, Perséfone ou a Magna Mater e daí extraem conclusões sobre o papel do elemento feminino na obra; há quem veja no despedaçamento da criança o despedaçamento de Dioniso e parta daí para buscar em Nietzsche a explicação de toda a visão do sonho; e há quem veja a coexistência do país

⁵⁸ Rosenfeld, Anatol. “Thomas Mann, ironia e mito”, in: *Doze estudos*. [S. I.], página 96.

maravilhoso dos jovens e do templo sinistro como uma prova definitiva da preponderância da morte, isto é, do templo, sobre a civilização, isto é, os jovens, bem como comprovação da utilização na obra de postulados de Schopenhauer sobre a relação entre vida e morte. Seja como for, a ironia, ironia erótica na definição de Mann, opera segundo Rosenfeld para tecer laços que abrandem o radicalismo dos princípios opostos com que o homem se defronta, que teça entre eles laços a revelar que tais princípios são, ao fim e ao cabo, manifestações de uma unidade profunda, que são os pólos de sua manifestação. Assim, os dois pedagogos enredam-se juntos devido à radicalidade de oposições que traçam todo o tempo entre si. Mesmo a questão de distinguir entre a conduta de um aristocrata e a de um homem distinto, que para Wilhelm Meister traçava fronteiras importantes, é relativizada.

*“Die beiden Pädagogen! Ihr Streit und ihre Gegensätze sind selber nur ein guazzabuglio und ein verworrener Schlachtenlärm, wovon sich niemand betäuben läßt, der nur ein bißchen frei im Kopfe ist und fromm im Herzen. Mit ihrer aristokratischen Frage! Mit ihrer Vornehmenheit! Tod oder Leben — Krankheit, Gesundheit — Geist und Natur. Sind das wohl Widersprüche? Ich frage: sind das Fragen? Nein, es sind keine Fragen, und auch die Frage nach ihrer Vornehmenheit ist keine. Die Durchgängerei des Todes ist im Leben, es wäre nicht Leben ohne sie, und in der Mitte ist des Homo Dei Stand — inmitten zwischen Durchgängerei und Vernunft — wie auch sein Staat ist zwischen mystischer Gemeinschaft und windigem Einzeltum.”*⁵⁹

Este é um dos pensamentos que sobrevieram a Hans Castorp depois de acordar. Antes de buscar compreendê-los, entretanto, cabe recordar uma passagem das *Betrachtungen eines Unpolitischen* que pode esclarecer as palavras de Rosenfeld, ou complementá-las:

“Auch das Leben verlangt nach dem Geiste. Zwei Welten, deren Beziehung erotisch ist, ohne daß die Geschlechtspolarität deutlich wäre, ohne daß die eine das männliche, die andere das weibliche Prinzip darstellte: das sind Leben und Geist. Darum gibt es zwischen ihnen keine Vereinigung, sondern

⁵⁹ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 685. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, página 551: “Esses dois pedagogos! Suas próprias divergências e oposições não passam de um guazzabuglio e de um confuso fragor de batalha, que não pode aturdir a quem tiver o cérebro mais ou menos livre e o coração piedoso. A questão da aristocracia! A distinção! Vida ou morte, enfermidade ou saúde, alma e natureza — há oposição entre elas? Eu pergunto se constituem problemas. Não! Não são problemas, e tampouco o é o problema da sua distinção. A deserção da morte está encerrada na vida; sem ela não haveria vida, e a posição do *Homo Dei* acha-se no meio, entre a deserção e a razão, entre a coletividade mística e o individualismo inconsistente.”

nur die kurze, berauschte Illusion der Vereinigung und Verständigung, eine ewige Spannung ohne Lösung...”⁶⁰

Subitamente acordado, mas não completamente, possuído ainda por algum tempo da emoção de seu sonho, sonhando em pensamentos. Um longo parágrafo descreve estes pensamentos, núcleo do romance, “carta de aprendizado” de Hans Castorp.

*“Man träumt nicht nur aus eigener Seele, möcht’ ich sagen, man träumt anonym und gemeinsam, wenn auch auf eigene Art. Die große Seele, von der du nur ein Teilchen, träumt wohl mal durch dich, auf deine Art, von Dingen, die sie heimlich immer träumt, — von ihrer Jugend, ihrer Hoffnung, ihrem Glück und Frieden... und ihrem Blutmahl.”*⁶¹

Novamente se toca o tema do sonho no romance, agora diferenciado dos sonhos ordinários por seu caráter “anônimo e coletivo”, o que contudo não traz a sua anamnese um proveito maior que o tirado de tantos outros sonhos por assim dizer pessoais de Hans Castorp. Em outros pontos do parágrafo a mesma generalidade do humano é tocada, como quando o homem é tratado como o *Sorgenkind des Lebens*, nome com que Settembrini tinha apelidado Castorp e remete ao apelido *Sorgenkind* dado a Wilhelm Meister. Esta designação evoca imediatamente a idéia de que o que se forma no protagonista não é tanto uma personalidade singular, apartada, como sim a essência do humano. Ao falar da trilogia de José, Thomas Mann toca o tema e confirma que se trata da *Bildung* da humanidade.

“Das Erzählwerk meines Mannesalters, Der Zauberberg, war ein humanistisches Denkwerk auch; seine humoristische Symbolik drehte sich um das ‘Sorgenkind des Lebens’, den Menschen, und die Frage nach seinem Stand und Staat; ein Menschheitsbuch wollte es sein; so gut wie danach die

⁶⁰ MANN, Thomas. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume XII, página 569: “Também a vida anseia pelo espírito. Dois mundos, cuja relação é erótica sem que a polaridade sexual seja clara, sem que um represente o princípio masculino e o outro o feminino: esses são a vida e o espírito. Por isso não há entre eles uma união, mas apenas a breve e embriagadora ilusão de união e entendimento, uma tensão eterna sem solução.”

⁶¹ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1974, volume III, página 684. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, página 550: “Sou tentado a dizer que não extraímos os sonhos unicamente da nossa própria alma. Sonhamos anônima e coletivamente, embora de forma individual. A grande alma, da qual tu não és mais do que uma partícula, talvez sonhe através de ti, à tua maneira. Sonha com coisas que sempre lhe enchem os sonhos secretos: sua juventude, sua esperança, sua felicidade e sua paz, e também a sua ceia sangrenta.”

den dreißiger Jahren angehörigen Josephsgeschichten, die zum großen Teil ein Geschenk Amerikas waren.”⁶²

Outro momento é aquele em que o homem é considerado como o “*Herr der Gegensätze*”, o senhor das oposições, superior em dignidade a todas as contradições que se operam em seu mundo. Novamente é da generalidade humana que se trata:

“*In Castorps Schnee-Traum wird die Position des ‘Homo Dei’ als die der Mitte bezeichnet, zwischen den Kräften des Lebens und des Todes und ‘inmitten zwischen Durchgängerei und Vernunft’ (III, S. 685). Der Begriff des Homo Dei war von Naphta in die Gedankenwelt des Romans eingeführt worden (III, S. 542). Daß Castorp ihn aufnimmt (vgl. III, S. 659) und daß er in der Schnee-Vision eine zentrale Rolle bekommt, deutet darauf hin, daß Thomas Mann seine Antwort auf die Frage nach der Bestimmung des Menschen in einem religiösen Zusammenhang sieht. Offensichtlich fehlt Settembrinis Ideal vom ‘Homo humanus’ diese religiöse Dimension.*”⁶³

A dimensão religiosa do homem é indiretamente visada no texto, pois, segundo o próprio Mann, o que se visa é

‘*das Dritte Reich einer religiösen Humanität, eine neue, jenseits von Optimismus und Pessimismus stehende Idee des Menschen, die mehr als Idee, die Pathos und Liebe ist.*’⁶⁴

A Settembrini falta completamente esta dimensão religiosa, de fato. Por isso sua péssima relação com a morte, bastante superficial. Enquanto a morte encontra no romântico Naphta um adorador, em Settembrini ela passa como

⁶² MANN, Thomas. *Meine Zeit*, in: *Gesammelte Werke*, volume XI, página 315: “A obra narrativa de minha idade viril, *A montanha mágica* era também uma obra do pensamento humanista; sua simbólica humorística gira em torno ao ‘filho enfermo da vida’, o homem, e a questão de sua condição e estado; pretendeu-se um livro da humanidade; bem como após ela a história de José, pertencente aos anos trinta, que em grande parte foi um presente da América”.

⁶³ JACOBS, Jürgen e KRAUSE, Markus. *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert*. Munique, Beck, 1989, página 221: “No Sonho da Neve de Castorp será apontada a posição do *Homo Dei* para o meio, entre as forças da vida e da morte e “no meio entre delírio e a razão”. O conceito do *Homo Dei* foi introduzido no universo das idéias do romance por Naphta. Que Castorp o tome a si e que receba uma papel central na Visão da Neve deixa ver que Thomas Mann localiza sua resposta à questão da determinação do ser humano em uma ordem religiosa. Visivelmente falta ao ideal de Settembrini de *Homo humanus* esta dimensão religiosa.”

⁶⁴ JACOBS, Jürgen e KRAUSE, Markus. *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert*. Munique, Beck, 1989, página 214: “o Terceiro Império de uma humanidade religiosa, uma nova humanidade para a qual erga-se a idéia do ser humano para além do otimismo e do pessimismo, o qual, mais que uma idéia, é *pathos* e amor.”

um acidente indesejável e nada mais, o que não satisfaz absolutamente Hans Castorp.

O objeto da anamnese de Hans Castorp, o sujeito individual, é a essência do gênero humano, através do sonho. Pois bem, logo após este reconhecimento da dignidade do senhor das contradições, ocorre uma decisão. Fixando-se na contradição entre a vida e a morte, desde seu novo ponto de vista, compreende: “*Die Liebe steht dem Tode entgegen, nur sie, nicht die Vernunft, ist stärker als er. Nur sie, nicht die Vernunft, gibt gütige Gedanken*”⁶⁵. Sobre as contradições, ele assume o partido do amor e da vida. Até porque não poderia permanecer indefinidamente pairando sobre o espetáculo das contradições, como se não fosse voltar a seu campo. Esta exaltação do amor culmina na frase central da visão de “*Schnee*”: “*Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken*”⁶⁶. Não é preciso ressaltar a importância do amor dentro do esquema de tais pensamentos. Amor e vida são os dois conceitos mais fortes. Seria preciso encontrar o significado do amor. Não se trata, desde logo, do amor sentido por Clawdia Chauchat, amor individual, de indivíduo a indivíduo. O amor pela humanidade é melhor caracterizado como *agapé*.

Analisando em conjunto concepções de proveniências diversas sobre o amor, André Comte-Sponville realiza no Pequeno tratado das grandes virtudes uma investigação muito útil sobre este sentimento sob o prisma da ética. Para Comte-Sponville, o amor consome a moral e dela liberta. O amor manifesta-se em três graus ou modos: como *eros*, *philia* e *agapé*.

Eros é o amor tal como descrito por Platão no Banquete: a paixão, sentimento de carência que destina à infelicidade, ao nada ou à religião e à transcendência. Esse amor, contudo, permanece presa de ser uma dor, a dor de Tristão nascido para a morte. Ele é uma espécie de morte, tende a confundir-se com ela. É o amor de si, egoísta, que impele o homem em seu desejo de gerar. A dor amorosa de *eros* constituiria, segundo Comte-Sponville, um meio privilegiado de conhecimento para o romantismo. É o amor que impele Castorp em direção a Clawdia Chauchat. Certos comentaristas vêem em Chauchat uma tal identificação com Pribslav Hippe que o amor de Hippe

⁶⁵ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 686. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, página 551. “O amor enfrenta a morte; só ele, e não a razão, é mais forte do que ela. Só ele, e não a razão, inspira pensamentos bondosos”.

⁶⁶ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 686. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, página 552. “Em consideração à bondade e ao amor, o homem não deve conceder à morte nenhum poder sobre seus pensamentos”.

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL

SEÇÃO CIRCULANTE

absorveria totalmente o amor de Chauchat e este seria, por conseguinte, simples continuação suplementar do amor homossexual de Castorp aos treze anos de idade. Como quer que seja, ambas as dores de amor provocam o mesmo vazio e carência em Castorp.

Philia seria para Comte-Sponville o amor de Espinosa, contraposto ao de Sócrates. O amor alegre, potência, gozo, prazer e ação que se contrapõe à falta e à frustração. Tem maior afinidade com o amor parental que com o amor de concupiscência: não implica, como este, o desejo de posse do amado. *Philia*, pelo contrário, simplesmente celebra a existência do que ama, é afim da amizade conforme a Ética a Nicômaco, segundo a qual a virtude dos amigos é amar, amor de amigos que, por si, evita que a vida seja um erro, expressão mais elevada e superação da justiça. Apesar de todos estes atributos, contudo, é no mesmo Aristóteles que se reconhece o limite de *philia*: só se pode amar com *philia* a poucos, àqueles que são imediatamente próximos e queridos. Desta espécie de amor é de notar que há pouco no romance em geral, sendo possível supor esta modalidade de relações somente em situações como o relacionamento entre a juventude helênica do sonho e, especialmente, pela importância que entre este povo assumia ao amor materno, sentimento afim à *philia*.

Agapé, por fim, é o amor que contempla os demais seres humanos, não abrangidos por *eros* nem por *philia*. É o amor desinteressado dos mártires do cristianismo, a caridade, amor ao outro seja ele quem for. Em Comte-Sponville falar de *agapé* é, ou falar do amor cristão, especialmente segundo Simone Weil, ou, de passagem relacioná-lo com a compaixão budista. Contudo, apesar da ausência de uma matriz propriamente cristã na história que se desenrola durante o sonho de “*Schnee*”, *agapé* é o melhor nome para compreender que espécie de amor é esta que enche Castorp de coragem e decisão. Nesta circunstância o amor significa uma vida sã e ativa empreendida por amor à própria vida, condicionada pela decisão que surge do conhecimento das relações entre o amor e a morte, bem como do reconhecimento da dignidade humana, da dignidade do “senhor das contradições”. A *agapé* cristã leva ao amor pelas criaturas mediante o amor por Deus ou pelo reconhecimento da graça divina, ou ainda da beleza da vida. Naturalmente não pode ser tal a mediação entre Hans Castorp e a vida, pois não se trata, afinal, de uma história piedosa, edificante. O amor carnal permitiu ao herói entrever a possibilidade da *agapé* consumada. O conhecimento do dever de amar é o reconhecimento da vontade de viver como razão da própria vida, do ser do homem.

Esta é a contrapartida positiva da experiência do banquete sangrento. Lá o protagonista verificou com clareza a inexorabilidade da morte, a relação

entre a vida e a morte em sua tensão máxima. Entre os opostos da extinção e da conservação da existência, ele sente responsabilidade pela conservação da vida. Tal é, inclusive, a razão de sublinhar-se o respeito pela maternidade entre o povo do Sol, bem como para a presença das duas estátuas de mãe e filha no templo do banquete. O amor materno representaria, em ambos os casos, a referência a um sentimento diferente tanto do amor passional como do amor à humanidade, que expõe outra possibilidade de desenvolvimento do sentimento amoroso.

A respeito do esquecimento do “*Gedankentraum*”, diz Kristiansen: “*Im Kontext des Romans ist Castorps ‘Traumgedichte’ ein transitorisches Bildungserlebnis, das aus inneren strukturellen und kompositorischen Gründen vergessen wird und somit nicht zur Lösung seines Regierungsproblem beiträgt*”⁶⁷. Como se pode compreender a expressão de Kristiansen “*transitorisches Bildungserlebnis*”?

A hipótese de Børge Kristiansen é a de A montanha mágica como romance schopenhaueriano. Talvez não haja lugar no sistema de Schopenhauer para a *Bildung*. À parte isso, pode-se pôr em dúvida se a experiência transitória de *Bildung* acima referida tem condições ou não de integrar a caracterização de um Bildungsroman. Wilhelm Meister, o paradigma do gênero, é considerado por Walter Benjamin como uma utopia regressiva e posição semelhante é defendida por teóricos do gênero como Wilhelm Voßkamp, para os quais os Bildungsromane apontam sempre para alguma espécie de utopia. Verificando um trecho de Kristiansen sobre o caráter utópico do sonho de “*Schnee*”: “*Da Castorps eigene Situation und seine Zeit ohne den Glauben an eine absolute Wertinstanz sind, und da der Glaubenschwund als das eigentliche Grundproblem seiner Geschichte und seiner Zeit beschrieben wird, kann eine in der religiösen Liebe fundierte humane Gemeinschaft nur als utopische Zukunft erahnt werden, die für Castorps konkrete Situation bleiben muß*”⁶⁸.

Sem dúvida, o herói de A montanha mágica não dispõe da instância doadora de valores absolutos que é Deus. Mas seu modo de amar a humanidade não se restringe à *agapé* no sentido estritamente cristão, em que a referência a Deus é necessária. O valor procede aqui da avaliação da situação da humanidade tal como percebida pelos pensamentos do sonho. Ora, se o amor precisa permanecer em estado de utopia, naturalmente ele jamais poderia

⁶⁷ KRISTIANSSEN, Børge. *Thomas Mann Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*. Bonn, Bouvier, 1986, página 277: “no contexto do romance a “poesia do sonho” é uma experiência transitória de *Bildung*, que será esquecida por razões estruturais e compositórias do romance e com isso não se contribui para solucionar seu problema principal”.

⁶⁸ idem, página 276.

dar solução (*Lösung*) aos problemas intelectuais que Castorp se propôs. Assim como — o mais importante — a experiência toda de “*Schnee*” tampouco poderia, de nenhum modo, trazer a redenção (*Erlösung*) do herói deste romance.

De acordo com o artigo de Benjamin sobre Goethe, sequer a relação deste com o mundo burguês teve, em algum momento de sua vida, alcançado o ponto de equilíbrio definitivo. Muito menos no Meister uma solução definitiva ou definida para a conciliação do protagonista com o mundo burguês, apenas a abertura para a luta política contra o feudalismo e para o casamento com Natalie. Tanto que Goethe, já octogenário, propôs-se a escrever uma continuação para os Wandejahre.

As “Confissões de uma bela alma”, a autobiografia pietista de uma senhora da família de Natalie, é incluída no Meister a título de um momento por superar. Após apaixonar-se pela narrativa daquela mulher, Wilhelm tem que perceber, não sem desgosto, que ela representa uma formação unilateral, apesar de toda sua beleza discreta. Natalie é vista (não só por Lukács, mas antes de tudo pelo próprio Goethe) precisamente como uma superação daquele modelo de feminilidade. Mulher muito parecida inclusive fisicamente com a tia, ela no entanto é capaz de engajar-se na ação — e é pela ação que o homem pode se medir a si mesmo e a seus pares, conforme todo o romance repete insistentemente. Natalie responde inclusive pela educação de algumas jovens e desde menina costumava demonstrar seu pendor pela ação filantrópica. Já naquela época sua tia canonisa admirava-se ao vê-la roubando seus baús de roupa branca para costurar vestidos para meninas carentes.

Em um romance piedoso é de esperar que a formação para a liberdade pressuposta em toda *Bildung* alcance um fim definitivo. Talvez uma obra como esta pudesse ser escrita por um dos personagens que convivem com Wilhelm, o barão, amante algo desastrado (pela falta de talento) e algo virtuoso (por uma boa vontade inconstante) do desenvolvimento do teatro na Alemanha, que escreveu uma peça ridiculamente convencional, em que o galã, identificado ao príncipe a quem o barão servia, trazia um final feliz dos mais convencionais aos personagens oprimidos da história. Tampouco A montanha mágica é uma obra piedosa, assim como nenhum Bildungsroman poderia ser. Seguindo o modelo do próprio romance-paradigma, o Bildungsroman deverá permanecer sempre com a consumação da *agapé* como um horizonte, inclusive como uma interrogação. E a *agapé* não é mais apenas o amor restrito ao dever de amar o gênero humano, ele é o representante mais prestigiado de todos os sentidos em que se possa falar de amor. Não é por outra razão que a última sentença do romance termina com uma interrogação:

“Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?”⁶⁹.

⁶⁹ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 994. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, página 801. “Será que também da festa universal da morte, da perniciosa febre que ao nosso redor inflama o céu desta noite chuvosa, surgirá um dia o amor?”.

IRONIA E MORTE

A ironia é talvez o recurso de estilo mais reconhecido de Thomas Mann, com razão. Ela atravessa toda a obra, da grande desventura amorosa do senhor Friedmann às perambulações inconclusas de Felix Krull. Comparando os usos da ironia nas diversas etapas da obra de Thomas Mann, acompanham-se as modalidades essenciais de sua trajetória como artista. O exercício da ironia em Os Buddenbrook — decadência de uma família é da melhor espécie que Thomas Mann praticou, apesar de ser uma obra de jovem, publicada em 1900, seu primeiro grande romance. A morte do Senador Thomas Buddenbrook em decorrência de uma extração dentária mal-sucedida é precedida de um célebre devaneio metafísico. O pensamento pessimista de Thomas Mann é acompanhado da descrição serenamente épica a equilibrá-lo. Tal equilíbrio também é de ironia infinita e precisa ser seguido aos poucos. O Senador pressentia a própria morte como iminente e se desesperava à sua maneira.

“Obgleich Thomas Buddenbrook in seinem Leben hie und da mit einer kleinen Neigung zum Katholizismus gespielt hatte, war er doch ganz erfüllt von dem ernstesten, tiefen, bis zur Selbstpeinigung strengen und unerbittlichen Verantwortlichkeitsgefühl des echten und leidenschaftlichen Protestanten. Nein, dem Höchsten und Letzten gegenüber gab es keinen Beistand von außen, keine Vermittlung, Absolution, Betäubung und Tröstung! Ganz einsam, selbständig und aus eigener Kraft mußte man in heißer und emsiger Arbeit, ehe es zu spät war, das Rätsel entwirren und sich klare Bereitschaft erringen, oder in Verzweiflung dahinfahren... Und Thomas Buddenbrook wandte sich enttäuscht und hoffnungslos von seinem einzigen Sohne ab, in dem er stark und verjüngt fortzuleben gehofft hatte, und fing an, in Hast und Furcht nach der Wahrheit zu suchen, die es irgendwo für ihn geben mußte...”⁷⁰

Mas onde estaria a verdade do velho Senador? Como se vê, a questão propriamente religiosa de Thomas Buddenbrook confunde-se com sua

⁷⁰ MANN, Thomas. *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1974, páginas 652-653. MANN, Thomas. *Os Buddenbrook. Decadência de uma família*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo, Circulo do Livro, [S.I.], página 573: “Em diversos momentos da sua vida, Thomas Buddenbrook brincara com uma pequena tendência para o catolicismo. Todavia estava cheio daquela sensação de responsabilidade do verdadeiro e apaixonado protestante, sentimento profundo, grave, rígido e inexorável que chega a atormentar o próprio portador. Não! Diante do Supremo e Derradeiro não havia ajuda de fora, nem mediação, absolvição, alívio e consolo! Num esforço solitário, independente e pessoal, trabalhando fervorosa e aplicadamente, cada homem tinha de desenredar o enigma, antes que fosse tarde; era preciso alcançar esclarecimento rápido ou finar-se em desespero... Desiludido e desanimado, Thomas Buddenbrook afastava-se do seu único filho em quem esperava continuar a viver, vigoroso e rejuvenescido. Apressada e medrosamente, punha-se a procurar a verdade que, em qualquer lugar, devia existir para ele...”

atividade mercantil, com sua situação familiar, enfim, esta verdade poderia se manifestar de maneiras muito diversas. É como metafísica, contudo, assunto ignorado até então por sua mentalidade positiva, que se imporá. Uma tarde, pouco tempo depois das considerações luteranas sobre o valor do esforço sacrificado diante de Deus, ele encontrou num canto da biblioteca uma edição descuidada da segunda parte de O mundo como vontade e representação, levou-a ao jardim e teve quatro horas de estrênuo abstração. O próprio fato de não compreender muito bem o que lia o seduzia. Leu por último o capítulo “*Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich*”, “Sobre a morte e a sua relação com a indestrutibilidade da nossa essência em si”. A noite que se seguiu a esta bela tarde foi terrível, as horas de maior peso espiritual na vida do velho burguês. O narrador as chama horas de ebriedade provocadas por um livro misterioso e fascinante. Mas a ebriedade tem aí, como em A montanha mágica, o sentido de perder-se em horizontes de metafísica apaixonada. Ainda como neste romance, a alternância entre vigília e sono tem papel central. Cansado mais que de costume, o Senador foi dormir bem cedo e por três horas dormiu um sono pétreo, acordando de repente “*wie man einsam erwacht, mit einer keimenden Liebe im Herzen*”, “como acordam os homens solitários quando têm no coração um amor em botão”. Que amor? O amor pela vida. Bruscamente exclamou um “hei de viver” e caiu novamente em letargia, exausto. Acordou logo novamente e teve um pensamento grandioso e apaixonado pela vida, em que a própria morte individual soava apenas como um momento de libertação para a continuidade da vida sob novas formas. De acordo com o narrador,

“*Die Mauern seiner Vaterstadt, in denen er sich mit Willen und Bewußtsein eingeschlossen, taten sich auf und erschlossen seinem Blicke die Welt, die ganze Welt, von der er in jungen Jahren dies und jenes Stückchen gesehen, und die der Tod ihm ganz und gar zu schenken versprach.*”⁷¹

É bela a tradução que *Vaterstadt*, ordinariamente entendida simplesmente como “cidade natal”, recebe na edição brasileira. Recupera-se o sentido original da primeira parte deste substantivo composto, *Vater*, pai, e se traduz *Vaterstadt* como “cidade paterna”. Para quem conhece os motivos autobiográficos de Buddenbrooks, as personalidades do escritor Paul Thomas

⁷¹ MANN, Thomas. *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1974, página 658. MANN, Thomas. *Os Buddenbrook. Decadência de uma família*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo, Circulo do Livro, [S.I.], página 578: “Abriram-se as muralhas da cidade paterna, onde ele se encerrara espontânea e conscientemente; descortinava-se ao seu olhar o mundo, todo o mundo, do qual, na mocidade, vira este ou aquele pedacinho, e que a morte lhe prometia dar de presente na sua totalidade.”

Mann e seu pai Thomas Johann Heinrich Mann fundidas em Thomas Buddenbrook, assim como a relação dos Mann com a cidade-estado de Lübeck e dos Buddenbrook com Hamburgo, esta tradução é sumamente interessante. Efetivamente, é da libertação de limites estabelecidos pelo pai que se trata, a seguir adiante o modelo de leitura dos Buddenbrooks que Marianne Krüll oferece de passagem em Na rede dos magos. Ademais que, para retornar às convenções, Buddenbrook serve-se da expediência de recordar-se do nome do pai e de seu peso. Lembra-se de si como chefe da respeitável empresa “Johann Buddenbrook”. Por algumas linhas o leitor pode se embalar imaginando Thomas Buddenbrook libertando-se da missão que se impôs de restaurar a dignidade burguesa dos Buddenbrook. E pode imaginar Thomas Mann, o modelo biográfico do personagem, a rasgar as cláusulas do severo testamento em que seu próprio pai determinou, como numa maldição paterna, o destino infeliz da família. Mas isso não acontece ao final com Buddenbrook. Poucos instantes se passaram:

“Und während er fühlte, wie Betäubung und Schlaf ihn unwiderstehlich überschatteten, schwor er sich einen teuren Eid, dies ungeheure Glück niemals fahrenzulassen, sondern seine Kräfte zu sammeln und zu lernen, zu lesen und zu studieren, bis er sich fest und unveräußerlich die ganze Weltanschauung zu eigen gemacht haben würde, aus der dies alles hervorgegangen war.

Allein das konnte nicht sein, und schon am nächsten Morgen, als er mit einem ganz kleinen Gefühl von Geniertheit über die geistigen Extravaganzen von gestern erwachte, ahnte er etwas von der Unausführbarkeit dieser schönen Vorsätze.”⁷²

O Senador abandonou o projeto por receio do ridículo que provocaria. Outras idéias sobre o *post-mortem* ainda o atingiram algum tempo. Mas em breve as abandonou, sempre pelo senso burguês de proporções. No final das contas toma seus pensamentos noturnos como ebriedade no sentido de puro erro quando, demonstra-o a ironia, seriedade, absurdo e amor pela vida se mostraram indissociáveis e o próprio absurdo evidencia elevada dignidade

⁷² MANN, Thomas. *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, página 659. MANN, Thomas. *Os Buddenbrook. Decadência de uma família*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo, Circulo do Livro, [S.I.], página 578: “Enquanto sentia como o atordoamento e o sono o obumbravam irresistivelmente, prestou em si o juramento sagrado de nunca mais deixar escapar esta imensa felicidade, mas sim de encontrar as suas forças e de aprender, de ler, de estudar até que se tivesse apoderado, firme e inalienavelmente, de toda essa filosofia da qual todas essas percepções haviam nascido. Mas isso não podia ser. Já na manhã seguinte, acordando com uma levíssima sensação de embaraço por motivo das extravagâncias espirituais da noite passada, previa algo da irrealizabilidade desses belos projetos.”

humana. Mas o entendimento não é capaz de acompanhar a agilidade desta ironia sublime. O leitor, comodamente instalado, deriva em pensamentos de salvação metafísica do declínio, mas a força moral já está esgotada.

Não é gratuitamente que o “hei de viver” brota como germe do novo amor de um homem solitário para depois ser esmagado pela mais indecente das convenções. A lógica que leva Thomas Buddenbrook a prometer a si mesmo a exploração metódica do livro de metafísica é da ordem de quem vê a verdade como alcançável do mesmo modo que se obtém um lucro comercial. A verdade seria um mero produto do trabalho aplicado. O comerciante não sai do círculo de suas velhas convicções ao sofrer a crise que prenuncia sua morte. Apenas é levado a experimentar, embriagado de metafísica, a semente de um estado diverso do seu. O sonho de amor é uma alucinação noturna da noite mal dormida de um velho. Assim ele o interpreta quando acorda, envergonhado e cansado, bem próximo do limite de sua vida. Pouco depois falecerá em decorrência de uma hemorragia, inabilidade de seu prestigiado dentista, e toda a cidade comentará que é incrível alguém tão importante morrer tão prosaicamente. Ensaia-se um sentido pleno e confortante para a história: imediatamente quebra-se a teleologia, sem possibilidade de resgate. Thomas Buddenbrook morre sem a glória desejada e não deixa herdeiro à altura para gerenciar a firma, seus filhos são exemplares da decadência de uma época e do fim da família. Esgotou-se a força moral do velho pai. Gerda, a viúva, é um personagem apenas ornamental, fraco, que ao fim retorna a Amsterdã, “iria como viera”. Hanno, o filho querido, morre de tifo e, comentando o fato desta morte, as senhoras remanescentes da família discutem se as almas se reencontram no além após a morte, cabendo à “minúscula” agregada Weichbrot a última fala do romance, uma exclamação convulsiva de que assim é, “é verdade”. Esta cena pode ser imediatamente relacionada com o capítulo de Schopenhauer tão importante para o Senador. Nele, Schopenhauer ataca seriamente o judaísmo, o cristianismo e o islamismo por suas concepções de imortalidade da alma e expõe positivamente sua compreensão do que seriam a imortalidade e a metempsicose segundo o budismo e o hinduísmo. À luz deste texto, a esperança aflita daquelas senhoras lamentando a morte do menino soa tragicamente ignorante. Encerra-se com ironia áspera e sutil o tema da “decadência de uma família”, subtítulo do romance. Não há introdução melhor na obra de Thomas Mann para abordar a ironia, o amor e a morte em A montanha mágica.

Qual é o significado da ironia em A montanha mágica? Seu objetivo? Seu objeto, seu método e alcance? Quando se pergunta pelo objeto da ironia no romance, espontaneamente surge na memória do leitor a figura de Settembrini e também a de Naphta. Os pedagogos são freqüentemente

ultrapassados, iludidos e ridicularizados pela ironia, especialmente mais para o final. Settembrini termina sua participação muito doente e sentimental, despertando compaixão. Um excuro a um assunto à primeira vista muito remoto — um evento na história da recepção da *Bildung* de Goethe por uma certa categoria intelectual judia alemã no século XIX e início do XX — pode abrir um horizonte interessante e inesperado para situar a querela de Naphta e Settembrini, personagens intelectualmente tão intensos e tão maltratados por seus destinos.

Em 1929, poucos anos após a publicação do romance, ocorreu em Davos uma célebre discussão entre Ernst Cassirer e Martin Heidegger sobre Kant. Conforme Rüdiger Safranski espiritualmente observa em sua biografia de Heidegger, *Ein Meister aus Deutschland*, o desenrolar da discussão parece ter repetido a história contada no romance, no mesmo cenário. Heidegger seria Naphta, Cassirer Settembrini. Safranski não julga necessário detalhar o sentido da comparação. Mas ela ilumina retrospectivamente, sob a luz da recepção de Goethe e sua *Bildung*, o significado daquilo que estava em jogo quando os personagens de Thomas Mann se odiavam invocando a Igreja e a razão democrática.

Para tanto, o comentário de Habermas sobre a querela de 1929 é muito útil. Este breve e incisivo comentário é uma passagem do ensaio “O idealismo alemão dos filósofos judeus”. Um aspecto central do ensaio é a recepção judia de Goethe desde os tempos do círculo intelectual de Rahel Varnhagen, que teria se dado, segundo Habermas, por uma apropriação muito particular do tema da *Bildung*. É em decorrência de discutir tal apropriação que Habermas chega a Cassirer e Heidegger.

“O tema [do colóquio de Davos] era Kant; na verdade o que estava em discussão era o fim de uma época. O contraste das escolas tornou-se secundário, comparado com o confronto das gerações: Cassirer representava o mundo a que pertencia Husserl, contra o do seu grande discípulo; o mundo culto do humanismo europeu contra um decisionismo que invocava o caráter originário do pensamento; e cuja radicalidade atacava de fato a civilização de Goethe em suas raízes.

“Não foi por acaso que o culto de Goethe foi criado, no início do século XIX, no salão de Rahel Varnhagen. Pois o modelo de Wilhelm Meister, que concebia a ‘formação da personalidade’, de forma tão particular e tão enganadora, como uma assimilação do elemento burguês ao aristocrático, foi

imitado intensamente pelos judeus, que ‘a cultura transformava em exceções’ (*Ausnahmejuden der Bildung*).⁷³

Cassirer e Husserl pertenciam a tal tradição advinda do culto de Goethe. Quando em 1929, no sanatório de Davos, Cassirer argumentava contra Heidegger, terminando cada uma de suas elocuições com uma citação de Goethe, a história desta recepção da *Bildung* chegava a um ponto crítico.

O espírito iluminista de Settembrini não foi capaz, como não seria anos mais tarde capaz o do neokantiano Cassirer, de se enfrentar com um pensamento supostamente “radical”, no caso não os gregos conforme Heidegger, mas a Idade Média conforme Naphta. Portanto, por uma verdadeira ironia a história repetiu como tragédia o que se havia posto em jogo como literatura anos antes — nisto consiste a hipótese que se pode pôr à prova para verificar o alcance da ironia no romance. Caso se aceite tal hipótese, então Thomas Mann, ainda plenamente apolítico aquando da publicação de *A montanha mágica*, não poderia talvez prever o sentido em que sua bela construção antecipava o quadro cultural nacional dos anos seguintes, mas seguramente foi bastante sensível para conceber uma situação ficcional muito instigante para a posteridade.

Lentamente Leo Naphta acirra o empenho em ridicularizar o companheiro com quem dividia o estabelecimento do alfaiate Lukacek. O jesuíta que nunca atingiria a ordenação aumentava sua amargura enquanto progredia a tuberculose. A opção final pelo suicídio poderia ser tomada até como um desfecho natural para a história de uma personalidade tão orgulhosa e isolada em suas convicções de religiosidade e violência. Ela revela um motivo importante do romance: o encadeamento entre ironia e morte. Com efeito, trata-se do romance do fim de um tempo, cuja atmosfera já está dada bem ao início, quando se descreve a paisagem alpina na tarde da chegada do herói:

“(…) und jener farblose, entseelte und traurige Übergangszustand herrschte in der Natur, der dem vollen Einbruch der Nacht unmittelbar vorangeht.”⁷⁴

⁷³ HABERMAS, Jürgen. “O idealismo alemão dos filósofos judeus”. In: HABERMAS, Jürgen. *Sociologia*. Organizadores e tradutores, Barbara Freitag e Sérgio Paulo Rouanet. Terceira edição, São Paulo, Ática, 1993, páginas 88-89.

⁷⁴ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, páginas 17-18. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, página 16: “Reinava na natureza aquele estado de transição, descolorido, melancólico, desprovido de vida, que precede imediatamente o anoitecer definitivo.”

Neste romance do crepúsculo do Ocidente — que seja válida a expressão “crepúsculo do Ocidente”, resguardando-se entretanto a distância entre Mann e Oswald Spengler — o fim da vida do romântico, comunista, revolucionário, católico, judeu, sensual, ascético e amante da violência Leo Naphta inscreve-se na qualidade de prelúdio imediato da irrupção da Grande Guerra. Por isso só ocorre em meio àquele movimento agitado. Entre “Coisas muito problemáticas”, e o último subcapítulo, “Trovão”, está “A grande irritação”. “Coisas muito problemáticas” inclui as experiências ocultistas no Berghof. O último subcapítulo anuncia finalmente a Guerra. Hans Castorp é convocado e vai para o campo de batalha. O narrador intercala neste subcapítulo muitas de suas reflexões principais, que não seriam passíveis de sintetizar muito resumidamente.

A irritabilidade dos pacientes do sanatório narrada em “A grande irritação” é diretamente ligada ao estado de coisas descrito em “O grande tédio”. A tradicional frivolidade do Berghof foi se transformando aos poucos em impaciência. Os pacientes perderam a habilidade de suportar o longo tempo de internação e começaram a se entregar a jogos e diversões perigosos, pelo menos excêntricos. Tal impaciência ligava-se com certa dificuldade no trato mútuo. A situação social começava a se deteriorar, muito sutilmente, sob o signo do “demônio do tédio”. Neste ponto começa “A grande irritação”.

“Mit der unverantwortlichen Neugier des Bildungsreisenden hatte er diesen Dämon studiert, ja, bedenkliche Möglichkeiten in sich vorgefunden, an dem ungeheuerlichen Dienste, den die Mitwelt ihm widmete, ausgiebig teilzunehmen.”⁷⁵

Poderia parecer dispensável apontar o termo *Bildungsreisend* aplicado a Castorp, se, além de ser único no romance como indicador da qualidade de Bildungsroman do mesmo, não houvesse um traço menos consciente do narrador que reforça poderosamente o argumento que vê em A montanha mágica um Bildungsroman. Em todo o romance o narrador se comporta como um distante crítico do protagonista, com maior ou menor envolvimento. Mas nessa altura, como depois só no final, ele revela nitidamente sua preocupação com o curso da vida do herói, bem ao modo dos educadores distantes de Wilhelm Meister, que se preocupam com a qualidade das experiências do jovem. Esta preocupação tem tom pedagógico. O narrador, pode-se dizer,

⁷⁵ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 947. MANN, Thomas. A montanha mágica. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, página 763: “O jovem estudara aquele demônio com a curiosidade irresponsável de um viajero em busca de formação e até descobrira na sua própria alma perigosas aptidões para desempenhar um papel importante no culto abominável que todo o mundo lhe devotava”.

partilha com Settembrini as preocupações sobre a direção das pesquisas do rapaz (Hans Castorp é um pesquisador, quase todo tempo), temeroso dos muitos desvios plausíveis no caminho do *Bildungsreisend*. Os preceptores de Meister surgem esporadicamente para conceder-lhe ocasiões de apressar seu aprendizado, especialmente através de longas discussões. O narrador da história de Hans Castorp esporadicamente manifesta ao leitor sua simpatia pelo destino deste jovem tão comum a quem sucedeu a experiência do isolamento nas montanhas.

O tema da discussão que incitou ao duelo em que Naphta se balearia mortalmente foi a liberdade. Muitas vezes as disputas pedagógicas tomavam rumo por assuntos de semelhante dignidade, como a política, a história ou o homem. A circunstância que fez de mais esta confusão metafísica a derradeira foi o próprio estado clínico de Leo Naphta. Se ao velho pregador da liberdade iluminista o progresso da tuberculose gerava melancolia, ao adorador da violência apenas aumentava a natural agressividade e, muito especialmente, o espírito de contradição, talvez o predicado mais acentuado deste personagem.

Para ele o mundo está sob o signo da doença. Todo o progresso do mundo capitalista se lhe afigura como os movimentos de um enfermo que mudasse o tempo todo de posição no leito para aliviar ou evitar a dor, mas sem fazer ceder em nada a doença. A ciência era o alvo preferencial de suas últimas interlocuções. Especialmente temas como a cosmologia ou as noções de tempo, espaço e causalidade da física newtoniana. A ciência representa a mais estúpida das crenças.

Assim iam as coisas até o passeio dos dois eruditos, de Castorp, Ferge e Wehsal rumo a uma hospedaria em Monstein, localidade próxima à alfaiataria de Lukacek. A breve viagem montanhosa atravessava estradas íngremes que se abriam para paisagens de escarpas que aos olhos do encantado Castorp pareciam inacessíveis e grandiosas como o próprio Valhala. Quando todos já encontravam-se na sala de refeições da hospedaria, reunidos numa mesma mesa, Leo Naphta começou seu monólogo delirante sobre a liberdade, dirigido com exclusividade a Hans Castorp. Um discurso sinuoso, incoerente e muito provocativo que opunha, de um lado, romantismo e Idade Média como defensores do individualismo positivo, que seria nacionalista e belicoso, ao liberalismo humanitário, que seria igualmente individualista, porém ignorante, equívoco. Logo vieram protestos enfurecidos de Settembrini. A discussão foi muito veemente, Naphta tendo desafiado Settembrini para um duelo. Afirmou que sua tarefa era semear a dúvida radical no espírito de seus educandos e que não desistiria disso. A proposta do duelo foi aceita. Hans Castorp e Settembrini conversaram a respeito da necessidade de defender os ideais com o risco da própria vida. Settembrini julgava que havia situações, como esta,

em que seria preciso recorrer a meios fora da lei como o duelo para defender a virtude. Apesar de impressionado, Castorp não foi completamente persuadido, embora suspeitasse que fosse mesmo assim. Ainda houve tentativas de dissuasão, mas três dias depois, usando pistolas emprestadas por Albin, os dois se enfrentaram. Wehsal foi padrinho de Naphta, Ferge de Settembrini, Castorp o juiz. Settembrini atirou para cima. Naphta suicidou-se com um tiro na cabeça, após chamar seu oponente de covarde, por ter escapado deste modo ao combate.

Segundo Bernd Seiler⁷⁶, a ironia no estilo literário de Thomas Mann consiste não em dizer algo pela enunciação de seu oposto, mas em exagerar o valor do que em geral se toma como secundário e diminuir, depreciar o valor do que em geral é o mais importante. Tal procedimento caricaturizaria, ainda segundo Seiler, a realidade, sem que a obra deixe de provocar um efeito realista. Mesmo que a relação de Thomas Mann com o realismo não seja um tema rigorosamente indispensável para pensar sua ironia, a hipótese que Seiler levanta sobre a natureza da ironia no autor é facilmente verificável ao longo de *A montanha mágica*. Quando é recolhido o corpo de Naphta estendido na neve, não se deixa de mencionar, mesmo em face do maior terror, a vaidade das roupas do morto:

*“Sie sahen das schwarzrote Loch neben der Schläfe. Sie sahen in ein Gesicht, das man am besten mit dem seidenen Schnupftuch bedeckte, von dem ein Zipfel aus Naphta's Brusttasche hing.”*⁷⁷

Quando Naphta fuma, logo antes do embate, a cena também é minuciosamente descrita, ficando explícito que se trataria de um gesto de vaidade. E quando na mesma cena do suicídio ele se despe do sobretudo, fica à mostra seu rico forro de marmota canadense, atestando ainda vaidade, sentimento que se acusa em todas as aparições de Naphta, sempre pelo mesmo processo de exaltar o significado de suas menores inflexões de narcisismo. Extemporaneamente poder-se-ia invocar o suicídio do igualmente vaidoso, feio e culto Friedmann, personagem dos inícios da carreira de Thomas Mann, anão que sofre privações graves por toda a vida — Naphta enfrentou a privação de não se tornar padre ordenado apenas como a última, de uma série

⁷⁶ SEILER, Bernd W. *“Ironischer Stil und realistischer Eindruck. Zu einem scheinbaren Widerspruch in der Erzählkunst Thomas Manns”*. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, volume III, 1986.

⁷⁷ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 980. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, página 790: “Via-se o buraco vermelho, enegrecido, ao lado da têmpora. Cobriram-lhe o rosto com o lenço de seda cuja ponta sobressaía do bolsinho do casaco de Naphta.”

que começou ainda na infância miserável. Friedmann afeiçoou-se à arte, aos belos trajes e bons modos, até apaixonar-se por uma mulher bela e cruel. Quando foi rejeitado com escárnio, matou-se. Importa observar que a mesma espécie de ironia de elevar o secundário e diminuir o mais evidente da ação, se bem que talvez menos desenvolvida, se encontra na descrição do tombo que Friedmann levou na infância, nas descrições esmeradas de trajes e gestos galantes ou ridículos. Se seguramente a ironia assume matizes diversos ao longo da produção artística de Thomas Mann, o que justifica estudos detalhados como *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns* de Reinhard Baumgart, por outro lado também há características razoavelmente homogêneas que permitem falar na ironia em Thomas Mann de forma genérica. O próprio Baumgart e Seiler o demonstram com abundância de argumentos e exemplos. De qualquer forma este antigo tema, muito estudado até hoje, presta-se a discutir a quase cada passagem de A montanha mágica.

O desequilíbrio que a ironia cria entre assuntos prioritários e não prioritários sugere que se esteja acusando confusão no modo habitual de considerar tal hierarquia de significados. Quando se comenta a indolência de Castorp em ler jornais para se inteirar do que se passava na política internacional logo antes da guerra, um pequeno trecho argumenta sobre o porquê desta confusão sobre a dignidade dos assuntos humanos:

“Sein mittelländischer Freund und Mentor hatte dem immer ein wenig abzuhelfen gesucht und es sich angelegen sein lassen, das Sorgenkind seiner Erziehung über die unteren Vorgänge in großen Zügen zu unterrichten, hatte aber wenig Ohr bei einem Schüler gefunden, der sich zwar von den geistigen Schatten der Dinge regierungsweise das eine und andere träumen ließ, der Dinge selbst aber nicht geachtet hatte, und zwar aus der Hochmutsneigung, die Schatten für die Dinge zu sehen, — weswegen man ihn nicht einmal allzu hart schelten darf, da dies Verhältnis nicht letztgültig geklärt ist.”⁷⁸

Thomas Mann afirma que ao escrever as *Betrachtungen eines Unpolitischen* sua atitude era de, entre outras coisas, esclarecer valores

⁷⁸ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1974, volume III, página 985. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, página 794: “Seu amigo e mentor do Mediterrâneo sempre procurara remediar esse mal e se esforçara por informar o filho enfermo dos seus esforços pedagógicos em grandes linhas a respeito daquilo que acontecia lá embaixo. Mas encontrara ouvidos moucos por parte de um discípulo que, ao ‘reger’, imaginava, na verdade, isto ou aquilo das sombras espirituais das coisas, mas não se preocupava com as próprias coisas, devido a uma tendência arrogante para tomar as sombras pelas coisas e para ver nestas apenas sombras. E não devemos censurá-lo severamente por causa disso, visto a relação entre sombras e coisas não estar definitivamente esclarecida”.

importantes para sua vida, os quais se encontravam sob sua crise mais aguda. Esta confusão de conceitos coincidiu, portanto, com a época de redação do romance. Se já muito antes dessa época sua ironia procedia conforme a sugestão de Seiler, aí então ela tinha muitos conceitos com que trabalhar. O que é a liberdade e o que é sua sombra? A ambigüidade da morte, do tempo ou do amor revelam sua extensão máxima em passagens nas quais a ironia faz o papel principal. Pode-se desejar concluir, das especulações sobre a temporalidade, que o tempo cronológico seja uma sombra do tempo puro. Mas a dignidade própria ao tempo cronológico não se anula, pelo contrário: a irrupção violenta do tempo histórico confirma que não é assim. Os diversos sentidos do tempo não se relacionam como uma coisa qualquer e sua sombra de modo definitivo, mas alternadamente revelam-se como importantes ou desimportantes.

Muito mais as meditações apolíticas concedem sobre o tema da ironia, da arte ou do amor, ou mesmo sobre as “coisas” e suas “sombas”. Segundo elas a literatura contemporânea não é ingênua, não é a vida lisa e plana. Precisamente sua vinculação ao espírito a tornou problemática. Ela se tornou crítica sentimental da vida, uma crítica ainda mais aguda que o próprio espírito, por seus meios serem mais ricos. A arte combinou-se à moral, fez-se moral, sua missão é ser simultaneamente deleite e tribunal condenatório da vida. Sobre a missão da arte é dito:

*“Ihre Sendung beruht dahin, daß sie, um es diplomatisch zu sagen, gleich gute Beziehungen zum Leben und zum reinen Geist unterhält, daß sie zugleich konservativ und radikal ist; sie beruht in ihrer Mittel- und Mittlerstellung zwischen Geist und Leben. Hier ist die Quelle der Ironie...”*⁷⁹

O que é o espírito puro? Radicalismo? Conservadorismo? Estes termos recebem muitas definições ao longo do capítulo XII, “Ironia e radicalismo”, das considerações apolíticas, na verdade escrito para procurar estas definições e firmá-las. A definição última do radicalismo é identificá-lo a um inimigo detestável, o niilismo. O conservadorismo seria seu oposto e antídoto. Seria a ironia. A ironia é um meio privilegiado para pôr em jogo a força da arte. Nem toda a arte é irônica; mas a ironia é capaz de afastar o espírito, o intelectual, do egoísmo e do niilismo em que este se sente cada vez que contempla as formas da vida nascidas do humano, isto é, as instituições sociais, que consideradas sob o ângulo puramente espiritual, intelectual, são odiosamente brutas,

⁷⁹ MANN, Thomas. “Sua missão consiste em que, para dizê-lo diplomaticamente, mantém relações igualmente boas com a vida e o espírito puro, que é ao mesmo tempo conservadora e radical; essa missão repousa em sua posição intermediária entre o espírito e a vida. Aqui está a fonte da ironia...”

vulgares, identificam-se com o puro nada, o repelente sem sentido. O intelectual diante da pobreza, dos bancos, das igrejas, dos militares, das prostitutas ou do poder da técnica sente nojo e não é capaz de sair por si mesmo de uma atitude ruim, negativa de protesto e niilismo silenciosos. Só com ironia ele se torna conservador. A arte mantém desperta a consciência da vida, isto é, mantém o espírito e a vida atentos um para o outro. Jogando ambigualmente (pois segundo o texto a ironia é ambígua como o próprio deus Eros) entre a vida e o espírito, a ironia põe em jogo o valor do que aborda. Daí a oscilação de valores que promove.

O que isso tem a haver com as “coisas” e suas “sombras espirituais”? As “coisas” são aquelas premências do mundo burguês de cuja responsabilidade Settembrini cansa de lembrar a seu amigo engenheiro. Settembrini constantemente repete que, não só devido à profissão de Castorp, mas por sua nacionalidade em primeiro lugar, ele deveria assumir uma postura ativa no mundo. O engenheiro efetivamente nascera e se criara numa atmosfera mercantil, prática, ao lado de seus primos e tios. Mas seu velho avô foi a personalidade que mais marcou-lhe a infância com sentimentos difusos de respeito pelo tempo e pela morte. Em que consistiria a dignidade própria de um cidadão da classe alta de Hamburgo nunca ficou-lhe muito claro, pois mesclavam-se as impressões do tempo presente às de uma era pretérita representada pelo avô e às inclinações de temperamento próprias de sua pessoa. Inclinações que o indispunham contra a simples adesão ao trabalho burguês, mas igualmente o distanciavam de engajar-se em qualquer atividade artística. O período de isolamento na montanha levou adiante essa sua tendência de isolar-se das premências de sua profissão e posição social em função da vida contemplativa. Assim, Hans Castorp desenvolveu algo das características do intelectual tal como descrito no capítulo “Ironia e radicalismo” das *Betrachtungen*, pois que isolava-se do mundo da “planície”, o mundo das “coisas”, cheio de estaleiros, Senadores de Hamburgo, costumes decentes e prosaicos para contemplar suas sombras, para concentrar-se em compreender o tempo puro enquanto o tempo cronológico é posto de lado como sua sombra, sua manifestação puramente exterior e portanto secundária. Após escoados sete anos o tempo histórico vem acordar o herói para a irrevogabilidade do tempo prosaico e já de modo violento, arrancando-o da melancolia sem fundo e dos estudos de astronomia, fisiologia e botânica, do jogo de cartas, destas sombras espirituais que ele tomava como as poucas atividades dignas de sua atenção. A oposição entre mundo exterior e mundo interior é objeto constante da literatura alemã anterior a este romance. Tem uma história longa e rica, à qual Thomas Mann sempre foi muito atento. Entre as coisas e suas sombras espirituais, isto é, os reflexos da luz que o intelecto

lança sobre as criações humanas, Hans Castorp move-se com dificuldade e, ocasionalmente, certa preguiça, conduzido por uma história irônica.

A ironia, a arte, segundo as *Betrachtungen*, erotizam e libertam o intelectual de seu ressentimento estéril. Efetivamente, Hans Castorp é como que iniciado pela arte em considerações graves sobre o sentido da morte. Todo o romance apresenta confrontações do herói com a morte. Mas só bem ao final ela lhe é apresentada pelo viés da arte, mediante a qual o terror da morte é visto com distanciamento e, nesse sentido, com ironia.

Quando Hans Castorp tornou-se guardião fiel do gramofone e dos discos do sanatório, deleitava-se todos os dias, horas e horas, ouvindo música e permitindo a seus pensamentos tomar rumo próprio. Já há muito tempo tivera os nobres pensamentos causados pelo sonho da neve. Clawdia Chauchat já partira definitivamente. As duas grandes experiências de Hans Castorp, portanto, já haviam ocorrido. Nem por isso terminara a história, pelo contrário. O sanatório vivia o período estéril que antecedia a Guerra. Muito diferente de quando começara sua história, Hans Castorp já havia efetuado, a seu modo, a aceitação da dimensão inumana do tempo e havia rompido a tentação da liberdade orgiástica com que Naphta, mas também o jovem Albin, o haviam tentado.

Neste período quase ameno de maturidade recém-conquistada, sua atenção voltou-se para a música. Nunca antes ela fora objeto de atenção. Desde a infância, ele nunca fizera caso da arte. Quando alguém sugeriu que se dedicasse um pouco à pintura de marinhas, seu talento natural, ele simplesmente riu, junto com seu tio Tienappel. Agora a situação não era a mesma. Quando Behrens apresentou o gramofone, a maravilhosa novidade tecnológica, aos pacientes do Berghof, ele riam e se divertiam. Precisamente Hans Castorp era agora quem não ria. Tinha se encantado pelo novo jogo de um momento para o outro. Ouvia o *Tanhäuser* de Wagner, o *Fausto* de Gounod, a *Tília* de Schubert — que mais tarde assobiaria no campo de batalha — e a *Aída* de Verdi, entre outras peças. Quando ouvia a *Carmen*, por exemplo, não é possível ao narrador da história evitar comparar os pensamentos que ela lhe propiciava com aqueles provocados por Chauchat e Naphta, por um lado, e Settembrini e Joachim, por outro, a sensualidade livre da maldosa *Carmen*, o “princípio asiático”, zombando e castigando o trabalho e a moral do frágil e tolo militar José. Mas os pensamentos despertados pelo final da ópera de Verdi são mais originais: eles elaboram com maior clareza o tema da morte que em quase todo o livro e introduzem, pela primeira e última vez nos pensamentos de Hans Castorp, o tema da função da arte. Radamés descobre que *Aída* o havia acompanhado ao túmulo. Os dois amantes estão

finalmente unidos, porém encerrados no túmulo que em breve os sufocará. Radamés está entre desesperado e encantado com o sacrifício final da amada.

“(...) bedurfte es für Hans Castorp keines Aufgebotes an Einbildungskraft. Was er aber letztlich empfand, verstand und genoß, während er mit gefalteten Händen auf die schwarze kleine Jalousie blickte, zwischen deren Leisten dies alles hervorblühte, das war die siegende Idealität der Musik, der Kunst, des menschlichen Gemüts, die hohe und unwiderlegliche Beschönigung, die sie der gemeinen Gräßlichkeit der wirklichen Dinge abgedeihen ließ. Man mußte sich nur vor Augen führen, was hier, nüchtern genommen, geschach! Zwei lebendig Begrabene würden, die Lungen voll Grubengas, hier miteinander, oder, noch schlimmer, einer nach dem anderen, an Hungerkrämpfen verenden, und dann würde an ihren Körpern die Verwesung ihr unaussprechliches Werk tun, bis zwei Gerippe unterm Gewölbe lagerten, deren jedem es völlig gleichgültig und unempfindlich sein würde, ob es allein oder zu zweien lagerte. Das war die reale und sachliche Seite der Dinge — eine Seite und Sache für sich, die vor dem Idealismus des Herzens überhaupt nicht in Betracht kam, vom Geiste der Schönheit und der Musik aufs triumphalste in den Schatten gestellt wurde.”⁸⁰

Desta passagem decorre a importante conclusão de que a arte pode contribuir para evitar qualquer domínio da morte sobre a alma humana. A beleza vence a morte. Ela concorre para permitir ao homem a resistência ao horror vulgar da vida, que não consiste senão no aspecto puramente material e repugnante da decadência e da morte. A morte não é puramente má, é ambígua; disso já sabia o protagonista do romance quando reunia suas impressões sobre a morte do avô e do pai, aos sete anos de idade, no funeral do velho Hans Lorenz Castorp:

⁸⁰ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III páginas 896-897. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, página 722: “Hans Castorp não precisava forçar a sua imaginação para participar desse encanto e dessa gratidão. Mas, o que sentia, compreendia e gozava antes de mais nada, enquanto, com as mãos postas, olhava a portinhola negra de cujas fendas partia toda essa beleza, era o alto e idealístico vôo da música, da arte, da alma humana, o sublime e irrefutável embelezamento que esse idealismo outorgava aos horrores vulgares das coisas reais. Bastava visionar com os olhos da razão o que se passava nessa cena. Duas pessoas enterradas vivas, com os pulmões cheios de gases mefíticos, pereceriam juntas, ou, o que seria ainda pior, uma depois da outra, torcendo-se de fome; a seguir, a putrefação exerceria sobre os corpos os seus indescritíveis efeitos, até que no fundo da tumba repousassem dois esqueletos, cada um dos quais ficaria completamente indiferente e insensível à questão de saber se jazia ali sozinho ou acompanhado. Este era o aspecto realista e objetivo das coisas — um aspecto e uma coisa à parte, que o idealismo do coração nem sequer levava em conta, e que o espírito da beleza e da música ofuscava triunfalmente.”

*“Aufgelost und in Worte gefaßt, hätten sie sich ungefähr folgendermaßen ausgenommen. Es hatte mit dem Tode eine fromme, sinnige und traurig schöne, das heißt geistliche Bewandnis und zugleich eine ganz andere, geradezu gegenteilige, sehr körperliche, sehr materielle, die man weder als schön, noch als sinnig, noch als fromm, noch auch nur als traurig eigentlich ansprechen konnte.”*⁸¹

Assim, ele percebe por conta própria que, se as flores em um velório dedicam-se a ornar e honrar o falecido, elas também dedicam-se a eliminar o mau cheiro proveniente do corpo. No início e no final do romance está a mesma intuição fundamental, porém melhor desenvolvida no caso da tragédia de Aída e Radamés que na observação sobre as flores. Quando Hans Castorp ouve a história de Aída e Radamés e se extasia diante da arte — da arte da música — que teria superado a morte ao transfigurar seu sentido torpe e mórbido em beleza e elevar o espírito por essa operação, não há senão a expressão de uma séria convicção a respeito da função da arte. Se um dos subcapítulos do romance é dedicado à explanação da engenhosa “redenção pelo mal” por Leo Naphta, aqui encontra-se, no parágrafo sobre a *Aída*, uma profissão de fé do burguês na função moral da arte. Uma passagem bastante peculiar para um raciocínio que oscila perpetuamente entre a figura do artista boêmio e do burguês protestante, como se reconhece em Thomas Mann e a que se costuma chamar sua dialética característica.

Conforme passagens esparsas por todo o romance e em particular as enunciadas conclusivamente no final, a liberdade de Hans Castorp foi seu isolamento. A liberdade é mais que o tema final de Naphta ou o título de algum subcapítulo em que se faz pela última vez antes do final a contagem do tempo (7 semanas) e em que Castorp mostra desconfiar de Settembrini. É um dos temas principais do livro. Ela é apresentada sob vários aspectos. Um dos primeiros é a liberdade orgiástica da irresponsabilidade, gozada por aqueles que renunciam à dignidade e experimentam um gozo dissoluto e bastante forte.

“Herr Albin” é um subcapítulo bem ao início do romance que apresenta em poucas páginas uma significativa exposição dos resultados ambíguos da liberdade orgiástica propiciada pela simpatia pela morte. Num dia de clima

⁸¹ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 43. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, página 37: “Analisadas e resumidas, essas impressões seriam pouco mais ou menos as seguintes: a morte tinha dois aspectos, um piedoso, significativo, de melancólica beleza, quer dizer, um aspecto religioso, e ao mesmo tempo tinha outro, absolutamente diverso e até mesmo oposto, um aspecto muito físico, bem material, que era impossível qualificar propriamente de belo, significativo, piedoso, sequer de triste.”

ruim um jovem desenganado, Herr Albin, discute ao ar livre com algumas senhoras. Ele submete estas mulheres a seu jogo: mostra armas (uma faca e um revólver), as elogia e brinca com elas, sugerindo estar a ponto de suicidar-se. Ele não pretende um suicídio qualquer: seu desejo é extinguir a consciência, baleando o cérebro, assim como muito mais tarde Naphta realmente fará.

A mesma espécie de ironia que leva Naphta à morte seduz Albin. Uma ironia poderosa, a que se pode chamar simplesmente de ironia mortal, que seduz pela sensação de gozo dissoluto, “*ein Gefühl von wüster Süßigkeit*”⁸², provocado pela dissolução das fronteiras que a honra — sentimento importante para um burguês — estabelece. Herr Albin precisa de público para pôr em jogo seus sentimentos. O texto explora precisamente a ambigüidade e a fragilidade do prazer da vergonha: Herr Albin ri muito, porém permanece tenso, rigidamente inseguro. Castorp admite para si mesmo que há uma espécie de comicidade em situações vexatórias e sem saída. Mas não consegue pensar com clareza a respeito: o prazer da ignomínia supõe uma mente desesperada e, portanto, parcial quanto ao valor da vida. Mesmo que se trate de um sentimento obscuro, ambíguo e frágil, a vergonha de Albin não é menos sedutora que a honra mais brilhante e lúcida. É o primeiro momento em que Hans Castorp tem diante de si a simpatia pela morte no sanatório completamente evidente. Ele não aproveitará a experiência para compreender o desespero final de Leo Naphta.

Herr Albin antecipa a vergonha insuportável de Leo Naphta. O que em um é provocado por circunstâncias orgânicas, pela doença e pela juventude desesperada de futuro, noutro é fruto não só do desespero da doença, mas também da impossibilidade de sustentar uma visão de mundo numa nova época. Ambos tem forte poder de sedução e são por isso bastante vaidosos, características que Thomas Mann associa ao romantismo e à ironia romântica nas *Betrachtungen eines Unpolitischen*. O fim de Naphta é a vitória do *Zivilisationsliterat* das *Betrachtungen*, do iluminista, mas uma vitória dúbia e, principalmente, atrasada, tardia demais. Ela não impede em nada a guerra. Pelo contrário, Settembrini torna-se um senhor desamparado, de saúde frágil, que só provoca a compaixão de Hans Castorp. Um senhor não sem certa sede de guerra, por certo, mas que permanece no leito, incapaz até de redigir seu artigo sobre o sofrimento humano para a nova enciclopédia humanista. A ironia levada ao extremo da autodestruição: a causa da morte do jesuíta e do prazer dissoluto do jovem Albin.

⁸² MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 116. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, páginas 95-96.

IRONIA, AMOR E MORTE

A ironia em A montanha mágica é definida como “*verantwortlich regierender Lebensfreundschaft*”, responsável sentimento amistoso diante da vida que deve governar os pensamentos de Castorp. Reinhard Baumgart concorda plenamente com esse uso do termo; e não poderia ser diferente, pois desde a chegada a Davos é constantemente lembrado que a ironia é um meio clássico da pedagogia, completamente distinto da malícia, seu extremo maligno, conforme Settembrini ensina desde seu primeiro contato com o herói. O exercício da ironia é que permite a Hans Castorp ultrapassar seus dois mestres. A ironia, mais como face do destino que como recurso clássico de Settembrini ou maldade de Naphta, é o único mentor que acompanha o jovem em seu desejo de formação sem abandoná-lo, superando mesmo a vitalidade de Peeperkorn ou o clamor do chamado da guerra, além das resistências, conscientes e inconscientes, do próprio aluno. Ela cumpre a tarefa melhor que qualquer abade da Torre. É busca da vida através de seu contrário, dos entraves que a ela se opõe, a doença e a morte. Ela tem uma relação particular com o amor: é o sentimento que mais colabora em movê-lo para fora do círculo pedagógico e pôr os educadores, usuários limitados da ironia pedagógica, em questão, bem como para pôr a vida de Castorp sob o signo de uma ironia muito mais completa, que afeta mais intensamente a personalidade que se forma, a ironia amorosa.

No capítulo IV, pouco tempo depois de tomar conhecimento da existência de uma russa de modos descuidados e de ter tido longas entrevistas com o preceptor italiano, inclusive a que condenava severamente a desordem que a música provoca no mundo, chega-se ao subcapítulo “Hippe”.

Na sua primeira segunda-feira no sanatório, Hans Castorp foi informado da palestra do dr. Krokowski sobre “o amor como fator patogênico”, à qual deveria comparecer por obediência aos costumes do lugar. Mas decidiu empreender logo cedo um passeio pelas vizinhanças, por estar começando a aborrecer-se com as estranhas personalidades que o cercavam. Não se sentia na verdade muito bem, estava bastante nervoso, sem razão, e foi caminhando por um bosque até encontrar um riacho com uma pequena cachoeira e um banco de madeira.

Estando sentado, precipitou-se, súbita, uma hemoptise. Sua vitalidade caiu acentuadamente. Respirava calma e lentamente, sem sobressalto, até cair inconsciente. Em espírito voltou à idade de treze anos, no colégio, conversando com Pribislav Hippe, um garoto um pouco maior. Por mais de um ano alimentara o desejo de aproximar-se deste garoto eslavo, mantendo, de si para si, uma distante e longa relação com o menino. Castorp prezava a

relação justamente por inclinar-se pela morosidade afetiva, por sua valorização de sentimentos calados e preservados, estáveis. Acreditava plenamente no valor moral do estado em que encontrava, sempre esperançoso de um dia aproximar-se de Hippe, rebelde a dar um nome ao sentimento. Um dia ele pediu um lápis emprestado ao colega, recebeu-o e foi tomado de profunda emoção. Nunca mais se falaram.

Após relembrar todos estes fatos, acordou e pensou um pouco, relacionando brevemente seu interesse por Clawdia Chauchat pela semelhança entre os olhos puxados, oblíquos, dela e de Hippe. Mas não deu muita importância ao fato e partiu para a palestra. Até aquele momento seus encontros com a mulher foram casuais e continuaram assim até a noite de carnaval, que passaram juntos, conhecendo-se, mantendo uma longa conversa em francês e amando-se no quarto dela, numa visita cujo pretexto foi, precisamente, a entrega de um lápis emprestado.

A festa de carnaval, tratada no subcapítulo “Noite de Walpurgis”, deu ocasião à liberação das fantasias dos hóspedes. Apenas alguém como Settembrini mantinha-se afastado. Foi este o momento em que perdeu o controle sobre Hans Castorp, que preferiu a festa. E produziu-se uma grande alteração no caráter do aluno do humanista: durante a conversa com Chauchat afloraram igualmente seus preconceitos de burguês norte-alemão e as lições de Settembrini, e ambas as coisas foram rejeitadas rapidamente, não só por ela, como, com maior decisão, por ele próprio. No final, Castorp desdenhava os costumes burgueses e as exigências do humanismo como simplesmente pedantes, logo antes de ir para a cama. Depois dessa ocasião ela partiu em viagem, só voltando muito tempo depois, acompanhada de um holandês extravagante e dominador, Peeperkorn. Chauchat e Castorp tiveram a partir daí poucos e tensos contatos, até ela partir definitivamente, logo após o suicídio de seu acompanhante. Castorp se tornou bem mais desleixado com a própria aparência e adquiriu muito de um tom melancólico.

Essa é a história do amor maduro de Hans Castorp, cujo motivo remoto está na paixão adolescente por um colega com grande vitalidade, bem diferente de Castorp, muito belo, de olhos oblíquos como um homem das estepes, e loiro, como muitos dos “Hermes” que atravessam a obra de Thomas Mann causando paixões infelizes nos protagonistas sem sequer dar por isso.

A comparação entre o romance e a história de Wilhelm Meister dá uma dimensão precisa sobre em que medida os temas da ironia e da *Bildung* determinam o amor de Hans Castorp. Os amores de Meister são muitos e diversos. A personalidade de Philine, todavia, é a que melhor se poderia prestar à comparação com o amor maduro de Castorp, Clawdia Chauchat. Não haveria muito a fazer para quem comparasse a russa com outras mulheres,

como Mignon, a criança infeliz, como Marianne, a mãe falecida de Felix, que auxilia Meister aparecendo-lhe em sonhos, ou como Natalie, a esposa prometida que subitamente parte com o irmão e a cunhada para construir a democracia norte-americana. Philine e Chauchat desde suas respectivas entradas em cena correspondem mais ou menos a certos predicados de independência, sensualidade e mesmo sabedoria que lhes marca todo o percurso. Mas ambas são um tanto esquivas a definições; portanto, vale prestar atenção ao que um personagem do próprio Thomas Mann, seu Fausto, pensa a respeito da heroína de Goethe.

Adrian Leverkühn discutia numa reunião social com o Dr. Kranich, diretor do Gabinete de Medalhas, numa situação que o narrador qualifica como um embate entre a mediocridade rigorosa de um cerimonioso numismata e “uma profunda, sofredora experiência espiritual”. A respeito de música séria e música leve, Kranich argumentava sobre a necessidade de ter vergonha da sensualidade no campo da arte.

“In der Kunst vielleicht doch. Auf diesem Gebiet darf oder soll man sich wohl in der Tat vor dem Nichts-als-Sinnlichen fürchten und sich seiner schämen, denn es ist das Gemeine, nach der Bestimmung des Dichters: ‘Gemein ist alles, was nicht zum Geiste spricht und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt.’”⁸³

Dali a pouco vem a réplica de Leverkühn, a qual retoma Goethe, o autor utilizado por Kranich.

“Der Idealismus läßt außer acht, daß der Geist durchaus nicht nur von Geistigem angesprochen wird, sondern von der animalischen Schwermut sinnlicher Schönheit aufs tiefste ergriffen werden kann. Sogar die Frivolität hat er schon Huldigungen dargebracht. Philine ist doch am Ende nur ein Hürchen, aber Wilhelm Meister, der seinem Autor nicht gar fernsteht, zollt ihr eine Achtung, mit der die Gemeinheit sinnlicher Unschuld offen geleugnet wird.”⁸⁴

⁸³ MANN, Thomas. *Doktor Faustus*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume VI, página 549. MANN, Thomas. *Doutor Fausto. A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, página 556-557: “Na Arte, talvez devêssemos. Nesse campo, acho que de fato cumpre ter medo e vergonha do que é sensual e nada mais. Pois isso é vulgar, segundo a definição do poeta: ‘Vulgar é tudo o que não se endereça ao espírito e tão-somente desperta um interesse sensual.’”

⁸⁴ MANN, Thomas. *Doktor Faustus*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume VI, página 549. MANN, Thomas. *Doutor Fausto. A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, página 558: “O Idealismo não toma em consideração que não somente as coisas espirituais requestam o espírito. Ele

Para esclarecer melhor o caráter da posição diante da arte que Leverkühn defendia, importa lembrar o que ele dizia logo antes da intervenção de Kranich, lembrando-se de seu antigo professor, Kretzschmar:

*“Aber für ihn war Musik — Musik, wenn es eben nur welche war, und gegen das Wort von Goethe: ‘Die Kunst beschäftigt sich mit dem Schweren und Guten’ fand er einzuwenden, daß das Leichte auch schwer ist, wenn es gut ist, was es ebensowohl sein kann wie das Schwere. (...), daß man sehr sattelfest sein muß im Schweren und Guten, um es so mit dem Leichten aufzunehmen.”*⁸⁵

Uma sutil distinção entre peso e sutileza, isso é o que Leverkühn fez. Inegavelmente, é ele quem tem Goethe a seu lado. Tanto se pode dizer de Philine que não passa de uma mulher astuta e ordinária, desconfiar dela como Aurelie — num certo sentido sua rival — desconfiava de suas sobrancelhas negras sob o cabelo loiro, para ela um traço fisionômico de pessoas dissimuladas, como é igualmente justo assumir o tom apaixonado de Lukács e ver nela a mais pura alegria de viver inspirada a Goethe pelo *amor dei intellectualis* de Espinosa. Apenas é seguro que, como nota Lukács, ela incorpora um senso vital incomum e nada ordinário. Sem dúvida, é desse sentimento ou força vital originários que freqüentemente brotam da boca de Philine palavras espantosamente lúcidas sobre a dignidade do ser humano, em meio a brincadeiras e risadas. Como disse Leverkühn, Philine é uma homenagem à sensualidade inocente, uma grande homenagem. Bem ainda no início de sua história, por exemplo, ela se encontra no bosque com os amigos e surge um homem cerimonioso com um livro embaixo do braço, que começa a falar aos presentes da beleza dos bosques e dos elevados sentimentos bucólicos que lhe inspiravam as árvores mortas ou os pássaros. Philine o afasta decididamente e argumenta aos amigos, que estranham-lhe a rispidez, que a ela só interessa o ser humano, que para ela, somente os assuntos do homem ao homem podem interessar. Que tílias podres ou outras

pode ser profundamente comovido pela animalesca melancolia da beleza sensual. Até já prestou homenagens à frivolidade. Philine não passa, afinal de contas, de uma pequena rameira, mas Wilhelm Meister, que tem grande afinidade com seu autor, tributa-lhe um respeito que nega abertamente o caráter vulgar da sensualidade inocente.”

⁸⁵ MANN, Thomas. *Doktor Faustus*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume VI, página 547. MANN, Thomas. *Doutor Fausto. A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, página 556: “Mas, para ele, a Música era música, contanto que o fosse realmente, e à sentença de Goethe, segundo a qual ‘a Arte ocupa-se com o que tem peso e é bom’, meu mestre opunha que o que é leve também tem peso, desde que seja bom, e que pode sê-lo da mesma forma que o grave. (...) é preciso estarmos muito firmes no terreno do grave, para que possamos enfrentar o leve.”

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

particularidades da natureza lhe eram, em si mesmas, indiferentes. É impossível não ver aí palavras de Goethe, expressas com clareza e persuasão. Sua consideração pelo real, pelos sentidos, é a consideração de seu autor. Ela demonstra que a sensualidade inocente de que fala Leverkühn é capaz de enxergar longe em suas observações distraídas. Capaz inclusive de *Bildung*, isto é: da formação no sentido de aquisição de cultura e de engajamento na sociedade através do trabalho.

Talvez a heroína da sensualidade inocente enxergue até mais longe que Leverkühn (considerando-a frívola) e seu autor supunham. Talvez mesmo Schiller, autor tão importante para Goethe e Thomas Mann e modelo presumível para Wilhelm Meister segundo sugestão provocativa de Pietro Citati, não supusesse a riqueza de Philine. As mulheres no Meister refletem a riqueza do tema que são as mulheres em Goethe. Mas será que as mulheres de A montanha mágica poderiam propiciar tal multiplicidade de abordagens? O que há em comum entre Philine e Chauchat? Mais: inclua-se também o papel da homossexualidade, recorrente em Mann, e pergunte-se sobre a relação entre os dois romances. Qual a afinidade possível entre Pribislav Hippe e o jovem pescador com quem Meister, muito novo, tomou um banho de rio a partir do qual começou, a seu modo, a refletir sobre a perfeição do corpo humano, muito antes das lições de anatomia e da decisão de tornar-se cirurgião? Há um certo número de estudos sobre o erotismo em Thomas Mann, estimulados talvez pela revelação tardia e de impacto sobre sua vida sexual. Pode-se supor que a fineza de Adrian Leverkühn data de um período muito posterior a A montanha mágica. Cumpre quanto a isso lembrar que o tema do sexo e do amor não lhe era estranho à época da redação do romance, basta constatar que o ensaio sobre o casamento, uma de suas melhor elaboradas reflexões sobre o amor, é deste mesmo período de sua produção, época de choques com o filho Klaus.

Clawdia Chauchat não tem discursos que rivalizem com os de Philine. Quase sempre atua pela mera presença, pretexto para os sentimentos morosos e silenciosos de seu amante se expandirem em raiva, vergonha ou pensamentos humanistas. Quando age ou fala, seus atos são imediatamente submetidos à expressão do arrasamento que provocam no protagonista. Sirvam de exemplos quase todas as suas participações na história. Todos os encontros na sala de refeições e nos corredores, mas também todo o tempo em que permanece submissa a seu companheiro Peeperkorn. A independência de Chauchat tampouco é tão espontaneamente manifesta como a de Philine. Isso evidencia-se no diálogo principal em que se associa a Castorp para proteger Peeperkorn. Considerando portanto que, ao comparar as duas personagens o que ressalta é o contraste, percebe-se que Chauchat é bem mais pobre que

parece quando de uma primeira leitura do romance, em que sua personalidade seja posta em confronto com a de seu amante resignado, este sim bastante apagado diante de suas exigências eróticas. Mas resta que ela representa um mundo inteiramente outro ao do protagonista, atraente e odiável a um só tempo. As *Betrachtungen* falam com raiva da aliança entre França e Rússia em seu tempo e supõe a imagem de uma mulher que representasse o princípio cultural de cada uma destas nações: seria uma mulher realmente ordinária e odiável, contraposta à saúde e naturalidade da mulher germânica. Apesar disso, no romance é uma russa de sobrenome francês (provindo do casamento com um militar francês) que mobiliza as forças do norte-alemão. Clawdia Chauchat, a representação da alma russa, conforme muitos comentadores, representa um princípio motor de grande parte da vida de Hans Castorp: um destino que não se alcança, mas persegue-se. O sentido que se pode apreender na vida amorosa de Hans Castorp só fica completo, bem como o sentido de suas confrontações diversas e variadas com a morte, segundo o modelo do capítulo “*Schnee*”, que inclui, por assim dizer, o que em *A montanha mágica* corresponde à carta de aprendizado de Wilhelm Meister.

Os braços e as costas de Chauchat, nos quais reparava Hans Castorp enquanto o doutor Krokowski palestrava sobre o amor como patologia, ofereceram aos pensamentos do rapaz ocasião de tomar um rumo em que o amor se converteria em algo decididamente ambíguo, em que os opostos da dignidade e da indignidade ética coincidiriam. Hans Castorp admirava o emprego do vestuário feminino como modo de sedução.

*“Aber wie, wenn die Frau nun innerlich krank war, so daß sie gar nicht zur Mutterschaft taugte, — was dann? Hatte es dann einen Sinn, daß sie Gazeärmel trug, um die Männer neugierig auf ihren Körper zu machen, — ihren innerlich kranken Körper? Das hatte offenbar keinen Sinn und hätte eigentlich für unschicklich gelten und untergesagt werden müssen. Denn daß ein Mann sich für eine kranke Frau interessierte, dabei war doch entschieden nicht mehr Vernunft, als... nun, als seinerzeit bei Hans Castorps stillem Interesse für Pribislav Hippe gewesen war. Ein dummer Vergleich, eine etwas peinliche Erinnerung. Aber sie hatte sich ungerufen ohne sein Zutun eingestellt.”*⁸⁶

⁸⁶ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 182. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, página 148: “Mas quando a mulher estava interiormente enferma, quando não era, de maneira alguma, apta para a maternidade — que dizer então? Haveria ainda algum sentido no uso de mangas de gaze que despertassem a curiosidade dos homens quanto a um corpo interiormente carcomido? Era evidente que isso era absurdo e até mesmo proibido. Pois no interesse de um homem por uma mulher enferma havia tão pouco interesse quanto... bem, quanto houvera naquele interesse silencioso que Hans Castorp sentira

Doravante estas perplexidades não o abandonarão. Na conversação em francês na noite de carnaval ele chegará a aquilatar *amour*, o amor exclusivo do corpo, como equivalente à morte. Em outros passos da história, condena a concepção de uma *charitas* exangue. Por suceder ao amor expor-se a tão acentuadas oscilações de significado, pode-se concordar com Michael Maar quanto ao significado da sentença que resume o sonho de “Schnee”. É em consideração ao bem e ao amor, e não somente ao amor, que o homem deve combater o poder da morte em seu espírito. Esta frase é um mandamento, um dever, “*Sollen*”, a que se obriga o ser humano. Para enunciar completamente seu sentido é preciso evocar o bem, não só o amor. Acompanhem-se os poderes do bem e do amor retira do amor, expressamente, sua irregularidade, a imperfeição a que *eros* sujeita. A mesma irregularidade que, em contexto diverso, significa para o amor a *felix culpa*, coincidência de opostos entre a graça e o pecado. Quando o estudante de música Adrian Leverkühn encontra a prostituta Esmeralda, cai em graça ou desgraça? Ambos, inevitavelmente, pois que todos os laços de seu destino ligam-se neste momento. À sentença de “*Schnee*” cabe fixar o sentido do conceito por se tratar de um mandamento. Nem *amour* da carne, nem *charitas* exangue, mas a *agapé* que já a visão do banquete sangrento negativamente propõe. A experiência erótica de Castorp é uma anamnese vaga e contudo atuante, como o sonho da embriaguez durante a tempestade de neve, o rosto pouco nítido de Chauchat e Hippe o guiam como o rosto radioso da amazona guia Meister, em que pesem as várias diferenças.

Se a reflexão sobre o amor conduz à reflexão de um tema antes de tudo religioso — à enunciação de um mandamento — convém recordar a associação entre humanidade e morte, que é direta para Leo Naphta e muito difícil para Lodovico Settembrini. Para Lukács A montanha mágica representa a busca do burguês como herdeiro da tradição humanística alemã. Settembrini seria o representante das Luzes mas, em virtude de apoiar-se em princípios caducos, não logra vencer o demagogo Naphta. Numa obra tardia, O assalto à razão, Lukács volta a ler as *Betrachtungen* e A montanha mágica. Haveria aspectos legítimos e ilegítimos naquela espécie de crítica à democracia. Os aspectos legítimos foram encobertos pelo “anticapitalismo romântico à alemã” — a chamada revolução conservadora que seu autor propõe — enquanto gradualmente vai emergindo nesta época, através de um personagem literário como o republicano Settembrini (que pode constantemente comparado com o misticismo pré-fascista de Naphta e a inércia política do protagonista do

por Pribislav Hippe. Essa comparação não deixava de ser estúpida, e a reminiscência, um tanto penosa. Mas elas se haviam apresentado espontaneamente, sem que ninguém as chamasse.”

romance), por exemplo, a maturação de sua atitude crítica frente à sociedade moderna, que em breve se torna apoio à república em Weimar.

Referências como esta não podem escapar a quem, como Michael Löwy, dedica vários trabalhos ao que denomina romantismo anticapitalista dos judeus centro-europeus do início do século XX. Segundo sua visão, Naphta incorpora tal visão de mundo, como uma matriz da qual Mann pôde derivar tantos discursos altamente conservadores como revolucionários. Escolha-se entre as numerosas referências de Thomas Mann a Lukács a louvação a seu septuagésimo aniversário:

“Und aussprechen will ich, daß ich die gleiche Hochachtung habe für seine geistige Arbeit, mit der ich zum erstenmal in Berührung kam durch seinen frühen Essayband Die Seele und die Formen, ein Werk von außerordentlicher ästhetischer Sensibilität. Seitdem habe ich sein kritisches Werk mit Aufmerksamkeit, Respekt und sehr zu meinen Nutzen verfolgt. Was vor allem daran meine Sympathie erregt, ist der Sinn für Kontinuität und Tradition, von dem es größtenteils sein Dasein verdankt. Denn geradezu vorzugsweise gilt seine Analyse älteren literarischem Kulturgut, in dem er belesen ist, wie der konservativste Historiker und mit dem er die neue Welt seines Glaubens in Verbindung zu bringen, ihren Wissens- und Lerneifer dafür zu erwecken sucht. Daß er dabei vornehmlich die gesellschaftskritischen Elemente dieser Leistungen der bürgerlichen Kultur aufsucht und aufzeigt, ist recht und billig und veringert keineswegs meine Wertschätzung eines Mittlerwerkes zwischen den Sphären und Zeitaltern, das mir inspiriert scheint von einer Idee, welche heute vielerorts in beklagenswert geringen Ehren steht: der Idee der Bildung.”⁸⁷

Esta eloqüente demonstração de afinidade espiritual não está, desde logo, isenta de ironia e distanciamento. O autor refere-se à “obra crítica” e ao “trabalho espiritual” para assim excluir a obra política de Lukács — em certa ocasião Thomas Mann negou ter algum dia lido até mesmo História e

⁸⁷ Citado desde MARCUS-TAR, Judith. *Thomas Mann und Georg Lukács. Beziehung, Einfluß und „Repräsentative Gegensätzlichkeit“*. Colônia, Viena, Böhlau Verlag, 1982: ““E quero manifestar que tenho por seu trabalho intelectual a mesma alta consideração que quando tive contato com ele pela primeira vez, através de seu primeiro volume de ensaios, *Die Seele und die Formen*, obra de extraordinária sensibilidade estética. Desde então tenho acompanhado sua obra crítica com deferência, respeito e muito proveito. O que suscita minha simpatia é sobretudo o sentido para a continuidade e a tradição, ao que deve em grande parte sua existência. Portanto, tem valor especialmente sua análise do velho bem cultural literário, no qual ele é versado como o mais conservador historiador e com o qual ele busca ligar o novo mundo a suas crenças, busca despertar seu zelo em saber e aprender. Que ele com isso busca e apresenta principalmente os elementos de crítica social destas produções da cultura burguesa é correto, evidente e de modo algum restringe minha estima por uma obra que faz a mediação entre as esferas e épocas, a qual parece-me inspirado por uma idéia hoje deploravelmente pouco honrada em muitos lugares: a idéia da *Bildung*”.

consciência de classe. Parte do proveito que tirou de *Die Seele und die Formen* foi usar trechos seus como opiniões para o protagonista de *Morte em Veneza*, este empático fracassado.

Lukács e Naphta são tradicionalmente associados. Por décadas tanto Mann como Lukács rejeitaram a associação, que foi aceite com prazer pelo último no final da vida. Poucas vezes se associa o crítico a Settembrini, embora haja o que evocar no iluminista o crítico literário. Permanece a possibilidade de pensar nos dois inquilinos de Lukacek como as duas almas que habitariam o peito de Lukács.

Outro mote comum ao crítico e ao escritor é o chamado *Citoyenpathos*, reivindicado por aquele no ensaio “*Auf der Suche nach dem Bürger*”. Seria a ligação no século XIX entre burguesia e *Bildung* que teria propiciado, por exemplo, a composição da IX Sinfonia de Beethoven, entre outras grandes obras de arte — quando se pergunta a Adrian Leverkühn a razão do seu trabalho, ele diz que pretende simplesmente superar a IX Sinfonia. Outro produto do século XIX que Mann atualizaria seria o romance de Meister: e quando abandonou as convicções oitocentistas das *Betrachtungen eines Unpolitischen*, ainda teve fôlego para afirmar que o *Meister* representava o caminho dos alemães para a política e a república.

A ligação aparentemente bizarra na personalidade de Naphta entre ser judeu e jesuíta não é na verdade nova. Encontra-se na *Questão judaica* de Marx, por exemplo, assim como nos juízos de Bakunin sobre Netchaiev, seu inimigo no movimento anarquista, célebre terrorista que inspirou a Dostoiévski escrever um romance sobre *Os demônios*, isto é, os niilistas. O niilismo é um fundo sobre o qual essa ligação entre a Companhia de Jesus e o judaísmo foi muitas vezes compreendida. Bakunin acusava Netchaiev de pertencer à “igreja invisível” dos niilistas, à qual se pode supor como membros distintos o Kirilov de *Os demônios* e Leo Naphta — cada qual isolado, prosseguindo na missão de espalhar-se pelo mundo e semear dúvida e confusão. A farsa de Netchaiev foi um dia desfeita, Naphta não se tornou mais que um latinista de ginásio e Kirilov não escapou tampouco à miséria.

A *Teoria do romance* de Lukács ocupa-se cuidadosamente da saga de Meister. Ao caracterizar a espécie de comunidade humana ínsita ao romance:

“Esta comunidade não é contudo como nas antigas epopéias o enraizamento espontâneo nas estruturas sociais e a solidariedade natural que daí resulta, nem uma experiência mística de comunhão que, à luz repentina desta iluminação, esqueça e deixe atrás de si o indivíduo solitário, como uma realidade provisória, condensada e culposa. Trata-se muito mais de um ajustamento mútuo e de uma habituação entre indivíduos até então solitários e

egoisticamente limitados a eles mesmos, do fruto de uma rica e enriquecedora resignação, coroamento de um processo educativo e maturidade conquistada e obtida com a própria autoridade.”⁸⁸

“Uma rica e enriquecedora resignação” conduz os *Wanderjahre*, desde o início isto é afirmado como o mais adequado comportamento para Meister em sua peregrinação. Quanto a que a maturidade seja conquistada por esforço e mérito próprios, “com a própria autoridade”, isto não se pode admitir. A resignação nunca é entusiasmada ou sequer voluntária por completo, nem calculada, é apenas consentida. Ele consente em resignar-se. Ao escrever estas linhas Lukács atém-se ainda ao esquema do *Erziehungsroman*, expressamente, sem menção alguma ao *Bildungsroman*. Mignon e seu pai não podem entrar na comunidade, conciliar-se ao ambiente alemão. Mais adiante a Teoria do romance introduz a ironia como princípio estruturante do romance. O assentimento irônico em que a resignação de Meister consiste nesta altura responde a certas exigências,

“para que se acabe a obra de educação é preciso necessariamente que certas partes da realidade sejam idealizadas, romantizadas, e que outras sejam abandonadas à prosa como vazias de sentido”⁸⁹

Não é sem ironia que os dois italianos sejam abandonados à prosa do sem-sentido e que belos irresponsáveis como Lothario e Meister alcancem êxito. O jovem Lukács censura a Goethe elevar o real — a condição social, no caso — a um grau insuportável de dignidade e significação. Talvez o crítico aja neste ponto um pouco como um personagem de Doutor Fausto que cita Goethe com espírito schilleriano, confundindo exigências opostas, mérito e boa sorte⁹⁰.

A Meister a vida é sempre propícia, embora às vezes cruel. A certa altura, entre perplexo e triste por se lhe ter revelado subitamente a paternidade real de Felix e o fim desesperado de Marianne, observa as brincadeiras do filho, sempre de um lado para o outro, radiante e ingênuo. Com isso distrai-se e passa a considerar seu passado com vergonha de si mesmo. Não encontra nada além de uma coleção de erros sérios. A reação natural é desesperar-se. Jarno e o abade, entretanto, impedem-no de entregar-se a este sentimento.

⁸⁸ LUKÁCS, Georg. Teoria do romance. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa, Editorial Presença, [S.I.], página 157.

⁸⁹ idem, página 163.

⁹⁰ MANN, Thomas. Doutor Faustus, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume VI. MANN, Thomas. Doutor Fausto. A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

Advertem-no vigorosamente de que não é ele quem deve proceder à avaliação do que foi este passado, mas o destino. Com efeito, se fosse mais ponderado no momento de deparar-se com seus erros, perceberia que um homem tão ordinário como ele acreditou ser jamais poderia ser juiz de si próprio. Mas o que ou quem é tal destino? Os artísticos pergaminhos da Torre em que se inscreveu o destino dos eleitos escrevem-se, por assim dizer, a si mesmos e constituem um livro do destino inexorável? Seria a obra do abade, personagem freqüentemente assimilado à personalidade de Goethe, redigida no final de longos dias de trabalho, que o deveria julgar? É o julgamento do leitor de Os anos de aprendizagem? O livro do destino de Meister é seu próprio destino, com ele o rapaz terá sempre que acertar suas contas. E no que consiste tal destino? Talvez o destino do *Bildungsreisend* esteja inexoravelmente atado à indeterminação sobre-humana que Hans Castorp experimentou várias vezes e lhe provocou a discrição melancólica com que aconselhava o promotor Paravant a desistir de encontrar a quadratura do círculo, com que visitava Settembrini nos dias seguintes à declaração da Primeira Guerra Mundial e com que aceitou a convocação militar. O que o *Bildungsreisend* aprende não é precisamente o que ele é, não é uma definição precisa dos predicados de sua alma ou algo assim. O que ele aprende é seu lugar no mundo. Aceita ou reconhece que lugar lhe cabe. Há mistérios que permanecerão como tais para Wilhelm, cabe-lhe aceitar e resignar-se. Nem o destino que se experimenta nos anos de peregrinação, nem a convocação militar de Castorp escapam a ser considerados como destinos caprichosos: é a irrupção do tempo histórico, mediada ou pelas determinações do abade e de sua equipe em prol do combate à velha ordem feudal, ou pelas determinações da declaração de guerra, que os guia por caminhos muito distantes da “pequena casa com um jardim cultivado” de que fala uma canção da Província Pedagógica.

Foi em companhia de seu Hamlet que Meister começou a viajar. Foi quando Jarno lhe disse que ele representava bem o papel do príncipe melancólico simplesmente por parecer-se com ele, não por ser um bom ator, que ele admitiu procurar outra ocupação que o teatro. As leituras sobre Shakespeare e as meditações que se seguiram deram o motivo intelectual e o impulso artístico mais importante de sua empresa. Efetivamente, tanto Hamlet como Meister têm em comum virem a ser incumbidos de missões muito além de suas forças. Daí as hesitações constantes e o medo. Filhos mimados da vida, talvez um pouco preguiçosos até, são por ela conduzidos à revelia de seus desejos conscientes e cumprem uma espécie de fado. Como que sem querer, agem.

Se a *Bildung* fosse uma tarefa simples e bem delimitada, os esforços provenientes mais do entusiasmo que da razão, mas eficazes, de Meister

teriam dado conta sem demora de suas obrigações, casaria e manteria um belo lar burguês, talvez até ao lado de Therese e não de Natalie. Assim como Castorp desceria das montanhas de volta a Hamburgo depois das três semanas previstas ou ao menos não se demoraria sete anos lá. Mas ele também hesita e teme.

A *Bildung* aponta ao final para objetivos bastante largos, impossíveis de resumir brevemente ou cumprir com presteza. É nos *Wanderjahre* que Goethe aborda pela última vez o tema da relação entre micro e macrocosmos, para ele sempre relevante, sob a figura de Makarie e sob a indagação de Wilhelm diante da totalidade, perguntando a si próprio quem ele é diante do Todo. Do mesmo modo o espírito de Castorp é submetido à discussão de temas de toda sorte, inclusive a natureza íntima do tempo, temas para os quais, conforme o romance atesta, muitas vezes não há respostas fáceis e definitivas.

A *Bildung* não é uma tarefa simples e unilateral, aponta para os limites. Já Goethe confessava a Charlotte von Stein que empreendeu a redação do *Meister* movido pelo pressentimento do obscuro desejo ínsito à natureza humana por encontrar ou superar os limites do homem. Wilhelm anseia por conhecer, isto é, formar-se harmonicamente a si mesmo. Como seria possível a harmonia entre as diferentes faculdades em desenvolvimento na personalidade? Wilhelm perambula, muda de planos, experimenta perspectivas novas e bem diversas todo o tempo. Desse modo, adquirindo diferentes pontos de vista sucessivamente, não se fixando demasiado em nenhum, procura a harmonia entre as diferentes solicitações que lhe são apresentadas pela vida. Perambulando, caminhando de um lado para o outro, por todos os lados, Wilhelm Meister tem a atitude de quem anseia, precisamente, assumir o ponto de vista do infinito, do além destes limites naturais ao homem. Com tal maleabilidade — tato social inclusive — é que por anos a fio tais peregrinações podem ser levadas a cabo, ela é uma condição necessária para o jovem freqüentar a sociedade cultivada da Torre, as casas e cabanas camponesas, o meio dos atores, a Província Pedagógica, as montanhas ermas de Jarno, a sociedade comercial do pai e do cunhado e assim por diante.

Na companhia de *Hamlet*, caráter afim ao do andarilho de Goethe — apesar de ambos não guardarem qualquer semelhança física que o autor faça notar, pelo contrário — se dá grande parte dessa viagem. Em algum lugar de sua *Estética* Hegel chama Hamlet de melancólico sonhador, de hipocondríaco e de meditativo. Sem dificuldade essas qualidades podem ser atribuídas também a Meister e Castorp, com a ressalva de que o herói de Goethe não apresenta sintomas hipocondríacos, freqüentemente associados à melancolia.

Quando Hans Castorp consola Paravant de seu desvelo em remediar a irracionalidade de π , o narrador qualifica sua atitude de melancólica. Tal melancolia teria os atributos louváveis da resignação e da religiosidade e seria produto de suas próprias meditações sobre o sentido do tempo. A melancolia com sentido positivo é uma conquista efetiva dos anos de sanatório, conforme atesta o romance praticamente desde o momento em que o protagonista resolve-se a cuidar dos moribundos até quando consola Paravant e Settembrini, ou deixa crescer o cavanhaque num gesto de desprendimento em relação a seus hábitos antigos. Naturalmente a descrição desta compreensão da inutilidade dos esforços de Paravant não chega sem ironia. Ironia em descrever os esforços do promotor, mas também em descrever os planos de um senhor de aparência respeitável que pretende resolver os mais sérios problemas da humanidade com o reaproveitamento e a economia de jornal velho. A melancolia não é para Thomas Mann um tema especialmente caro, embora espalhe-se por toda a sua obra. Não como, por exemplo, a ironia. Surge como um humor que predispõe à ironia e à arte, como quando em uma nota marginal qualquer ele afirma que “*Petrarca war ein Melancholiker, ein Künstler, ein Genießer der Gegensätze*”, “Petrarca foi um melancólico, um artista, um apreciador das oposições”, como se estes predicados se completassem mutuamente. A ironia na arte de Thomas Mann é um meio de esquivar-se dos extremos e superar um estado de alienação. Alienar-se pode-se dizer de quem incorre em algum extremo, mas também, em Thomas Mann, pode significar espiritualizar-se e, como ocorre em vários casos de personagens seus, a alienação do artista ou do burguês (Castorp, mas também Aschenbach, Leverkühn, José, Friedemann, Albrecht e uma legião de diletantes) confunde-se com a alienação social ou mental em muitos sentidos. A montanha mágica é contada no pretérito porque, conforme demonstram as teorias de Harald Weinrich, o passado que ali se narra está cortado, alienado da existência, um mundo ao qual não se tem acesso.

A leitura de Paul Ricoeur sobre o romance — A montanha mágica como *Zeitroman*, isto é, como romance do tempo ou de época, parte deste ponto. Ele pergunta-se em primeiro lugar sobre o que caracteriza a obra como tal em suas linhas mais gerais. Os traços da “*abolition du sens des mesures du temps*” e a “*technique narrative*” peculiar são os mais evidentes. Daí se parte para um primeiro percurso de leitura do livro, ocupado predominantemente desta técnica e nela investiga o jogo de tempo narrado e tempo da narração. Além disso, este primeiro percurso estabelece como grandes temas da obra a morte, a cultura e o tempo, para ver como se articulariam. Quanto à articulação entre morte e tempo como temas simultâneos da aprendizagem, Ricoeur diz: “(...) *la technique narrative consiste à élever au rang d'une*

expérience de pensée (...) la double confrontation avec l'effacement du temps et la fascination pour la pourriture. La détemporalisation et la corruption deviennent, par l'art du récit, l'objet indivis de la fascination et de la spéculation du héros"⁹¹, sob as condições especiais da ficção. Exatamente o mesmo ocorre com o tema da cultura européia, tornado objeto de fascínio e especulação. Por este rumo Ricoeur identifica A montanha mágica como um Bildungsroman e simultaneamente como *Zeitroman*. Ademais, diz Ricoeur a propósito da partida de Joachim: "*L'éternité immobile a accompli au moins son oeuvre négative, le désapprentissage de la vie. Ce passage pour le négatif constitue par excellence la péripétie centrale du Bildungsroman autant que du Zeitroman*"⁹².

Em sua segunda leitura Ricoeur assinala vários modos de relacionar tempo e eternidade que se vão sucedendo. Há inclusive um a que Ricoeur permite chamar de "mau infinito" do tempo, evocando indiretamente a noção de "mau infinito" de Hegel: a eternidade pressentida por Hans Castorp em sua contemplação do céu noturno e em seus estudos de astronomia. Uma passagem talvez discreta dos *Wanderjahre* há em que se condenam os modernos aparelhos astronômicos — e Goethe era entre outras coisas um óptico — por tornar presentes ao homem perspectivas do universo que lhe deveriam ficar ocultas por ser demasiado perigosas de tomar para contemplar o cosmos. Talvez se tivesse ali em mira afastar este mesmo mau infinito. Mau e contudo perfeito: perfeito é somente o curso circular do tempo puro. Da fascinação deste tempo perfeito é que se precisa alcançar a vitória, nada menos que a resignação ao sentido que não se completa para o homem. Resignação esta que conserva a dignidade humana para Hans Castorp, sendo, nesse sentido, em A montanha mágica, que pode-se demonstrar o valor da superação da simpatia pela morte e pela corrupção, em que se demonstra o valor moral da arte — como o atestam os pensamentos de Castorp ao ouvir enlevado a "Aída". Por fim, indo esta conclusão a seu termo, é neste sentido da resignação que conserva a dignidade pelo reconhecimento do valor moral da arte que se pode reconhecer o valor de A montanha mágica como uma edificação moral que obriga à passagem pelo negativo da simpatia pela corrupção.

⁹¹ RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Vol. III. Paris, Seuil, 1984, páginas 173-174: "(...) a técnica narrativa consiste em *elevare* ao nível de uma experiência de pensamento (...) a dupla confrontação com o esfacelamento do tempo e a fascinação pela deterioração. A destemporalização e a corrupção tornam-se, pela arte da narração, o objeto indiviso da fascinação e da especulação do herói".

⁹² *idem*, página 187: "A eternidade imóvel cumpriu ao menos sua obra negativa, a desaprendizagem da vida. Esta passagem pelo negativo constitui por excelência a peripécia central tanto do Bildungsroman como do *Zeitroman*."

Ao ouvir a “Aída”, Hans Castorp pôde perceber que o casal de inocentes amantes se tornará pó, cadáveres abraçados que se vão aniquilando lentamente, mas isso é indiferente ao fruidor da ópera, o amor venceu e disso tira o espectador seu justo prazer estético. Ele percebeu a necessidade moral de certa indiferença ao tempo bruto, inumano. A necessidade que tem aquele que se propõe à tarefa de ler A montanha mágica de “esquecer de contar os dias e os meses enquanto essa tarefa o mantiver enredado”, conforme adianta amigavelmente o narrador em suas primeiras palavras, no “Propósito” do livro.

Teria sido diferente a Wilhelm Meister? Não. Apenas um personagem do ciclo de Meister guarda acordo pleno com o destino, Makarie, que por isso mesmo permanece envolta em misticismo e excepcionalidade total até o fim. Quanto ao ex-ator, aquando da leitura de sua carta de aprendizado, os pedagogos o saudaram como a um homem perfeitamente autônomo, ou, para usar os termos significativos do abade, absolvido pela natureza. Porém, pouco tempo depois do belo espetáculo formal de sua maioridade, o homem volta a pecar contra os mandamentos da carta, agora com conhecimento, o que é pior. A carta e os membros da Torre professam o poder do destino, da emancipação pela natureza, em conduzir o homem a sua meta. Wilhelm indignou-se contra a necessidade de cometer enganos antes de chegar a tal meta, passando a desejar princípios ainda mais claros que o conduzissem sem desvios e acabou enamorado de Therese, a perfeita dona-de-casa segundo a opinião de Goethe. A Sociedade e o destino já lhe haviam reservado Natalie e apenas a irrupção atroz da paixão por ela e a trágica intercessão da misteriosa Mignon o demoveram do engano. Por fim, Natalie vai com seu irmão Lothario para os Estados Unidos: Wilhelm Meister não é mais senhor de si que Hans Castorp. Quaisquer que tenham sido os deslizamentos de sentido do tato social burguês alemão entre as épocas de cada um deles, separados por algo como um século, volta sempre, diante das experiências mais importantes, o tratamento decoroso e preocupado com as boas maneiras, as convenções propriamente burguesas, constantemente afrontadas pela magnitude das experiências e pelas disposições de ânimo impolidas do próprio sujeito, que se esforça por ser civil a cada passo da vida. Nenhum dos dois apresenta-se tão bem em sociedade como deseja, afinal.

O leitor de Goethe vê-se constantemente remetido à Antigüidade Clássica quando indaga pela origem do conceito de *Bildung* consoante ao qual a tradição lê os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister. A própria história do conceito remete a termos como *humanitas*, *formatio*, *institutio*, *paidéia* e vários outros, e pode-se remontar mesmo a Isócrates e ao livro IV da Republica de Platão. Mas a discussão sobre a *Bildung* que interessa

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

diretamente a Goethe, em que pesem suas inclinações clássicas, remonta à recepção alemã do Emílio de Rousseau, quando os termos educação, *Erziehung* e *Bildung* tomaram significados opostos em autores como Herder e Humboldt. O patrimônio legado pela educação prática é refinado através da *Bildung*, que congrega o complexo de uma formação universal (a realização do particular refletiria a de sua espécie), de indivíduos como seres únicos e aptos a progredir em tal formação e de um ensinamento prático que colabore para o progresso destes indivíduos⁹³. Uma idéia complexa que, segundo alguns comentadores, teria servido, sob a figura do Bildungsroman, como um meio privilegiado de auto-reflexão para aqueles a quem se endereça originariamente, a burguesia apolítica alemã, a assim chamada *Bildungsbürgertum*. O romance é para Thomas Mann algo que integra em si auto-reflexão e epicidade, pelo que consta em seu breve ensaio sobre “A arte do romance”, em que este é tomado como um sucedâneo das antigas epopéias, que com elas guardaria a relação “do ‘consciente criativo’ com a ‘criação inconsciente’” — embora o próprio ensaio não procure definir rigorosamente tal comparação. Mas mesmo muito após a desintegração da *Bildungsbürgertum* a referência ao modelo de Meister pode ser localizada na literatura de língua alemã, servindo ainda aos fins de refletir sobre si. Seja como for,

*“Spätestens im 20. Jahrhundert und erst recht in den Bildungsromanen Thomas Manns — für die neben dem Zauberberg auf die Joseph-Tetralogie und den Felix Krull zu verweisen ist — erreichte der Bildungsroman das Stadium seiner ästhetischen Selbstreflexion”*⁹⁴

Clawdia Chauchat e a natureza, o sublime do mar e da cordilheira, mas também as sensatas objeções de Castorp a seus mentores, acompanham-no rumo ao fim, embalado por um pensamento de amor triste, assobiando. Recuperando o sentido em que Goethe dissera que as aventuras de Meister foram redigidas sob a inspiração do mau pressentimento de conflito entre a aspiração humana e os limites da atividade no mundo, atina-se a razão da linguagem prudente do narrador de A montanha mágica. Desde o início Hans Castorp ocupa-se em buscar o ponto de equilíbrio e a adequação social do comportamento. Desde que observa a moça que bate portas no refeitório, ou

⁹³ VOßKAMP, Wilhelm. “La Bildung dans la tradition de la pensée utopique”. Philologique I, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1990.

⁹⁴ BOLZ, Norbert. “Wilhelm Meisters Lehrjahre”, in: WITTE, Bernd e outros (organizadores): *Goethe Handbuch*, volume III. Stuttgart-Weimar, Metzler, 1998: “o mais tardar no século XX e com maior razão nos Bildungsromane de Thomas Mann — ao lado de A montanha mágica cabendo mencionar a tetralogia de José e o Felix Krull — o Bildungsroman alcança o estágio de sua auto-reflexão”.

mesmo bem antes, procura os limites da decência e sente a atração sombria pelo que haveria para lá dos limites da civilidade.

CONCLUSÃO: A MONTANHA MÁGICA COMO BILDUNGSROMAN

Andando aparentemente sem direção, perambulando um pouco por toda parte e afinal de contas sem pertencer a lugar algum, Wilhelm Meister atravessou seu país, foi acolhido como um escolhido do destino pela Sociedade da Torre e conheceu a Província Pedagógica. A *Bildung* pode ser descrita como cultivo do tato social, caso se aceite a compreensão de Adorno sobre o percurso de Meister⁹⁵. O mesmo valerá, em decorrência, aos demais protagonistas de histórias formativas, a Castorp inclusive. Se temas distintos são extensamente incorporados à narração, é porque à aprendizagem da vida corresponde uma sua desaprendizagem simultânea: se na alma de quem efetivamente foi o jovem que admirava as embarcações no cais de Hamburgo já estavam presentes como enteléquia vários de seus impulsos, de outra parte foi preciso desaprender muita coisa, tudo aquilo que poderia fazer dele um digno engenheiro naval e membro da alta sociedade hamburguesa. Esta desaprendizagem foi tarefa do tempo, mas também concorreram o amor, a ironia, o confronto com a morte e a doença, a guerra, a música e o tédio. No desenvolvimento de cada tema volta sempre o tratamento mais ou menos decoroso e preocupado com as convenções burguesas, constantemente afrontadas pela magnitude das experiências que se sucedem e pelas disposições de ânimo impolidas do próprio sujeito que se esforça por ser civil a cada passo da vida. O tato social, não é um tema ostensivamente discutido, nem no sanatório, nem na Sociedade da Torre. Ele permanece pouco visível, enquanto os temas mais diversos da vida humana vão sendo apresentados.

O tato social corresponde muito de perto ao que seria em Goethe por excelência a arte de viver e Thomas Mann considera Goethe como quem consegue ligar da maneira mais feliz a arte e a arte de viver — vale notar, os anos de aprendizagem de Meister são anos de aprendizagem da arte de viver. Ao lado de Tolstói, que alcançou semelhante proeza, ele é posto por Mann na categoria dos artistas ingênuos, filhos felizes da natureza, homens saudáveis por definição, contrapostos aos sentimentais e doentios Schiller ou Dostoiévski e ele próprio, Thomas Mann. Tomando a si a distinção central do ensaio de Schiller Sobre poesia ingênua e sentimental, Mann toma também a si as dores de Schiller em seu relacionamento rico em contradições com a personalidade de Goethe, ou melhor, com “o *Outro*, aquele de Weimar, aquele

⁹⁵ Vide nota 24.

a quem ele amava com terna inimizade. Ele era sábio. Sabia viver, criar; não se maltratava; cuidava-se muito bem”⁹⁶.

“O de Weimar” de fato é até hoje celebrado como alguém que soube viver. Há quem compare Peeperkorn a ele precisamente por esta característica de caráter senhoril e robusto, pleno de saúde — quando tomado de uma doença que o envergonha até o suicídio.

Ao falar do ideal formativo de Goethe é recorrente buscar as correspondentes posições em seus contemporâneos. Há quem suponha que Hegel teria sofrido alguma influência de romances como o Emílio de Rousseau e o romance de Meister para conceber a empresa da Fenomenologia do espírito. Tal é a opinião de Jean Hyppolite em seu mais célebre trabalho sobre a obra, Genèse et structure de la “Phénoménologie de l’Esprit, por exemplo. Esta suposição não parece de modo algum infundada e comparar a história do homem que abandona suas convicções de juventude, convertidas em ilusão pelo tempo, em troca de verdades mais prosaicas com a história detalhada da formação da consciência rumo ao saber absoluto não deixa de ser estimulante e quase inevitável, desde que se preservem as distinções entre um romance e uma investigação filosófica com a exigência científica própria a Hegel. Contudo, simplesmente falta a menção que se poderia esperar de Hegel ao Meister, no decorrer de sua exposição sobre a história da literatura na Estética.

Menções ao romance, críticas e reconhecimentos à sua importância não faltam, pelo contrário, vindos de um outro contemporâneo de Goethe, Friedrich Schlegel. Seu Über Goethes Meister é verdadeiramente o ensaio fundador de sua fortuna crítica. Para Schlegel a crítica e as teorias sobre crítica ligam-se firmemente; neste texto ele põe em prática muito de suas concepções. A ironia é um recurso particularmente relevante para o romance; este texto é uma aplicação particularmente bem-sucedida de aplicação da ironia sobre um romance e seu autor. Para reduzir as várias camadas de ironia desta resenha a um sentido principal, seria talvez lícito admitir que Schlegel condena afinal a obra por ser insuficientemente mística, tanto que prefere os mistérios do final da obra ao relativo realismo de seu início. Isto a despeito dos muitos valores positivos assinalados. Entre os quais a harmonia ínsita à obra, notada por exemplo quando se diz que o segundo livro recupera musicalmente os temas do primeiro.

⁹⁶ MANN, Thomas. “Hora difícil”. In: MANN, Thomas, “Os Famintos e outras histórias”. Segunda edição Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, página 190. Em alemão, “(...) der dort, in Weimar, den er mit einer sehnsüchtiger Feindschaft liebte. Der war weise. Der wußte zu leben, zu schaffen; mißhandelte sich nicht; war voller Rücksicht gegen sich selbst...” In: MANN, Thomas. Schwere Stunde in: Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume VIII.

Ainda quanto à relação de Mann com a filosofia, sobre o problema do grau de influência ou presença de Schopenhauer em Thomas Mann, problema relevante especialmente a partir de Kristiansen, talvez seja preciso optar por uma conclusão simples, a qual prudentemente evite perder-se nos meandros da metafísica eventualmente latejante em tal ou qual texto do escritor. Ambos são autores notáveis pelo esmero de estilo. Onde assentam-se a diferença e a similitude?

Ao lado de Lutero, Schopenhauer é considerado um dos mestres alemães da polêmica e da literatura de ultraje (*Schimpfliteratur*). Mas enquanto Lutero fez fama pela passionalidade dos ataques a seus adversários, Schopenhauer salienta-se na rudeza com que ataca alguns contemporâneos:

*“Diese Windbeutel Fichte und Schelling und dieser Charlatan, der Hegel... aber der Leser künftiger Zeiten entschuldige, dass ich ihn von Leuten unterhalten, die er überhaupt nicht kennt.”*⁹⁷

Isto para não citar trechos contra Hegel que são simples listas de xingamentos. Precisamente nas *Betrachtungen eines Unpolitischen* Thomas Mann atinge talvez o ápice de sua força polêmica quando é capaz de citar em meio a seu texto trechos inteiros do irmão Heinrich, sem qualquer referência expressa. Quiçá neste ponto, em incorrer em grosserias furiosas em ocasiões polêmicas, tenha ele se aproximado, involutariamente, de seu modelo filosófico.

Além disso Schopenhauer também é um clássico da clareza de expressão que afasta-se decididamente da língua coloquial para aproximar-se ao máximo do estilo lapidar, tendo em mente compor sentenças que mereçam ser gravadas em pedra. Qualquer leitor de Thomas Mann reconhece também aí uma característica sua, sem necessidade de muita reflexão. Mas uma das teses centrais das *Betrachtungen*, que de acordo com a leitura que se pretenda pode mesmo ser tomada como seu eixo, é tomada a Schopenhauer. E é defendida com ironia. Na ironia assenta-se sua marca própria. Muitas ironias vão se sucedendo na história de Thomas Buddenbrook até sua morte; mas a ironia maior de *Os Buddenbrooks* está em que não o protagonista, mas o leitor dá-se conta da maior das ironias ocorridas na história, o episódio da morte do Senador e a reação das pessoas de seu meio. Do mesmo modo, a maior ironia de *A montanha mágica* é que o leitor assista as sucessivas falências de Hans Castorp. Pois esta é uma experiência de *Bildung* que se reserva ao leitor.

⁹⁷ “Estes cabeças-de-vento que são Fichte e Schelling e este charlatão, o Hegel... Mas que o leitor de épocas futuras perdoe-me por lhe falar sobre gente de quem ele jamais teve notícia.” página 479, REINERS, Ludwig. *Stilkunst*. Munique, Beck, 1991.

Um grande problema do estudo do recurso à filosofia por Thomas Mann é sua convicção, expressa em *Leiden und Größe der Meister*, de que um artista seria influenciado de um modo próprio pela filosofia, acima de tudo emocional e pouco filosófico. Schopenhauer está inextricavelmente ligado a Nietzsche e Wagner em suas especulações, quase sempre. Thomas Mann desmentiu, 50 anos depois de publicar *Os Buddenbrook*, que este fosse um romance de inspiração schopenhaueriana, afora o último capítulo. A par disso, comentadores contemporâneos procuram especialmente no *Anticristo* de Nietzsche as fontes do conceito de decadência presente na obra, segundo o qual seria preciso uma queda na energia vital para que se produzisse elevação do espírito. Isto significa doença, e o nexa com *A montanha mágica* estabelece-se por si. No ambiente do sanatório se produziria um caso emblemático de tal psicologia da decadência e então tem-se igualmente aqui, se se quiser, um romance por assim dizer nietzscheano. De fato, a idéia é sedutora; mas há que se precaver de que idéias afins eram largamente difundidas no ambiente cultural da época e que para além de Nietzsche houve muitos outros teóricos da decadência de grande divulgação — um tema de época.

Apresentada por seu autor como uma obra que ostenta o *pathos* do século XIX, *A montanha mágica* pode parecer concebida por alguém como os olhos fixos no passado e, portanto, como um romance de decadência a mais. Mas foi escrita na verdade para a posteridade, nomeadamente para aqueles que seriam responsáveis pelo destino da nação alemã após a derrota militar. Muitas foram as variações na opinião do jovem Mann sobre o socialismo e o republicanismo; mas sempre espanta perceber que alguém que ataca o modelo francês de democracia como exagerado, popular demais, possa haver chegado a anotar em seu diário pessoal em 17/9/1919:

*“Ich bin imstande, auf die Straße zu laufen und zu schreien ‘Nieder mit der westlichen Lügendemokratie! Hoch Deutschland und Russland! Hoch der Kommunismus!’”*⁹⁸

A certa altura ele esteve convicto de que a revolução russa tomaria em breve o mundo e com tal pressentimento equívoco propôs-se que *A montanha mágica* fosse o Bildungsroman preparasse seus leitores para o advento desta época. Desta perspectiva, apesar da expressão posposta *finis operis*, o final do

⁹⁸ In: MAYER, Hans. *Thomas Mann*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1984, página 477: “Sinto-me a ponto de correr pela rua e gritar: ‘Abaixo a democracia de mentiras do Ocidente! Viva a Alemanha e a Rússia! Viva o comunismo!’”. Herbert Lehnert e Eva Wessel recolhem outras indicações neste sentido em *Nihilismus und Menschenfreundlichkeit. Thomas Manns ‘Wandlung’ und sein Essay ‘Goethe und Tolstoi’*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann Verlag, 1991.

romance deixa-se ler como um final em aberto. Termina-se com uma descrição de batalha porque não se sabe o que sucederá, ignora-se o que virá depois e espera-se pelo completamente novo regime por vir. Possivelmente por isso sequer a morte do protagonista é confirmada, apenas sugere-se que ele não deveria sobreviver à luta.

O último subcapítulo, “*Der Donnerschlag*”, está quase todo escrito no modo de locução do comentário. Ao final de 7 anos Hans Castorp modificou sua apresentação, tornou-se mais desleixado. Sua atitude diante do tempo realmente se modificou nestes anos. Não usava mais relógio em seu quarto; também renunciara à folhinha, para marcar os dias e os meses “(...) *aus Gründen der ‘Freiheit’ also, dem Strandspaziergange, dem stehenden Immer-und-Ewig zu Ehren, diesem hermetischen Zauber, für den der Entrückte sich aufnahmehustig erwiesen und der das Grundabenteuer seiner Seele gewesen, dasjenige, worin alle alchimistischen Abenteuer dieses schichtlichen Stoffes sich abgespielt hatten*”⁹⁹. “*Donnerschlag*” é o início da I Grande Guerra, que encontrou Castorp desprevenido, devido a seu isolamento e indiferença para com a política, ocupado com o que em outro ponto de sua história fora denominado o problema da relação entre as coisas e suas sombras espirituais.

Hans Castorp é comparado a um dorminhoco subitamente despertado 2 vezes no subcapítulo. A primeira, no trecho que fala da explosão da montanha mágica e justifica assim o título do romance. A segunda, ao descrever mais apuradamente o despertar de Castorp para o momento histórico da Guerra,

“Es waren jenen Sekunden, wo der Siebenschläfer im Grase, nicht wissend, wie ihm geschah, sich langsam aufrichtete, bevor er saß und sich die Augen rieb... Wir wollen aber das Bild zu Ende führen, um seiner Gemütsbewegung gerecht zu werden. Er zog die Beine unter sich, stand auf, blickte um sich. Er sah sich entzaubert, erlöst, befreit, — nicht aus eigener Kraft, wie er sich mit Beschämung gestehen mußte, sondern an die Luft gesetzt von elementaren Außenmächten, denen seine Befreiung sehr nebensächlich mit unterlief. Aber wenn auch sein kleines Schicksal vor dem allgemeinen verschwand, — drückte nicht dennoch etwas von persönlich gemeinter und also von göttlicher Güte und Gerechtigkeit sich darin aus? Nahm das Leben sein sündiges Sorgenkind noch einmal an, — nicht auf wohlfeile Art, sondern eben nur so, auf diese ernste und strenge Art, im Sinn

⁹⁹ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 984. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, página 793: “(...) em prol da ‘liberdade’, em homenagem ao ‘passeio pela praia’, a esse ‘sempre’ constante e imóvel, para o qual o jovem arrebatado a esas alturas se mostrara predisposto e que fora a aventura fundamental do seu espírito, aquela em cujo curso se haviam desenrolado todas as aventuras alquímicas dessa singela matéria”.

*einer Heimsuchung, die vielleicht nicht Leben, aber gerade in diesem Falle drei Ehrensalven für ihn, den Sünder, bedeutete, konnte es geschehen. Und so sank er denn auf seine Knie hin, Gesicht und Hände zu einem Himmel erhoben, der schweflig dunkel, aber nicht länger die Grottendecke des Sündenberges war*¹⁰⁰.

A recorrência ao pecado é nova na história. Acompanha a idéia de redenção pelo sacrifício da vida e neste ponto, em que já o engajamento militar é premente, as explicações dos Ensaio de sociologia de Max Weber para o entusiasmo do campo de batalha vêm a calhar. A morte no campo de batalha é a única espécie de perecimento que se assemelha à morte que recebe sentido pela experiência religiosa das religiões de salvação, só nela aquele que morre está convicto de morrer por algo, imerso na comunidade do campo de batalha. Neste ponto, quando a irrupção avassaladora do tempo histórico se funde a expectativas de ordem religiosa, perde-se Castorp de vista.

A *Bildung* jamais poderia ser um resultado seguro; todo o tempo ela apresenta-se como problema. Para o protagonista que “busca formar-se a si mesmo”, do mesmo modo que para o escritor e o leitor que se propõem a pensá-la — o que é já por si uma certa experiência formativa. Assim foi com Thomas Mann que, enquanto atravessava uma de suas mais agudas crises de valores, na transição do século XX, pretendeu escrever um romance que preparasse seus leitores para o que seguiria a Guerra, algo muito diverso da civilização do século XIX, um tempo ainda impensável pelas categorias da época. Pode-se dizer, afinal, que *Bildung* não é uma resposta a uma precisa demanda literária ou social qualquer, mas antes uma pergunta, um signo proposto que reiteradamente dá o que pensar a quem se debruça sobre qualquer Bildungsroman. Wilhelm Meister leu compenetrado as confissões da abadessa pietista e concluiu que aquele seria um exemplo formativo sedutor em sua tão particular religiosidade, mas ainda incompleto. Schlegel e Novalis

¹⁰⁰ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III, página 988. MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, páginas 796-797: “(...) momentos em que o dorminhoco, sem saber o que lhe acontecera, se soerguia lentamente na relva, antes de sentar-se e de esfregar os olhos.... Desenvolvamos esta imagem para analisar devidamente o que se passava no seu espírito. Encolheu-se, levantou e olhou em torno. Viu-se desencantado, redimido, livre — não por seu próprio esforço, como teve de confessar a si mesmo, envergonhado, senão expulso por forças elementares, exteriores, para as quais a libertação do nosso herói era um efeito completamente secundário. Mas, embora o seu pequeno destino se perdesse no destino geral, não se expressavam, contudo, nesse fato certa bondade e justiça que o miravam pessoalmente e portanto eram de origem divina? Se a vida, uma vez mais, acolhia o seu pecaminoso filho enfermiço, não podia fazê-lo por um preço barato, mas somente desta forma grave e severa, impondo-lhe uma prova que para ele, o pecador, talvez não significasse a vida, mas justamente nesse caso extremo equivalesse a três salvas fúnebres. E assim Hans Castorp se pôs de joelhos, erguendo o rosto e as mãos ao céu, que estava sombrio, sulfurino, mas já não era o teto da gruta da montanha dos pecados.”

tampouco sentiram-se propriamente saciados com o exemplo de Meister. E assim iniciou-se uma tradição de romances.

Tanto Meister como Castorp não poderiam sentir-se satisfeitos com o resultado final de suas formações. Da perplexidade de Meister em precisar seguir viajando pelo mundo ao desespero que obriga Castorp a descer para a guerra, as histórias de formação assemelham-se a tarefas intermináveis. Quanto à incompletude que por toda parte — a não ser, talvez, no fugaz gozo amoroso de Agostino e Sperata, no gozo pietista da tia de Natalie ou no gozo perverso de Albin e Naphta — invade os sentimentos dos personagens de histórias formativas, serve talvez lembrar,

*“Erfüllte Pflicht empfindet sich immer noch als Schuld, weil man sich nie ganz genug getan.”*¹⁰¹

¹⁰¹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Maximen und Reflexionen*. In: *Kunst und Literatur*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 12. Deutscher Taschenbuch Verlag, Munique, 1998, página 518. GOETHE, Johann Wolfgang. *Máximas e reflexões*. Terceira edição. Tradução de Afonso Teixeira da Mota. Coleção Filosofia & Ensaios. Guimarães Editora, Lisboa, 1997, página 120: “O dever cumprido deixa ainda uma sensação de culpa porque nunca se faz absolutamente tudo.”

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo, Editora Ática, 1993.

ADORNO, Theodor. “Para um retrato de Thomas Mann”. In: Notas de literatura. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Biblioteca Tempo Universitário, nº 36. 2ª edição. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1991.

ARANTES, Paulo Eduardo. “Origens do espírito de contradição organizado”. In: Ressentimento da dialética. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

ARANTES, Paulo Eduardo. “Uma questão de tacto”. In: Ressentimento da dialética. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

ASSENS, Rafael Cansinos. *Ciclo de Guillermo Meister*. In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Obras completas*. Madri, Aguilar, 1987.

BAUMGART, Reinhard. *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns*. Munique, Carl Hanser Verlag, 1964.

BENJAMIN, Walter. “Goethe”. Tradução de Irene Aron e Sidney Camargo. In: BENJAMIN, Walter. Documentos de cultura, documentos de barbárie. Organizador: Willi Bolle. São Paulo, Cultrix, Editora da USP, 1986.

BOLLE, Willi. Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo, Edusp, 1994.

BOLLE, Willi. “A idéia de formação na modernidade”. In: Ghiraldelli Júnior, Paulo. Infância, escola e modernidade. São Paulo, Cortez, 1997.

BOLZ, Norbert. “*Wilhelm Meisters Lehrjahre*”, in: WITTE, Bernd e outros (organizadores): Goethe Handbuch. Volume III. Stuttgart-Weimar, Metzler, 1997.

BOYER, Alain e outros. Por que não somos nietzscheanos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo, Ensaio, 1993.

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL

SEÇÃO CIRCULANTE

BREUNINGER, Andreas. “Zu Platon, Phaidros (228 -230) und Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, (Buch II, Kapitel 4)”. In: Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte. Heidelberg, 1986.

CAVALCANTI, Cláudia. Goethe e Schiller: companheiros de viagem. São Paulo, Nova Alexandria, 1993.

CITATI, Pietro. Goethe. Tradução de Rosa Freire de Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

COMTE-SPONVILLE, André. Pequeno tratado das grandes virtudes. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

DAMIÃO, Carla Milani. Crise da narração, crise do romance: O contexto histórico-filosófico da teoria narrativa de Walter Benjamin junto a duas perspectivas de reformulação do romance. Dissertação de Mestrado em Filosofia. São Paulo, Pontificia Universidade Católica, 1995.

DAVID, Claude. “*Naphta, des Teufels Anwalt*”. In: WOLFF, Rudolf. Thomas Manns Erzählungen und Novellen. Bonn, Bouvier, 1984.

DOWDEN, Steve. “*Irony and Ethical Autonomy in Wilhelm Meisters Wanderjahre*”. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, volume 1, 1994.

EISLER, K. R. Goethe. Eine psychoanalytische Studie. Munique, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985.

FRIZEN, Werner. “*“Der Knabe lebt!”. Über Christus-Imitationen bei Wagner, Nietzsche und Thomas Mann*”. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, volume III, 1981.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo, Perspectiva/FAPESP; Campinas, Editora da Universidade de Campinas, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Lukács e a crítica da cultura”, in: Lukács: um Galileu no século XX. Organizadores.: ANTUNES, Ricardo e REGO, Walquíria Domingues Leão. São Paulo, Boitempo Editorial, 1996.

GOETHE, Johann Wolfgang. Años de aprendizaje de Wilhelm Meister. In: GOETHE, Johann Wolfgang. Obras completas. Madri, Aguilar, 1987.

GOETHE, Johann Wolfgang. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. Tradução de Nicolino Simone Neto. [S.I.]: Ed. Ensaio, 1994.

GOETHE, Johann Wolfgang. Máximas e reflexões. Terceira edição. Tradução de Afonso Teixeira da Mota. Coleção Filosofia & Ensaio, Guimarães Editora, Lisboa, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang. Maximen und Reflexionen. In: Kunst und Literatur. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 12. Deutscher Taschenbuch Verlag, Munique, 1998.

GOETHE, Johann Wolfgang. Poesía y verdad. In: GOETHE, Johann Wolfgang. Obras completas. Madri, Aguilar, 1987.

GOETHE, Johann Wolfgang. Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Romanen und Novellen III. Band 7. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Deutscher Taschenbuch Verlag, Munique, 1998.

GOETHE, Johann Wolfgang. Wilhelm Meisters Wanderjahre. Oder die Entsagenden. In: Romanen und Novellen III. Band 8. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Deutscher Taschenbuch Verlag, Munique, 1998.

HABERMAS, Jürgen. “O idealismo alemão dos filósofos judeus”, in: HABERMAS, Jürgen. Sociologia. Organizadores e tradutores: Barbara Freitag e Sérgio Paulo Rouanet. Terceira edição, São Paulo, Ática, 1993.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Vorlesungen über Ästhetik. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, volume XV, 1986.

- HERTKORN, Ottmar. “Zur Darstellung und Bedeutung der katholischen Glaubenswelt im ‘Zauberberg’ von Thomas Mann”. Boletim número 339, língua e literatura alemã número 6, Universidade de São Paulo, 1969.

HOFFACKER, Helmut e EHLERT, Klaus. “Sob o signo do imperialismo”. Tradução de Fernando Ribeiro. In: BEUTIN, Wolfgang e outros. História da literatura alemã. Das origens à actualidade. Volume II. Lisboa, Apáginastantas/Edições Cosmos, 1994.

HÖRISCH, Jochen. Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983.

JACOBS, Jürgen e KRAUSE, Markus. Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert. Munique, Beck, 1989.

JOST, François. “La tradition du Bildungsroman”, Comparative Literature, volume XXI, primavera de 1969, número 2.

KOOPMANN, Helmut (organizador). Thomas-Mann-Handbuch. 2º tiragem, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1995.

KRISTIANSEN, Børge. Thomas Mann Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik. Bonn, Bouvier, 1986.

KURZKE, Hermann. Thomas Mann: Epoche, Werk, Wirkung. Munique, Beck, 1991.

KRÜLL, Marianne. Na rede dos magos. Uma outra história da família Mann. Tradução de Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

LEHNERT, Herbert e WESSEL, Eva. Nihilismus und Menschenfreundlichkeit. Thomas Manns ‘Wandlung’ und sein Essay ‘Goethe und Tolstoi’. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann Verlag, 1991.

LEPENIES, Wolf. “Motivos-temas weberianos na obra de Thomas Mann”. In: As três culturas. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

LÖWY, Michael. “Lukács, Thomas Mann, o encontro na *Montanha mágica*”. Tradução de Sérgio Flaksman. Revista 34 Letras, número 5/6. Rio de Janeiro, Editora 34 Letras, setembro de 1989.

LÖWY, Michael. Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários. A evolução política de Lukács (1909-1919). Tradução de Heloísa Helena A. Mello, Agostinho F. Martins e Gildo Marçal Brandão. São Paulo, Lech Livraria Editora Ciências Humanas Ltda., 1979.

LUKÁCS, Georg. El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler. Tradução de Wenceslao Roces. Barcelona, Grijalbo, 1972. Terceira edição.

LUKÁCS, Georg. La novela histórica. México, Era Editorial, 1977.

LUKÁCS, Georg. Realismo crítico hoje. Traduzido da edição francesa por Ermínio Rodrigues. Brasília, Coordenada, 1969.

LUKÁCS, Georg. Teoria do romance. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa, Editorial Presença, [S.I.].

LUKÁCS, Georg. Thomas Mann. Tradução de Paul Laveau. Paris, François Maspero, 1967.

MAAR, Michael. Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg. Frankfurt am Main, Fischer, 1997. Segunda edição.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. O Bildungsroman (romance de formação) como manifestação discursiva. Tese de doutoramento em Literatura Alemã. São Paulo, USP, 1996.

MANN, Thomas. “A arte do romance”. In: MANN, Thomas. Ensaios. Tradução de Natan Robert Zins. São Paulo, Perspectiva, 1988.

MANN, Thomas. Der autobiographische Roman, in: Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume XI.

MANN, Thomas. Betrachtungen eines Unpolitischen, in: Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume XII.

MANN, Thomas. Os Buddenbrook. Decadência de uma família. Tradução de Herbert Caro. São Paulo, Círculo do Livro, [S.I.].

MANN, Thomas. Buddenbrooks. Verfall einer Familie, in: Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume I.

MANN, Thomas. Consideraciones de un apolítico. Tradução de León Mames. Barcelona, [S.I.], 1978.

MANN, Thomas. Doktor Faustus, in: Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume VI.

MANN, Thomas. Doutor Fausto. A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

MANN, Thomas: Die Entstehung des Doktor Faustus. Gesammelte Werke, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1974, volume XI.

MANN, Thomas. “Hora difícil”. In: MANN, Thomas, Os Famintos e outras histórias. Segunda edição. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

MANN, Thomas. Lübeck als geistige Lebensform, in: Gesammelte Werke, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1974, volume XI.

MANN, Thomas. Goethe als Repräsentant des burgerlichen Zeitalters, in: Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume IX.

MANN, Thomas. A montanha mágica. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

MANN, Thomas. “On Myself”, in: Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume XIII.

MANN, Thomas. Schwere Stunde in: Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume VIII.

MANN, Thomas. Über die Ehe. Brief an den Grafen Hermann Keyserling. in: Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume X.

MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, in: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1974, volume III.

MARCUS-TAR, Judith. *Thomas Mann und Georg Lukács. Beziehung, Einfluß und "Repräsentative Gegensätzlichkeit"*. Colônia, Viena, Böhlau Verlag, 1982.

MARRAMAIO, Giacomo. *Poder e secularização. As categorias do tempo*. Tradução de Guilherme Alberto Gomes de Andrade. São Paulo, Editora UNESP, 1995.

MARZHÄUSER, Herbert. "Ein kommunistischer Jesuit. Die Figur Naphtas im 'Zauberberg' und Thomas Manns Stellung zum christlichen Mönchtum". In: *Die Darstellung von Mönchtum und Klosterleben im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Lang, 1977.

MAYER, Hans. "Posições fundamentais: mundo exterior e mundo interior". Tradutores: João Barrento, Maria Antónia Espadinha Soares e Maria Virgínia Pinela. In: João Barrento (organização) *Literatura e sociedade burguesa na Alemanha (séculos XVIII e XIX)*. Terceira edição. Lisboa, Apáginastantas, 1991.

MAYER, Hans. *Thomas Mann*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1984.

MENDELSSOHN, Peter von. *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main, Samuel Fischer Verlag, 1975, volume I.

MOLDER, Maria Filomena. *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

PACHTER, Henry M. "Walther Rathenau: Musil's *Arnheim* or Mann's *Naphta*?" In: *Weimar Études*. Nova York. Columbia University Press, 1982.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1994, Coleção Tópicos.

REICH-RANICKI, Marcel. *Thomas Mann y los suyos*. Barcelona, Tusquets Editorial, 1989.

REINERS, Ludwig. Stilkunst. Munique, Beck, 1991.

RICOEUR, Paul. Temps et récit. Vol. III. Paris, Seuil, 1984.

ROSENFELD, Anatol. "Thomas Mann, ironia e mito", in: Doze estudos. [S. I.].

ROTHENBERG, Klaus-Jürgen. "Parodien und Verfallsgeschichten — Mit den Augen eines Traditionalisten gesehen: Zu Jürgen Scharfschwerdts Buch 'Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman'". Zeitschrift für Deutsche Philologie, Bonn-Ippendorf, 1970, número 89.

RUDLOFF, Holger. "Mme. Clawdia Chauchat, die warme Katze. Zum Roman 'Der Zauberberg'". In: Pelzdamen. Webllichkeit bei Thomas Mann und Leopold Sacher-Masoch. Frankfurt am Main, Fischer, 1994.

SAFRANSKI, Rüdiger. Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1998.

SCHARFSCHWERDT, Jürgen. Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman: eine Untersuchung zu den Problemen einer literarischen Tradition. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1967.

SCHILLER, Friedrich. Cartas sobre a educação estética da humanidade. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo, Editora Pedagógica e Universitária Ltda., 1991. Segunda edição.

SCHILLER, Friedrich. Poesia ingênua e sentimental. São Paulo, Iluminuras, 1991.

SCHOPENHAUER, Arturo. El mundo como voluntad y representación, in: SCHOPENHAUER, Arturo. Obras. Tomo Segundo. Buenos Aires, Librería El Ateneo, 1950.

SEILER, Bernd W. "Ironischer Stil und realistischer Eindruck. Zu einem scheinbaren Widerspruch in der Erzählkunst Thomas Manns". Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, volume III, 1986.

SELBMANN, Rolf. *Der deutsche Bildungsroman*. Segunda edição ampliada. Stuttgart; Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1994.

SORG, Klaus-Dieter. 'Der Zauberberg', in: *Gebrochene Teleologie. Studien zum Bildungsroman von Goethe bis Thomas Mann*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1983.

SPEIER, Hans. "Para uma sociologia da intelligentsia burguesa na Alemanha". Tradutores: João Barrento, Maria Antónia Espadinha Soares e Maria Virgínia Pinela. In: BARRENTO, João (Organização) *Literatura e sociedade burguesa na Alemanha (séculos XVIII e XIX)*. Terceira edição. Lisboa, Apáginastantas, 1991.

STEPHAN, Inge e STEIN, Peter: "O 'período da arte' (Kunstperiode)". In: BEUTIN, W. e outros. *História da literatura alemã. Das origins ao "Vormärz"*. Volume I. Lisboa, Apáginastantas, Edições Cosmos, 1993.

TAGUIEFF, Pierre-André. "O paradigma tradicionalista: horror da modernidade e antiliberalismo, Nietzsche na retórica reacionária". In: BOYER, Alain e outros. *Por que não somos nietzscheanos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo, Ensaio, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

VOBKAMP, Wilhelm. "Der Bildungsroman als literarisch-soziale Institution. Begriffs- und funktionsgeschichtliche Überlegungen zum deutschen Bildungsroman am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts". In: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des 9. Germanistik Symposions der deutschen Forschungsgemeinschaft, volume XIX, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986.

VOBKAMP, Wilhelm. "La Bildung dans la tradition de la pensée utopique". Philologique I, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990.

VOBKAMP, Wilhelm. "Wilhelm Meisters theatralische Sendung". In: WITTE, Bernd e outros (organizadores): *Goethe Handbuch*. Volume III. Stuttgart-Weimar, Metzler, 1997.

WALSER, Martin. "*Ironie als höchstes Lebensmittel oder: Lebensmittel der Höchsten*". In: ARNOLD, Heinz Ludwig. "Thomas Mann". Sonderband aus der Reihe Text + Kritik. Segunda edição aumentada, [S.I.], Text + Kritik, 1982.

WILPERT, Gero von e MOULDEN, Ken. *Buddenbrooks-Handbuch*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1988.

WISSKIRCHEN, Hans. "'Gegensätze mögen sich reimen'. *Quellenkritische Untersuchungen zu Thomas Manns Naphta-Figur*". In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Volume 29 (1985).

WYSLING, Hans. "*Probleme der Zauberberg-Interpretation*". In: *Thomas Mann Jahrbuch*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann Verlag, 1988. Volume 1.