

UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

REGINA ALVES MENDES

**O “APOLÍNEO” E O “DIONISIACO” N’A *MONTANHA MÁGICA*: A
DIALÉTICA COMO PARÓDIA DO *BILDUNGSROMAN***

ARARAQUARA – SP

2014

REGINA ALVES MENDES

**O “APOLÍNEO” E O “DIONISÍACO” N’A *MONTANHA MÁGICA*: A
DIALÉTICA COMO PARÓDIA DO *BILDUNGSROMAN***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

ARARAQUARA – SP
2014

Mendes, Regina Alves

O “apolíneo” e o “dionisíaco” n'A montanha mágica: a dialética como paródia do Bildungsroman / Regina Alves Mendes – 2014

93 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

1. Mann, Thomas, 1875-1955. 2. Tempo. 3. Tragédia.
4. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. I. Título.

REGINA ALVES MENDES

**O “APOLÍNEO” E O “DIONISIACO” N’A *MONTANHA MÁGICA*: A
DIALÉTICA COMO PARÓDIA DO *BILDUNGSROMAN***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

Data da defesa: 23 de abril de 2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

Depto. de Letras Modernas – UNESP/ Araraquara - SP

Membro Titular: Profa. Dra. Karin Volobuef

Depto. de Letras Modernas – UNESP/ Araraquara - SP

Membro Titular: Prof. Dr. Márcio Scheel

Depto. de Estudos Linguísticos e Literários – UNESP/ São José do Rio Preto - SP

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara - SP

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta dissertação de mestrado originou-se ainda no período de graduação quando, ao tomar contato, na disciplina de Literatura Alemã, com o autor Thomas Mann, intriguei-me com o volume, a composição e a intelectualidade d'*A montanha mágica*.

Ao mesmo tempo, através do professor Fabio Akcelrud Durão, em uma disciplina optativa oferecida ao curso de Letras, conheci a bibliografia de Nietzsche que, embora complexa, atraía-me.

Foi especificamente com o estudo de *O nascimento da tragédia* que me pareceu plausível a associação entre as duas obras, fato que me conduziu à pesquisa de diversos trabalhos que já tratavam da relação entre Mann e Nietzsche. Disto resultaram minhas primeiras reflexões acerca dos autores, as quais compuseram o trabalho final da disciplina acima referida.

Neste momento, o aval, a observação e o acuro da professora Wilma Patricia instigaram-me a levar adiante a pesquisa, dado o campo profícuo que oferecia. No entanto, devido à escassez do tempo – cursava o último ano de graduação – o projeto esvaneceu-se.

Após sete anos longe da Universidade, devido aos contratempos e peripécias do destino, a vontade de retomar o empreendimento fez com que eu ingressasse no Mestrado.

Recebida carinhosamente mais uma vez por minha então orientadora, fixei-me na delimitação do tema, visto a grandiosidade da obra em questão e os diversos estudos já publicados sobre ela.

Foram as disciplinas cursadas neste período de pós-graduação, as leituras cuidadosas da pesquisa bibliográfica, a orientação recebida, as discussões desenvolvidas nos debates de projeto dos Seminários do Programa, bem como os apontamentos da banca de qualificação, que me nortearam na definição do objeto de estudo.

Assim, para a execução desta dissertação tomo como fundamentais, além das obras já cristalizadas pela crítica especializada, como a tríade *Tempo e Narrativa*, de Ricoeur, *Thomas Mann*, de Rosenfeld, *Notas de Literatura*, de Adorno, entre muitas outras citadas nas referências deste trabalho, as dissertações de mestrado de Marco Antonio Rassolin Fontanella (UNICAMP) e Menaldo Augusto da Silva Rodrigues (USP) por representarem o que, no Brasil, publicou-se de atual sobre Thomas Mann.

Há também um estudo bastante importante sobre o autor, que mesmo não tomando como objeto central a obra aqui escolhida, prenuncia e permite a extensão da análise a ela: trata-se de *Thomas Mann, o artista mestiço*, publicada por Richard Miskolci, o qual em trabalhos anteriores já havia tratado de Mann em suas relações com o ocultismo.

Apoiando-me nestas produções que tratam em largo fôlego d'*A montanha mágica* em sua relação com o Romance de Formação e o tempo, respectivamente, explorei com mais segurança o tema deste estudo, visto que, no Brasil, os empreendimentos acadêmicos mais extensos na obra do autor alemão datam de períodos mais longínquos.

Entretanto, ainda que não se detivessem na relação específica aqui desenvolvida, alguns artigos mais recentes publicados em revistas de circulação universitária também contribuíram para a escrita do texto apresentado.

Com relação a Nietzsche, um texto de grande importância para a compreensão da chave dialógica Apolo e Dionísio, intitulado *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*, pertence a Márcio Benchimol, que procura interpretar *O nascimento da tragédia* sob o viés deste par conceitual e que, indiretamente, auxiliou-nos na identificação destes conceitos em Thomas Mann.

Mesmo que ainda se questione a validade de um estudo sobre Thomas Mann, visto a vasta fortuna crítica da obra manniana, acreditamos que, no Brasil, há ainda uma carência de bibliografia mais minuciosa sobre o literato, bem como o desenvolvimento analítico da variedade de temas oferecidos pelo texto d'*A montanha*, o que justifica a execução desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, colaboraram com esta pesquisa.

À minha família, pelo apoio e carinho.

Ao meu esposo, pela compreensão e paciência.

À professora Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas, pelo incentivo à pesquisa acadêmica, pela orientação precisa, confiança e, por acima de tudo, despertar-me o interesse pela literatura alemã.

É preciso algo que nos preocupe
Para acabar com a monotonia.
Briga com a sogra, duvida
De tua vida, de Deus, de tudo,
Das próprias coisas que melhores julgas,
Porque, na verdade,
Não há nada mais chato na vida
Do que um cachorro sem pulgas...
(QUINTANA, 2009, p. 45)

RESUMO

A presente dissertação de mestrado busca estabelecer uma comparação entre os conceitos “apolíneo” e “dionisíaco” apresentados por Thomas Mann em seu romance *A montanha mágica* (1924) e por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo* (1872), de modo a verificar em que se assemelham ou diferenciam, segundo a perspectiva assumida pelos autores na concepção do individualismo.

Investigaremos em que medida a noção do individual presente em Mann – constituída pela dialética razão e emoção – conjuga-se às teorias engendradas por Nietzsche em seu primeiro livro, buscando entender a construção da ironia no romance, mais particularmente aquela tocante ao narrador que, dissimuladamente, pretende conduzir o leitor quanto à caracterização da personalidade/intelectualidade do protagonista em formação.

Procuraremos, então, como objetivo principal, apreender de que maneira o recurso irônico utilizado na construção do romance ícone da modernidade alemã o distingue do paradigma do gênero literário *Bildungsroman*, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, analisando para tanto os elementos tempo e *Bildung*, fundamentais para a compreensão da tessitura paródica da narrativa em questão.

Palavras-chave: Thomas Mann; *A montanha mágica*; Nietzsche; *O nascimento da tragédia*; tempo; *Bildungsroman*; apolíneo; dionisíaco

ABSTRACT

The present dissertation seeks to establish a comparison between the "Apollonian" concepts and "Dionysian" presented by Thomas Mann in his novel *The Magic Mountain* (1924) and by Nietzsche in *The Birth of Tragedy or Hellenism and Pessimism* (1872), in order to verify they resemble or differ from the perspective assumed by the authors in the conception of individualism.

We will investigate to what extent the notion of individual present in Mann - constituted by dialectical reason and emotion - is conjugated to theories engendered by Nietzsche in his first book, seeking to understand the construction of irony in the novel, particularly what concerns to the narrator, who covertly intends to lead the reader as to characterization of personality/intellectuality of the protagonist in formation.

We seek, then, as the main goal, apprehend how the ironic resource used in the construction of the emblematic novel of German modernity distinguishes it from the paradigm of *Bildungsroman* literary genre, *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, analyzing for this purpose, time and *Bildung*, fundamental elements to understanding the parodic organization of the narrative in question.

Keywords: Thomas Mann; *The Magic Mountain*; Nietzsche; *The Birth of Tragedy*; time; *Bildungsroman*; Apollonian; Dionysian

SÚMARIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – ZEITROMAN: A MONTANHA COMO ESPAÇO DETERMINANTE DO TEMPO.....	24
CAPÍTULO 2 – O ROMANCE COMO <i>BILDUNG</i>: OS ANOS DE APRENDIZADO DE HANS CASTORP.....	46
CAPÍTULO 3 – ROMANCE DIALÉTICO: DIÁLOGOS ENTRE NAPHTA E SETTEMBRINI.....	56
CAPÍTULO 4 – ROMANCE DE INICIAÇÃO: TRAÇANDO UM PARALELO COM NIETZSCHE.....	63
CAPÍTULO 5 – A IRONIA COMO HIPÓTESE DE LEITURA.....	73
CONCLUSÃO: A <i>MONTANHA MÁGICA</i> COMO ESFINGE: “DECIFRA-ME OU DEVORO-TE”.....	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90

INTRODUÇÃO: UM BREVE EXCURSO SOBRE “A MONTANHA”

A proposta desta dissertação de Mestrado é investigar n’*A montanha mágica* as características pertinentes ao *Bildungsroman*, tomando como base sua classificação tradicional, bem como o romance paradigma do gênero *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. A partir disso, procura-se problematizar como nesta obra de Thomas Mann desenvolveu-se a questão da *Bildung*, atrelando-a ao conceito de romance de iniciação.

Para tanto, recorreremos às diversas definições e conceitos que, frequentemente, ligam-se à análise da obra e classificam *A montanha* por diferentes correntes: romance de formação, romance de tempo, romance dialético e romance de iniciação, para se falar nos rumos de interpretação de maior repercussão.

Romance de formação, *Bildungsroman*, porque apresenta um protagonista que, carente de valores filosóficos e artísticos intrínsecos à natureza humana e fundamentais para a compreensão desta, adquire, gradualmente, conhecimentos e teorias que o levarão a refletir sobre a existência e outros fenômenos necessários para a sua compreensão, fato que o caracterizará como jovem em formação, levando-o, ao final do romance, ao amadurecimento e à conquista de peculiar aprendizado.

Romance de tempo, *Zeitroman*, porque faz do tempo não apenas tema abordado na obra, mas o integra como própria estrutura do romance: é a percepção do protagonista que ditará a aceleração ou o retardamento da narrativa, que caminha segundo a subjetividade do próprio tema.

Romance dialético, porque apresenta durante toda a narrativa embates filosóficos entre Naphta e Settembrini, símbolos do apolíneo e dionisíaco, os quais, adeptos a pensamentos teóricos divergentes, expõem como únicas e verdadeiras suas proposições acerca da vida.

Romance de iniciação porque morte e enfermidade constituem caminho obrigatório para o autoconhecimento. Sendo possível somente através do obscuro enxergar com clareza os aspectos da existência: é o “filho enfermo” da vida que será capaz de solucionar o segredo que permeia o homem, a vida e o tempo.

Acreditando que esta variedade de classificações, quando tomada de forma isolada, empobrece a tessitura do romance, preferiu-se optar, aqui, pela união desta polissemia, analisando como, efetivamente, estes múltiplos sentidos unem-se para a

organicidade da narrativa e retratam, com ironia, a intenção de Mann ao resgatar um gênero que não mais poderia refletir os pensamentos do novo século.

É justamente o contexto de produção do romance algo que já prenuncia este anseio de Mann por buscar, através da arte, algo que pudesse identificar a situação da Alemanha nos novos tempos – tempos de crise e decadência burguesa, tanto ao tocante do aspecto social/econômico quanto à própria questão espiritual, fato que já nos leva a uma das questões irônicas latentes da obra: resgatar a tradição da *Bildung* num momento em que as tradições refletem valores inautênticos.

Iniciada em 1912, a escrita do romance interrompeu-se por diversas vezes e motivos, acabando por contemplar uma época bastante turbulenta para a Alemanha, que data do final do século XVIII e prolonga-se até o início do século XIX – período emblemático para os países europeus e que abrangeu a Primeira Guerra (1914-1918) tanto em suas preliminares quanto ao seu final catastrófico. Torna-se, então, sintomática a relação estabelecida entre o ambiente cultural da época que, juntamente com a situação política-econômica-social entrava em declínio intenso, e seu contexto histórico, fato que favorecia a reflexão pormenorizada do colapso que se instaurava no continente europeu. É este período que contextualiza o romance, o qual, conseqüentemente, concebe o mundo moderno como um momento de falência de valores, imputando à narrativa uma espécie de crítica pessimista da própria modernidade, que tem como dialética justamente a questão do racionalismo e irracionalismo inerente ao contexto bélico.

Assim, desde a sua publicação – 1924 – até a contemporaneidade, muito se tem discutido, seja por um viés literário, estético, filosófico, político ou religioso, a respeito deste romance de largo fôlego, o qual é considerado um dos grandes clássicos da literatura produzida no século XX devido não só à complexa temática abordada pela narrativa, como também por sua inovadora composição.

São os tópicos trabalhados pelo autor, bem como a linguagem por ele construída, responsáveis por atribuir caráter universal à sua produção: dada a abundância de reflexões que apresentam, as obras compostas por Mann permitem, segundo Rosenfeld, um dos críticos literários que talvez mais tenha produzido sobre a obra manniana no Brasil, considerá-lo como um dos expoentes do período moderno

[...] Poucos autores, somente, escreveram uma prosa assim na Alemanha, e talvez, à exceção dele, apenas Goethe conseguiu, no mais exigente nível e em decidido modo alemão, romper passagem “para o mundo”, a fim de entrar na literatura mundial. Parece-me que a prosa de Thomas Mann enriqueceu extraordinariamente a língua alemã, ela supera tudo o que até então existia em termos de agilidade, compreensão psicológica e um “olfato” interminável para milhares de subtons e nuances. (ROSENFELD, 1994, p. 64-65)

Este caráter ao mesmo tempo universal e particularmente alemão, sobre o qual reflete o crítico, remonta à singularidade deste autor, para o qual o paradoxo da condição humana constituía objeto de reflexão e estudo.

[...] “Onde eu estou, está a Alemanha”, costumava dizer nos Estados Unidos e referia-se, sem dúvida, à Alemanha extraterritorial do espírito, da qual Heine, um judeu, foi o primeiro cidadão e ele, o último. A germanidade como vocação política e espiritual marcou toda sua vida e obra, não como rude e venenoso nacionalismo de muitos de seus contemporâneos, mas pela crença de que a Alemanha fora destinada a ser o campo de batalha dos antagonismos europeus. (MISKOLCI, 1996, p. 131)

É n’*A montanha mágica*, conforme exposto neste segmento retirado de um artigo sobre a obra, de Miskolci – outro importante estudioso a respeito de Mann – que os antagonismos adquirem força latente e concedem ao romance um emaranhado e intrincado conjunto de ideias sobre a sociedade burguesa ocidental, a qual, passando por um período de conflitos, o entre-guerras, remonta à crise espiritual daquele período.

O próprio autor, após a publicação do romance, viria a comentar este fato, considerando-o como uma espécie de possível solução para os males não só daquela época, mas para toda a enfermidade do espírito humano.

Na conferência apresentada em maio de 1939 aos estudantes de Princeton [...], Mann expõe como concebeu seu romance e afirma o caráter da obra como resposta à questão premente, então como hoje, dos antagonismos e querelas que fundam nosso mundo autodestrutivo. O célebre autor, que já vivia há alguns anos no exílio, parece reafirmar, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, que a solução para as oposições que fundam nosso mundo continuava e continuará n’*A montanha mágica* [...], neste romance monumental que Ítalo Calvino qualificou como a melhor introdução ao século XX e suas questões. (MISKOLCI, 1996, p. 131)

Embasando-nos neste comentário e nos remetendo à pesquisa bibliográfica realizada para a execução deste trabalho, vislumbramos a variedade de temas que parecem se encaixar para a formulação problemática da equação vida/espírito, sendo

principalmente a *Bildung* e o tempo, os elementos mais desenvolvidos por autores que buscam a inteligibilidade da narrativa. São estas as matérias que fornecem e condensam, de certo modo, grande parte do pensamento de Mann sobre a época alemã do qual era contemporâneo.

Levando, então, em consideração as principais tendências da fortuna crítica sobre o romance aqui abordado, nortearmos a direção do nosso trabalho, o qual além de utilizar textos fundamentais e clássicos sobre a obra em si e a temática que a compõe, fará menção também a algumas publicações mais recentes e não menos relevantes sobre o conteúdo de que trata *A montanha*.

De modo a delinear o objetivo de nosso estudo faremos uma breve análise dos elementos tempo e *Bildung*, verificando as questões levantadas pelo corpus crítico selecionado, buscando, assim, um fio condutor para a empreitada desta dissertação, que pretende observar como conceitos cristalizados sobre o romance não podem ser considerados tentativas acabadas de compreensão da obra, uma vez que, dada a complexidade de sua construção, torna-se difícil enquadrá-la em um único paradigma.

Perpassaremos pelo gênero literário *Bildungsroman* e procuraremos entender como a composição de Mann não só o toma como modelo, mas também o parodia, visto a ironia presente no enredo e, principalmente, na apresentação e desenvolvimento do protagonista Hans Castorp, o eterno “filho enfermizo da vida”, feita pelo narrador.

Mann definiu seu romance como a renovação do gênero literário mais caracteristicamente germânico, o *Bildungsroman* (romance de formação), através da tuberculose, portanto como paródia dos ideais burgueses de educação. O processo de aprendizado de Castorp se dá através da experiência de ser um doente em meio à sociedade burguesa.

A questão da vocação no romance não se reduz mais à adoção da disciplina do trabalho burguesa, antes na capacidade de se libertar dela em busca de uma nova perspectiva diante do mundo. A vocação de Castorp, sua doença, o leva a reavaliar os valores burgueses que o criaram. [...] (MISKOLCI, 2003, p. 143)

É justamente esta questão que nos permitirá traçar as primeiras evidências da paródia no romance, visto que Hans Castorp, já de início, parece-nos não se adequar às características elementares do protagonista do Romance de Formação, adquirindo uma educação que atingiria uma camada mais profunda daquela pretendida neste tipo de narrativa.

Aliás, como já apontado por outros trabalhos, principalmente a dissertação de mestrado de Fontanella que busca firmar *A montanha mágica* na tradição do romance de formação, este protagonista é capaz não só de compreender o caráter hermético da condição humana como também encontrar, em seu espírito, uma possível solução para o mistério que abarca.

[...] *A montanha mágica* apresenta toda a sociedade burguesa ocidental como sanatório e faz de seu protagonista, Hans Castorp, um rapaz singelo, o contraponto deste mundo doentio. Castorp, a despeito de sua ingenuidade, é o único a encarar a doença e a fascinação pela morte características do mundo do pré-guerra como uma crise espiritual. Assim, assumindo-se como doente, inicia uma exemplar busca pela cura. Ele é o único a procurar pela “água da vida” e nesta busca empreende uma elevação espiritual à qual Mann dá o epíteto de “alquímica”. (MISKOLCI, 1996, p. 132)

Dentre os personagens do romance, Hans é o único que apresenta a maturidade para compreender a atmosfera doentia – referindo-nos não ao mundo da montanha, mas à própria planície, em que o ser humano está submerso.

É no tocante ao Romance de Formação que nos apoiaremos no trabalho de Maas sobre o romance paradigma do gênero, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o qual aponta a complexidade para a conceituação do gênero, levantando a questão de que o próprio cânone foge, em seu desfecho, do que se pretende ser este projeto pedagógico.

Neste ponto trabalharemos a questão da ironia, visto ser o elemento primordial para que o narrador possa, de certo modo, direcionar o leitor para a constituição do protagonista, fazendo-o adotar seu mesmo ponto de vista.

Através da ironia, procuraremos compreender como o romance moderno vale-se da figura do narrador para entregar ao leitor a possibilidade de significação da narrativa, pressupondo-a como inacabada e, por isso mesmo, cheia de interrogativas.

São estes questionamentos que nos conduzirão também à questão da paródia, visto expressarem, de certo modo, um comentário crítico sobre a própria narrativa que se desenvolve: é neste contexto que a obra busca uma espécie de autolegitimação, examinando a si mesma e procurando validar o discurso sobre o qual reflete.

Assim, ao iniciarmos a leitura de *A montanha*, tecemos as primeiras impressões sobre Hans Castorp, um jovem engenheiro naval que deixaria temporariamente a cidade de Hamburgo em função de visita programada ao primo no sanatório de Davos. Neste primeiro capítulo, já sabemos que o protagonista não tinha a intenção de permanecer

mais que três semanas longe de sua cidade natal, mas pressentimos, devido ao clima criado pelo narrador em torno da viagem, que o evento prolongar-se-á, levando Hans a deixar a vida na planície para ingressar numa espécie de universo paralelo, no qual passará a observar sua própria vida através de nova perspectiva.

Levando o protagonista para as montanhas, o narrador transferirá o plano narrativo para um local onde a obscuridade, a enfermidade e a morte imperam, tornando propícia a imersão neste mundo desconhecido. É, inclusive, por isso, que o romance adquire também outro epíteto, o de Romance de Iniciação, tese defendida pelo próprio Thomas Mann como veremos num capítulo adiante.

Convertendo-se em um habitante das alturas, Hans, gradualmente, deixa de ser um simples visitante para tornar-se paciente de Berghof e, assim, concretiza-se a primeira transformação do jovem, que passa do status de sadio jovem burguês a doente pulmonar, conforme diagnóstico médico local.

[...] Da alienação tornada coletiva participa Hans Castorp, jovem engenheiro de Hamburgo que, abandonando a vida da planície e dos “outros”, se perde nas aventuras espirituais e amorosas das alturas, esquecido dos seus deveres “lá embaixo”. (ROSENFELD, 1994, p. 25)

Nota-se, então, a separação do mundo real, localizado na planície, em que as pessoas se ocupam de tarefas e exercem funções costumeiras, para um mundo situado nas alturas, em que discussões sobre a existência e outros fenômenos vitais constituem a principal ocupação daqueles que o habitam. Ironicamente, será este o procedimento psíquico que libertará a mente do protagonista das questões cotidianas e deixará que esta se dedique às questões filosóficas, uma vez que o tempo da planície, arraigado às questões práticas, não permitia tal reflexão.

Assim como o artista, que se vê cindido do mundo burguês em que vive e passa a observá-lo como se estivesse excluído deste sistema social, Hans passará a observar “das alturas” o comportamento humano, bem como a discorrer sobre assuntos filosóficos, estabelecendo uma relação intrínseca entre o sanatório e fenômenos vitais ao homem: o tempo, o amor, Deus, a política, a religião. Apenas na condição de enfermo, poderá entender a complexidade da vida. Sob a ótica de Dionísio, vislumbrará claramente o que é essencial e que permanecia oculto, até o momento, pela confortável clareza apolínea que o comandava. Constitui, então, a doença, uma espécie de metáfora que, de uma só vez, figura a imagem do continente europeu decadente, no limiar de uma

guerra, e a condição para o desvelamento do ser, para o qual vida e mundo, brevemente, iluminam-se.

É nesta condição que, segundo Rosenfeld, também parece se encaixar o próprio autor que, conscientemente, partilhava desta espécie de alienação com intuito de por si mesmo conquistar certa elevação espiritual que o permitiria entender a vida.

[...] A separação parece ser a condição do homem que tem uma missão espiritual a cumprir, embora não seja necessário levar isso ao ponto de ir ao deserto ou ao convento, como faziam os profetas e fazem os monges. E essa ideia da separação já está contida no Velho Testamento, pois o povo de Israel, ao firmar o pacto com Deus, se torna *am segula*, isto é, um povo colocado à parte, um povo anormal, não integrado na vida secular. Muito cedo Thomas Mann se convenceu da sua missão de escritor e artista. Tendo a clara intuição da sua situação anormal de artista dentro da sociedade burguesa, teve a sua sensibilidade para esse fato enormemente aguçada pela anormalidade da sua ascendência entre as famílias tradicionais da sua cidade natal. (ROSENFELD, 1994, p. 20-21)

Desprendendo-se deste universo, o protagonista ganhará uma espécie de clareza com a qual passará a observar as coisas ao seu redor: o obscurantismo do sanatório trará luz aos pensamentos de Hans, os quais serão minimamente analisados pelo narrador que, astutamente, ao transferir a narrativa para este outro plano, parece compartilhar das ideias de Naphta, outro personagem do romance, para o qual a enfermidade é característica perfeita e essencialmente humana.

Leo Naphta, assim como Lodovico Settembrini, serão uma espécie de mentores do protagonista, os quais tentam persuadi-lo de que suas teorias sejam a solução para o mistério da existência. Configurando uma luta dialética, estes personagens conviverão com Hans em Davos e introduzirão na obra alguns dos grandes temas a serem discutidos pelo narrador e aos quais o jovem interno dedicará longas reflexões.

Aliás, são tais reflexões, ainda do ponto de vista do narrador, que indicarão o amadurecimento de Hans que, ao longo do romance, travará um debate íntimo em sua consciência a respeito de ideias e tendências incompatíveis formuladas por Naphta e Settembrini.

Conservando o seu individualismo, o protagonista descobre que o homem é o dono de suas próprias contradições, capaz de pensar e refletir sobre aquilo que desejar e da maneira como julgar conveniente, fato este que constitui uma das grandes máximas

do romance e uma das intenções da narrativa: o indivíduo que busca entender questões que dizem respeito a si mesmo.

É a questão do individualismo que nos permite fazer a confluência com o primeiro livro de Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, no qual o filósofo tratará dos conceitos “apolíneo” e “dionisíaco” como possibilidade para a compreensão do mistério humano.

Perpassando pela *Montanha*, é possível observar nela reminiscências desta chave dialógica, a qual será a nossa diretriz na condução do estudo proposto: analisando o romance por este viés tornar-se-á possível entender com maior clareza a narrativa que, através da ironia, permitirá compreender a união destes princípios opostos.

Poderíamos retomar as próprias figuras de Naphta e Settembrini, cujas doutrinas e temperamentos contraditórios resumiriam a grande antítese da obra e, mais que isso, estabeleceriam um marco na própria produção artística do autor, sendo *A montanha mágica* considerada uma etapa de transição desta, uma vez que, a partir deste romance, Mann passaria não só a elencar questões problemáticas, como também procurar uma possível resposta para elas.

Mas é na *Montanha Mágica* que o tema inicial se nos revela, pela primeira vez, em toda a sua amplitude. Até então, Thomas Mann se mantinha numa atitude de cisão diante dos dois valores opostos. Ironizava a ambos, da marginalidade da sua posição, ainda que se tratasse de uma ironia ética, isto é, de uma ironia cheia de simpatia. Uma ironia que abala o soberbo e cego exclusivismo de ambos os valores para que Eros, o demônio platônico, possa com mais facilidade servir de mediador alado entre um espírito menos transcendente e uma vida menos arraigada no século. Todavia, ele se mantinha numa posição de equidistância estética, de cisão romântica. É com a *Montanha Mágica* que surge qualquer coisa como uma de-cisão, de uma tomada de posição. (ROSENFELD, 1994, p. 25)

Constitui, então, esta obra, o reflexo da necessidade que os horrores da Guerra clamavam: os novos tempos rogavam por uma tomada de posição. Embora o narrador apresente de modo ambíguo (e também irônico) sua posição com relação ao que ocorria no contexto histórico da época – já que ao final do romance o próprio protagonista decide-se por servir o país no fronte de batalha – podemos entender o complexo enredo construído por Mann como uma tentativa de identificação da obra literária com o sentimento cultural do país, e daí entramos novamente na questão da *Bildung*.

É esta busca por um produto estético que refletisse a cultura alemã, a herança romântica da qual tanto Mann quanto Nietzsche partilhavam

Se recordarmos a forte atração que a Grécia arcaica exerceu sobre o romantismo alemão, não teremos motivos para estranhar que o jovem pensador tenha, ainda sob o estrépito dos canhões de Wört, eleito a Tragédia grega como tema de sua primeira obra. Aquela atração, como se sabe, se explica sobretudo pela necessidade, sentida pelos românticos, de fornecer um fundamento histórico ao sentimento de identidade cultural germânica, coisa que se procurava realizar mediante o resgate ou, caso se queira a invenção de uma Grécia pretensamente mais pura e essencial, como verdadeira precursora espiritual da então florescente cultura alemã. (BENCHIMOL, 2002, p. 19)

Assim, de acordo com Benchimol, o qual estabelece com apuro o par conceitual Apolo/Dionísio para interpretação d’*O nascimento da tragédia*, Nietzsche (e podemos estender esta análise também a Mann, herdeiro de certo modo do projeto romântico de identidade nacional) ansiava por um novo humanismo (restabelecimento da unidade), composto por uma “harmoniosa” relação dialética, uma vez que esta se basearia na idéia de complementação dos princípios opostos, refletindo, por um lado, a nostalgia da distância e do paraíso perdido e, por outro, a busca por uma nova época de ouro, cujo objetivo seria encontrar a verdadeira essência do povo alemão, fato que, por sua vez, estabelece uma tensão irônica entre a consciência mítica (glorificação da morte) e o pensamento moderno (glorificação da existência)

[...] devemos nos ater firmemente aos nossos luminosos guias, os gregos. Deles tomamos por empréstimo até agora, para a purificação de nosso conhecimento estético, aquelas duas imagens de deuses, das quais cada um rege por si um reino estético separado e acerca de cujo contato e intensificação recíprocos chegamos a ter uma ideia graças à tragédia grega. Era forçoso que o ocaso desta nos parecesse originado por uma dissociação notável dos dois impulsos artísticos primordiais: ocorrência com a qual estava em consonância uma degeneração e uma transformação do caráter do povo grego, e que nos convida a uma séria reflexão sobre quão necessária e estreitamente entrelaçados estão, em seus fundamentos, a arte e o povo, o mito e o costume, a tragédia e o Estado [...] (NIETZSCHE, 1992, p. 137)

Assim como o filósofo, que defendia uma reconciliação entre espírito e vontade, Mann também ansiava por transcender os conflitos responsáveis por essa cisão entre o mundo burguês (material, indiferente à arte) e o mundo estético (questionamento

desta visão materialista), buscando uma nova forma de expressão artística para os valores da época

[...] Como o Nietzsche da fase média, Thomas Mann sonhava com um novo humanismo e uma “segunda inocência”, com uma “de-cisão” que, sem ser síntese impossível, resultaria em gaia tensão, harmonia dialética baseada na superação do exclusivismo dos princípios opostos. (ROSENFELD, 1996, p. 210)

É exatamente isso que Mann nos apresenta n’*A montanha mágica*: o tema complexo a respeito da “psicologia das formas de existência irreais e ilusórias” (ou, em Nietzsche, a psicologia do artista-ator), sob a forma de um Romance de Formação ou Iniciação: a viagem de iniciação do protagonista é o começo de sua própria formação enquanto indivíduo imerso numa coletividade.

Segundo Nietzsche, poderíamos compreender tal questão como parte da ideia do artista moderno que, dono de um infinito leque de possibilidades e da imaginação, vive uma multiplicidade de papéis, transformando-se num ser ambíguo, constituído de aparência e essência, isto é, o artista concebido como ator (ser que representa o que não é), cuja situação é vista de modo indiferente pela sociedade a que pertence.

Este tema reveste-se na obra de Thomas Mann de feições variadas, sutis, de grande complexidade. Já surge com Thomas, figura central de *Os Buddenbrooks*, que, como bom burguês, mantém as “aparências”. O príncipe de Alteza Real, da mesma forma, vive desempenhando seu papel “representativo”, sem nenhum contato com a vida real; na *Montanha Mágica* toda a coletividade do sanatório entrega-se a uma vida “irreal e ilusória”. (ROSENFELD, 1996, p. 203)

Desse modo, representando a aparência, a ciência corresponderia a um saber articulado (e, portanto, falso) do qual o homem se utiliza para manter em situação de conforto todas as suas dúvidas no tocante ao ser, afastando os temores acarretados pelo não saber, isto é, pelo enigma sem solução.

Da mesma maneira, a metafísica (o deslocamento do mundo), representando a essência, projetaria as necessidades humanas para o além, criando um “deus” como forma de simplificar a riqueza do mundo, limitando a vida.

A união destes princípios antagônicos seria somente possível através da enfermidade, da embriaguez e do sonho, pois estes elementos nos permitiriam

estabelecer uma espécie de reconciliação com a natureza, à medida que se transformam em percurso originário da realidade, reprodução de um estado primitivo. Com isso, aludiremos novamente à classificação d'*A montanha mágica* como Romance de Iniciação

Existem poucos livros tão complexos quanto *A Montanha Mágica* (1924). Esta sátira menipéica genial convida a um exame de suas fontes inspiradoras para sua melhor compreensão. A Alquimia e os mistérios órficos são sua grande chave e Mann, como herdeiro do romantismo alemão, especialmente de Novalis e do órfico Hölderlin, também encontrou muito material antropológico entre os classicistas alemães e até mesmo em Frazer e seu *O Ramo de Ouro* (1890). (MISKOLCI, 2000, p. 261)

É o sanatório o ambiente profícuo para que o protagonista se inicie nas questões místicas/espirituais, o que permite a Mann elaborar a tessitura da *Bildung*, em que, paulatinamente, haverá a construção de uma educação cultural e filosófica em Hans.

Assim também, este “jovem singelo”, como fora chamado pelo narrador, propõe-se a viajar: a viagem foi feita porque precisava ser feita e não exatamente por vontade própria do protagonista que parece, a todo momento, estar entregue às condições impostas pela vida. Eis aí o terreno perfeito para a composição do romance que irá explorar esta indefinição de Hans como recurso para construção de muitas ironias de que se valerá o narrador para ressaltar o fato do protagonista não ser capaz de refletir sobre questões mais profundas. O que, inclusive, será discutido por Ricoeur em sua tríade *Tempo e Narrativa*: haveria mesmo um aprendizado por parte do protagonista, uma vez que o narrador sempre coloca em dúvida a capacidade daquele de compreender investigações tão profundas? “[...] O herói aprendeu alguma coisa no Berghof? É um gênio, como alguns disseram, ou um anti-herói? Ou seu aprendizado é de uma natureza mais sutil, que rompe com a tradição do Bildungsroman? (RICOEUR, 2010, p. 204).

Ora, ao caracterizá-lo como singelo, o narrador cria uma espécie de paradoxo ao atribuir a sua história o caráter de importância que a tornará digna de ser narrada: como um indivíduo simplório, e aqui, segundo o contexto criado pelo romance, podemos entender tal adjetivação como aquele desprovido de complexidade, pode oferecer algo que seja interessante para uma narrativa tão extensa quanto a que se iniciará?

É aqui que as dúvidas suscitadas pela *ironia* do narrador voltam com força. Situamos o lugar privilegiado dessa ironia na relação de distanciamento estabelecida entre uma voz narrativa, posta em cena com ostentação, insistência e obstinação, e o conjunto da história contada, no curso da qual essa voz narrativa não cessa de intervir. O narrador assume o papel de observador irônico da história que está contando. Numa primeira aproximação, essa distância crítica parece minar a credibilidade do narrador e tornar problemática toda resposta à questão de saber se o herói aprendeu alguma coisa no Berghof sobre o tempo, a vida e a morte, o amor e a cultura. Mas, numa segunda reflexão, começamos a desconfiar que essa relação de distanciamento entre voz narrativa e a narrativa talvez constitua a chave hermenêutica do problema posto pelo próprio romance. (RICOEUR, 2010, p. 204-205)

É a ironia latente do texto que, por vezes, faz com que desconfiemos daquilo que está sendo narrado, mas que, concomitantemente, permite-nos entrever a sutileza desta narrativa que nos revela a cada linha, dado o sentido ambíguo de muitas passagens, uma possibilidade a ser verificada.

[...] *O herói não estaria, quanto ao seu debate com o tempo na mesma relação que o narrador com relação à história que conta: uma relação de distância irônica? Nem vencido pelo universo mórbido, nem vencedor goethiano num triunfo pela ação, acaso não seria uma vítima, cujo crescimento se dá na dimensão da lucidez, da potência reflexiva?* (RICOEUR, 2010, p. 205)

É esta “potência reflexiva” sugerida por Ricoeur que nos permite pensar sobre a ironia apresentada ao final do percurso de Hans, o qual mesmo descobrindo a sua verdade, caminha, ainda, sonolento pela vida. Nas palavras do narrador, “o dorminhoco” despertado por um “trovão”: é a Guerra que, intempestivamente, vem buscá-lo e que o faz curvar-se sobre o agora dilacerante.

Exposta brevemente a problemática d’A *montanha*, bem como as diversas interrogações por ela propostas, passemos propriamente à jornada sugerida.

ZEITROMAN: A MONTANHA ENQUANTO ESPAÇO DETERMINANTE DO TEMPO

Levando em consideração a importância do elemento tempo na composição d'*A montanha*, bem como o tratamento dado a ele para a condução da narrativa, vimos a necessidade de pautar o início do empreendimento a que nos propomos por esta questão, que será responsável por interligar outros fatores a serem vislumbrados neste trabalho: através da discussão temporal estabeleceremos uma relação direta com a *Bildung* e a ironia.

Seguindo a recomendação do próprio autor, entenderemos *A montanha mágica*, a princípio, como

[...] um romance de tempo num duplo sentido: uma vez historicamente, tentando esboçar o quadro interior de uma época, o tempo do pré-guerra europeu, depois porém porque o puro tempo mesmo é o assunto dele, que ele trata não apenas como experiência de seu herói, mas sim também através de si mesma. O livro é sobre aquilo mesmo que ele narra; e descrevendo o encantamento hermético fora do tempo de seu herói, ambiciona por seu meio artístico a abolição do tempo e através da tentativa de emprestar ao mundo universal da música e das ideias que ele abarca, a cada momento uma presença plena e produzir um mágico “nunc stans”. (MANN apud MISKOLCI, 1996, p. 138-139)

Assim, baseando-nos nesta hipótese de leitura sugerida por Mann, procuraremos investigar alguns dos artifícios utilizados por ele para transformar o tempo não só em uma das temáticas mais importantes da obra, mas também em uma possibilidade de interpretação do romance.

Procuraremos, então, levantar as questões de temporalidade e atemporalidade propostas por Mann, que as discute durante toda a narrativa, utilizando-as, inclusive, para figurativizar outros temas abordados pela obra e que, de certa maneira, serão trazidos à luz neste trabalho através do elemento temporal.

Ainda que para muitos críticos literários constitua um erro basear-se no aconselhamento e direcionamento dado pelo autor para a inteligibilidade de sua obra, pois há que sempre suspeitar-se de tal recomendação, acreditamos na naturalidade deste percurso, visto que a própria narrativa parece encaminhar-nos para este rumo. Como já observado por Fontanella

[...] não é possível simplesmente negligenciar seu testemunho (o de Thomas Mann) 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. (FONTANELLA, 2000, p. 50)

E também por Rodrigues

Que *Der Zauberberg* tenha sido concebido, entre outras coisas, como um romance sobre o tempo (*Zeitroman*) fica transparente pela investigação da história de sua gênese. A ambivalência do conceito de *Zeitroman*, por um lado romance sobre o *decorso do tempo* em suas várias modalidades e por outro sobre a *época histórica* na qual os acontecimentos fictícios transcorrem, também se torna mais ou menos evidente. (RODRIGUES, 2008, p. 32)

Aliás, já em Ricoeur, deparamo-nos com a seguinte sentença: “*Que A montanha mágica seja um romance sobre o tempo é evidente demais para que precisemos insistir nisso. Muito mais difícil é dizer em que sentido ele o é.*” (RICOEUR, 2010, p. 196).

Na tentativa de compreender esta caracterização proposta pelo filósofo e acreditando na coerência desta linha de pensamento, de modo a sistematizar a análise pretendida, faremos um recorte no romance, dada a sua extensão, levando em consideração os subcapítulos que tratam de maneira mais substancial a questão do tempo, detendo-nos naqueles episódios em que ela aparece mais claramente ao leitor, o qual, sob a tutela do narrador, partilhará da sensação de hermetismo “lá de cima”.

Como ponto de partida, tomaremos o primeiro subcapítulo do capítulo I, intitulado “*A chegada*”, para observar que, desde o início da construção de sua trama, Mann procurará despertar no leitor, quer no plano do enunciado (na sucessão dos acontecimentos), quer no plano da enunciação (o discurso através do qual se conta a história), uma desconfiança acerca da definição do conceito de tempo. Tal questionamento será trabalhado em toda a obra através de uma oposição fundamental existente entre o “tempo da planície” e o “tempo da montanha”.

Além do subcapítulo mencionado, abordaremos também “*Digressão sobre o sentido do tempo*”, “*Sopa eterna e clareza repentina*”, “*Liberdade*”,

“*Transformações*”, “*Neve*” e “*Passeio pela praia*”, visto ambos abordarem de modo mais profícuo a questão do tempo na obra.

Embora esta escolha pelos subcapítulos não seja ideia original deste trabalho – antes se aproveita do critério utilizado pela dissertação sobre o elemento tempo construída por Rodrigues – procuraremos dar um tratamento mais sistemático a eles, buscando entrever como a técnica narrativa utilizada por Mann permite as especulações feitas pelo protagonista no decorrer de seu aprendizado.

Iniciando, então, nossa análise, tomamos o primeiro subcapítulo, “*A chegada*”, no qual o narrador nos apresenta Hans Castorp, “*rapaz mimado e franzino que era*” (MANN, 1952, p. 8), o qual faz uma viagem de Hamburgo, sua cidade natal, a Davos-Platz com o intuito de visitar seu primo Joachim Ziemsssem, que estava internado (há mais de cinco meses) em um sanatório para se curar de uma pneumonia.

Assim, Hans havia planejado uma viagem, com duração de dois dias, para uma permanência aproximada de três semanas, fato que nos mostra a primeira observação temporal feita pelo narrador, que considera a viagem “[...] *longa, demasiado longa, na verdade, para uma estadia [sic] tão curta.*” (MANN, 1952, p. 7). No início do trajeto, tudo se passa de modo tranquilo, com um deslocamento contínuo e rápido. A partir de Rorschach, quando o trem começa a fazer o percurso de subida à montanha, a viagem apresenta suas primeiras complicações e delongas, visto a estrada ser rochosa e com declives, fatores que causavam uma turbulência nos vagões e produziam efeito de angústia nos ânimos do protagonista. É possível notar já neste trecho a grande contradição que será feita entre planície e montanha durante todo o livro: a primeira de fácil acesso e a segunda a ser percorrida por um caminho tortuoso.

Neste momento, o narrador também nos chama a atenção para o fato de o jovem, sem raízes firmes na vida, isto é, sem uma formação moral, intelectual e emocional sólida – indicando aí também uma das características do Romance de Formação – afastar-se de seu cotidiano, das coisas que lhe são amplamente conhecidas, para um espaço íngreme, desconhecido, produtor de mudanças interiores. Há, ainda neste trecho, a primeira observação sobre o espaço feita pelo narrador, que afirmará a relação intrínseca entre espaço e tempo e dirá que tanto um quanto outro geram o esquecimento e, por isso, são capazes de transformar o indivíduo, à medida que o desligam de suas relações sociais, transportando-o para um estado primitivo, no qual relaciona-se somente consigo mesmo. Ora, o espaço seria, nesse sentido, mais rápido que o tempo, pois desencadearia de modo mais intenso tal situação, como é o caso da

própria viagem, que desloca Hans de sua conhecida planície para a montanha, completamente ignorada pelo rapaz.

É possível, neste ponto, observar que o protagonista ainda não tinha percebido a verdadeira essência da viagem, ou seja, ainda não a havia entendido como uma possibilidade de descoberta do novo, entendendo-a apenas em seu modo aparente, como um intervalo sem importância em meio a sua vida cotidiana, a qual representaria apenas uma pausa em suas atividades rotineiras. No entanto, é justamente durante o percurso da viagem que o jovem rapaz irá reconsiderar tal atitude, uma vez que consegue perceber o desconhecido, através da sensação de excitação e angústia causada pelo novo

[...] é a subida à montanha que desperta no protagonista sentimentos distantes de sua vida costumeira de planície: “Nesse momento, porém, parecia-lhe que as circunstâncias exigiam dele plena atenção, não lhe sendo lícito menosprezá-las. Essa sensação de ser alçado a regiões cujos ares nunca respirara, e onde, como sabia, reinavam condições de vida particularmente rarefeitas e reduzidas, a que em absoluto não estava acostumado – essa sensação começava a excitá-lo, a enchê-lo de certa angústia (MANN, 1952, p. 8-9)

É a subida fantasmagórica ao ponto mais alto das montanhas, repleta de imagens que levavam ao desconhecido, por meio de um caminho sinuoso e sombrio, que desperta a hesitação no protagonista: “[...] *essa ideia de cessação e empobrecimento fez com que ele, acometido de um ligeiro acesso de vertigem e mal-estar, cobrisse por dois segundos os olhos com a mão [...]*” (MANN, 1952, p. 8-9). Após vislumbrar este aspecto da natureza, que se apresentava de modo soberano à humanidade, revelando toda a sua potência através de uma paisagem ondulante, estreita e obscura, o protagonista encerra finalmente a ascensão às montanhas, encaminhando-se ao seu destino final, o sanatório.

A partir deste momento é possível observar grande mudança na narrativa, que troca os longos parágrafos descritivos por um dinamismo oriundo do diálogo estabelecido entre o visitante e seu primo Joachim. Ora, para corroborarmos nossa tese a respeito da tematização do tempo, podemos recorrer aqui à teoria de Lukács, que reivindica o fato de que a descrição deve associar-se ao relato, formando com ele um todo coeso e conferindo à narrativa uma espécie de organicidade complexa, em que o elemento descritivo deixa de ser um aparte para integrar aquilo que se conta.

No caso d’*A montanha mágica* é possível perceber como a narração, que nos conduz ao destino de Hans, utiliza-se, desde o princípio, de imagens que ilustram

minuciosamente o percurso da planície ao sanatório, tornando fundamental para a inteligibilidade da questão do tempo a apreensão de tal paisagem, visto que a partir dela conseguiremos depreender a contradição que será instaurada durante toda a narrativa: aparência versus essência.

É justamente a diferenciação do espaço planície e montanha que introduz a questão da subjetividade do tempo uma vez que, ao adentrar as esferas do desconhecido, a viagem, segundo a percepção de nosso protagonista, decorre de modo lento e angustiante. No início do subcapítulo, quando o trem ainda faz o percurso da planície, que representa o mundo conhecido por Hans, a viagem se passa de modo tranquilo e harmonioso. Somente com o início da ascensão às montanhas, ou seja, com a mudança do percurso, é que se intensifica a descrição detalhada dos pormenores do espaço, instigando também no leitor a angústia que o protagonista começava a sentir ao deparar-se com o desconhecido, com o sombrio, presente no trajeto para o sanatório. É esta brusca transformação da paisagem que revela a verdadeira viagem a ser feita por Hans – o cruzamento de uma vida superficial e harmônica para uma vida de essência, permeada de estados caóticos.

Após a chegada de Castorp em Davos-Dorf, o jovem rapaz é recepcionado por seu primo que, para sua surpresa, parece-lhe muito sadio, “[...] *com um aspecto tão sadio como nunca o vira [...]*” (MANN, 1952, p. 10).

É possível observar também nesta passagem a diferenciação entre a aparência que Joachim conservava na planície (doente e abatido) e a aparência que gozava na montanha (cheio de vida), sem parecer de modo algum que ainda sofria dos males da pneumonia. É justamente este fato que irá surpreender o protagonista, que se impressiona com o (aparente) excelente estado de saúde do primo.

Hans e Joachim iniciam seu diálogo e, novamente, perceberemos a intenção do narrador em retomar no romance a diferenciação de tempo existente entre planície e montanha: o protagonista, ao encontrar o primo tão sadio, pergunta a ele se voltaria a Hamburgo, ao que Joachim responde ser muito cedo pensar em regresso a quem acabou de chegar às montanhas, visto que o tempo “lá de baixo” seria muito diferente do tempo “aqui de cima”

– Compreendo, você já pensa em regressar – respondeu Joachim. – Espere um pouco; mal acaba de chegar. Três semanas representam quase nada para nós aqui em cima, mas para você, que vem de visita e tenciona demorar-se só três semanas, é uma porção de tempo. Trata-se de aclimatar primeiro. Não

tardará a notar que não é assim tão fácil. E o clima não é a única coisa estranha que existe aqui (MANN, 1952, p. 11)

Este seria, segundo Ricoeur, o traço mais manifesto que impõe a caracterização da *Montanha mágica* como *Zeitroman*

Em primeiro lugar, a *abolição do senso das medidas do tempo* é o traço maior da maneira de existir e de habitar dos pensionistas do Berghof, o sanatório de Davos. Do início ao fim do romance, esse apagamento do tempo cronológico é claramente realçado pelo contraste entre “os do alto”, aclimatados a esse fora-do-tempo, e “os de baixo” – os da região plana –, que cuidam de suas ocupações no ritmo do calendário e dos relógios. A oposição espacial redobra e reforça a oposição temporal. (RICOEUR, 2010, p. 196-197)

Instaura-se então nova discussão sobre o tempo, uma vez que Hans considera uma loucura a declaração feita pelo primo quanto à necessidade de se demorar por aproximadamente mais seis meses no sanatório. Tal fato revela a imaturidade de Hans para entender a mensagem que o primo já lhe transmitira com relação à passagem/duração do tempo: não se deve comparar o tempo da planície com o tempo da montanha, uma vez que seu transcorrer muda segundo o lugar em que se está: na montanha “[...] *se modificam todas as nossas concepções*” (MANN, 1952, p. 12).

Mais uma vez depreendemos a questão da subjetividade do tempo, que só pode ser medido através da percepção individual: quando comparamos o tempo interior, ou seja, aquele das nossas reflexões e pensamentos (ligado à essência), ao tempo exterior, aquele da vida cotidiana, superficial, de acontecimentos rotineiros (ligado à aparência), constatamos que o seu transcorrer é mais lento na primeira situação, visto que o pensamento demanda assimilações e conhecimentos que não podem ser facilmente apreendidos pelo ser, fato este a que Hans não estava acostumado e ao qual a viagem viria a anunciá-lo, à medida que amadurecerá durante o romance.

Aliás, com relação a esta contradição tempo físico e subjetivo, podemos acrescentar uma definição de Benedito Nunes que a torna bastante clara e elucidada a estratégia utilizada por Mann

Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em estalões unitários constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças [...] (NUNES, 2008, p. 19)

Após breve discussão sobre o tempo, os personagens conversam a respeito da paisagem das montanhas, na qual se situa o sanatório. Esta conversa sobre o lugar dar-se-á justamente ao pôr-do-sol, quando a natureza apresenta aquele estado de transição que precede o anoitecer: o lusco-fusco em que tudo se mistura. Neste momento, predomina o clima sinistro que permeia as montanhas: ao observarem a altitude do local, que parecia coberto por uma “neve eterna”, para utilizar as palavras do protagonista, Joachim introduzirá pela primeira vez o tema da morte no romance, bem como o procedimento de dissecação psíquica que é feito no estabelecimento – uma espécie de análise psicológica realizada nos pacientes pelo médico do local.

Recebidas as sombrias informações, o protagonista começará a rir em demasia, encarando com hilaridade todos os conceitos anunciados pelo primo, uma risada frenética, que possivelmente anuncia o início do entendimento de Hans sobre a peculiaridade do local, já mencionada, tão obscuramente, pelo primo, quando o mesmo afirmou que na montanha se transformam todas as concepções.

Com isso, o leitor é levado a crer que o que há de suceder pela frente no universo da montanha é algo peculiar que não pode ser compreendido de imediato por quem vem lá de baixo da planície com as noções de mundo adquiridas por lá. O “heftiges, unbezwingliches Lachen” [riso violento, irreprimível] pelo qual Castorp foi acometido diante das palavras de Joachim quanto ao transporte dos cadáveres e, logo depois, à “Seelenzergliederung” [dissecação psíquica] que Krokowski praticava nos pacientes representa o caráter aparentemente grotesco daquela nova situação confirma, senão a Castorp, dominado por uma hilaridade desconfortável, pelo menos ao leitor, que de fato ali se deviam modificar ‘todas as nossas concepções’. (RODRIGUES, 2008, p. 51)

Mas é com maior intensidade a partir do capítulo IV, no subcapítulo intitulado “*Digressão sobre o sentido do tempo*”, que o narrador trabalhará a questão da duração do tempo, contrapondo o aspecto psicológico ao cronológico. É nesta parte do romance que o protagonista declara ao primo que está começando a entender o diferente funcionamento do tempo: nas montanhas ele lhe parece correr vagarosamente, quando observado pela perspectiva diária, mas, ao mesmo tempo, parece-lhe escoar rapidamente, quando observado em retrospectiva, fato que provoca a reflexão de Hans sobre o tempo psicológico, que não pode ser medido ou racionalizado. “[...] *Essas coisas nada têm a ver com medidas e raciocínios. São puramente questão de sentimentos [...]*” (MANN, 1952, p. 130).

O protagonista, bem como os demais internos do sanatório, sentia a passagem do tempo muito lentamente, uma vez que o tédio causado pela rotina do local, com seus horários de refeições, descanso e até de divertimento, eram rigidamente marcados, além do confinamento espacial, que não permitia o ir e vir a outros lugares, fato que nos dá a impressão da passagem do tempo. Ora, mais uma vez percebemos a diferença entre o tempo da planície, cronológico, e o tempo da montanha, psicológico: em Hamburgo, Hans preenchia as horas de seu dia com atividades variadas e com as mudanças de espaço, já em Berghof, Hans submetia-se a horas de completo vazio, de pura ociosidade, na mesma espacial que, ao contrário do que se possa pensar, não aborrecia o jovem. “[...] *Absolutamente não me aborreço; nada disso! Ao contrário, posso afirmar que me divirto esplendidamente [...]*” (MANN, 1952, p. 129).

Nesta parte do romance também é interessante notar a construção da narrativa feita por Mann, que se utiliza de aproximadamente três páginas para fazer tal reflexão sobre o tempo, destinando somente meia página para o diálogo entre Hans e seu primo, fato que nos permite verificar a intromissão do pensamento do narrador na narrativa, uma vez que nosso protagonista, devido a superficialidade, não poderia refletir por si só sobre esta questão do tempo, bastante complexa e ainda não bem definida pelo narrador, que relaciona também a ela elementos quantitativos e qualitativos

[...] Um conteúdo rico e interessante é, por outro lado, capaz de abreviar a hora e até mesmo o dia; mas considerado sob o ponto de vista do conjunto, confere amplitude, peso e solidez ao curso do tempo, de maneira que os anos ricos em acontecimentos passam muito mais devagar do que aqueles outros, pobres, vazios, leves, que são varridos pelo vento e se vão voando [...] (MANN, 1952, p. 128)

Assim, os dias de Hans a partir de seu ingresso no sanatório, apesar de transcorrerem vagarosamente, se observados no tempo presente, pareciam correr muito mais do que acusavam os ponteiros do relógio cronológico, já que eram ricos, ou melhor, cheios de qualidade: neste local o protagonista iria amadurecer tanto intelectualmente quanto psicologicamente, a partir do convívio com os demais habitantes de Berghof, que representavam variadas culturas e ideologias. Há que se destacar também o tempo em que tudo isto é narrado: ao iniciar o subcapítulo, o narrador apresenta Hans deitado em uma espreguiçadeira, envolto por três cobertores, de posse de seu livro, pronto para repousar durante as duas horas estipuladas pelas regras do sanatório. Após as reflexões que faz sobre o tempo, ao conferir novamente a

fala ao protagonista, em diálogo com o primo, o narrador diz que se passaram alguns dias, mas não define quantos eles seriam, fato que nos faz perceber a diferença entre o tempo da narração e o tempo da história, estratégia perspicaz que será utilizada pelo narrador durante todo o livro e conferirá à questão da tematização do tempo maior complexidade: “*Inserimos aqui essas observações porque o jovem Hans Castorp tinha em mente ideias análogas, quando, depois de alguns dias [...]*” (MANN, 1952, p. 129).

No próximo capítulo, de número V, no subcapítulo “*Sopa eterna e clareza repentina*”, o narrador nos anuncia uma mudança na narrativa: a viagem e os pormenores vivenciados por Hans, que até o momento foram registrados em forma de relatório, passariam a ser expressos de modo distinto: o protagonista não seria somente um visitante do sanatório, mas um paciente que, como os demais, iria notar mais peculiarmente a passagem do tempo. De modo irônico, este narrador irá retomar o primeiro subcapítulo do livro, analisado aqui anteriormente, no qual se expressa a intenção do jovem de permanecer no local somente por três semanas

Com efeito, ao passo que o nosso relatório referente às três primeiras semanas de permanência de Hans Castorp ali em cima (...) requereu uma extensão no espaço e no tempo que confirmava bastante bem a nossa própria maldisfarçada expectativa [...] (MANN, 1952, p. 223)

Irônico porque à medida a que alude à própria mentira da representação, isto é, sem a pretensão de criar algo real, acaba, ao fazer uso da linguagem, criando um discurso que fala de si mesmo

[...] A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido. Só hoje a ironia enigmática de Thomas Mann, que não pode ser reduzida a um sarcasmo derivado do conteúdo, torna-se inteiramente compreensível, a partir de sua função como recurso de construção da forma: o autor, como o gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar [...] (ADORNO, 2003, p. 60)

Refletiria o romance, então, após o advento da Grande Guerra, a impossibilidade de se dominar a existência, fato que questiona diretamente a objetividade da narrativa realista, alterando a própria matéria a ser narrada: o que se comunica não é mais a identidade, mas a perplexidade.

É, inclusive, irônico o uso do termo “relato” na passagem inicial do subcapítulo: o narrador rompe com a ilusão criada pela narrativa, atrapalhando o relato, para tecer as suas próprias considerações sobre o que até aquele momento havia se passado com Hans. Assim, este “relato” construído pelo narrador e misturado às suas reflexões, diminuindo esta distância entre a obra e o leitor, configura a nova forma do romance de que trata Adorno.

A partir deste ponto, a narrativa deixará de seguir um tempo linear para conferir à história maior ou menor extensão segundo a relevância dos acontecimentos do ponto de vista do protagonista: o leitor passará a sentir mais intensamente a atemporalidade do sanatório, à medida que as situações se façam mais ou menos importantes a Hans Castorp, fato que permitirá ao narrador estabelecer uma grande diferenciação entre o tempo em que se narra a história e entre o tempo em que ela se passa: vislumbraremos de modo mais claro a oposição proposta pelo narrador entre o tempo cronológico e o tempo subjetivo, entre o tempo da planície e o tempo da montanha.

O protagonista que até o momento vivera por muitos anos em Hamburgo não havia vivenciado todas as experiências a que a ascensão às montanhas iria proporcionar-lhe. Em outras palavras, a superficialidade de anos cederá lugar, nesta ocasião, à capacidade de refletir sobre si mesmo, a qual se desenvolve a partir da semente que havia sido plantada pelas discussões e divagações ocorridas “lá em cima”. Notaremos a dilatação no tempo da história e uma compressão no tempo da narração, fator que irá conferir maior importância ao tempo interno/subjetivo do protagonista.

Como afirmara Rosenfeld, é possível notar no romance moderno a eliminação da sucessão temporal, ou seja, não interessa mais para este tipo de narrativa o sentido cronológico do tempo, mas aquela percepção individual de um determinado tempo apreendido em uma determinada situação

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (ROSENFELD, 1996, p. 80)

É a “sopa eterna” que irá retratar a perplexidade de Hans, agora confirmadamente doente, quanto à passagem do tempo: os dias tornam-se demasiado longos, sem nenhum acontecimento que possa entreter o jovem, confinando-o a hábitos rotineiros e tediosos, que passam a misturar-se, confundindo o próprio presente, passado e futuro, e transformando, assim, todas as modalidades de tempo num presente indimensionado: num acontecimento eterno.

[...] Trazem-te a sopa à hora do almoço, assim com ao trouxeram ontem e a trarão amanhã. (...) os tempos confundem-se, misturam-se no teu espírito, e o que se te revela como verdadeira forma da existência é um presente sem extensão, no qual eternamente te trazem a sopa [...] (MANN, 1952, p. 224)

Este trecho permite-nos entender com maior clareza a justificativa apresentada pelo narrador, no início deste subcapítulo, para a mudança que fará no modo de narrar: seria mais coerente obedecer ao tempo subjetivo na narração – visto estar em conformidade com a percepção do protagonista frente às situações que vivencia – a continuar contando as situações em sua ordem e duração cronológica. Uma vez que Hans começa a desenvolver maturidade capaz de distinguir a diferença entre o tempo dos relógios e o tempo psicológico, dar-se-á maior relevância aos fatos que lhe forem mais importantes, contando-os de maneira mais detalhada e alongando-os por várias páginas do romance, ainda que estes tenham tido, na realidade (leia-se: cronologicamente) curta duração. Um pequeno instante, a partir de agora, poderá ser narrado em um grande volume de páginas, ou então, vários dias, em que nada de interessante acontecesse ao protagonista, resumir-se em um parágrafo: *“Assim se passaram o domingo e a segunda-feira. E fez-se manhã e tarde, e foi o terceiro dia da permanência de Hans Castorp no “estábulo”, um dia de semana sem distinção nenhuma, a terça-feira[...]*” (MANN, 1952, p. 229).

Enquanto que para o protagonista enfermo o presente apresentava-se eterno, uma vez que a rotina lhe trazia a ideia de um tempo intransitável, o narrador irá contrapor a esta percepção individual o tempo cronológico, informando ao leitor o passar do tempo segundo as mudanças de estação, fato que mostra a contradição entre a percepção de Hans sobre o tempo e o tempo real, isto é, o protagonista tinha a impressão de que tudo permanecia imutável, mas ao mesmo tempo visualizava através de sua janela as mudanças climáticas decorrentes da troca de estações

[...] Uma coisa era certa: que nesse ínterim o mês de setembro avançara consideravelmente e estava próximo do meio. Desde que Hans Castorp achava na cama, o tempo frio e nublado dera lugar, lá fora no vale, a uns belos dias de fim de verão [...] (MANN, 1952, p. 246)

E mais adiante: “*No entanto, ao final do prazo que lhe fora imposto, o tempo mudou novamente. Do dia para a noite tornou-se brumoso e frio [...]*” (MANN, 1952, p. 247). Além desta contradição entre o tempo sentido por Hans e o tempo real, é possível observar a diferença que a própria subjetividade do personagem atribui ao passar do dia e da noite: enquanto que o dia, com todas as suas intervenções (visitas médicas e dos colegas do sanatório) transcorria mais rapidamente, a noite se apresentava penosa, quase que interminável: “*Se o dia se tornava breve pela múltipla subdivisão, à noite era a monotonia amorfa do progresso das horas [...]*” (MANN, 1952, p. 246).

Há, a partir deste momento, maior evidência, por parte do narrador, quanto à passagem do tempo sentida pelo protagonista, o tempo interno que parecia “parado” e o tempo cronológico, externo, que remetia às mudanças climáticas

Ao fim da análise de *Sopa eterna e clareza repentina*, em que as três semanas da nova existência do protagonista são “percorridas a galope” em apenas vinte e nove páginas, percebe-se, assim, uma inversão do tratamento do tempo no romance no tocante à relação entre o *tempo narrado* (que agora se dilata) e o *tempo do narrar* (que se comprime em proporção), bem como o que pode ser entendido como uma representação na microestrutura deste item do que se dá na macroestrutura do livro: o processo de destemporalização tem aqui o seu início, onde o narrador coloca mais uma vez no centro do debate a problemática imbricação entre o tempo *interno* do herói (subjetivo) e o tempo *externo* do mundo (objetivo). (RODRIGUES, 2008, p. 72)

Findando este subcapítulo e iniciando “*Liberdade*”, o questionamento de abertura feito pelo narrador trará à tona esta ideia da percepção subjetiva do tempo, ao perguntar-se sobre quais seriam as impressões de Hans sobre aquele período de tempo em que passara no sanatório: seriam sete semanas equivalentes a sete dias ou representariam sete semanas muito mais tempo que isso? Ora, não seria esta somente uma questão levantada pelo narrador, mas uma dúvida sobre a qual o próprio protagonista viria a se questionar continuamente, restando para ele uma única certeza: o mais difícil seria mesmo definir a duração cronológica deste tempo em que estivera nas montanhas: “[...] *Um único aspecto desse tempo, entretanto, escapava-lhe sempre: sua*

duração real – admitindo-se ser o tempo um fenômeno natural e ser lícito relacionar com ele o conceito da realidade.” (MANN, 1952, p. 267).

Ao capítulo VI, em “*Transformações*”, a divagação sobre o tempo continua, mas agora se atrela à passagem do tempo a ideia da transformação: segundo o narrador, a nossa ideia de tempo estaria intimamente ligada à ideia do movimento, ou seja, só se notaria o passar do tempo quando nele houvesse uma ação. Mas, ao mesmo tempo, esta ação traria uma ideia de circularidade, visto que tudo se repete: amanhece, faz-se a tarde e vem a noite, depois amanhece novamente, faz-se a tarde e, mais uma vez a noite. Antes de chegar a uma formulação mais consistente sobre tais ideias, amarradas em quase uma página do romance, o narrador apenas diz “*Quantas perguntas improfícuas!*” (MANN, 1952, p. 417) e passa a averiguar a maturidade que as montanhas haviam proporcionado ao jovem Hans, uma vez que até outrora seria incapaz de fazer tais especulações filosóficas sobre a vida.

É notável nesta apresentação do referido subcapítulo o sentido de atemporalidade que o narrador transfere ao leitor: sabemos que já se passaram seis meses em que Hans está no sanatório, uma vez que fomos informados disto no capítulo anterior, mas não sabemos agora em que tempo cronológico estamos, fato que confirma mais uma vez o aspecto do tempo das montanhas e retoma as indagações do parágrafo anterior: o tempo do sanatório seria um tempo circular.

A partir de agora, o narrador construirá a oposição entre o tempo subjetivo de Hans e o tempo do sanatório: apesar de não sabermos exatamente a cronologia dos fatos é possível identificar as mudanças que ocorrem em Berghof e a ideia de movimento e consequente passar do tempo que transmitem. Para o protagonista tudo se configura em uma mesmice, já que todos os dias têm as mesmas atividades (as refeições, os descansos, as conversas com os colegas e o sono noturno). No entanto, devido às transformações externas a ele – a partida (quer para a planície quer para a morte) ou retorno de colegas do sanatório e a própria mudança das estações do ano – era possível constatar o decorrer dos dias, isto é, a passagem do tempo. Somando-se tais percepções, configura-se a circularidade das montanhas: apesar de os dias possuírem a mesma rotina, havia alguns acontecimentos capazes de livrarem o tempo do sanatório de um presente interminável, visto que constituíam um passado, um presente e um futuro.

Outro fato há que se ressaltar, contido no fim deste capítulo, na sutileza da passagem

Por outro lado, agora já não conversavam mais. Aquelas palestras pertenciam ao passado, tinham-se estendido por poucas semanas apenas. Presentemente, o Dr. Krokowski não se demorava com esse doente mais do que com qualquer outro. “Pois então, camarada?” e “Bom proveito!” – a isso as suas visitas haviam voltado a limitar-se, na maioria das vezes. [...] (MANN, 1952, p. 444)

Agora, Hans deixará de ser um paciente recém-chegado da planície para juntar-se aos demais enfermos de Berghof, para o qual o tempo se tornará ainda mais confuso: bem como os demais, o protagonista passará a ignorar o tempo dos relógios e o seu próprio tempo interior, perdendo-se nos dias vivenciados nas montanhas: a questão cronológica do tempo se confundirá ainda mais com o tempo do sanatório (e não mais com o tempo interno de Hans), retomando a alusão do início do romance feita por Joaquim quanto ao tempo “de cima”, provando que no sanatório o tempo torna-se quase que imensurável.

Chega-se então ao ponto culminante sobre as reflexões do tempo na obra: o subcapítulo “*Neve*”, no qual o protagonista, vivenciando uma inebriante experiência, no branco glacial da neve, situado fora de um espaço e tempo, contemplará a vida humana. Neste trecho do romance, o narrador irá contar as aventuras de Hans na neve: com o inverno e o cair contínuo de neve, o protagonista, a fim de sair por algum tempo do tédio que a estação trazia ao sanatório, resolveu adquirir um par de esquis e aventurar-se na neve das montanhas, já que

[...] Tinha dois desejos, entre os quais o mais forte era ficar a sós com seus pensamentos e sonhos. Para esse fim, o seu compartimento de sacada poderia bastar-lhe, embora de um modo superficial. O outro desejo, porém, que acompanhava o primeiro, fazia-o anelar vivamente um contato mais íntimo e mais livre com as montanhas assoladas pela neve [...] (MANN, 1952, p. 570)

Assim, após registrar o aprendizado de Hans com os esquis, o narrador tratará de nos conduzir à essência: certo dia, após a refeição da tarde, o protagonista resolve fazer um de seus costumeiros passeios quando, após algum tempo, inicia-se uma tempestade de neve. A partir daí começam as descobertas do jovem que, perdido na brancura do local, cai em desvario.

Antes de iniciarmos a análise do que vem a seguir, cabe salientar o horário a que o narrador alude ao acontecimento: “*Era por volta das três da tarde. [...]*” (MANN, 1952, p. 577). Esta marcação torna-se importante para vislumbrarmos a

duração cronológica do episódio e a duração da narração que se fará dele, revelando mais uma das estratégias do narrador para tematizar a questão do tempo na obra.

Sucedendo à descrição pormenorizada da paisagem de um branco glacial e estéril (ideia que nos remete ao tema da morte), o narrador descreve a ventania e a nevasca que atingem o protagonista, que se perde na imensidão da neve. A partir daí, começamos a vislumbrar a ideia de circularidade do espaço, uma vez que Hans, ao tentar encontrar o caminho de volta ao sanatório, retorna sempre ao mesmo ponto em que se deu a tempestade: deste modo, tempo e espaço fundem-se numa estagnação, na qual o jovem rapaz encontra-se imerso.

Após alguns goles de vinho do porto e recostado a uma choupana, na qual se encontrava na posição horizontal (mais uma vez a ideia da morte), o protagonista se entrega aos sonhos: primeiramente observa uma paisagem de beleza harmoniosa, cuja perfeição remete à Grécia antiga e alude ao deus Apolo, símbolo da beleza. Tal horizonte é descrito por aproximadamente quatro páginas, até que “[...] *o rapaz divisou Hans Castorp; fixou nele o olhar, e seus olhos passaram entre o homem que estava à espreita e as imagens da praia, observando o espião. [...]*” (MANN, 1952, p. 594). Deste modo, essa paisagem cheia de luz e exuberância começa a metamorfosear-se, a partir de agora Hans irá visualizar o horror da humanidade, o feio e o cruel, características que aludem ao deus Dioniso, símbolo do caótico. Assim, o bem e o mal se fundem e Hans entende que é a união destes fatores, da harmonia e do caos, que formam o ser, sendo o bem, a saída para a vida

[...] Quero lembrar-me disso! Quero conservar meu coração fiel à morte e, contudo, recordar-me claramente de que a fidelidade à morte e ao passado é apenas malvadez, tenebrosa volúpia e hostilidade aos homens, quando determina os nossos pensamentos e atos de governo. *Em consideração à bondade e ao amor, o homem não deve conceder à morte nenhum poder sobre os seus pensamentos.* E com isso vou acordar... Pois segui o meu sonho até o fim. Alcancei o meu objetivo. [...] (MANN, 1952, p. 598, grifo do autor)

Após despertar deste sonho inebriante, o protagonista retoma o caminho de casa perguntando-se sobre o horário, imaginando que todo este episódio que acontecera consigo haveria acontecido em um vasto tempo, ao que se surpreende ao observar em seu relógio que “[...] *Estava ainda longe de marcar cinco horas. Faltavam doze ou treze minutos. [...]*” (MANN, 1952, p. 599).

Lembrando-nos do que foi dito pelo narrador antes da nevasca atingir nosso protagonista, eram três horas da tarde, o que nos leva ao cálculo de aproximadamente duas horas para a duração de um episódio narrado em quarenta páginas, fato que nos remete mais uma vez à percepção psicológica do tempo: enquanto que para o protagonista e para o leitor, segundo a narração repleta de acontecimentos, tinha-se a impressão de que toda a confusão na neve havia demorado muitas horas, na realidade, isto é, no tempo cronológico, tudo não se passara de poucas horas, indicando-nos a circularidade do tempo da montanha: apesar de muitos acontecimentos, de muitas ações que indicavam o transcorrer do tempo, como sugerido em *“Transformações”*, tudo se passou em um sonho, no qual o protagonista encontrava-se parado, o que mais uma vez nos leva a atemporalidade e suspensão existente no sanatório.

Sucedendo *“Neve”*, outro subcapítulo de relevante importância quanto à tematização do tempo, e através do qual findaremos nossa análise sobre tal questão do romance, conforme explicitado no início deste trabalho é *“Passeio pela praia”*, que integra o Capítulo VII – o último do romance.

Mantendo clara relação com o capítulo estudado anteriormente, visto as comparações entre neve e areia ou neve e praia feitas em *“Neve”*, o narrador abrirá esta parte do romance com o seguinte questionamento: *“Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si? Não, isso seria deveras uma empresa tola. [...]”* (MANN, 1952, p. 653). Aqui, mais uma vez, e de modo mais incisivo, o narrador trabalhará a ideia da contradição existente entre o tempo do narrar e o tempo da história, ou em outras palavras, o tempo da enunciação e o tempo do enunciado: neste capítulo sétimo, narrar-se-á a maior parte dos anos que Hans passou nas montanhas, contrapondo-o aos demais capítulos, em que a ambientação do personagem, bem como as suas primeiras vivências e descobertas em Berghof, demoraram-se por vários capítulos.

Assim, em *“Passeio pela praia”*, acompanharemos mais anos da permanência do protagonista no sanatório se compará-lo aos outros capítulos, fato que nos leva a uma percepção de que o tempo, aqui, passa com mais velocidade, situação que nos indica mais uma mudança no modo de narrar do romance: o protagonista já não consegue distinguir o tempo em que passara na montanha, já não sabe precisamente quantos anos se passaram *“lá em cima”*, uma vez que se apresenta suspenso na atemporalidade do sanatório. Hans havia, de fato, entregado-se ao mundo de Berghof, no qual o passar do

tempo cronológico já não era mais importante aos que ali habitavam, sendo somente o horário das refeições, dos descansos e das atividades, o indicador temporal para aquelas pessoas, que deixaram de se preocupar com os relógios: “[...] *Hans Castorp já não sabia distinguir o “ainda” e o “de novo”, de cuja mistura e confusão resulta o “sempre” isento de tempo.*” (MANN, 1952, p. 658).

Nesta incursão sobre o tempo, o narrador irá comparar a praia à neve, contrapondo o clima de Hamburgo (o torrão natal) àquele em que agora vivia Hans, assemelhando as duas paisagens, entretanto, quanto à sensação de isolamento que oferecem ao indivíduo que nelas se encontra. A partir daí, alude à infinitude do mar e à ideia de um espaço imensurável e de um tempo estático:

[...] Caminhamos, caminhamos... Desde quando? Até onde? Tudo incerto. Nada se modifica, por mais que avancemos. O “ali” é igual ao “aqui”, o passado é idêntico ao presente e ao futuro. Na imensa monotonia do espaço afoga-se o tempo. Onde reina a uniformidade, o movimento de um ponto a outro deixa de ser movimento. Onde isso acontece, já não existe o tempo. (MANN, 1952, p. 661)

Através dessas reflexões, conseguimos identificar a intencionalidade do narrador em fazer do tempo subjetivo do protagonista, Hans Castorp, o próprio tempo do romance, uma vez que a narração é estendida ou comprimida conforme a percepção do transcorrer do tempo pelo jovem rapaz. Percebemos aqui claramente a definição do romance como um romance de tempo, que trata não somente este elemento como uma de suas temáticas, mas também como um caminho de leitura para o próprio leitor, que é conduzido pela atemporalidade do sanatório:

O fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte (ROSENFELD, 1996, p. 81)

É o narrador manniano que constrói astutamente o clima espaço-temporal do sanatório e faz com que o leitor participe desta suspensão no Berghof, ao mesmo tempo em que discute as questões relativas à progressão ou circularidade do tempo.

Introduzindo a ideia de ação para conceitualizar o transcorrer cronológico, reitera que o herói ainda não está apto a perceber e refletir sobre as questões do tempo, e, por isso, ainda não é capaz de distinguir o novo daquilo que se repete

[...] nessas ocasiões experimentava uma espécie de susto mesclado com curioso prazer, e de súbito sentia-se tomado daquela vertigem que já mencionamos; essa vertigem que o tornava inseguro física e psicologicamente, causando um remoinho no meio do qual Hans Castorp já não sabia distinguir o “ainda” e o “de novo”, de cuja mistura e confusão resulta o “sempre” isento de tempo. (MANN, 1952, p. 658)

O último e definitivo ponto responsável pela classificação da obra como Romance de Tempo, ainda segundo Ricoeur, seria a própria voz do autor que, astutamente se coaduna com a voz do narrador, para que ela mesma possa classificar o romance como um *Zeitroman*. Tal situação pode ser vislumbrada na primeira intervenção desta voz narrativa numa espécie de apresentação do romance, o “*Propósito*”.

Esse Vorsatz não é exatamente uma introdução: ele impõe a autoridade da voz narrativa no próprio interior do texto. Ora, o problema que o Vorsatz coloca é precisamente o da relação entre o Erzählzeit e o erzählte Zeit. O problema comporta dois aspectos (...) a duração (Dauer) da leitura. E a resposta a essa questão subtrai-nos de imediato ao tempo cronológico (...) A simples evocação do possível tédio sugere uma analogia entre o tempo da escrita o tempo da experiência projetada pela narrativa. (RICOEUR, 2010, p. 199)

Já no início do livro identificamos a preocupação do narrador em distinguir as “três partes do tempo”, ou seja, passado, presente e futuro. No primeiro parágrafo identificamos a ilusão do narrar, em que se tenta criar frases que expressem o presente, produzindo no leitor a sensação de que esta escrita foi gerada no próprio momento em que é lida: “*Queremos narrar a vida de Hans Castorp – não por ele [...] mas por amor a esta narrativa, que nos parece em alto grau digna de ser relatada [...]*” (MANN, 1952, p. 5). É o presente ficcional que projeta, na narrativa, a existência de um passado e futuro, como mais adiante prossegue o narrador: “*Os fatos aqui referidos passaram-se há muitos anos já. Estão, por assim dizer, recobertos pela pátina do tempo, e em absoluto não podem ser narrados senão na forma de um remoto passado*” (MANN, 1952, p. 5). Situando a história num passado longínquo, a voz narrativa consegue tornar

presente (no ato da leitura) algo que deve ser entendido como já transcorrido, não num passado próximo, como se tivesse acabado de acontecer, mas como um passado muito distante.

[...] Ela é muito mais velha que seus anos; sua vetustez não pode ser medida por dias, nem o tempo que sobre ela pesa por revoluções em torno do sol. Numa palavra, não é propriamente ao tempo que a história deve o seu grau de antiguidade – e com esta observação feita de passagem queremos aludir ao caráter problemático e à peculiar duplicidade desse elemento misterioso. (MANN, 1952, p. 5)

Passamos a entender que além da história ser antiga, dado que ocorreu há muito tempo, sua idade é maior do que a idade que pode ser medida por dias e anos, daí o seu caráter subjetivo, uma vez que ultrapassa as dimensões cronológicas. Mais a frente, a voz narrativa situa o desenrolar desta história num tempo antes da Grande Guerra Mundial, acontecimento caracterizado pelo grande pesar propiciado ao povo alemão, causando-lhes um envelhecimento muito maior que os anos passados: a impressão, devido à perplexidade dos homens frente às intempéries da Guerra, é de que muitos anos mais teriam transcorrido, e não somente os quatro anos em que se delimita o evento (1914-1918). A voz narrativa aludirá também ao caráter lendário da história, afirmando que “[...] *quanto mais próxima do presente ela se passar [...]*” (MANN, 1952, p. 6), mais profundo será o seu caráter de antiguidade. Este aspecto lendário evoca o tempo mítico que, por sua vez, é cíclico e eterno, sendo este justamente um dos aspectos do tempo a ser trabalhado por todo o romance. Ainda no “*Propósito*”, encontramos menção ao tempo futuro: “*Narrá-la-emos pormenorizadamente, com exatidão e minúcia [...]*” (MANN, 1952, p. 6), criando novamente a voz narrativa esta ilusão de tempo presente: o leitor que ainda desconhece o que será contado passará a conhecer a história num futuro, que ainda será enunciado pelo narrador.

Podemos observar como a voz narrativa de que fala Paul Ricoeur interfere no romance, é ela que de modo bastante sutil determinará já neste “prólogo” a distinção que se fará durante a história: além da diferenciação entre tempo cronológico e psicológico, haverá que se verificar a disparidade entre o tempo do narrar (o quanto o narrador demorará a contar a história), o tempo do narrado (a duração da história) e o tempo da leitura (o quanto o leitor demorará a ler o livro), sendo este último tomado de modo irônico no encerramento do “*Propósito*”

Não será, portanto, num abrir e fechar de olhos que o narrador terminará a história de Hans Castorp. Não lhe bastarão para isso os sete dias de uma semana, nem tampouco os sete meses. Melhor será que ele desista de computar o tempo que decorrerá sobre a Terra, enquanto esta tarefa o mantiver enredado. Decerto não chegará – *Deus me livre* – a sete anos” (MANN, 1952, p. 5, grifo nosso)

E mais adiante: “*No entanto, ao final do prazo que lhe fora imposto, o tempo mudou novamente. Do dia para a noite tornou-se brumoso e frio [...]*” (MANN, 1952, p. 247).

No entanto, conforme Ricoeur, não seria a perplexidade do protagonista, ao contrastar tempo psicológico e tempo cronológico, o ponto crucial da obra, mas sim a experiência do próprio tempo subjetivo desligado desta relação: a experiência interna do tempo, vivida por Hans Castorp em alguns episódios de sonho e delírio, como o subcapítulo visto acima, em que ele vislumbra uma espécie de eternidade

O conflito entre a duração interior e a irrevogável exterioridade do tempo dos relógios não pode pois ser seu ponto crucial [...] À medida que se reduzem as relações entre os de baixo e os do alto, um novo espaço de exploração se abre, no qual os paradoxos que emergem são precisamente os que afligem a experiência interna do tempo, quando está desligada de sua relação com o tempo cronológico (RICOEUR, 2010, p. 226)

Para Ricoeur, muito mais importante que contrapor o tempo da planície ao tempo da montanha, é perceber a experiência interna vivenciada por Hans, pois são nestes momentos em que o herói consolida o autoaprendizado: nas situações em que o protagonista passa por experiências atemporais/eternas, como no episódio “Neve”, é que a própria eternidade revela a impossibilidade de conciliação entre vida, morte e amor, o que configura um “leque de possibilidades existenciais”, que mesmo não sendo colocado em prática, anuncia a tomada de consciência de Hans: “*Nesse sentido, a discordância supera finalmente a concordância. Mas a consciência da discordância foi “elevada” de um grau*” (RICOEUR, 2010, p. 227).

Seria, então, a eternidade, sentida de maneiras distintas pelo protagonista, o maior paradoxo construído no romance: dado o clima de doença e o fascínio pela morte que dele resulta, a eternidade oscilará entre vida e morte, isto é, ora Hans vislumbrará o eterno através de situações que o incitam à vida, ora que o chamam para a morte. É a

consciência que o protagonista adquire de si mesmo que o leva ao paradoxo de afastar-se da vida (alhear-se a ela), continuando a viver nas montanhas e prosseguindo sua incursão ao espírito, ou entregar-se totalmente a ela, retornando à planície e à superficialidade das coisas.

A montanha mágica não é pois apenas uma fábula sobre o tempo. O problema é principalmente saber como o mesmo romance pode ser ao mesmo tempo o romance do tempo e o romance da doença mortal. A decomposição do tempo deve ser interpretada como uma prerrogativa do mundo da doença, ou esta última constituiria uma espécie de situação limite para uma experiência por si só insólita do tempo? Na primeira hipótese, *A montanha mágica* é o romance da doença; na segunda, o romance da doença é, prioritariamente, um *Zeitroman*.

A essa primeira alternativa aparente, soma-se uma segunda. O problema é efetivamente complicado pela presença, na composição do romance, de um terceiro componente, ao lado do apagamento do tempo e do fascínio pela doença. Essa terceira temática é a do destino da cultura européia. (RICOEUR, 2010, p. 201-202)

Assim, conforme o filósofo, as três grandezas – tempo, doença e cultura – seriam incorporadas à obra através da vivência do protagonista, uma vez que ele as integra em sua experiência: é a individualidade do personagem que permitirá ao narrador estabelecer a relação entre a experiência do tempo, a doença mortal e o debate sobre o destino cultural da Europa.

Está o conceito de tempo conectado, então, à própria noção de *Bildung*, já que o aprendizado do protagonista relaciona-se diretamente com o passar de seus anos no sanatório: é o período em que Hans habita Berghof que proporcionará seu amadurecimento, fazendo-o capaz de optar pelo seu próprio destino – seja ele de vida ou morte.

Aliás, esta discussão sobre o tempo, tão obsessivamente tratada no romance moderno, resulta, em larga escala, da própria experiência do homem no contexto da modernidade, marcada intensamente pela técnica e racionalidade – atributos da revolução industrial que fundam a relação moderna do indivíduo com a sua relação de trabalho e de interação humana – quanto à própria incapacidade de significação de suas experiências pessoais. Contrapõe-se a questão da aceleração dinâmica das mudanças econômicas e sociais à individuação e vivência pessoal, fato que encadeará uma tensão entre o tempo cronológico e psicológico, o que pressupõe a impossibilidade de

administração de um tempo subjetivo e, conseqüentemente, da internalização das experiências vividas, alienando indivíduo e sociedade.

Seria esta uma preocupação do próprio romance ao tentar desenvolver uma espécie de *Bildung* moderna, que entende a passagem de tempo como uma percepção que oscila de modo caótico e desregrado a vida do espírito e que, por si só, não bastaria para figurar o tempo da interioridade, que se liga intimamente, no caso desta narrativa, à planície, à montanha e ao sanatório, revelando uma espécie de interdependência entre estes fatores os quais solidificariam a *Bildung* do protagonista.

O ROMANCE COMO *BILDUNG*: OS ANOS DE APRENDIZADO DE HANS CASTORP

Associado constantemente, pela crítica literária, à *Montanha mágica*, o gênero *Bildungsroman* oferece-nos outra importante perspectiva para o estudo do romance, além de se articular à questão do tempo abordada no capítulo anterior e constituir uma das expressões da ironia trabalhada pelo autor

Deste modo, pretendemos verificar quais características deste romance permitem-nos incluí-lo sob a tradição da *Bildung*, uma vez que corresponde à tentativa de formação de caráter, tanto do protagonista quanto do próprio leitor, já que é possível inferir a partir do contexto histórico da época a intenção de Mann em elaborar um romance formativo que refletisse o panorama contemporâneo da sociedade alemã e que fornecesse a ela um produto estético capaz de representar/resgatar a essência deste povo que, devido ao advento da Guerra, enveredara-se por graves caminhos

Assim, para o Mann de 1916, o romance burguês individualizante de caráter autobiográfico mostrava-se como alternativa contra a coletivização própria de uma civilização de massa, contra o desaparecimento de uma tendência à auto-reflexão e à estetização da própria existência peculiar ao espírito alemão. (MAAS, 2000, p. 217)

Segundo MAAS (2000, p. 12-13) “[...] *este anseio de atribuir uma identidade nacional à produção literária, submetendo a categoria estética à categoria ideológica*” consiste numa característica inerente ao nascimento da historiografia alemã, apoiada na crença romântica de construção de identidade nacional. De acordo com a autora, o surgimento do *Bildungsroman* também participa deste contexto e corresponde à busca de uma literatura essencialmente nacional.

Integrado à língua portuguesa pelo crítico literário Massaud Moisés, o termo *Bildungsroman*, ainda conforme MAAS, teria sido criado e empregado primeiramente pelo filólogo Karl Morgenstern, que o descrevia como

[...] aquela forma de romance que “representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade”. Uma tal representação deverá promover também “a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance” (MORGENSTERN apud MAAS, 2000, p. 19)

Tal definição seria a base do vocábulo que, ganhando amplitude posteriormente, passa a caracterizar uma espécie de literatura especificamente alemã, a qual carregaria o espírito singular de um povo, procurando traduzi-lo num âmbito estético que atendesse às contradições e aspirações do individualismo burguês.

Nas palavras do próprio Mann

[...] uma variedade do romance que é acima de tudo alemã, tipicamente alemã, legitimamente nacional; trata-se precisamente do romance de formação (Bildungs-) e do romance de desenvolvimento (Entwicklungsroman), de caráter autobiográfico. O predomínio dessa forma de romance na Alemanha, a evidência de sua singular legitimidade nacional, está estreitamente associado ao conceito alemão de humanidade, o qual, por ser o produto de uma época em que a sociedade se atomizou, fazendo de cada cidadão um indivíduo, carece desde sempre do elemento político. (MANN, 1960, v. XI, p. 702 apud MAAS, 2000, p. 19)

Como romance paradigma do gênero, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, retrata justamente esta aspiração por uma espécie de formação universal, a qual tentaria legitimar e reconhecer o contexto social e político do país.

Eis aí, o próprio objetivo do romance que, ao tentar compreender a decadência da sociedade burguesa em que vive, busca uma identidade cultural para sua nação, empenhando-se em ressuscitar os tempos áureos desta e criar uma espécie de novo humanismo que exaltaria a ligação intrínseca entre a vida e a arte.

Seria, inclusive, a arte um elemento capaz de expressar o pensamento humano e o homem, definindo com apuro a civilização pela qual é desenvolvida, elevando e iluminando o espírito e a razão, uma vez que, através da forma, encerra amor e conhecimento e, por isso, conduz à redenção – entendida como “autoconquista” da própria consciência.

No entanto, como já observado pela crítica, há que se notar grande diferença entre *Wilhelm Meister* e *A montanha mágica*, uma vez ambas abordarem de modo específico a *Bildung*.

[...] *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 [...] (FONTANELLA, 2000, p. 38)

Na primeira, há um herói que busca claramente por seu aperfeiçoamento e tem consciência de que carece deste conhecimento sobre a vida e tudo o que a ela se conjuga (ainda que, por vezes, não entenda claramente o que lhe acontece durante a formação), já na segunda, temos um protagonista que parece iniciar acidentalmente esta trajetória, visto não ser ela uma escolha clara e objetiva. É a viagem uma espécie de acaso na vida de Hans, o qual não tem consciência daquilo que está por vir.

Propositalmente, este clima de incertezas e pressentimentos, criado astutamente pelo narrador, fará de Hans o “filho enfermiço da vida”, ou seja, aquele que se deixa levar pelas circunstâncias do destino, sem nunca optar efetivamente pelo rumo da própria vida.

É este o ponto pelo qual nos enveredaremos para sublinhar as características do gênero na obra aqui estudada e, posteriormente, relacioná-las à ideia nietzschiana de apolíneo e dionisíaco: é o caráter singular da *Bildung* n’*A montanha* que nos permitirá entender a dialética instaurada no romance, bem como a irônica solução encontrada por Mann para ela.

Como observado no capítulo sobre o tempo, a transformação do protagonista passa a ocorrer desde o início do trajeto a Davos, quando a própria paisagem, com seus caminhos ignotos, parece denunciar a transformação que está por vir.

Já instalado em suas novas acomodações e após conhecer alguns dos pacientes de Berghof, inclusive o Dr. Krokowski, com o qual travou conversa não muito amistosa a respeito da necessidade de assistência médica, Castorp, deitado naquele “leito de morte” (na noite anterior havia falecido ali um dos hóspedes de Berghof), adormece e mergulha numa espécie de sonho profundo e ininterrupto. Assim, o narrador encerra o primeiro capítulo e inicia uma retrospectiva da vida do herói, de modo a resgatar a genealogia de Hans e, propositalmente, o fato do protagonista ainda não possuir “raízes firmes na vida”, já que pai, mãe e avô faleceram quando ainda pequeno. Esta ausência – ou brevidade – dos laços familiares, cindidos pelo advento da morte, revela a carência de valores na formação do herói que, criado pelo tio de sua mãe, vive conforme as circunstâncias a que este o submete, sem efetivamente escolher por si próprio o caminho a seguir.

É o narrador que nos chama atenção para o fato de que o protagonista vivenciava uma espécie de indecisão: estava sempre a refletir sobre o que gostaria de ser, mas nunca se decidia por nada, assemelhando-se a um brinquedo, incapaz de dominar o seu próprio destino

[...] concludido o curso ginásial, Hans Castorp decidiu cursar também o colégio – por bem dizer, sobretudo a fim de prolongar uma situação habitual, provisória e indecisa e de ganhar tempo para refletir sobre o que desejava vir a ser; pois a princípio não o sabia com certeza; nem sequer no último ano do colégio chegou a formar uma opinião firme a esse respeito, e quando a coisa se decidiu – seria exagerado dizer que ele mesmo tomou essa decisão –, sentia o jovem muito bem que poderia ter escolhido, da mesma forma, um outro caminho. (MANN, 1952, p. 43)

Descrevendo Hans como uma “folha em branco”, o narrador procurará refletir sobre o fato, justificando esta falta de vontade do herói para a vida, enquanto motivação que anima a existência, através do contexto histórico em que se encaixa o protagonista: a falta de esperança e perspectiva sobre o que virá, tornaria inevitável o efeito de embriaguez da alma e moral de um indivíduo, já que a própria época em que vive é incapaz de fornecer um motivo que levasse o homem a ir além de suas necessidades, isto é, que o conduzisse aos caminhos de investigações mais profundas sobre o sentido extraordinário da vida.

Sendo também este um traço do *Bildungsroman* – heróis que vivem circunstâncias que os levam ao esforço de compreensão das relações estabelecidas com o mundo e a tomada de atitudes com relação a elas, segundo parâmetros estabelecidos por um narrador – Hans, se houvesse permanecido no espaço da planície, muito provavelmente daria continuidade a sua vida rotineira, perdurando a mediocridade daquele que não é capaz de responder a perguntas que fogem à superficialidade das coisas. Ora, é o espaço das montanhas, que permitirá ao protagonista, uma vez afastado de seu curso natural, enxergar-se não somente como único “filho enfermiço da vida”, à medida que percebe que todo ser humano partilha desta situação: viver dialeticamente, sem conseguir entender e resolver as contradições que o permeiam.

Retomando um dos ensaios produzidos por Rosenfeld sobre a obra de Mann, encontramos a observação de que este acontecimento no destino de Hans (e também de outros protagonistas criados pelo autor, como na comparação abaixo, José, da trilogia *José e seus irmãos*) – a vida tornada mito – poderia ter sucedido a qualquer outro que tentasse descer ao “poço do tempo”, situação que o próprio literato parece produzir de modo constante em sua obra

[...] Hans Castorp está maduro para retornar à vida. Nada pode alterar isto, nem sequer o estouro da Guerra Mundial que o chama de volta e o fato de estar retornando a um mundo da morte e não a um mundo da vida, pois a sua vida se tornou um mito; e o que está se passando com ele, sempre se passou

com o homem... O que Thomas Mann diz de José em certo sentido também vale para Hans: se a gente descesse tanto mais fundo no poço do tempo, tampouco extrairia de lá nada de novo. (ROSENFELD, 1994, p. 125)

Atingindo a consciência de si mesmo, o ser humano vê-se num paradoxo, uma vez não poder alhear-se da vida, pois há uma função social a ser cumprida, relativa à moral, mas, ao mesmo tempo, não pode entregar-se a ela, visto o risco que esta oferece: quanto mais descermos ao fundo do poço, mais poderemos perder-nos em questões insolúveis – mesmo descobrindo a sua verdade, Hans tem um final ambíguo: apesar de conhecedor de si mesmo, permanece um herói problemático, o qual, em tempos de guerra, continuará imprevisível e impassível de soluções. Ainda que a ação deste protagonista o encaminhe para uma escolha racional, a dúvida sobre o seu destino pairará na narrativa, correspondendo à própria questão do protagonista moderno que busca valores autênticos num mundo em que a autenticidade parece configurar-se como inexistente.

É isto, inclusive, um dos temas vislumbrados no “Propósito” (espécie de prólogo do livro), quando o narrador busca justificar a história a ser narrada: não é exatamente a vida do protagonista o assunto de que se compõe a obra, mas aquilo que de peculiar lhe aconteceu e que, dado o caráter lendário que possui, deverá ser narrado de modo pormenorizado. O “sulco profundo” a que se refere o narrador, aberto em nossa vida e consciência pelo evento funesto da Guerra, é a medida para a reflexão das coisas, o fato que desencadeará o questionamento feito por ele próprio “Para quê?” – pergunta esta que o tempo de adversidades se encarregará de responder com grande silêncio.

Passadas sete semanas “lá em cima” e tendo transformado-se em paciente do sanatório devido à constatação da mancha negra em seu pulmão – mácula que adquire na obra uma espécie de sinal de predisposição do jovem ao obscuro – o narrador aludirá ao fato de que a permanência de Hans nas montanhas já surtia efeito: se estivesse na planície as palavras ditas por Settembrini passariam despercebidas, como sons desprovidos de significados. Uma vez em Berghof, seu espírito tornava-se “*mais receptivo; receptivo no sentido de uma compreensão intelectual*” (MANN, 1952, p. 268).

É no capítulo “Liberdade”, título bem sugestivo para a descrição da nova condição do rapaz, que deixa de ser visitante para tornar-se interno e, com isso, inicia o caminho do aprendizado, que percebemos efetivamente a mudança operada no jovem:

notava-se agora maior refinamento intelectual, que permitia Hans não apenas compreender a filosofia de seu pedagogo, mas também produzir uma opinião contra ou a favor àquilo que escutava. A melhor fruição das palavras notava-se inclusive em sua escrita, que cada vez mais se aprimorava.

Interessante notar que, tão logo o herói assume nova posição em Berghof, trata de livrar-se dos vínculos que mantém com os “lá de baixo”: em carta destinada à família, alega estar muito cansado, sendo a própria atividade de escrever deveras cansativa para si, fato que justificará as poucas vezes que voltará a corresponder-se com os seus. Hans outorga sua própria liberdade: alheando-se da planície pode viver com mais plenitude os acontecimentos de sua nova residência. Agora, o protagonista irá experimentar aspectos da existência humana por ele ainda desconhecidos, os quais permitirão que este jovem singelo sofra uma segunda transformação, inerente ao *Bildungsroman*, que é o amadurecimento.

Em contato com diversos personagens, cada qual proveniente de uma localidade específica, Hans vislumbrará o caráter dissonante de posturas, comportamentos, opiniões e preceitos, fator indispensável para que ele possa concluir por si só a possibilidade de estabelecerem-se inúmeras perspectivas a partir de uma dada questão. É esta gama de valores dispares que contribuirá para a criação da fenda que o fará entrever este universo paralelo personificado na figura do Berghof.

À medida que avançamos a leitura da obra, percebemos esta conscientização do herói, sempre acompanhada por um comentário (irônico) do narrador, que coloca em xeque este amadurecimento de Castorp e faz com que nós, leitores, desconfiemos do processo de formação do protagonista. Ora, não seria isso também uma peculiaridade do ponto de vista formal do romance, que pretendia, segundo o próprio autor, estabelecer um tipo de paródia com o gênero literário a que se propõe?

As constantes ponderações introduzidas pelo narrador, peça fundamental para a inteligibilidade do romance, sobre a *Bildung* operada no sanatório, faz-nos pensar se, de fato, esta maturação é profunda ou se, como um sofista, Hans teria apenas adquirido a superficialidade dos conceitos discutidos. É a figura do narrador que confere a veracidade, como uma espécie de julgamento, da compreensão/reflexão do protagonista e a sua capacidade de, digamos assim, filosofar sobre as coisas. Ao relatar ao leitor os pensamentos de Hans sobre, por exemplo, o tempo, o narrador manniano acresce comentários que relativizam a importância dos assuntos aos quais o herói se entrega

[...] Ora, estabelecer o postulado do eterno e do infinito não significa, porventura, o aniquilamento lógico e matemático de tudo quanto é limitado e finito, e a sua redução aproximada a zero? É possível uma sucessão no eterno ou uma justaposição no infinito? São compatíveis com as hipóteses de emergência do eterno e do infinito, conceitos como os da distância, do movimento, da transformação, ou a simples existência de corpos limitados no Universo? Quantas perguntas improfícuas! (MANN, 1952, p. 417)

Mas, ao mesmo tempo, este mesmo narrador parece assumir a transformação de Hans, uma vez que pincela em sua narrativa comentários a respeito desta evolução do protagonista que, com o passar do tempo, investigava esses problemas e outros semelhantes, dedicando o tempo de sua internação no sanatório para uma espécie de cura, não só da “mancha escura”, como também do intelecto. Aos poucos, conferimos o crescimento do jovem burguês que, inclusive, começa a acreditar na impossibilidade de regressar à planície. Em “Assalto rechaçado”, capítulo que trata da ida do tio James às montanhas – o qual se dirige ao sanatório para resgatar Hans deste mundo longínquo, mas parte, sem alcançar o sucesso desejado – o narrador deixa, sutilmente, escapar esta aclimatação do protagonista

Terminou assim a tentativa da planície de se reapossar do fugitivo Hans Castorp. O jovem não se iludiu quanto à importância decisiva que o malogro completo, por ele previsto, tinha no que se referia às suas relações para com a gente lá de baixo. Significava isso, da parte da planície, a renúncia definitiva, que ela aceitava dando de ombros, e para ele, a liberdade completa, em face da qual o seu coração aos poucos deixava de estremecer. (MANN, 1952, p. 530)

Não só o narrador notara a confirmação daquela inclinação para o oculto que o protagonista possuía em potencial, mas também ele próprio, pois ao receber o telegrama sobre a vinda do tio, já previra o que aconteceria, isto é, uma vez nas montanhas, o retorno à planície só poderia ser feito após a consumação do aprendizado, o qual não havia se completado. Não era, ainda, o momento deste “jovem dorminhoco” despertar para a planície e tomar as rédeas da vida lá deixada, era preciso mais experimentações do farto menu de Berghof.

Assim, o narrador encerra o capítulo sobre a árvore genealógica de Hans, informando-nos o motivo que o teria conduzido à companhia do primo nas alturas: fatigado pelos estudos, na preparação para os exames teóricos das escolas politécnicas, foi-lhe recomendada, pelo Dr. Heidekind, uma radical mudança de ares: seria as

montanhas o local ideal para a recomposição deste fatigado jovem – chegara a hora do “filho enfermiço da vida” buscar a sua própria cura.

Eis aí, para finalizar este capítulo sobre a *Bildung*, o caráter que diferencia *A montanha mágica* do cânone deste gênero literário (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*): o protagonista, ao passar pelo processo de formação de caráter e entrar em contato com as diversas doutrinas do sanatório, não elege uma ou outra como veredicto final da questão que impõe a si mesmo, mas encontra a sua própria verdade

[...] 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 e 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. (FONTANELLA, 2000, p. 14)

De fato, Hans, desde o primeiro encontro com Naphta, uma vez já conhecer as ideias de Settembrini, observa que há inconsistências nas postulações formuladas por um e outro

[...] me irrita ver tamanha confusão quando um prega a república universal, internacional, e abomina a guerra por princípio, mas ao mesmo tempo é tão patriota que reclama a todo custo a fronteira do Brenner, ao passo que o outro considera o Estado uma obra do Diabo e decanta a união geral que surge no horizonte, mas no próximo instante defende o direito do instinto natural e zomba das conferências de paz. Temos de visitá-los para formar uma opinião. (MANN, 1952, p. 467)

É este anseio por compreender a existência, que o levará ao capítulo de suma importância do romance, “*Neve*”, já tratado aqui no capítulo anterior, em que Hans, num estado de embriaguez, enxergará lucidamente (e aí repousa outra ironia da obra) a essência do humano: o herói não repetirá as tradições, mas resgatará aquilo que há nelas de essencial para poder reconstruir o seu próprio sentido – alegoria do próprio objetivo do autor que busca, através do *Bildungsroman*, a forma literária capaz de representar os novos tempos

[...] en la forma de un afán de aventuras intelectuales y psíquicas que proyectan al modesto joven a lo cósmico y metafísico, haciendo de él el héroe de una historia que, de una forma prodigiosa, irónica y casi paródica,

trata de renovar la vieja novela cultural alemana, *Wilhelm Meister*, aquel producto de nuestra gran época burguesa. (MANN, 1984, p. 44)

Assim, n'A *montanha*, Mann constrói um protagonista que não se curva às “cartas de aprendizado” propostas pelos mentores Naphta e Settembrini, mas busca solucionar, de modo singular, o grande enigma da vida, que é, ao mesmo tempo, constituinte da ironia elementar do romance, como veremos adiante.

Neste ponto é importante trazer à tona a própria discussão sobre este aprendizado, a *Bildung* em si: como observado e discutido por Maas, quanto à questão do gênero literário, nem mesmo o cânone obedeceria fielmente à *Bildung*, visto seu protagonista também chegar ao fim dos anos de aprendizagem com bastante dúvida e insegurança: ainda que Meister possua uma carta de aprendizado, sua maturidade não lhe permite compreendê-la integralmente, e este já seria um fator que comprometeria a obra como modelo do *Bildungsroman*.

Tal fato, inclusive, denota a complexidade do gênero literário em questão e nos aponta a fragilidade dos argumentos que o pretendem classificar como um signo fechado, encerrado em definições e postulações rígidas. Retomando, ainda, Maas

[...] as definições são, em sua totalidade, de caráter conteudístico-temático. Como já foi afirmado, apenas a opção por uma definição conteudística é capaz de sustentar a necessária generalidade presente à sustentação do gênero. (MAAS, 2000, p. 61)

Ainda que *Meister* tenha sido eleito o romance paradigma do gênero, tal classificação origina certa tensão com relação a esta teorização, devido aos desvios que apresenta quanto às características formais do Romance de Formação. Mesmo neste romance, o protagonista já apresentaria esta falta de autonomia e determinabilidade, o que dificultaria a constituição de sua *Bildung*.

Nisto reside o que Fontanella classifica como “tarefa interminável”: encontrar um ponto pacífico com relação ao que definiria propriamente o gênero, o que nos remonta à discussão proposta por Maas

Ao lado da interpretação “ortodoxa” que entende o *Bildungsroman* como um gênero acabado e prolífico, representado exemplarmente pelo paradigma *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, coexiste, portanto, uma perspectiva que reconhece no protagonista do romance de Goethe um “herói sem autonomia”; essa perspectiva, que se vem desenvolvendo em forma de uma

crítica revisionista, opõe-se à ideia mesma da existência de uma entidade literária denominada *Bildungsroman*, como também à compreensão do romance de Goethe como paradigma. (MAAS, 2000, p. 194)

Salvaguardando as diferenças entre um e outro protagonista, conclui-se a dificuldade e mesmo impossibilidade de se limitar os romances somente à questão da formação. Mais que isso, no caso d'*A montanha mágica*, é possível entrever um sentido mais profícuo à obra, se a considerarmos como uma elevação, no sentido espiritual apolíneo/dionisíaco, obtida através da potência reflexiva do próprio herói.

Estas considerações permitir-nos-ão conduzir o estudo em questão a outra etapa deste trabalho, que se fará mais adiante: a investigação da ironia n'*A montanha* e a classificação da obra como paródia de um gênero cuja definição perpassa tensas discussões.

ROMANCE DIALÉTICO: DIÁLOGOS ENTRE NAPHTA E SETTEMBRINI

Tomando *A montanha mágica* como *Bildungsroman*, conforme feito no capítulo anterior, observamos que, com relação ao aprendizado a ser conquistado no sanatório, algumas considerações deveriam ser feitas, tanto com relação aos personagens que desempenham o papel de pedagogos e disputam a formação de Hans, quanto ao próprio protagonista, jovem que receberia, então, as instruções intelectuais, culturais e filosóficas para a formação.

Este capítulo, além de discutir a função destes tutores para a *Bildung* do “jovem singelo”, procurará também investigar a possibilidade de certa identificação do narrador com um destes mentores, Naphta, personagem mais ligada ao conceito nietzschiano dionisíaco: ele condensará tanto no pensamento quanto na aparência, o impulso destruidor a que se refere o filósofo. É, inclusive, esta essência destruidora que parece conduzir a narrativa d’*A montanha* e culmina com a ironia final do romance.

Para melhor esclarecermos esta hipótese de leitura, consideraremos inicialmente a relação dialética estabelecida entre Ludovico Settembrini e Leo Naphta, visto serem os responsáveis, devido a seus frequentes e intensos diálogos filosóficos, por despertar parte das reflexões do jovem Hans em Davos que, numa espécie de debate íntimo, examinava o conflito profundo que se estabelecia entre as ideias e tendências incompatíveis que um e outro apresentavam.

Comumente classificados pela crítica literária como mentores do jovem protagonista, ambos são vigorosamente retratados pelo narrador que, por vezes, apresenta-os de maneira caricata, reforçando assim os distintos modos de pensar destas personagens, as quais se distanciam no espírito, na expressão, na vestimenta, nos ideais e em tudo o mais. São retratos inconfundíveis que condensam a contradição de pensamentos humanos e, mais que isso, sintetizam uma espécie de maniqueísmo irônico – no sentido apolíneo e dionisíaco – presente na obra.

De um lado, o humanista italiano Settembrini, defensor da razão e do progresso conquistado pelo esforço intelectual e metódico do homem; de outro, Naphta, judeu convertido à doutrina jesuítica, defensor do espírito e da enfermidade. Caracteres opostos que disputavam a tutela do protagonista, a fim de persuadi-lo quanto às teorias e crenças que expunham periodicamente em calorosas conversas sobre os mais variados temas, ou melhor, aos que figuravam como essenciais para a compreensão da existência.

Naphta e Settembrini ilustram caminhos a serem seguidos por Hans, oscilando entre razão e espírito, ou mais especificamente, entre vida e morte. Discípulos de Apolo e Dionísio que disputam, sem sucesso, a formação do protagonista e refletem, de certo modo, o conflito de pensamentos da conturbada época do entre-guerras.

Conhecemos, primeiramente, no capítulo “Satã”, Settembrini

Seria difícil avaliar-lhe a idade. Devia ter entre trinta e quarenta anos, visto seus cabelos, nas fontes, se acharem entremeados de fios de prata e mais acima se tornarem bastante ralos, se bem que a aparência geral da sua pessoa desse a impressão de juventude. Duas entradas profundas ressaltavam ao lado da fina risca que repartia os escassos cabelos e davam a impressão de aumentar a altura da fronte. Os trajes do forasteiro – amplas calças de xadrez amarelado e paletó muito comprido, de uma fazenda parecida com burel, com duas fileiras de botões e lapelas largas –, esses trajes estavam longe de pretender elegância. O colarinho duro, de pontas arredondadas e viradas para baixo, já estava um tanto puído nas bordas, por ter sido lavado frequentemente; a gravata preta estava gasta pelo uso. Além disso, notou Hans Castorp, pelo jeito frouxo como as mangas caíam sobre os pulsos, que o desconhecido não usava punhos. Contudo, era visível tratar-se de um cavalheiro; a esse respeito não deixavam dúvidas o cunho de cultura que marcava o rosto do forasteiro, nem tampouco a atitude natural e quase nobre. Tal mescla de desalinho e graça, combinada com uns olhos negros e o bigode suavemente ondulado, fez Hans Castorp pensar em certos músicos estrangeiros que na época do Natal tocavam nos pátios de Hamburgo, e com os olhos aveludados dirigidos para cima estendiam os chapéus de aba larga, para que, das janelas, lhes lançassem moedas de dez Pfennige. (MANN, 1952, p. 71)

Este francomaçom e seguidor da tradição do “signo das luzes” confiava no progresso e acreditava que a realização deste deveria descender de um esforço inteligente e metódico do homem, o qual necessitava afastar-se dos perigos de tédio e da inércia, elementos que conduziriam à reflexão sobre as coisas do espírito. É necessário captar, já de antemão, a imagem que o narrador pretende construir desta personagem: um italiano com “excesso de hilaridade”, com uma expressão que convidava “à lucidez do espírito e à vigilância”, o qual faz as primeiras investigações sobre Hans, na tentativa de conhecer este novo habitante das alturas, já que, humanista como era, possuía uma espécie de veio pedagógico: um sacerdote à procura de seu discípulo.

São as reflexões de Settembrini que fazem da razão a solução para os problemas do homem e do universo, sendo a flagelação e a pena de morte abomináveis para a prosperidade dos povos. Contrariamente a este pensamento, surge no romance, muitas páginas adiante, no subcapítulo “Mais alguém”, seu oponente, o qual, entusiasta

dos ideais da Idade Média tratará o castigo corporal como a melhor forma para o autoconhecimento

Estas ideas debían, necesariamente, llevar a Settembrini a repudiar la Edad Media por juzgarla como una era que humillaba al ser humano, era tenebrosa que exaltaba la enfermedad y la muerte. Con vehemencia repudiaba esa edad, incompatible con la humanidad verdadera, porque no valorizaba el trabajo y porque excluía el adelanto de las ciencias, el desarrollo del comercio y de las industrias. (DUJOVNE, 1946, p. 16)

Para que se delineie melhor a oposição entre os dois personagens, vejamos como, muitas páginas adiante, é apresentado Naphta

[...] Era um homem pequeno, magro, escanhado e de uma fealdade tão chocante que quase merecia ser qualificada de corrosiva; causou espanto aos primos. Tudo nele parecia cortante: o nariz adunco que dominava o rosto, a boca de lábios finos e comprimidos, as grossas lentes dos óculos de aros leves, atrás dos quais apontavam os olhos de um cinzento claro, até mesmo o silêncio que o homem guardava, e que fazia supor que também a sua maneira de falar seria incisiva e lógica. Não usava chapéu, como era costume ali, e andava sem sobretudo; suas roupas eram, aliás, muito bem-feitas: um terno de flanela azul-escura com listras brancas, de corte elegante, não exageradamente moderno, como verificaram os relances críticos e mundanos dos primos, que se encontraram com um olhar do pequeno Sr. Naphta, igualmente examinador, mas mais rápido e mais penetrante, que lhes deslizou pelos corpos. [...] (MANN, 1952, p. 451)

Aqui já podemos contrapor, ao menos na aparência, os dois adversários: um representante das luzes e outro das sombras. O primeiro com ar bonachão e alegre, cuja postura agradável, de “nitidez e presteza” convidava à contemplação, o segundo, dotado de grave imagem, séria e sombria, atraía olhares furtivos e de espanto.

A partir da introdução deste personagem na narrativa, serão descritos inúmeros diálogos, que mais se assemelham a embates filosóficos, entre os pedagogos, os quais discorrerão principalmente sobre espírito, natureza, guerra e liberdade, de modo que, em todas as discussões apresentadas pelo narrador, é sempre a perspectiva de Naphta a vitoriosa, a que dispõe de argumentos mais convincentes, convidando o leitor a tomar esta perspectiva como a correta. Settembrini, inclusive, quando no contexto desta interação com seu rival, parece-nos sempre desconfortável, inseguro, sua voz fica trêmula e sua personalidade italiana acentua-se, pois gesticula em demasia e sua expressão denota a irritabilidade que sente. O oponente, ao contrário, mostra-se sempre

tranquilo, transmitindo aquela superioridade de quem, detentor da razão numa discussão, permanece inabalável

O Sr. Settembrini tinha uma maneira vigorosa de interrogar. Estava sentado, muito ereto, e deixava cair sobre o pequeno Naphta as suas palavras honestas. Pelo fim levantou a voz poderosamente, manifestando assim a mais absoluta certeza de que a resposta do seu adversário só poderia consistir num silêncio consternado. Enquanto falava, segurava entre os dedos um pedacinho de bolo. Depois, porém, depositou-o no prato, pois ao cabo de todas essas perguntas não tinha vontade de trincá-lo.

Naphta retrucou com uma calma desagradável [...] (MANN, 1952, p. 479)

No momento da narrativa em que é introduzida a figura de Naphta, o qual está conversando com Settembrini, o narrador nos diz claramente que o italiano tenta evitar o encontro com Hans (acompanhado de seu primo), o que, de certo modo, parece-nos um presságio para a inevitável simpatia que o protagonista sentirá pelo desconhecido.

[...] Parecia, porém, que o italiano, por sua vez, não os avistara ou não desejava encontrar-se com eles, pois desviou rapidamente o olhar, e gesticulando, absorveu-se na palestra com o companheiro; até se esforçou por avançar mais depressa. Mas, quando os primos, passando à direita dele, o saudaram com uma mesura humorística, fingiu surpresa enorme e extremamente agradável, exclamando “*Sapristi!*” e “*Vejam só!*”. [...] (MANN, 1952, p. 450)

No entanto, essa simpatia que o narrador parece demonstrar pela elevação do espírito sobre a razão, é analisada pelo protagonista que, inicialmente, ao participar das alterações entre italiano e judeu, demonstra certa dúvida quanto à coerência dos raciocínios construídos tanto por um quanto por outro, acreditando, por vezes, na natureza equivocada de ambos

[...] Bem, a atmosfera aqui é tão internacional... Não sei qual dos dois deve gostar mais dela, se Settembrini, por causa da república universal burguesa, ou se Naphta, como sua cosmópole hierárquica. Prestei muita atenção como vê, mas não consegui me esclarecer sobre isso. Pelo contrário, tive a impressão de que aquela discussão virou uma bruta mixórdia. (MANN, 1952, p. 467)

Interessante notar aqui que Hans não só ouve, mas também participa dos diálogos, defendendo também um ponto de vista próprio, fato que nos faz mais uma vez desconfiar da caracterização feita pelo narrador, no início do romance, sobre o

protagonista, “um jovem singelo” que não era capaz de fazer reflexões mais profundas sobre temas complexos.

O jovem não só toma parte nas discussões, mas também se mostra bastante curioso quanto à figura misteriosa de Naphta, um desejo por desvendar a aura misteriosa em que este personagem parecia estar envolvido

[...] Seria então de admirar que Hans Castorp, devido à sua responsabilidade civil e no interesse do seu “reino”, se julgasse na obrigação de fazer, em companhia de Joachim, uma visita ao homenzinho (Naphta)? Settembrini não gostava disso; Hans Castorp tinha bastante inteligência e sensibilidade para percebê-lo com toda a clareza. [...] Era suficiente que o discípulo enfermiço escondesse a sua sensibilidade e fingisse alguma ingenuidade para que nada mais o impedisse de corresponder amavelmente ao convite do pequeno Naphta [...] (MANN, 1952, p. 472)

Para tanto, Hans, na companhia de Joachim, parte ao encontro de Naphta, o primeiro sem a mediação imediata de Settembrini (que posteriormente se junta ao grupo) e, assim, trava o primeiro diálogo com aquele “homenzinho de mãos pequeninas”: ao fazerem uma visita à casa de Naphta, o protagonista depara-se com uma escultura do século XIV e, diante da “piedosa e horripilante” *Pietà*, impressiona-se. A partir daí, inicia-se a conversa sobre a beleza espiritual e a estética gótica, características da Idade Média, a qual parece muito interessar Hans e nos lembra, em certa medida, o início do primeiro livro de Nietzsche, no momento que este discorre sobre a imagem trágica

[...] As imagens agradáveis e amistosas não são as únicas que o sujeito experimenta dentro de si com aquela onicompreensão, mas outrossim as sérias, sombrias, tristes, escuras, as súbitas inibições, as zombarias do acaso, as inquietas expectativas, em suma, toda a “divina comédia” da vida, com o seu *Inferno* [...] (NIETZSCHE, 1992, p. 29)

Assim como a escultura, ao mesmo tempo repulsiva e atraente, é também a figura de Naphta, que parece naturalmente atrair o protagonista, o qual se deleita a contemplar a imagem barroca de Naphta.

Começamos a perceber neste momento como isto se organizará nas reflexões de Hans e na condução que o narrador pretende dar ao romance. De um lado a razão de Settembrini, que ignora o espírito e seus conflitos, de outro, a imersão plena no espírito como modo de conhecer-se a si mesmo e, assim, compreender os conflitos que assolam

o homem, ainda que, para tanto, seja necessária a própria destruição, como ocorre nos instantes finais do livro com o suicídio de Naphta.

Assim como no embate final entre os dois pedagogos, o protagonista torna-se juiz: é ele quem decidirá o caminho a seguir, um caminho irônico, pois apesar de escolher a vida da planície à montanha, uma vida real e não ilusória, afastando-se do clima de enfermidade e morte do sanatório, é a guerra o destino de Hans, uma saída mais afim à destruição que à elevação do espírito, a qual não representa, de fato, o domínio do amor sobre todos os outros elementos – como o jovem chegara à conclusão no capítulo “Neve”.

Dado que repousa na própria tradição da *Bildung* a questão da dialética, uma vez que a formação toma como base a síntese de princípios contraditórios, numa espécie de movimento pendular entre o racional e o irracional, específicos da cultura alemã, torna-se profícuo examinar o fato de que nenhuma das duas visões servem ao protagonista: nem o homem livre, nem o homem guiado pela razão seriam capazes de conter a barbárie atual e, por isso, podem constituir outra ironia de Mann com relação à falência da modernidade.

Com isso, tomamos que a dialética fundamental do romance ultrapassa o embate entre Settembrini e Naphta: a verdadeira dialética d’*A montanha* repousa nas reflexões de Hans – é nela que o debate, de fato, assume um conflito profundo. É o protagonista que analisa as teorias adeptas das diferentes ideologias políticas e religiosas e busca uma possível resposta, uma síntese dos pontos de vista.

Síntese resumida na máxima do amor e revelada no estado de volúpia na neve

[...] 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. [...] (FONTANELLA, 2000, p. 13)

Residiria aqui uma das ironias da obra, uma vez que, neste romance de formação, os pedagogos e suas teorias adquirem sentido secundário na trama: Hans parece educar-se por si só, visto que, em muitos momentos, é ele capaz de discernir a superficialidade de conceitos e ineficácia em atribuir unicamente à razão ou ao espírito respostas para o dilema da existência humana. Como já observado por Fontanella, o jovem alemão forma-se “sobretudo em confronto com o amor e a morte, educado pelo destino e pelo tempo sem óbvios gestos de pedagogo” (FONTANELLA, 2000, p. 38).

Este auto-aprendizado conquistado por Hans é materializado no delírio que o protagonista tem na neve, uma vez que é neste momento que ele realmente consegue postular a sua teoria sobre o enigma da vida, condensando as contradições e reflexões que, até agora, passavam-se em seu íntimo.

Mas esta não constituiria, ainda, outra ironia construída por Mann? Se nos lembrarmos de que esta síntese alcançada por Hans resulta de uma espécie de vertigem naquele estado de sonho/embriaguez em que se encontrava em meio à nevasca?

E é justamente este caminho percorrido por Hans que trataremos no próximo passo desta análise: a enfermidade e a morte como elementos essenciais para a compreensão da vida.

ROMANCE DE INICIAÇÃO: TRAÇANDO UM PARALELO COM NIETZSCHE

Enfermidade e morte é uma dupla constante e de grande importância para a compreensão do enredo d'*A montanha mágica*. Representando um dos caminhos de leitura da narrativa, é apontada pelo próprio autor e pela crítica literária como uma possível classificação para o romance em questão. Para que entendamos de que modo a *initiation story* se coaduna com a *Bildung* sugerida anteriormente, pretendemos verificar de que modo estes elementos utilizados por Mann relacionam-se diretamente com a questão do apolíneo/dionisíaco proposta por Nietzsche

Mann universalizou o *Bildungsroman* (romance de formação) com seus conhecimentos alquímicos e antropológicos e, por isso o termo romance de iniciação se adequa tão bem à *A Montanha Mágica*. A iniciação expressa a crença do autor alemão na indissolúvel dualidade biológico-espiritual do ser humano. Apenas por meio da compreensão desse status singular é possível encontrar o meio para a espiritualização do *Naturmensch* (homem natural ou bárbaro) que se dissemina em nossos dias. Esse meio é a iniciação alquímica, a qual tem complexas ligações com um fenômeno que tem seu modelo clássico no mito de Orfeu, mas que é universalmente conhecido como xamanismo. (MANN apud MISKOLCI, 2000, p. 261)

Segundo Thomas Mann é a doença o meio pelo qual o ser humano passa a conhecer-se a si mesmo, um estágio que permite um desligamento temporário com a racionalidade e o contato imediato com o espírito

[...] O que ele (Hans Castorp) aprende a compreender é que toda saúde mais elevada deve ter passado pelas profundas experiências da doença e da morte, assim como o conhecimento do pecado é uma condição prévia da salvação. “Para a vida”, disse Hans Castorp uma vez para Madame Chauchat, “para a vida há dois caminhos: um é o usual, direto e ajuizado. O outro é mau, ele passa pela morte e este é o caminho genial”. Essa concepção de doença e morte como uma passagem necessária para o saber, para a saúde e para a vida torna a “Montanha Mágica” um romance de iniciação (*initiation story*). Eu não inventei essa denominação. A crítica me deu à mão posteriormente e eu faço uso dela uma vez que eu devo lhes falar sobre a “Montanha Mágica” (MANN apud MISKOLCI, 1996, p. 139-140)

É esta interação homem-espírito que promove as reflexões mais profundas no protagonista que, deslocado da planície, encontra nas montanhas um profícuo espaço e tempo para a meditação. De fato, a narrativa introduz a ideia de alheamento do espaço cotidiano para que se torne possível concentrar-se em questões mais complexas:

desviando a atenção dos acontecimentos corriqueiros é possível conectar-se com a imaterialidade.

É o estado da enfermidade, que confere certa embriaguez à razão, o que possibilita esta imersão no “eu” profundo e, conseqüentemente, as investigações que conduzam ao autoconhecimento.

No início da narrativa, como já sabido, o protagonista não pretende permanecer no sanatório, mas o mal-estar e a febre repentina, denunciando, ao fim das três semanas, sua enfermidade, obrigam-no à permanência. No entanto, essa resolução nos parece, na verdade, mais um pretexto para a vontade de continuar em Davos que obrigação, visto o protagonista deleitar-se com a estada do sanatório e semelhar-se, desde a chegada, àqueles enfermos

[...] E grande satisfação invadia a alma de Hans Castorp, ao pensar nas duas horas vazias, cheias de paz assegurada, que tinha à sua frente, essas horas sagradas que o regulamento da casa destinava ao repouso principal, e que ele, apesar de ser um simples visitante, aprovava como uma instituição inteiramente adequada ao seu caráter. Pois Hans Castorp era paciente por natureza, e bem capaz de passar muito tempo sem nada fazer. Conforme nos recordamos, adorava esse lazer que nenhuma atividade atordoadora ousa obliterar, consumir, afugentar. Às quatro horas iria tomar o chá da tarde, com bolo e confeitos; depois haveria um novo repouso na espreguiçadeira; às sete, vinha o jantar, que, como todas as refeições, ofereceria algumas sensações e certos aspectos curiosos, dignos de serem aguardados com prazer; depois, alguns olhares no interior da caixa estereoscópica, no caleidoscópio em forma de luneta, e no tambor cinematográfico... Hans Castorp já sabia de cor o programa do dia, ainda que fosse exagero dizer que já se “aclimatara” perfeitamente. (MANN, 1952, p. 127)

Esta identificação sentida por Hans, no início de sua estada, com os demais pacientes, já havia sido constatada anteriormente pelo Dr. Behrens que, ao examiná-lo revela

– Pois é, Castorp – disse enfim, e era a primeira vez que chamava o jovem simplesmente pelo sobrenome. – O resultado é *praeter-propter*, como eu esperava desde o princípio. Observei o senhor com um olho vigilante, Castorp (agora posso dizê-lo), desde o dia em que tive a imerecida honra de conhecê-lo, e cheguei à opinião bastante firme de que o senhor era, clandestinamente, um dos nossos e acabaria por perceber esse fato, como fizeram tantos outros que vieram aqui para divertir-se, estudaram o ambiente, torcendo o nariz, e um belo dia ficaram sabendo que seria conveniente para eles, e não apenas conveniente – o senhor entenda-me bem! –, abandonar a atitude de curiosidade displicente e passar aqui uma temporada extensa. (MANN, 1952, p. 218)

Assim, aquele ar de mistério que circunda a montanha parece ter atraído o interesse do jovem, o qual se mostra propenso às investigações do espírito e, por isso, dá a impressão de não se importar em adiar o retorno para Hamburgo, onde a vida, com suas limitações e obrigações clamava por resoluções imediatas.

Alheando-se, então, da planície, Hans inicia a grande escalada ao ocultismo presente naquele microcosmo do sanatório, buscando respostas às questões que, até o momento, não se preocupava em resolver

[...] Em uma palavra, *A montanha mágica* é uma variação do templo de iniciação, um local de busca perigosa pelo mistério da vida, e Hans Castorp, o “viajante da cultura”, tem ancestrais nobres místicos-cavaleirescos: ele é o típico, neófito curioso no mais alto sentido que voluntariamente, e demasiadamente voluntário, abraça a doença e a morte porque logo o primeiro contato com elas lhe dão a promessa de compreensão extraordinária, de promoção aventureira – ligada naturalmente com um alto risco correspondente. (MISKOLCI, 1996, p. 141)

Constitui, assim, a enfermidade, um eficaz instrumento pedagógico mediante o qual o protagonista busca sua própria iniciação, valendo-se das explicações de seus pedagogos, mas reivindicando a sua própria chave para o saber. É este “jovem singelo” considerado eternamente pelo narrador como o “filho enfermiço da vida” que, apartado da sociedade, procura compreender o mundo em que vive e, para tanto, não hesita descer ao limbo dionisíaco para encontrar a clarividência apolínea.

Neste ponto, podemos associar Hans ao artista que, de certo modo, também se situa às margens da sociedade e busca, individualmente, compreendê-la: o protagonista representa uma espécie de desajustamento à ordem burguesa à medida que se entrega à enfermidade presente em Davos.

A tuberculose, doença associada aos românticos, sensíveis e passionais, atacava principalmente os jovens. É a doença que melhor caracterizava a época do pré-guerra e Mann utiliza-se dela como símbolo do desajustamento dos jovens sensíveis frente à ordem burguesa. A doença é a parte essencial da experiência transgressora de Castorp na montanha.[...] (MISKOLCI, 2000, p. 267)

O sanatório, então, assemelha-se ao próprio Hades, pois assume a significação de uma morte temporária da vida cotidiana: é como se o protagonista, ao buscar o sentido de sua existência trilhasse um caminho de morte, mas ressurgisse mais forte para a própria vida. É isto o que pretende Nietzsche ao associar o apolíneo ao

dionisíaco, afirmando que, apesar de serem forças opostas, completam-se mutuamente, uma vez que se torna necessária a ida ao obscuro para se obter a plenitude da vida

[...] Tão certamente quanto das duas metades da vida, a desperta e a sonhadora, a primeira se nos afigura incomparavelmente mais preferível, mais importante, mais digna de ser vivida, sim, a única vivida, do mesmo modo, por mais que pareça um paradoxo, eu gostaria de sustentar, em relação àquele fundo misterioso de nosso ser, do qual nós somos a aparência, precisamente a valoração oposta no tocante ao sonho. Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência (*Schein*), pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica de que o verdadeiramente-existente (*Wahrhaft-Seiende*) e Uno-primordial, enquanto o eterno-padecente e pleno de contradição necessita, para a sua constante redenção, também da visão extasiante, da aparência prazerosa – aparência esta que nós, inteiramente envolvidos nela e dela consistentes, somos obrigados a sentir como o verdadeiramente não existente (*Nichtseiende*), isto é, como um ininterrupto vir-a-ser no tempo, espaço e causalidade, em outros termos, como realidade empírica. (NIETZSCHE, 1992, p. 39)

É o enfrentamento do obscuro, que no caso desta obra manniana, coaduna-se diretamente com o espaço da montanha, que reflete ao mesmo tempo a busca do protagonista pelos impulsos profundos do ser e uma reconciliação com a natureza elementar, a qual reflete a existência do arcaico/primitivo.

O espaço das montanhas, com as imensas geleiras e “a neve eterna” reflete o poder supremo e aniquilador da natureza, frente ao qual se assombra a criatura humana que reconhece nela a profundidade do ser

[...] El mar no es un paisaje, es la asunción de la eternidad, de la nada y de la muerte, um sueño metafísico; y algo parecido ocurre en las regiones del aire diáfano y las nieves perpetuas. Ni el mar ni la alta montaña son terrenales; son elementales, con una magnificencia suma, árida, inhumana, y casi parece que el artista urbano, el artista burgués, cuando trata de la naturaleza, se siente inclinado a saltarse lo puramente bucólico y busca directamente lo Elemental, porque frente a esto, su relación con la naturaleza puede manifestarse como lo que es en realidad: sobrecogimiento, alienación, aventura, una pugna tremenda y desigual. (MANN, 1990, p. 44-45)

Esta relação com a natureza n’A *Montanha Mágica* adquire também significado irônico, pois é através desta onipotência do espaço que Hans entrará em contato com o mítico da civilização para, então, enxergar-se como parte da existência. É o estado de quase morte que vivencia o protagonista preso na nevasca que lhe permite ver para além da aparência e adentrar ao profundo. Em outras palavras, o conhecimento

hermético do personagem provém desta experiência subjetiva oriunda da enfermidade, o que nos remete novamente a Nietzsche, visto que para ele é o patológico o meio para se conquistar a plenitude.

Hans Castorp aprende a compreender na montanha que toda saúde mais elevada precisa ter passado pelas experiências profundas da doença e da morte, assim com é necessário ter pecado para alcançar a salvação. [...] (MISKOLCI, 2000, p. 270)

Poderíamos enxergar o sonho extasiante na neve como um elemento irônico na obra à medida que o protagonista enfrenta a força colossal da natureza com certa ingenuidade: não é o contato estabelecido entre Hans e a montanha hibernal um símbolo de conexão entre o homem e o espaço natural que o cerca, muito pelo contrário, a natureza o recebe de modo indiferente e parece prenunciar que esta relação não se dará de modo sereno.

Ao adentrar no terreno do desconhecido, Hans, no alto das montanhas sentia o silêncio absoluto e perfeito, contemplando boquiaberto – e por sua conta e risco – este mundo grandioso

Não, esse mundo, no seu silêncio insondável, não tinha nada de hospitaleiro. Admitia o visitante por sua própria conta e risco. Em realidade não o recebia nem acolhia, mas apenas lhe tolerava a intrusão e presença, sem se responsabilizar por nada. A impressão que despertava era a de ameaça muda e elementar, baseada não em hostilidade, senão antes numa indiferença mortal (...) Hans Castorp, com seu suéter de lã de camelo, de mangas compridas, com suas grevas e seus esquis de luxo, no fundo sentia-se audacioso ao contemplar a paz primeva, o ermo hibernal, com aquela funesta ausência de sons; e a sensação de alívio que se apresentava, quando no caminho de volta, apontavam nas brumas as primeiras habitações humanas, tornava-o consciente de seu estado anterior e instruía-o sobre o terror secreto e sagrado que, durante horas, dominara o seu coração. [...] (MANN, 1952, p. 573-574)

Embora a paisagem lhe causasse certo temor, Hans sentia-se capaz de enfrentar estes obstáculos “lá de cima”, parecendo não prever que esta intrusão poderia ser correspondida de modo tempestuoso. Aquela suavidade transmitida pela queda calma e contínua da neve não demonstrava a potência das montanhas, ao contrário, parecia elevar o homem a uma dignidade por enfrentar corajosamente a natureza. Mesmo não se sentindo seguro naquelas paragens, continuava a percorrê-la, como que embebido por uma força maior – a dionisíaca.

Esta propensão ao desconhecido já se notava na participação de Hans nas próprias contendidas entre Naphta e Settembrini, mas se sobressaía quando, sozinho, buscava o mistério

[...] Era por isso – e não por um capricho desportivo, nem tampouco devido a um prazer inato na educação física – que aprendera a usar os esquis. Se não se sentia seguro nessas alturas, com a grandiosidade e o silêncio mortal da neve que caía – e de fato esse filho da civilização estava longe de tal estado de sossego –, era também inegável que seu espírito e sua alma, desde muito, iam saboreando alimentos pouco seguros. (MANN, 1952, p. 575)

A propensão ao secreto demonstra-se em várias passagens da narrativa e revela a intenção do próprio autor de reconciliação entre razão e espírito

Em grego vulgar mistério equivale a instrução. Os mistérios eram cultuados em sociedades ou religiões, nas quais seu significado era conhecido apenas pelos iniciados. A utilização deles por Mann revela sua crença de que não é exclusivamente a ciência que torna os homens melhores. A Montanha Mágica é um romance de iniciação porque o aprendizado de seu protagonista não se resume a um aprendizado racional, é um aprendizado eminentemente moral e místico. (MISKOLCI, 2000, p. 261)

Ora, não é esta a mesma proposta de Nietzsche para desvendar a relação entre racionalidade e realidade? Para o filósofo, não seria suficiente a explicação racional da existência, visto que a vida é, ao mesmo tempo, ser e devir, e, portanto, deve considerar aquilo que ultrapassa a inteligibilidade humana. A razão não pode, sozinha, responder a complexidade do universo e do ser, visto que os mesmos manifestam-se através de dois movimentos opostos: a individuação e a dissolução desta individuação.

O individual pressupõe uma particularização da vida, mas a conjugação com o todo pressupõe a dissolução desta particularidade, uma vez que o humano é finito e o *Uno-primordial*, eterno

Este equilíbrio necessário entre o apolíneo e o dionisíaco, através do qual e *no qual* a vida se manifesta, nos abre a possibilidade de compreendê-los, não mais simplesmente como dois movimentos distintos e opostos, mas como diferentes aspectos do mesmo vir-a-ser universal, que sempre suscitam e pressupõem um ao outro (...) Assim como a inspiração e a expiração são dois momentos do mesmo processo do respirar, o movimento apolíneo e o dionisíaco encontram uma unidade profunda, como manifestações contraditórias do mesmo *uno vivente*. (BENCHIMOL, 2002, p. 62)

Também a alquimia apresenta este caráter unificador, que pretende unir matéria ao espírito

A “natureza humana” é a matéria e a base da obra alquímica, é o chumbo a ser purificado e transmutado em ouro. Os alquimistas buscavam a “essência aristotélica”, a *matéria prima*. Assim, compreende-se a oposição permanente entre matéria e espírito. A matéria é considerada o espelho passivo do espírito universal. O aquecimento, a combustão, é uma forma de dissolução purificadora para uma posterior solidificação; esse processo é o famoso *solve e coagula*. A reconstituição num estado mais puro após a dissolução equivale a uma ressurreição, um meio de aproximação do espírito universal que toma a alma (*psyché*) permeável à luz do espírito (*nous*) e em correspondência viva com a substância original de todas as almas. (MISKOLCI, 2000, p. 264)

A busca individual pelo significado da existência constitui um processo doloroso pelo qual apenas o sujeito sensível consegue transitar. Tal sujeito caracteriza-se na própria figura do artista, enquanto indivíduo marginal, mas também na personagem de Hans, que de certo modo, apresenta uma marca da sensibilidade, visto a propensão pelos assuntos artísticos. Em certo sentido, a doença do protagonista é igualmente marca de sua incompatibilidade com o mundo burguês, para o qual a doença torna-se sinal de fragilidade.

Para Mann, é a debilidade o sinal de elevação, uma vez expressar a incoerência da sociedade moderna

Castorp, o eleito manniano, começa sua iniciação com uma separação da sociedade, essa separação se dá através da crise espiritual marcada por grandeza trágica e beleza. A partir daí começa a ser “treinado” para a transformação que marcará sua vida. A educação de Castorp na montanha é perpassada pelas ironias mannianas sobre o poder pedagógico do intelecto. Como Schopenhauer, Mann considera o conhecimento racional viciado pela vontade, ou seja, a racionalidade é uma forma de conhecimento subserviente aos interesses egoístas, meramente individuais. (MISKOLCI, 2000, p. 268)

Seria, então, a conciliação entre razão e espírito algo a ser alcançado através da arte, pois se caracterizando como elemento transgressor, traduziria a inadequação do homem ao mundo e a incompatibilidade do sujeito à sociedade em que vive. Ao mesmo tempo em que reflete a capacidade de transgressão humana, aponta uma possível saída para a dolorosa inadequação: não é a oposição entre razão e espírito que nos conduzirá à elevação, mas a conciliação entre elas, representada pelo amor, elemento que nos fará suportar a existência.

No entanto, torna-se claro que esta resposta ao mistério da existência não pode ser trilhada por todos, pois poucos são os iniciados

A experiência de Castorp na montanha, sua iniciação, é um processo doloroso e difícil cujos mistérios poucos alcançaram. A cura apresentada por Mann para nosso mundo fundado em rupturas e antagonismos não é para todos. A salvação da humanidade será sempre empreendida por uns poucos seres marginais. (MISKOLCI, 2000, p. 274)

Dito isto, podemos retomar o início do romance, momento em que o narrador justifica o propósito da narrativa e esclarece que a história de Castorp não acontece a qualquer um – complementaríamos nós: somente aos iniciados.

E outra vez deparamo-nos com grande ironia do narrador que insiste em caracterizar o protagonista como um “jovem singelo”. São estas sutilezas apresentadas no curso da narrativa que nos instigam a assumir outra posição sobre Hans Castorp, e não aquela oferecida pelo narrador, a qual não tornaria verossímil a questão da iniciação (*Bildung*) nas montanhas.

[...] Há uma ironia amarga na ideia manniana de que a humanidade se espiritualiza e se cura através dos “doentes”, das pessoas que se vêem obrigadas a suportar em nossos dias a maior das dores: a da individuação. O isolamento e a solidão que a caracterizam equivalem a uma morte social. Assim, o iniciado manniano cura-se com relação à sociedade, mas permanece um doente aos olhos dessa organização social doentia. (MISKOLCI, 2000, p. 274)

Ilustrando o argumento de Nietzsche de que para conhecer os mistérios da existência é necessário romper com a razão e mergulhar no desconhecido, encontramos o protagonista em seu sonho na neve, que moribundo, ressurgiu à vida, adquirindo, no entanto, uma espécie de conhecimento essencial

Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. (NIETZSCHE, 1992, p. 31)

O aprendizado se conclui e o romance evidencia a importância da verificação dos aspectos obscuros da natureza humana, os quais se materializam no elemento doença/morte, que deve ser aceito como condição para a inteligibilidade do ser. Não é possível ser ingênuo e aceitar apenas a razão ou o espírito como fonte de explicação para a questão da existência, apenas um duplo viés pode nos sugerir uma compreensão do mistério.

Essa reconciliação é o momento mais importante na história do culto grego: para onde quer que se olhe, são visíveis as revoluções causadas por este acontecimento. Era a reconciliação de dois adversários, com a rigorosa determinação de respeitar doravante as respectivas linhas fronteiriças e com o periódico envio mútuo de presente honoríficos: no fundo, o abismo não fora transposto por ponte nenhuma. (NIETZSCHE, 1992, p. 34)

Disto extraímos outra ironia da obra, a qual vale também como ponto de partida para uma reflexão sobre o próprio pensamento do autor, que é considerado por grande parte da crítica literária como um renunciador do pessimismo do filósofo, uma vez que designa o amor como chave para o problema da existência humana. Como verificamos em Rosenfeld

[...] Contradições desta espécie, como também a dialética contraditória do espírito e da vida, explicam-se pela hesitação de Thomas Mann entre Nietzsche e Schopenhauer, na medida em que o primeiro afirma o mundo e o segundo o nega totalmente, ao passo que o próprio Mann assume uma posição intermediária, a posição mediadora do artista, que é da objetividade e da ironia [...] (ROSENFELD, 1994, p. 129)

Pensando no término d'*A montanha*, quando o protagonista decide-se por combater na guerra, fica claro o paradoxo astutamente constituído pelo narrador que coloca ao leitor a dúvida sobre o desfecho da história: o amor será a chave para o sucesso de Hans? Ou não passará de uma ilusão que apenas mascarou a verdadeira situação da planície? O protagonista estaria preparado para enfrentar o mundo “lá de baixo”?

São questionamentos que o epílogo funesto da obra parece responder de maneira impiedosa: de que adiantaria lutar pela vida se o mundo não passa de destruição e morte? É a não-resposta a saída irônica deste narrador que, impossibilitado de concluir a história de Hans, transfere ao leitor o término da narrativa.

Ironicamente também, acontece ao leitor não saber o que fazer com a história que lhe foi confiada: bem como o protagonista, permanece perplexo diante do que se coloca a sua frente. O mesmo “trovão” que expulsa Hans das alturas, exige do leitor uma atitude frente à situação de estupor que é colocado.

Habilidosamente, o narrador sugere uma analogia entre a história de Hans e a história da civilização européia atual: em alguma delas poderia o amor encerrar a esperança de uma civilização mais elevada?

O epílogo não é feito para eliminar a perplexidade do leitor: num último acesso de ironia, o narrador mistura a silhueta de Hans Castorp às outras sombras da grande carnificina: “E é assim que, no tumulto, na chuva, no crepúsculo, o perdemos de vista”. De fato, seu destino de combatente depende de uma outra história, da história do mundo. Mas o narrador sugere que entre a história contada – “ela não foi nem breve nem longa, é uma história hermética” – e a história do Ocidente que se desenrola nos campos de batalha, existe um laço de analogia que, por sua vez, coloca uma questão: “Dessa outra festa de morte... surgirá um dia o amor? (RICOEUR, 2010, p. 224-225)

Esta ambiguidade apresentada nas linhas finais do romance traduz a grande ironia do narrador que se exime, como no início do aprendizado de Hans Castorp, de qualquer decisão, afinal, também ele não sabe o que fazer com o tempo presente, o que nos leva a grande ironia da própria modernidade

O modernismo, por ser um movimento prolongado, esteve em constante mutação ao longo de seus, digamos, sessenta anos. A Primeira Guerra Mundial, um marco decisivo da época, materializou as premonições sinistras dos poetas da virada do século e deu um novo sentido à ideia de grande ruptura. A partir de 1914 o caráter humano mudou. O moderno não era mais uma experiência ousada de novas formas de expressão, mas a objetivação de uma nova situação macabra. Hans Castorp (...) saindo de seus conflitos espirituais no mundo protegido da montanha para lutar nos campos de batalha, sintetiza bem a nova situação: “Onde estamos? Para onde nos arrastou o sonho? Penumbra, chuva, imundice.” (HEISE, 1990, p. 243)

Isto posto, dirigimo-nos ao próximo capítulo, o qual tratará mais detidamente sobre a questão da ironia.

A IRONIA COMO HIPÓTESE DE LEITURA

Certa vez, ao falar sobre a ironia, Mann afirmara que esta “[...] *é aquela pitadinha de sal que, sozinha, torna o prato saboroso*” (MUECKE, 1995, p. 19). Embora esta afirmação não responda por si só o que, para o autor, configurava a ironia, é possível depreender dela a noção de acréscimo: seria este elemento um “algo a mais” na criação artística.

Segundo Schlegel, esta criação artística apresentaria duas faces que, apesar de contraditórias, também seriam complementares. É exatamente este paradoxo, o princípio fundamental para a existência da ironia, que versa sobre a consciência crítica da própria obra de arte que conhece a impossibilidade e a necessidade de uma comunicação completa através do processo de composição.

O conceito de ironia, para Mann, residiria justamente neste antagonismo entre o absoluto e o relativo, ou seja, a obra de arte que representa o universal, mas que justamente por representar não pode comunicar completamente. É a consciência desta autolimitação que designa o conceito de ironia: um recurso que possibilita que a significação da escrita admita interpretações diferentes daquele estado denotativo em que se encontra

Se, no século XIX pós-romântico, o conceito predominante era o da ironia niilista, o conceito que predomina no século XX parece ser o de uma ironia que é relativista e mesmo reservada. Lemos que a ironia é uma “visão de vida que reconhecia ser a experiência aberta a interpretações múltiplas, das quais *nenhuma* é simplesmente correta, que a coexistência de incongruências é parte da estrutura da existência” [...] (MUECKE, 1995, p. 48)

Seria, então, no século XX, que a ironia constitui-se em instrumento de reflexão e composição, tornando-se um recurso para o próprio ato de narrar e, conseqüentemente, para a criação literária.

Segundo Adorno, é este elemento que possibilitará a construção do romance produzido a partir do século XIX, uma vez que, com o advento da guerra, narrar uma dada experiência só teria sentido se nela houvesse algo importante a ser dito, ou seja, a objetividade da narrativa realista, em tempos de crise, estava fadada ao *nonsense*. Para que se produzisse algo aceitável na contemporaneidade, dever-se-ia tratar do fundamental, o que não seria possível se o romance continuasse a se concentrar no simples relato dos acontecimentos.

[...] Quem ainda hoje mergulhasse no domínio do objeto, como fazia por exemplo Stifter, e buscasse o efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e humildemente acolhido, seria forçado ao gesto da imitação artesanal. Tornar-se-ia culpado da mentira de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido, e acabaria no *kitsch* intragável da arte regional. As dificuldades não são menores no que concerne à própria coisa. Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constringe à ficção do relato... [...] (ADORNO, 2003, p. 56)

Assim, a narrativa deveria adotar um recurso que lhe permitisse romper com a fórmula tradicional do romance, para a qual bastava apresentar um conteúdo que se aproximasse da realidade. Este novo modo de composição deveria apoiar-se não mais no empirismo, mas na tentativa de apreensão da essência

[...] O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2003, p. 58)

Isto só seria possível através da posição do narrador que, por si só, constitui um paradoxo na modernidade: ao mesmo tempo em que constitui peça fundamental para a enunciação do discurso, o período moderno o destitui desta função, posto que se torna intolerável sugerir o real. A solução estaria, então, num procedimento em que o narrador não tivesse mais a pretensão de conhecer os fatos em sua totalidade, de considerar-se competente para compreender completamente qualquer tipo de experiência.

A renúncia a esta postura permitiria a permanência da forma literária em questão: “[...] *Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo*” (ADORNO, 2003, p. 57).

E é exatamente este o papel da ironia no romance moderno: possibilitar, através da linguagem, uma reflexão sobre a ilusão do próprio ato de narrar, o qual só teria sentido se tomado como uma mentira – “a mentira da representação”

[...] A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido. Só hoje a ironia enigmática de Thomas Mann, que não pode ser reduzida a um sarcasmo derivado do conteúdo, torna-se inteiramente compreensível, a partir de sua função como recurso de construção da forma: o autor, com o gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar. [...] (ADORNO, 2003, p. 60)

O discurso deixa, deste modo, de ser um relato tradicional, pois toma a si próprio como objeto de discussão, renunciando à “observação imparcial e à “imitação estética” do mundo. Ainda que a forma do romance exija o ato de narrar para que se configure como tal, o narrador, enquanto voz organizadora e totalizadora da narrativa, não poderia mais ancorar-se neste papel: a narrativa não simularia mais uma objetividade, com fatos definíveis e delimitáveis, mas deveria adquirir um aspecto de parcialidade, deixando claro que uma dada perspectiva foi tomada no processo de construção do romance, o que não representa, de modo algum, a totalidade daquilo que se narra.

Adquirindo caráter fragmentário, a narrativa apresenta, então, lacunas que deverão ser preenchidas pelo próprio leitor, o qual percebendo uma reticência nos fatos, procura completar os intervalos, o que confere uma construção ininterrupta daquilo que é narrado.

N’A *montanha mágica*, esta suspensão de sentido nos faz, por vezes, desconfiar do narrador, o qual intercala àquilo que narra – a história em si – considerações próprias não só sobre o fato narrado, mas também sobre os elementos constituintes da narrativa

[...] Acharo-nos à frente de um fenômeno a cujo respeito o narrador faz bem expressando a sua própria surpresa, para evitar que o leitor, por sua vez, o estranhe excessivamente. Com efeito, ao passo que o nosso relatório referente às três primeiras semanas da permanência de Hans Castorp ali em cima – vinte e um dias de verão a que esta, segundo todas as previsões, devia limitar-se – requereu uma extensão no espaço e no tempo que confirmava bastante bem a nossa própria maldisfarçada expectativa, a descrição das próximas três semanas da sua visita a esse lugar apenas exigirá tantas linhas, tantas palavras e tantos momentos quantas folhas, páginas, horas e jornadas aquele relatório ocupou; num abrir e fechar de olhos – como já se pode prever – liquidaremos e sepultaremos esse segundo lapso de tempo. (MANN, 1952, p. 223)

Com o intuito de provocar a reflexão da própria forma do romance e integrá-la ao enredo, o narrador estabelece um diálogo com o leitor, que permite, além da progressão da narrativa, uma justificativa do modo como se narra: é como se o narrador assumisse a sua perspectiva e convidasse o leitor a partilhar dela.

Mas tal convite já pressupõe a possibilidade de construção de novas reflexões sobre o que é narrado e, por isso mesmo, nos faz desconfiar do caminho inicial ofertado. E seria este o tipo de ironia típico do século XX, como ilustra Muecke

A ironia neste último sentido é a forma da escritura destinada a deixar aberta a questão do que pode significar o significado literal: há um perpétuo diferimento da significância. A velha definição de ironia – dizer uma coisa e dar a entender o contrário – é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas. [...] (MUECKE, 1995, p. 48)

Isto remonta à dúvida colocada anteriormente, no capítulo sobre a *Bildung*, quando tratamos de considerar até que ponto o protagonista do romance apresentava as características do personagem principal do *Bildungsroman*, uma vez que, sozinho, busca sugerir uma possível resposta para os próprios questionamentos.

Aliás, o adjetivo “singelo”, utilizado no início do livro para caracterizar Hans, é, na verdade, constituinte de uma das ironias construídas pelo narrador, já que o protagonista, conforme vimos, não é, assim, tão simples como quer se que pareça.

O próprio Thomas Mann havia manifestado este interesse em renovar o *Wilhelm Meister*, acrescentando à ideia de formação um caráter irônico, à medida que a solução encontrada pelo protagonista tende mais a morte que a vida. A dúvida sobre o futuro de Hans é mais uma das incertezas a que nos leva o narrador e nisto também se configura a questão da ironia moderna: uma narrativa que possibilita a criação de vários sentidos.

É, inclusive, esta possibilidade de interpretação, por parte do leitor, o objeto trabalhado pelo narrador, o qual constrói diversos caminhos de sentido n’*A montanha*, oferecendo a ele a criação de um percurso próprio de significação, ainda que, como pano de fundo, esboce certa ironia na escolha de qualquer trajeto a ser traçado.

O leitor, bem como o protagonista, é convidado a se auto iniciar: assim como Hans, que prefere cruzar seu caminho seguindo as suas próprias intuições, o leitor é incitado a renunciar a esta entidade fictícia, que é o narrador, para construir a sua leitura

sobre o texto, sendo, nesse sentido, a percepção da ironia fator fundamental para a compreensão daquilo que se narra

[...] la historia de Hans Castorp es la historia de su sublimación es también sublimación em sí misma como narración. Maneja, sí, los recursos de la novela realista, pero no lo es. Constantemente, trasciende el realismo al darle una sublimación simbólica que lo hace transparente. [...] (MANN, 1990, p. 76)

Seria, então, a construção da perspectiva individual o elemento que refletiria o caráter moderno da obra, visto que a busca pelo sentido da narrativa não caberia mais ao narrador, uma vez que ele mesmo não poderia mais partilhar desta experiência coletiva que se presumia na forma da narrativa tradicional. Assim, caberia exclusivamente ao leitor criar esta completude que faltava à obra

Tendo se quebrado, a experiência (enquanto o que vincula a tradição e a memória coletiva) deixou apenas cacos, restos, fragmentos. O que restou de um passado coletivo foram peças que não mais se encaixavam. Para lidar com essa falta radical de um sentido para a vida – ou, dito de outra forma, a falta de uma unidade entre o sentido e a vida, característica dos tempos modernos – os indivíduos precisariam empreender, no âmbito de suas vidas privadas, a busca por um sentido que não era mais pré-estabelecido coletiva e inquestionavelmente. [...] (OLIVEIRA, 2009, p. 12)

É o desfecho da narrativa que reflete com maior clareza esta característica moderna de imputar ao leitor a criação de sentidos, no intuito de refletir sobre a própria significação do texto

[...] Com efeito, numa narrativa a pergunta – e o que aconteceu depois? – é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida. (BENJAMIN, 1994, p. 213)

Mas é também este traço moderno que define a impossibilidade de solução para o complexo enigma da existência, visto que o dilema vida e espírito não pode ser conjugado: ainda que o protagonista encontre no amor a resposta para suas inquietações, a incerteza de seu destino permanece: *“Há apenas o caminho eterno e infinito. Esta é a situação do homem: estar em caminho”*. (ROSENFELD, 1994, p. 104-105)

A síntese sugerida por Nietzsche entre vida e espírito constitui, em Mann, a essência de sua ironia, a qual repousa neste amor, ao mesmo tempo, dúbio e ambíguo

Assim, a ironia de Thomas Mann constitui, em um de seus elementos, uma expressão da “vergonha” e da objetividade, plena do distanciamento e da liberdade apolínea, da consciência, que olha para si própria “do alto”, da distância. E ela é, concomitantemente, uma expressão do amor, da nostalgia, que, “entre a vida e o espírito, oscila para cá e para lá”, pois a vida clama pelo espírito, tal como este pela vida. A ironia de Thomas Mann é uma “ironia erótica”, mediadora entre a vida e o espírito, entre o mundo do sentido e o da existência... E na medida em que ela, plena de relações socráticas e platônicas, movimenta-se entre ambos os princípios, evidencia-se que, quando sua essência é Eros, ela é ao mesmo tempo essência deste, pois Eros, filho da miséria e da abundância, é, como ela, “um amor envergonhado” – amor que anseia pela unidade e, no entanto, nunca atinge tal meta, amor que, para não destruir a si mesmo, necessita da vergonha e da desunião. Se porém o artista é o eterno alcoviteiro entre ambos os mundos, ele é na verdade o homem irônico, erótico. [...] (ROSENFELD, 1994, p. 133-134)

Diante disto, podemos entrever que a tendência ao apolíneo em Thomas Mann, como sugerido por diversos críticos de sua obra, não representa exatamente a preferência pelo elemento razão/vida do autor, mas sim uma maneira de atentar para a impossibilidade da conciliação entre vida/espírito, que poderia, talvez, ser alcançada pela obra de arte – e o distanciamento do artista.

Tal distanciamento permitiria ao autor estabelecer uma consciência crítica sobre a própria criação da obra artística, o que reflete uma ruptura com o universo da ficção e, conseqüentemente, o distanciamento necessário para o processo criador. O conceito de ironia como procedimento para a criação de um produto estético seria, segundo Röhl, a contribuição fundamental de Schlegel à modernidade.

É o distanciamento a maneira encontrada por Mann para iniciar o protagonista d’*A montanha* e estabelecer uma comunicação entre a consciência reflexiva e a vida propriamente dita, relação que poderia ocorrer somente através da obra de arte e de sua capacidade de compreender o ser humano como ser dúbio, composto, ao mesmo tempo, por vida e espírito.

Seria esta saída irônica o meio pelo qual a narrativa tentaria estabelecer uma comunicação entre ser e devir, à medida que expressa indiretamente aquilo que se quer dizer, mas que não deve ser dito, visto que é a individualidade, no sentido de autoreflexão, o processo para o autoconhecimento e, portanto, a maneira pela qual cada um encontrará seu crescimento e educação – a *Bildung*

[...] O exercício da ironia é o 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 Peepkorn ou o clamor do chamado de 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 opõem, 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. (FONTANELLA, 2000, p. 89)

A ironia apontaria uma espécie de saída hermética para a conciliação entre Apolo e Dionísio, anunciando a possibilidade de conjugação dos valores opostos

É, pois, no próprio estilo que se revela a tensão irônica entre a consciência mítica e a consciência moderna, tema central de algumas das suas últimas obras. Trata-se de uma relação de repulsa e atração, de saudade cercada de precauções ardilosas ou, para usar o termo de Mann, de “ironia erótica”, ironia que, reduzindo e abalando o radicalismo dos princípios opostos, se destina a tecer relações entre eles. A expressão estilística mais característica dessa ironia erótica é o traço que ao mesmo tempo separa e une termos contrários e cuja frequência sugere que os opostos talvez nada sejam senão manifestações polares de uma unidade profunda. (ROSENFELD, 1996, p. 210)

No entanto, acreditamos que, mais que conciliação entre os princípios opostos, a ironia apresenta a tendência de Mann ao universo de Dionísio, uma vez que o protagonista da obra aqui analisada, ao experimentar o profundo da existência e buscar a luz apolínea, ainda assim segue por um caminho mais ligado à morte que à vida: ainda que Hans conhecendo as trevas da existência busque fuga na vida da planície, o protagonista seguirá num caminho de morte – o único caminho verdadeiramente conhecido pela vida.

E isto nos faz refletir sobre a tendência de se atribuir às obras mannianas a clareza apolínea, quando, na verdade, parece-nos mais ligada à tradição dionisíaca. Em Rosenfeld, lemos

Quase todos os heróis de Mann são binatos como Dioniso. Despedaçados pela crise, eles ressurgem da tumba hermética (que também pode ser uma montanha mágica) para uma nova vida que, sabendo das trevas elementares, se dedica às obras do dia (ROSENFELD, 1996, p. 211)

Se o delírio de Hans constitui apenas uma afirmação da vida, uma vez tornado conhecedor dos horrores da existência, qual seria o sentido do retorno à planície devastada pela guerra? É o ribombar do trovão que desperta o protagonista para o mundo real o insight que nos faz entender como a própria ironia do texto nos apresenta a possibilidade dúbia e irônica para a atribuição do sentido final da obra, tornando-nos incapazes, assim como o narrador, de responder à pergunta que nos foi lançada: o que aconteceu com Hans?

Ao final da narrativa não estamos aptos a conceder um desfecho à obra, pois limitar o seu final refletiria, na verdade, a falta de inteligibilidade do que nos foi apresentado. E esta impossibilidade de criar um sentido finalizado ao texto é que o coloca como exímio representante da modernidade: encerrar a significação da história de Hans Castorp equivaleria a encerrar a história da própria humanidade, o que nos remete a ironia apresentada já no início da obra: não bastarão sete dias ou sete meses para se contar a história de Hans, ou ainda os sete anos utilizados pelo narrador, a história do protagonista é a história inerente ao ser: a busca pela compreensão do mistério humano.

E, mais uma vez, retornamos à questão da *Bildung*: se Meister não sabe o que fazer com sua carta de aprendizado, também, por sua vez, Hans não tem a chance de colocá-la à prova, uma vez que não sabemos se sobreviverá a grande carnificina da planície

[...] A elevação (*Steigerung*), evocada aqui, permitiu sem dúvida ao herói “sobreviver em espírito” (*im Geist überleben*), deixando-lhe pouca chance de “sobreviver na carne” (*im Fleisch*). Faltou-lhe a prova da ação, critério supremo do *Bildungsroman*. Nisso consiste a ironia, talvez mesmo a paródia. [...] (RICOEUR, 2010, p. 225)

Seria esta interrogação típica do escritor moderno, que promove uma espécie de lusco-fusco à medida que deixa entrever, através da linguagem, mais de um sentido àquilo que escreve

[...] O escritor irônico é autenticamente dissimulado, se é que isto faz sentido. Numa cultura tão tardia, o peso da linguagem parece cada vez maior e todo poeta luta, sem esperança, para conciliar sua experiência da linguagem com a existência empírica. A luta é sem esperança porque, no mesmo movimento que cancela a mistificação do homem comum, o escritor só alcança, afinal, o conhecimento desta mistificação. A linguagem irônica divide o sujeito em

homem autêntico e um outro homem, cuja existência só se dá pela linguagem – uma linguagem, porém, que reconhece a sua própria inautenticidade. Como nos ensina Paul de Man, em seu grande ensaio “A retórica da temporalidade”, o autor moderno, ao reconhecer a tentação do mundo natural, não pode nunca retornar a ele, mas pelo contrário permanece consciente para sempre da diferença que separa ficção do mundo. (NESTROVSKI, 1996, p.11)

Consistem, então, estes intervalos presentes na narrativa na multiplicação de ironias, as quais, além de abrir um leque de possibilidades ao herói – e ao próprio leitor – reforçam a impossibilidade de resolução dos paradoxos apresentados pelo romance, inclusive transformando-o em paródia de um gênero que em si mesmo, apresenta contradições.

CONCLUSÃO: A MONTANHA MÁGICA COMO ESFINGE: “DECIFRA-ME OU DEVORO-TE”

Agora se nos abre, por assim dizer, a montanha mágica do Olimpo e nos mostra as suas raízes. O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplandecente criatura onírica dos olímpicos. Aquela inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza [...] (NIETZSCHE, 1992, p.36)

Assim como este trecho de *O nascimento da tragédia* inspirou Mann à composição do título de seu romance, convém a nós refletirmos sobre o próprio mistério que ele encerra: ao associarmos o espaço da montanha à simbologia daquilo que é mágico, observamos a confluência proposital entre tais palavras, as quais passam a conotar o insólito – o espaço torna-se mágico e, por isso, tentador.

É neste lugar, ao mesmo tempo, concreto e imaterial, justamente por constituir uma espécie de suspensão de normalidade, que Hans é convocado a se entregar ao demoníaco, o qual é, ao mesmo tempo, primitivo e essencial. Mann, o *Zauberer*, relativiza a concretude deste espaço, transformando-o no irreal à medida que busca a suspensão do tempo por ele oferecida, o que se torna um mistério a ser desvendado tanto pelo protagonista, quanto por seu leitor, que buscam, na tentativa de preencher as inúmeras lacunas oferecidas de modo irônico pela narrativa, encontrar o que nela há de oculto, envolvendo-se neste ambiente quimérico que, muitas vezes, traz à tona o não-real, questionando assim, o próprio sentido do realismo.

Pode-se, inclusive, atribuir à ironia o sentido de erosão do concreto, uma vez ser ela a responsável pela subversão/ relativização do normal, fazendo com que o próprio protagonista seja um sabotador da *Bildung*, à medida que questiona, ao escolher a sua própria saída hermética, a tradição, já inadequada para o homem moderno. Repousa também aí a questão da paródia, uma vez que a formação denota, de certo modo, uma forte ironia à modernidade à proporção que desconstrói o *Bildungsroman* – ao questionar a impossibilidade de continuar seu legado – e antecipa a problemática moderna de ruptura profunda com todos os valores.

No entanto, atribuir o sentido de paródia à *Montanha mágica* não é o mérito deste trabalho, uma vez que tal questão já foi considerada por outros estudiosos da obra,

bem como sugerida pelo próprio autor, como pudemos observar no decorrer do texto aqui apresentado.

O que se pretendeu nesta dissertação foi, mais especificamente, atrelar o conceito de paródia ao de iniciação, entendendo-o como representação dialética da *Bildung*, uma vez que esta é construída através do embate filosófico entre o apolíneo e dionisíaco.

É a interpretação deste par conceitual apresentado pelo primeiro Nietzsche que nos forneceu parte dos subsídios para a compreensão do texto manniano, o qual toma a ironia como base para a construção da narrativa.

Juntamente com a paródia, a ironia consiste num dos meios mais importantes utilizados por Mann para a criação de novos níveis de sentidos e ilusão do texto, constituindo uma espécie de solução para a narrativa produzida no século XX – o reconhecimento, dentro da própria obra literária, das limitações da arte.

O diálogo estabelecido entre Mann e o filósofo nas obras aqui escolhidas configurou o objetivo principal deste trabalho, que procura demonstrar que a ironia característica de Mann reflete, na verdade, sua tendência ao dionisíaco.

Assim, ao entendermos o romance como paródia, remontamos mais uma vez ao período moderno, visto constituir um momento em que a obra de arte passa por uma espécie de auto-reflexão e, por isso, principia a utilizar este recurso com maior frequência

[...] A rigor, existe uma consonância entre paródia e modernidade. Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental na segunda metade do séc. 19, e especialmente com os movimentos mais radicais do séc. 20, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), tem-se observado que a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. Ou seja: a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos. (SANT'ANNA, 1937, p.07)

Configura-se, desta maneira, a paródia como procedimento reflexivo adotado por um texto do presente que opera uma reavaliação do texto construído no passado, atualizando-o para um novo contexto

[...] A paródia é um modo de chegar a acordo com os textos desse “rico e temível legado do passado” (Bate 1970,4). Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um

modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidade, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica. Assinalam menos um reconhecimento da “insuficiência das formas definíveis” dos seus precursores (Martin 1980,666) que o seu próprio desejo de pôr a “refuncionar” essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades. (HUTCHEON, 1985, p.15)

A paródia constitui, então, uma espécie de ironia, uma vez que, ao retomar uma determinada obra, busca discuti-la e ressignificá-la para torná-la válida à contemporaneidade: é por meio do recurso irônico que se oferece um novo sentido ao passado – “A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica (...) é, noutra formulação, repetição com distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança.” (HUTCHEON, 1985, p. 17).

É com este propósito, ou seja, o de construir uma nova forma de representação da realidade, que se instaura a paródia n’*A montanha mágica*: ao tomar *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, Mann faz uso do modelo goethiano para construir um novo sentido à própria *Bildung*, uma vez que a questão da formação no período moderno exigia novos parâmetros, condizentes a uma nova realidade – aquela marcada por um “sulco profundo” na existência.

Esta volta ao passado possibilitaria um entendimento maior dos acontecimentos presentes, uma vez que estabelece uma continuidade com aquilo que a precedeu, além de estabelecer um diálogo intencional com o modelo atual adotado: a paródia não é apenas uma intertextualidade entre os textos, mas, mais que isto, um modo de pensar a obra de arte em si

[...] Quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia. (HUTCHEON, 1985, p.34)

Atrela-se, assim, à paródia, o conceito de uma consciência crítica, capaz de rerepresentar um texto e atribuir um sentido diferente do convencional, renovando-o em sua essência, mas conservando traços que permitam identificar tal transformação. Na *Montanha*, por exemplo, é claramente observável o diálogo com *Meister*, ainda que o percurso dos protagonistas obedeça a uma característica específica do Romance de Formação, ambos diferenciam-se quanto à própria *Bildung*

[...] A paródia não é um *espelho*. Ou, aliás, pode ser um espelho, mas um *espelho invertido*. Mas é melhor usar outra imagem. E, ao invés do espelho, dizer que a paródia é como a *lente*: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura. E eu diria, usando ainda um raciocínio psicanalítico, que a paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem. [...] (SANT'ANNA, 2007, p.32)

E é neste ponto que se torna mais problemática a questão do paradigma: se considerarmos que o *Meister* de Goethe por si só afasta-se do modelo padrão do gênero, uma vez que o protagonista, ao final do romance, ainda não sabe o que fazer com o aprendizado, como compará-lo à conclusão da narrativa de Mann, em que Hans parece formar-se por si mesmo e, conscientemente, tende ao irracional?

Se por um lado a peregrinação de Meister não encontra um final característico do *Bildungsroman*, a trajetória de Hans afasta-se ainda mais de seu antecessor, não só pela formação inconclusa, mas também pelo contexto para o qual o jovem é lançado – o tétrico mundo da planície.

Como pressupusemos nos capítulos anteriores, este protagonista manniano pende mais ao impulso dionisíaco à medida que se coloca em confronto empírico com os próprios questionamentos, saindo do plano filosófico para, na prática, testar seu aprendizado: seja no confronto com as forças naturais – e aqui nos referimos ao subcapítulo “*Neve*” – seja no confronto com a própria vida – quando se encontra no campo de batalha

Ainda no registro psicológico, Dioniso representaria a desmesura, a exuberância e o êxtase, o Uno Primordial, tal como o caracteriza *O nascimento da tragédia*. Dioniso é aqui uma parábola das forças telúricas do corpo e do inconsciente, a dissolução de toda individualidade, o apagamento das fronteiras e das linhas limítrofes entre o homem e a natureza, a destruição de todas as barreiras artificiais criadas pela convenção e pela tradição. (BENCHIMOL, 2002, p.13)

Seria, inclusive, o recurso da paródia o elemento que afirma esta propensão ao dionisíaco: “[...] Já a paródia é um ruído, a tentação, a quebra da norma. Ética e misticamente a paródia só poderia estar do lado demoníaco e do Inferno. Marca a expulsão da linguagem de seu espaço celeste. Instaura o conflito. [...]” (SANT'ANNA, 2007, p. 33).

Esta disposição ao mundo caótico que permeia o universo da montanha pode ser observada também no fato de narrador e protagonista não serem capazes de responder

por si só às perguntas filosóficas lançadas durante a narrativa, as quais ficam a cargo do leitor que, por sua vez, interroga-se sobre a formação de Hans.

Se pensarmos na análise feita por Bakhtin na obra de Dostoievski, uma vez que tratamos aqui de um discurso dialógico – composto pela voz do narrador e do protagonista – também encontraremos em Mann essa indefinição quanto à figura de Hans

Assim, pois, nas obras de Dostoievski não há um discurso definitivo, concluído, determinante de uma vez por todas. Daí não haver tampouco uma imagem sólida do herói que responda à pergunta “quem é ele?”. Aqui há apenas as perguntas: “quem sou eu?” e “quem és tu?” Mas essas perguntas também soam no diálogo interior contínuo e inacabado. A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta em face de si mesmo e do outro. O discurso do autor não pode abranger de todos os lados, fechar e concluir de fora o herói e o seu discurso. Pode apenas dirigir-se a ele. [...] (BAKHTIN, 2010, p.291-292)

É esta indefinição o que nos permite ponderar a saída apolínea atribuída à *Montanha* e conservar certo receio de encerrar esta significação à obra: se Apolo constitui a lucidez e a razão, como atribuir este sentido à conclusão da narrativa, uma vez que nem mesmo ao protagonista é destinado um desfecho seguro? Se retomarmos mais uma vez o final do romance, é o trovão que traz Hans a planície, e não uma solução encontrada por ele para por fim às suas dúvidas existenciais. O narrador atribui-lhe o epíteto mais uma vez de “filho enfermiço da vida”, indicando-nos ironicamente que a enfermidade não chegara ao fim

[...] Viu-se desencantado, redimido, livre – não pelo 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? [...] (MANN, 1952, p.864)

Percebe-se com clareza neste trecho que o destino individual de Hans cede lugar ao destino coletivo da nação – um destino de morte. É o *Uno-Primordial* que se sobrepõe ao princípio de individuação: não se trata mais de um romance que registra a formação individual, mas aquela formação capaz de reificar um povo, o qual, na avassaladora Guerra, enfrenta um fim trágico.

Seria, inclusive, a voz narrativa presente nas páginas finais do romance, que parece, concomitantemente, interpelar-nos e nos incluir nesta aporia do protagonista: “*Onde estamos? Que é isso? Aonde nos levou o sonho? [...] (MANN, 1952, p. 865).*” Propositamente, o leitor passa a partilhar da perplexidade de Hans ao reencontrar a planície e, junto com ele, questiona-se quanto à validade da formação.

Conservando-se as diferenças entre *A montanha mágica* e outro romance de Mann, *Confissões do Impostor Felix Krull* (1954), tomado como objeto de análise por Maas, podemos trazer aqui uma observação feita pela autora

Assim, para o Mann de 1916, o romance burguês individualizante de caráter autobiográfico mostrava-se como a alternativa contra a coletivização própria de uma civilização de massa, contra o desaparecimento de uma tendência à auto-reflexão e à estetização da própria existência peculiar ao espírito alemão.

Ao mesmo tempo, porém, em que reconhecia a afinidade do “espírito alemão” com uma forma narrativa interiorizante, subjetiva e apolítica, Mann dava-se conta de que a crescente “democratização” não mais permitia a possibilidade histórica de um “romance de formação individualista alemão”. (MAAS, 2000, p.217-218)

Ainda que utilizando a fórmula clássica do *Bildungsroman*, Mann adapta o gênero às necessidades da nova época e, para tanto, utiliza-se da paródia como recurso consciente para a tentativa de uma identificação da *Bildung* com a modernidade. É a ironia o elemento que melhor relaciona esta ideia de formação ao protagonista contemporâneo, além de estender o conceito ao próprio leitor do romance, o qual também vivencia esta experiência: “[...] 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.” (FONTANELLA, 2000, p. 108)

De certo modo, a formação do protagonista não se completa, antes se torna interminável, à medida que a narrativa por si só apresenta esta infinitude de significações

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. (FONTANELLA, 2000, p.112)

Este sentimento de incompletude justifica, então, o tipo de narrativa estabelecido por Mann, em que paródia e ironia se unem para tornar possível a retomada de um gênero e situá-lo num novo contexto – o discurso moderno.

É esta utilização da ironia como princípio para a estruturação da narrativa que revela a ruptura entre o modelo goethiano e o texto de Mann, mas que demonstra a busca deste por uma possibilidade de representação da cultura atual, uma cultura que, segundo Miskolci teria a anormalidade como aprendizado

A experiência da anormalidade tem papel central no desenvolvimento dos protagonistas de Thomas Mann. Pode-se afirmar que a marginalidade de seus protagonistas revela “de onde” o autor alemão se expressa, a partir de que posição na sociedade ele criou suas obras. Em suma, Mann revela em seus escritos seus comprometimentos e identificações, o horizonte ou enquadramento dentro do qual tentou determinar seus valores. (MISKOLCI, 2003, p.142)

Seria a partir d’*A montanha mágica* que o autor passaria a considerar com maior ênfase a patologia como uma denúncia dos preceitos da sociedade burguesa, atribuindo a seus personagens uma espécie de degeneração que retrataria as limitações da vida burguesa. Ainda segundo Miskolci, é a marginalidade de Hans, isto é, o ser que não se enquadra nos valores do burguês típico, que o faz libertar-se desta perspectiva limitada do mundo

[...] No início de sua carreira de escritor, Mann tinha como objetivo seguir a disciplina ascética para salvar-se da marginalidade e tornar-se o artista burguês. A partir da Primeira Guerra Mundial, seu ideal tornou-se o da contribuição para criar um novo alemão em *A montanha mágica* (1924). Posteriormente, durante sua longa luta contra o nazismo, o escritor adotou um ideal ainda mais genérico: a humanidade. Isto explica o acentuado fundo mitológico de suas criações de maturidade, além de sublinhar o crescente “desaburguesamento” que caracterizou o período de maturidade do autor alemão. (MISKOLCI, 2003, p.144)

À tentativa de resgate desta cultura tipicamente alemã coloca-se também a consciência adquirida nos novos tempos, em que um “finis operis” conclui ironicamente o final da obra: o questionamento sobre a possibilidade do fazer artístico nos tempos da barbárie. Bem como para o protagonista, são poucas as possibilidades a favor do ressurgimento de um mundo em que a mesura apolínea possa predominar, uma vez que apenas em sonho – um delírio inebriante – seja possível vislumbrar o amor.

E esta saída irônica torna-se a única alternativa ao desespero do autor que observa os rumos funestos da Guerra, mas nada pode fazer para evitá-la, apenas agir com sobriedade e pessimismo diante das mazelas da vida.

Se nos pusessemos a responder ao questionamento final d'*A montanha* – “[...] *surgirá um dia o amor?*” (MANN, 1952, p. 869) – estaríamos, ainda nos dias de hoje, propensos a repetir dionisiacamente as palavras do narrador deste romance: *Desperta, dorminhoco!*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p. 55-63.

AGOSTINHO, S. *Confissões: livros VII, X e XI*. Tradutores: Arnaldo do Espírito Santo, João Beato, Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

AGUIAR, R. X. Tragédia e História na Grécia Antiga. *História, imagem e narrativas*. Revista Virtual disponível em: <http://www.historiaimagem.com.br>. V. 12, p. 01-20, 2011.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Trad. de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARROS Jr., A. W. R. de. *Tristão: entre a vida e a arte – a filosofia da arte de Nietzsche na obra de Thomas Mann*. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo.

BENCHIMOL, M. *Apolo e Dionísio: arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRADBURY, M. Thomas Mann. In: _____. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BURNETT, H. *Para ler o nascimento da tragédia de Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

CALDAS, P. S. P. Imagens da espera: um ensaio sobre as representações da morte em Thomas Mann. *Matraga – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*. Rio de Janeiro (Editora Caetés), v. 18, p. 123-151, 2006.

CARPEAUX, O. M. Thomas Mann. In: _____. *Novelas alemãs*. São Paulo: Cultrix, MCMLXIII.

DUJOVNE, L. *Thomas Mann: Lãs ideas y los seres en su obra*. Buenos Aires: El Ateneo, 1946.

FERNANDES, M. L. O. *Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

FONTANELLA, M. A. R. *A Montanha Mágica como Bildungsroman*. 2000. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas.

_____. Sobre A Montanha Mágica como Bildungsroman. In: *XI Congresso da Associação Latino-americana de Estudos Germanísticos*, 2003, São Paulo. ALEG 2003 - Blickwechsel. São Paulo: Edusp / Monferrer Produções, 2003. v. II. p. 74-78.

GOETHE, J. W. von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. de Nicolino Simone Neto. São Paulo: 34, 2009.

HAMILTON, N. *Os irmãos Mann: as vidas de Heinrich e Thomas Mann, 1871-1950 e 1875-1955*. Trad. de Raimundo Araújo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

HEISE, E. Thomas Mann: um clássico da modernidade. *Revista de Letras*. Curitiba (UFPR), v. 39, p. 239-246, 1990.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, F. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: _____. *Pós-modernismo; a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997, p. 27-79.

KOSSOVITCH, L. *Signos e Poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979.

LUKÁCS, G. Narrar ou Descrever? In: _____. *Ensaaios sobre Literatura*. 2ª ed. Trad. Giseh Vianna Konder Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

MANN, T. *A montanha mágica*. Trad. de Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1952.

_____. *Contos Alemães*. Seleção, tradução e notas de Aurélio Buarque de Hollanda e Paulo Rónai. Coleção Contos Clássicos Universais. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, MCMLXVI.

_____. *Sobre mí mismo: La experiencia alemana*. Espanha: Ediciones Paradigma, 1990.

_____. *Obras Escogidas*. Trad. de Francisco Payalors y Juana Moreno de Sosa. Prólogo de Agustín Caballero. 2ª ed. Spain: Aguilar, 1957.

MARTON, S. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

MAAS, W. P. M. D. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MISKOLCI, R. Figuras do desvio: o artista na obra de Thomas Mann. ITINERÁRIOS (UNESP), Araraquara-SP/UNESP, v. 23, p. 217-233, 2005.

_____. *Thomas Mann, o artista mestiço*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

_____. A Iniciação Alquímica e os Mistérios Órficos n'A Montanha Mágica. ITINERÁRIOS (UNESP), Araraquara-SP/UNESP, v. 15/16, p. 261-283, 2000.

_____. Eros para presidente – a república alemã sonhada por Thomas Mann. PERSPECTIVAS - Revista de Ciências Sociais, São Paulo, v. 20/21, p. 67-76 1997/1998.

_____. A Montanha Mágica de Thomas Mann - Uma Concepção Política Peculiar. PERSPECTIVAS - Revista de Ciências Sociais, São Paulo, v. 19, p. 131-142, 1996.

_____. *Thomas Mann: o avesso da modernidade*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 1996.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NIETZSCHE, F. W. *A visão dionisíaca do mundo*. Trad. de Marcos S. P. Fernandes e Maria Cristina dos S. de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Obras Incompletas*. Seleção de textos de Gerard Lebrun. Trad. e notas de Rubens R. T. Filho. Posfácio de Antonio Candido. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad., notas e posfácio de J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NESTROVSKI, A. *Ironias da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2008.

OLIVEIRA, M. F. C. de. *Em busca do sentido perdido: expressões literárias da queda da experiência moderna no pensamento de Walter Benjamin*. 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia), PUC-Rio.

OTTE, G. A ironia em de Thomas Mann. *Revista do Departamento de Letras Germânicas da Faculdade de Letras UFMG*. Belo Horizonte, v.10, p. 22-29, 1989.

PRATER, D. *Thomas Mann: uma biografia*. Trad. de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

QUINTANA, M. *Velório sem defunto*. São Paulo: Editora Globo, 2009.

REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. Trad. de A. Bergamini, M. Arruda, N. Sette e C. Jouët-Pastré. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Trad. de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RODRIGUES, M. A. da S. *A representação do tempo no romance Der Zauberberg de Thomas Mann*. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo.

RÖHL, R. A ironia – Traço estilístico em Thomas Mann. *Revista de Letras*. Curitiba (UFPR), v. 39, p. 227-237, 1990.

ROSENFELD, A. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *Texto/Contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 2007.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In; _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

TEMPO. In: _____. HOUAISS, A. Dicionário eletrônico da língua portuguesa. Versão monousuário 3.0, Objetiva, 2009.

KONTJE, T. *The German Bildungsroman: History of a National Genre*. Columbia, SC: Camden House, 1993.

YUDICE, G. O pós-moderno em debate. *Ciência Hoje*, v. 11, n. 62, p. 46-57, março de 1990.