

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS (UFAM)  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS (IFCHS)  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Título: O singelo Hans Castorp: contexto e debates na formação do protagonista d'*A Montanha Mágica*, de Thomas Mann (1912-1924).

Linha de pesquisa 1: Cultura e Representações

Orientador: Prof. Dr. Síval Carlos Mello Gonçalves

Autor: José Bosco Ferreira De Sá Junior

Manaus  
2021

# JOSÉ BOSCO FERREIRA DE SÁ JUNIOR

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Amazonas como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração:  
História social.

Eixo temático:  
Cultura e Representações.

Orientador:  
Prof. Dr. Síval Carlos Mello Gonçalves.

Manaus  
2021

## Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S999s Sá Junior, José Bosco Ferreira De  
O singelo Hans Castorp : contexto e debates na formação do protagonista d'A Montanha Mágica, de Thomas Mann (1912-1924) / José Bosco Ferreira De Sá Junior . 2021  
171 f.: 31 cm.

Orientador: Síval Carlos Mello Gonçalves  
Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Transdisciplinar. 2. A Montanha Mágica. 3. História e Literatura. 4. Thomas Mann. 5. Início do século XX. I. Gonçalves, José BoscoFerreira De Sá Junior. II. Universidade Federal do Amazonas III.Título

JOSÉ BOSCO FERREIRA DE SÁ JUNIOR

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

**BANCA EXAMINADORA**

Professor Doutor Síval Carlos Mello Gonçalves

Professora Doutora Mayara Ribeiro Guimarães

Professor Doutor Glauber Cícero Ferreira Biazio

**SUPLENTE**

Professor Doutor Átila Augusto Vilar De Almeida

Manaus  
2021

## **Agradecimentos**

Ao Professor Síval pelas referências (musicais, fílmicas, poéticas, acadêmicas etc.) e pelos debates interessantíssimos através dos anos;

aos membros da banca, Professora Doutora Mayara Ribeiro Guimarães e Professor Doutor Glauber Cícero Ferreira Biazio, pelas participações no exame de qualificação e na defesa final do trabalho; também pela atenciosa leitura e indicações de obras fundamentais para a análise;

à Fundação de Amparo à Pesquisa no Amazonas (FAPEAM) em função dos recursos empregados na execução da pesquisa;

ao Programa de Pós-graduação em História da UFAM (PPGH-UFAM);

a meus pais pela tranquilidade e afeto;

e aos tantos amigos que me acompanharam nesta jornada.

## Resumo

*O singelo Hans Castorp: contexto e debates na formação do protagonista d'A Montanha Mágica*, de Thomas Mann (1912-1924), caracteriza-se por sua natureza transdisciplinar. Tendo como problemática o conjunto de ideias em ebulição, no início do século XX, na Europa, investigamos o contexto de produção e as temáticas relacionadas à formação cultural de Hans Castorp n'*A Montanha Mágica* (1924). Circunscrito a um arco de doze anos, o período de composição da narrativa correspondeu ao momento em que a civilização europeia passava por transformações de cunho cultural, artístico, econômico e social. Tal contexto influenciou na forma adquirida pela obra, e o seu autor, Thomas Mann, teve sua carreira e vida pessoal marcadas pela profusão de eventos que o levaram a reavaliar o papel da arte, do artista e da própria literatura, nas décadas de 1910 e no início da década seguinte. Além de analisarmos a relação entre os contextos e o período de composição da obra, notaremos como, por meio de minuciosa leitura dos debates entre Lodovico Settembrini e Leo Naphta, o escritor produziu relevante síntese das ideias em disputa em sua sociedade. Em meio ao debate intelectual, temos a formação do “singelo” Hans Castorp, protagonista da trama, e responsável por, através de suas experiências, irradiar renovados sentidos sobre o tempo, a vida e sua civilização.

**Palavras-chave:** Transdisciplinar, *A Montanha Mágica*, História e Literatura, Thomas Mann, início do século XX.

## Abstract

*The simple Hans Castorp: context and debates in the formation of the protagonist of Thomas Mann's Magic Mountain (1912-1924)* is characterized by its transdisciplinary nature. Having as problematic the set of ideas in profusion, in the beginning of the 20th century, in Europe, we investigate the context of production and the themes related to the cultural formation of Hans Castorp in *The Magic Mountain* (1924). Circumscribed to an arc of twelve years, the period of composition of the narrative corresponded to the moment when European civilization was undergoing countless transformations: cultural, artistic, economic and social. This context influenced the form acquired by the work, and its author, Thomas Mann, had his career and personal life marked by the profusion of events that led him to reassess the role of art, the artist and literature itself, in the 1910s and early in the next decade. In addition to analyzing the relationship between the contexts and the period of composition of the work, we will note how, through a thorough reading of the debates between Lodovico Settembrini and Leo Naphta, the writer produced, in those years, a relevant synthesis of the ideas in dispute. Amidst the intellectual debate, we have the formative path of the "simple" Hans Castorp, protagonist of the plot, and responsible for, through his experiences, radiating renewed senses about time, life and its civilization.

**Keywords:** Transdisciplinary, *The Magic Mountain*, History and Literature, Thomas Mann, beginning of the 20th century.

## Sumário

Introdução.....	10
1.0 O grau zero da análise .....	12
1.1 A narrativa .....	12
1.2 Aspectos formais .....	15
1.3 Considerações sobre as “máscaras de gênio” .....	17
2.0 Thomas Mann .....	22
2.1 O literato burguês .....	22
2.2 O Tristão de Thomas Mann: a arte em exílio e o embate com “espírito e palavra” .....	30
2.3 “Irmãos de espírito” e o tempo como tema de reflexão das funções do artista.....	33
2.4 Sobre Tchekhov, o ensaio e o compromisso do artista.....	40
3.0 A Europa em conflito: os anos de produção d’A <i>Montanha Mágica</i> .....	44
3.1 As primeiras décadas do século XX .....	44
3.2 O Sanatório Internacional Berghof como microcosmo social.....	49
3.3 O Império alemão de fins do XIX e início do XX: “a força da tradição” .....	53
3.4 Os anos de produção d’A <i>Montanha Mágica</i> .....	61
3.5 O grande tédio: o trovão .....	65
4.0 Hans Castorp, o filho enfermiço da vida .....	73
4.1 O tempo e a morte .....	73
4.2 Um septuagenário encanecido e o fedelho de faces rosadas .....	75
4.3 Os ares hamburgueses .....	84
4.4 Perdão, você poderia me emprestar um lápis? .....	91
5.0 Os pedagogos.....	96
5.1 Lodovico Settembrini, o <i>homo humanus</i> tocador de realejo .....	96
5.2 Leo Naphta, o <i>Princeps Scholasticorum</i> judeu .....	105
5.3 Mynheer Peeperkorn, o holandês colonial .....	111
6.0 Debates .....	116
6.1 Peeperkorn, Settembrini, Naphta e Castorp.....	116
6.2 O primeiro embate: natureza, espírito, trabalho e a situação mundial .....	127
6.3 Em “Da cidade de Deus e da redenção pelo mal” .....	132
6.4 O auge das discussões: <i>Operationes spirituales</i> .....	140
6.5 O duelo: desfecho alegórico para o <i>guazzabuglio</i> intelectual .....	147
7.0 Aonde nos levou o sonho?.....	153
7.1 Quero lembrar-me disso .....	153
7.2 Será que também desta festa mundial da morte, e também da pernicioso febre que inflama o céu da noite chuvosa, ainda surgirá o amor? .....	161
Considerações finais .....	166
Referências bibliográficas .....	168

*Quase meio-dia*<sup>1</sup>

A tília verdeja em silêncio no verão que se inaugura,  
bem longe das cidades, vibra  
a lua diurna de brilho opaco. Já é meio-dia,  
já se move o jato na fonte,  
já se eleva sob os cacos  
a asa ferida da ave da fábula,  
e a mão desfigurada pela pedra lançada  
afunda no grão que desperta.

Onde o céu da Alemanha enegrece a terra  
seu anjo decapitado busca um túmulo para o ódio  
e te oferece o coração numa taça.

Um punhado de dor perde-se sobre a colina.

Sete anos mais tarde  
lembra-te uma vez mais,  
na fonte do portal,  
não olha fundo demais,  
os olhos passam sobre ti.

Sete anos mais tarde,  
num abatedouro,  
os carrascos de ontem bebem  
toda taça de ouro.  
Os olhos te fariam afundar.

Já é meio-dia, nas cinzas  
verga-se o ferro, sobre o espinho  
a bandeira foi içada, e no rochedo  
de um sonho remoto permanece então  
forjada a águia.

Somente a esperança ofuscada rasteja na luz.

Tira-lhes as amarras, leva-a  
ladeira abaixo, põe  
a mão sobre o olho, para que não a queime  
sombra alguma!

Onde a terra da Alemanha enegrece o céu,  
a nuvem busca palavras e enche a cratera com silêncio,  
antes que o verão perceba na chuva fina.

O indizível caminha, dito baixinho, sobre o campo:  
já é meio-dia.

---

<sup>1</sup> BACHMANN, Ingeborg. *O tempo adiado e outros poemas*. Seleção, tradução e posfácio: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Todavia, 1ª. ed., 2020, p. 16-19.

## Introdução

Este estudo caracteriza-se por sua natureza transdisciplinar, uma vez que analisaremos o conjunto de ideias em crise no início do século XX, na Europa, através do romance *A Montanha Mágica* (1924), de Thomas Mann. Nosso texto opera no limiar de dois espectros do conhecimento ocidental, possuindo como problemática basilar o confuso contexto, entre crises, avanços e recuos, revelado pelos debates e pelas temáticas expressos por Hans Castorp, Lodovico Settembrini, Leo Naphta e Mynheer Peeperkorn – personagens da trama.

Pesquisas históricas que tomam os textos literários como fontes recebem questionamentos ligados à concepção do real, e ao modo com que a ficção dele se apropria. Em crítica literária, termos como “suspensão do juízo” simbolizam a postura do intérprete defronte ao texto. Segundo o conceito, o leitor precisa antes de mais nada submergir no universo elaborado pelo escritor para dele extrair os seus sentidos. Ao lado da “suspensão”, o texto deve ser visto como artefato que para além de suas analogias sustenta-se como, essencialmente, discurso autorreferencial. Daí a diferença entre os estudos eminentemente formalistas e/ou estilísticos – isto é, preocupados com elementos formais da linguagem – e as pesquisas dispostas a compor diálogos entre a criação literária e as demais áreas do conhecimento humano – História, Sociologia, Filosofia etc. O estabelecimento de fronteiras entre os elementos intrínsecos e extrínsecos ao texto, mesmo ao leitor profissional, representa enorme desafio, dado que a matéria da qual os escritores extraem a substância para os seus romances “conversa” com uma gama de elementos que *a priori* fogem à nossa percepção imediata. *A Montanha Mágica* (1924) apresenta semelhante desafio, ampliado em função do posicionamento ocupado por nós: estamos diante de um romance escrito há quase cem anos, dotado de prosa realista, e em profundo diálogo com a prática literária do país de origem de seu autor, a Alemanha.

Para além do desafio epistemológico, devemos lidar com as problemáticas suscitadas pelas particularidades do romance. Ambas as questões nos levam a elaborar estratégias de operacionalização da pesquisa, fundamentais para satisfazermos o desafio proposto pelo trabalho. Obviamente, nossas dificuldades não se distanciam das enfrentadas por outros pesquisadores que, regularmente, tomam os textos literários como base para as suas especulações. A resolução dos problemas aqui elencados difere, no entanto, em função das singularidades da narrativa analisada, de modo que a disposição do estudo exhibe a engrenagem do exercício de interpretação d’*A Montanha Mágica*.

Concebemos, então, o resultado da pesquisa como estando dividido em duas etapas: na primeira delas<sup>2</sup>, ocupamo-nos da apresentação do romance, de seu autor e do universo sócio-histórico produção do livro; na segunda<sup>3</sup>, realizaremos a extensa análise de trechos variados do romance, selecionados segundo sua relevância para a compreensão das ideias e contradições do início do século XX.

No primeiro capítulo, apresentaremos a obra, a questão a ser analisada no curso da dissertação, e a relevância de comentarmos a biografia do autor, considerado sob uma de suas máscaras: a de “literato burguês”. No segundo e terceiro capítulos, realizaremos o exercício de verticalização entre os universos individual e coletivo, isto é, apresentaremos o contexto social de produção da narrativa, e como este influenciou o escritor em suas concepções acerca das funções da arte e do artista, e nos doze anos de composição do romance. Na segunda parte da dissertação, correspondente aos quatro capítulos restantes, optamos pelo estudo dos personagens, tidos como guias para a interpretação da formação do protagonista. Por isso, os capítulos quarto e quinto terão como temas as “biografias” de Hans Castorp, Lodovico Settembrini, Leo Naphta e Mynheer Peeperkorn. Como, em nosso caso, interessa-nos o “eixo cultural” da educação de Hans Castorp, interpretaremos de maneira sistemática os debates empreendidos por Leo Naphta e Lodovico Settembrini. Neles, encontraremos as ideias e as contradições do período em disputa. Por fim, investigaremos o sentido das experiências de Hans Castorp, e de que modo isto se relaciona com o irrompimento da Guerra, evento responsável pelo fim da estadia do protagonista no Sanatório Internacional Berghof.

Devemos adicionalmente assinalar que esta pesquisa pertence, na História, ao plano dos estudos culturais e de representação. No tocante à literatura, temo-lo próximo das análises que propõem o diálogo entre a sociedade e os textos ficcionais. Assim, leremos o romance de 1924 tencionando compreender como as contradições e as ideias do período – apresentadas no seio das falas e das atitudes dos personagens pedagógicos – conversam com o mundo exterior à ficção. Ademais, apontaremos como cada pedagogo participou da formação do protagonista para, por fim, estabelecermos os sentidos dos debates presentes no livro que, como assinalou Italo Calvino, exhibe um fundamental testemunho e a síntese do nascimento das problemáticas familiares à Civilização Ocidental a partir do início do século XX<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Respectivamente: caps. 1, 2 e 3 desta dissertação (p. 11-73).

<sup>3</sup> Caps. 4, 5, 6 e 7 (p. 73-166).

<sup>4</sup> Ver: CALVINO, 2010, p. 130.

## 1.0 O grau zero da análise

### 1.1 A narrativa

O romance *A Montanha Mágica*, publicado em 1924, e fruto de um período de composição de doze anos – 1912 a 1924 –, apresenta-se ao leitor dividido em sete partes<sup>5</sup>. Longa, a narrativa desenvolve-se através de capítulos localizados em seções cuja duração varia de acordo com as intenções do autor. Ressaltar isto adquire importância porque, desde o início do livro, o narrador dialoga com a problemática do tempo, experimentada de diversas maneiras no curso da leitura. A primeira delas, por exemplo, ocorre em função da recepção produzida junto ao conteúdo apresentado, pois, de antemão, devemos salientar que as indicações referentes à passagem do tempo, bem como a duração das descrições presentes no romance oscilam de acordo com o tipo de experiência proposta no texto. As quatro primeiras partes do livro correspondem a cento e oitenta e sete páginas, e as três últimas a seiscentas e quarenta.

Em quase duzentas laudas, o narrador descreve as três primeiras semanas de Hans Castorp no Sanatório Internacional Berghof, e, no restante da história, os sete anos seguintes são contados com maior rapidez – isto é, se levarmos em consideração a minúcia do início do texto. Por meio desse procedimento, o autor pretendeu aproximar a experiência de leitura da vivência do protagonista na estranha Davos onde a alienação do tempo cotidiano anula a percepção objetiva da passagem dos dias. Além de nós, leitores, será Hans Castorp, no plano fictício, o herói a vivenciar tais flutuações.

A intriga narrativa não apresenta complexidade se vista apenas em função de suas implicações superficiais, uma vez que, dito singelamente, temos a ida, em 1907, de um jovem de 22 anos ao Sanatório Internacional Berghof – localizado em Davos, nos Alpes suíços – para curar-se da recém-adquirida tuberculose. Lá, ele encontra o primo, e após a ineficácia das três primeiras semanas do tratamento, os médicos estendem o tempo indicado para a cura, sem que o período para tal seja objetivamente assinalado aos leitores que, somente ao final do livro, saberão dos sete anos transcorridos. Às primeiras três semanas seguem-se outras três, até que meses e anos transcorram sem que os leitores saibam quanto tempo Hans Castorp deverá ainda viver em Berghof. Será apenas após tomar conhecimento do irrompimento da Primeira Guerra Mundial que o protagonista abandonará o Sanatório, e o romance terminará com a descrição de sua marcha em meio aos vários bombardeios inimigos, no campo de batalha.

---

<sup>5</sup> A seguir, a referência da edição utilizada em toda a análise: MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. Tradução de Herbert Caro e revisão de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Em vista disso, historicamente, o romance possui a marca da guerra, fundamental para que compreendamos o percurso formativo ao qual o personagem central será submetido. Ao analisarmos a narrativa, notaremos, adicionalmente, como o autor dispôs o tempo e a doença para montar alegorias ligadas à representação das crises desencadeadas pelo conflito europeu. Na trama, três homens – Lodovico Settembrini, Leo Naphta e Mynheer Peeperkorn –, de origens e filiações ideológicas distintas, são definidos pelo narrador como tendo funções pedagógicas. Obviamente, Berghof não é um internato, e por isso devemos agregar às informações básicas sobre o romance o gênero literário a que a “caminhada de Hans Castorp” pertence. Sua experiência no Sanatório será a de formação – ou *Bildung*<sup>6</sup> – através dos aprendizados decorridos das relações tecidas com os personagens pedagógicos. O primeiro a ser apresentado a Hans Castorp será o italiano iluminista Lodovico Settembrini; o segundo, o padre jesuíta Leo Naphta; e o terceiro, o holandês colonial Mynheer Peeperkorn. Cada um, surge em estágio distinto da educação do protagonista, e, como pretendemos analisar o aspecto formativo de natureza sócio-histórica do romance, a citação aos três pedagogos e ao protagonista parece-nos suficiente.

Ao lado do destaque aos personagens pedagógicos, ademais, devemos assinalar como cada um influenciou Hans Castorp. Deste modo, a atribuição de iluminismo a um e a de jesuitismo a outro indicam-nos: por um lado, a pertença ideológica das *personas*, e por outro a série de noções a serem defendidas por eles. Aqui, outro ramo temático se nos abre, pois, *A Montanha Mágica* não abrange apenas o gênero da formação, uma vez que em seu interior, pelo menos outros dois gêneros coabitam: o do ensaio e o do *Zeitroman*. No tocante a isso, referenciando o início de nossa apresentação, o tempo surge como problemática, e sua complexidade será largamente discutida no curso da trama. Com efeito, os pedagogos representarão o conjunto de ideias pertencentes a tempos históricos específicos – Idade Média e Modernidade –, e em suas falas encontraremos representações, sejam elas elogiosas ou depreciativas, acerca das funções de cada época para a formação do europeu ocidental no “presente” da narrativa.

Acima, citamos a doença como parte da base alegórica através da qual o romance foi estruturado. Por isso, devemos associar o estado de convalescença física dos personagens à ideia de que o Sanatório, em razão de seu cosmopolitismo, pode ser visto como microcosmo social. No interior de Berghof temos algo como a sociedade europeia adoentada, estado

---

<sup>6</sup> Para um esclarecimento do termo, ver: “Aspectos formais”, p. 14 a 17 deste texto.

revelador do sentido da metáfora em torno da doença n’*A Montanha Mágica*. Em razão disso, a escolha do autor pela tuberculose não foi incidental, pois, ele optou pela “mais espiritual” das moléstias para habitar o seu romance:

Boa parte da ironia de *A montanha mágica* volta-se contra Hans Castorp, o burguês imperturbável que contrai tuberculose, a doença dos artistas – pois o romance de Mann é um comentário tardio e consciente sobre o mito da tuberculose. Mas o romance ainda reflete o mito: o burguês é de fato espiritualmente depurado pela sua doença. Morrer de tuberculose era ainda misterioso e (muitas vezes) edificante, e assim continuou, até quase ninguém mais na Europa Ocidental ou na América do Norte morresse de tuberculose<sup>7</sup>.

Em *Doença como Metáfora*, Susan Sontag explora os mitos relacionados aos mistérios do câncer em paralelo a uma análise das metáforas produzidas em torno da tuberculose. De acordo com seu estudo, enquanto não há clareza suficiente acerca da irrupção e dos efeitos de certas doenças, a humanidade tende a produzir analogias e metáforas que, ora silenciam, ora fantasiam sobre os motivos de manifestação das enfermidades. Na referência da ensaísta ao romance de Thomas Mann, encontramos a relação entre a tuberculose e a espiritualização do homem “depurado pela doença”. Através de nossa análise, notaremos como o “mal do pulmão” foi fundamental para a experiência de elevação interior de Hans Castorp que, no decorrer do tempo, desenvolverá renovado juízo acerca dos elementos presentes na vida humana, sejam eles identificados à experiência imediata ou subjugados a áreas complexas do conhecimento científico e religioso. No “mito da tuberculose”, o escritor encontrou profícuo campo para a exploração das temáticas de sua narrativa, associáveis às experiências de conhecimento exterior – por exemplo, por meio do contato com os personagens pedagógicos – e interior, isto é, através do frágil porém “espiritualizante” estado físico.

Junto à doença, a experiência de alteração da percepção imediata do tempo, no caso dos pacientes, fará com que o narrador, não raro, utilize o sonho como o estado de consciência adequado para a transmissão do tipo de ambiente experimentado pelos pacientes em Berghof. Neste caso, a alteração da percepção imediata dos enfermos encontra-se adicionalmente relacionada ao espaço no qual habitam. No livro, tal diferença está expressa nos termos “os de cima” e “os de baixo”, “planície” e “montanha” – ou seja: quem está em Davos pertence ao mundo de elevação espiritual do romance, e os habitantes da “planície” serão aqueles desprovidos da capacidade de ampliação do conhecimento.

---

<sup>7</sup> SONTAG, 2007, p. 28.

## 1.2 Aspectos formais

No tópico anterior, assinalamos a doença e o tempo como elementos fundamentais para a interpretação d’*A Montanha Mágica*. No curso da apresentação, citamos um dos gêneros de romance com os quais a narrativa dialoga, a saber, o da formação. Fizemo-lo no intuito de abarcar algo dos sentidos presentes nas alegorias do livro. Obviamente, nossa leitura, ao indicar tais categorias, segue as pistas fornecidas pelo romance e por estudiosos que dela se ocuparam. Para compreendermos o caminho a ser percorrido nesta interpretação, precisamos então circunscrever certos pontos de análise para definir, exatamente, os eixos de estruturação do estudo. Por isso, citaremos inicialmente o ensaio “Der Zauberberg”, de Paul Ricoeur, relevante em função do apontamento de problemáticas básicas à narrativa de 1924:

Como, perguntamo-nos então, esse mesmo romance pode ser *um romance do tempo, um romance da doença e um romance da cultura*? O tema da relação com o tempo, que inicialmente parecia preeminente e que, em seguida, pareceu se retrair diante do tema da relação com a doença, não recua mais um grau, se o destino da cultura europeia se torna o ponto principal? / Mann, ao que parece, resolveu o problema incorporando essas três grandezas – tempo, doença e cultura – na experiência singular – em todos os sentidos da palavra – do personagem central, Hans Castorp. Desse modo, Mann compôs uma obra que se filia à grande tradição alemã do *Bildungsroman*, ilustrada um século antes por Goethe no famoso *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*<sup>8</sup>.

O excerto nos apresenta, pelo menos, três possibilidades de leitura do romance. Na primeira oração, Paul Ricoeur cita a doença e a cultura como sendo temas fundamentais à trama. A relação de ambos com a obra é clara: a doença identifica-se ao estado dos personagens, e relaciona-se à morte por conta da irrevogabilidade da tísica, pois, apesar dos longos tratamentos, a maioria dos casos de Berghof não têm cura. O Sanatório apenas atenua os efeitos da doença prolongando, em parte, o tempo de vida dos convalescentes.

Na sequência, o autor sugere uma hierarquia entre aquilo que o próprio nomeará como “as três grandezas”. A solução para o novo narrativo não está na definição do tema central do livro, mas, sim, na compreensão do modo com que cada um age em função do protagonista para esclarecer o sentido do texto. Daí a relevância de destacarmos o termo empregado por Paul Ricoeur, uma vez que os temas dispostos em *A Montanha Mágica* adquirem centralidade de acordo com a perspectiva adotada, sendo fundamental o estabelecimento do equilíbrio e da relação de cada elemento no âmbito global da narrativa. Em nosso estudo, analisaremos o eixo

---

<sup>8</sup> RICOEUR, 2010, p. 202.

“cultural” da formação de Hans Castorp, o que nos leva a delimitar o exercício interpretativo aos personagens pedagógicos e à maneira com que cada um influencia o protagonista.

No capítulo “A narrativa”, citamos *en passant* o termo “formação”, e ligamo-lo aos três pedagogos do romance. Devemos notar que, aqui, há uma quebra de equilíbrio entre “duas das grandezas” da trama, a saber, o tempo e a cultura. Pois, se o narrador advoga em prol do romance como obra de seu tempo e sobre o tempo, aludindo ao gênero *Zeitroman*<sup>9</sup>, por outro lado, as experiências do protagonista encaminham-nos para a associação d’*A Montanha Mágica*, bem como Ricoeur o fez, à “tradição do *Bildungsroman*”. Tal associação obriga-nos a esclarecer o vocábulo germânico. Por isso, abaixo, reproduziremos um trecho acerca das variações do radical *Bild*, e da relação do conceito de *Bildung* com a expressão artística na Alemanha. A partir do excerto, teremos clareza quanto às implicações da sugestão de Paul Ricoeur:

[...] *Bildung* significa, genericamente, ‘cultura’ e pode ser considerado o duplo germânico da palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. Utilizamos *Bildung* para falar no grau de ‘formação’ de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como *processo*. Por exemplo, os anos de juventude de Wilhelm Meister, no romance de Goethe, são seus *Lehrjahre*, seus anos de aprendizado, onde ele aprende somente uma coisa, sem dúvida decisiva: aprende a formar-se (*sich bilden*)<sup>10</sup>.

Dentre as possibilidades semânticas do termo *Bildung*, interessa-nos aquela que está ligada à “‘formação’ de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte”. Na Alemanha, país de origem do autor de *A Montanha Mágica*, o termo associa-se, afora variações, à sua utilização na arte, e em especial a um tipo particular de romance, preocupado, acima de tudo, em revelar o “processo de formação” de determinado indivíduo. No trecho, a referência ao Wilhelm Meister de Goethe não é incidental pois relaciona-se à ideia de como o vocábulo está unido a uma tradição, senão iniciada pelo escritor, intensificada pelos efeitos de sua narrativa<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> MANN, 2016, p. 622-624.

<sup>10</sup> BERMAN apud SUAREZ, 2006, p. 193.

<sup>11</sup> Em “Metamorfoses de Wilhelm Meister: *O verde Henrique* na tradição do *Bildungsroman*”, além de sistematizar os efeitos do romance de Goethe, Marcus Mazzari comenta, através do diálogo com outros estudiosos – tais como: Otto Maria Carpeaux, Karl Morgerstern, Melitta Gerhard, Fritz Martini, Friedrich Hegel e Wilhelm Dilthey –, a linha de evolução do termo *Bildungsroman*. Ver: MAZZARI, 2010, p. 93-130.

Em 1916, Thomas Mann apresentou o gênero tencionando esclarecer o sentido de alguns dos trechos de *Confissões Do Impostor Felix Krull* – romance terminado, apenas, no fim de sua vida, na década de 1950. Sua comunicação, ainda tomada pelo intenso nacionalismo da época – auge da Primeira Guerra Mundial –, não nos interessa como ponto de partida teórico, mas indica, por outro lado, como o autor entendia o *Bildungsroman*. Se levarmos em consideração a informação de que *A Montanha Mágica* existia em esboço desde 1912, temos uma ideia da relevância do tema para as reflexões de Thomas Mann. O conteúdo político da fala, que atribui ao gênero certo germanismo imperialista, por sua vez, revela-nos o conservadorismo de Mann em meio à Primeira Guerra Mundial<sup>12</sup>. Como veremos, o enredo inicial do romance será modificado após o período de transição ideológica do autor que, outrora conservador e nacionalista, passará a defender ideais democráticos.

Sua transição ideológica acarretou na mudança consciente das temáticas e do estilo adotado no livro. Os debates entre os personagens pedagógicos, bem como o caminho de esclarecimento do protagonista, estão intrinsecamente ligados ao modo com que Thomas Mann passou a enxergar os processos sócio-históricos. Daí a relevância de nos voltarmos para a apresentação de sua biografia, tendo em conta dois polos passíveis de análise: individual e coletivo. Afinal de contas, para compreendermos sua transição, devemos entender como escritor interpretava as relações entre o seu metier e a sociedade.

### 1.3 Considerações sobre as “máscaras de gênio”

Comentários acerca da biografia do autor, ou seja, o “responsável real” por obras de ficção recebem, aqui e ali, críticas no meio literário. Tais apontamentos são pertinentes porque destacam o perigo de subjugar o sentido das narrativas às suas “condicionantes sociológicas”. Aqui, como nos propusemos a estabelecer o diálogo entre dois universos, o literário e o histórico, duas das “condicionantes”, como a formação pessoal e o contexto histórico, adquirirão relevância, não exatamente para o estabelecimento do sentido de *A Montanha*

---

<sup>12</sup> Ver: MANN, Thomas. “O romance de formação.” In: *Travessia marítima com Dom Quixote: ensaios sobre homens e artistas*. Tradução de Kristina Michahelles, Samuel Titan. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 52-55. No texto, em pelo menos dois momentos o autor deixa escapar o elemento político de sua fala, claramente citando o irmão, chamado por ele de “literato radical”. A seguir, temos os exemplos: “[...] tampouco irão interpretar como presunção se me vejo tentado a – e tento – estabelecer uma conexão com o desenvolvimento alemão, até mesmo com um determinado contexto político. É nossa época que nos ensina a pensar assim” (MANN, 2014, p. 53); em seguida, ele afirma que “[...] existe uma espécie de romance que é tipicamente alemão, legitimamente nacional, e essa espécie é o romance de formação e de desenvolvimento impregnado de elementos autobiográficos” (Ibid., p. 53-54).

*Mágica*, mas, por outro lado, para a compreensão da influência dos eventos do início do século XX sobre a produção do romance. Thomas Mann modificou seu plano inicial em função de certas questões, como o renovado contexto político do pós-Guerra, os debates com o irmão Heinrich Mann e a evolução natural do principal tema de sua obra: a dicotomia entre burguesia e arte.

Em artigo escrito por volta de 1962, refletindo sobre tais temas, Theodor W. Adorno questionou as problemáticas regularmente associadas às narrativas do autor alemão. Dedicando o ensaio a Herman Hesse, romancista e poeta próximo a ambos, seu texto assume elevado tom pessoal, um estilo adotado conscientemente:

Por ensejo de uma exposição de documentos de Thomas Mann, em que só pode manifestar-se alguma coisa de seu espírito indiretamente, e para quem já o conhece, justificam-se talvez algumas palavras sobre a pessoa e não sobre a obra, a qual serviu sua vida. Todavia não quero, como muitos bem esperam, recitar memórias de Thomas Mann. Seria certamente ainda cedo demais para expressar este tipo de recordações, mesmo se vencesse a vergonha de fazer minha a fortuna de uma convivência pessoal e aproveitar-me de um pouco de seu prestígio, mesmo involuntariamente<sup>13</sup>.

De modo geral, o ensaio não conta apenas com indicações a respeito da “pessoa”. Adorno irá, no texto, distanciar o homem conhecido por ele das “confusões” geradas pela crítica. Seu medo, claro na expressão “por ensejo de uma exposição de documentos”, ocorre em meio ao fenômeno de tentativa de resolução dos sentidos da prosa ficcional manniana por meio, apenas, de documentos pessoais – a saber: cartas e diários. Para ele, esse tipo de interpretação, além de constituir pouca valia no contexto de leitura das obras, produz imagens enganadoras – vaidade, estirpe irrevogavelmente burguesa e retidão, por exemplo – acerca do autor. Em seu argumento, o filósofo explora alguns desses “preconceitos” – utilizando sua expressão – para expor sua perspectiva e a intenção do ensaio:

Eu me limito, pois, a partir da minha própria experiência, a refutar alguns preconceitos que teimosamente pesam sobre a pessoa do escritor. Eles não são indiferentes à estruturação da obra, sobre a qual, automaticamente, se transportam: eles a obscurecem enquanto ajudam-na a ser deduzida em fórmulas<sup>14</sup>.

Um dos “preconceitos centrais”, acerca do qual o filósofo destina suas mais contundentes críticas, relaciona-se “à fórmula do conflito entre o burguês e o artista, herança

---

<sup>13</sup> ADORNO, 1973, p.7.

<sup>14</sup> ADORNO, 1973, p. 7.

na antítese Nietzscheana entre vida e espírito”<sup>15</sup>. Acima, Adorno cita fórmulas que “obscurecem as obras”, manifestando preocupação com o reducionismo produzido pelo mero transporte das informações biográficas para o exercício de interpretação dos romances de Thomas Mann.

No entanto, para o leitor, o tom utilizado por Adorno gera certo estranhamento, e a razão disto está presente no desmerecimento, comunicado por ele, à “fórmula” que, em termos gerais, conecta-se a um dos temas mais explorados pela prosa do romancista. Em *A Montanha Mágica*, por exemplo, não temos como abandonar a ideia de que Hans Castorp, protagonista do romance, foi descrito como típico burguês de seu tempo, natural de Hamburgo – ou que seus trejeitos e origens identificam-se a este universo: de origem mercantil, ligado à burguesia. Com efeito, a trajetória do personagem demonstra como, exatamente, os conflitos entre o mundo burguês e o artístico estão ligados às noções sobre a vida e o espírito. Ambos são longamente discutidos por dois dos três personagens pedagógicos da trama, Lodovico Settembrini e Leo Naphta. Quanto a Nietzsche, comentando-o de forma incipiente, encontramos-lo no próprio título do romance: *Der Zauberberg*<sup>16</sup>. Qual seria, então, o fundamento da crítica de Adorno?

Parte de nossa resposta está no trecho abaixo, que contém breve reflexão sobre a ascensão da “máscara” entre os escritores a partir do século XVIII:

[...] é válido certamente tentar uma descrição das máscaras de gênio na nova literatura e investigar as causas por que os autores as colocaram. Aí se verifica que a atitude de gênio<sup>17</sup> que surgiu espontaneamente por volta do século XVIII, sendo rapidamente honrada, tornou-se aos poucos padrão, cuja estereotipia desmentia a espontaneidade que este padrão deveria enfatizar. No auge do século XIX carregava-se o gênio como traje. A cabeça de Rembrandt, veludo e barrete, resumindo o arquétipo do artista, transformaram-se num componente interiorizado do seu vestuário<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> ADORNO, 1973, p. 7.

<sup>16</sup> Nome alemão do romance, conhecido por nós, como “A Montanha Mágica”. O termo aparece no livro *O nascimento da tragédia*, escrito por Friedrich Nietzsche: “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 resplendente criação onírica dos deuses olímpicos” (NIETZSCHE, 2007, p. 33).

<sup>17</sup> Além do esclarecimento fornecido sobre o termo, por Adorno, encontramos em *A história concisa da literatura alemã* a breve evolução do vocábulo: “Nos teóricos italianos e ingleses da Estética, na primeira metade do século XVIII, o ‘gênio’ é o contrário do ‘gosto’: é a capacidade de criar valores de beleza sem obedecer às regras eruditas pelas quais é formado o gosto artístico dos cultos; capacidade atribuída ao povo e invocada para reabilitar a poesia popular, que o gosto clássico desprezara. Um ‘gênio’ é, então, aquele que não precisa de regras para comover e edificar” (CARPEAUX, 2013, p. 55). Atentamos para o detalhe final de que a categoria adquiriu relevância, entre os alemães, no contexto romântico.

<sup>18</sup> ADORNO, 1973, p. 9.

Na sequência, o filósofo associa a prática, isto é, “carregar o gênio como traje” à noção de “máscaras”:

O receio em relação à auto-representação (sic) do artista, do gênio que ele envergava, obrigava o artista, que nunca se livra de um resquício *draperie*, a se esconder da melhor forma. Já que o gênio tornou-se máscara, o gênio deve mascarar-se. De modo algum deve vangloriar-se diante do mundo como tal, dissimulando que ele – o mestre – estaria na posse daquele sentido metafísico que não está presente na substância do tempo. Eis a razão pela qual Marcel Proust – pessoa nem tão simpática para Thomas Mann – desempenhou o papel de *dandy* de operetas, com cartola e bengala na mão, enquanto Kafka o de operário medíocre de uma companhia de seguros para o qual não existia coisa mais importante do que a benevolência de seus chefes. Esta tendência existe também em Thomas Mann: é uma tendência para o discreto<sup>19</sup>.

Uma vez definida a categoria sobre a qual está fundamentada a crítica, Adorno identifica-a a Thomas Mann cuja pessoa foi-lhe permitida conhecer em intimidade. Seu argumento a respeito toca ainda outros “disfarces”, algo perceptível na sequência do ensaio:

Máscaras são substituíveis, e ele, pessoa versátil, possuía mais de uma. A mais conhecida é aquela do filho do senador de Lübeck, frio e reservado. Sendo outro clichê a imagem do burguês das três livres cidades-estados, clichê ao qual poucos dos seus nativos corresponderiam, então Thomas Mann de fato aderiu a ele [...]. Sua pessoa, no entanto, no ambiente íntimo, em nenhum segundo a vi cerimoniosa, a não ser que se queira interpretar o seu dom de linguagem pronta para ser impressa, e seu prazer nisso, prazer aliás que compartilhou com Benjamin, como comportamento cerimonioso<sup>20</sup>.

Retomando a estrutura temática do texto, a apresentação da categoria, o “gênio”, aparece como comum aos artistas a partir do século XVIII. Em seguida, Adorno define-a em proximidade às máscaras, artifício pelo qual os escritores obliteravam suas personalidades, substituindo-as por outras, eminentemente representativas – a saber: elas próprias criação, e devidamente utilizadas em público. Finalmente, encontramos-la aplicada a Thomas Mann, escritor que viu na figura de Goethe – outro “mestre dos disfarces” – o modelo para a criação de sua *persona*<sup>21</sup>. Além do apontamento da máscara tomada, por Thomas Mann, de Goethe, o filósofo indica ainda outros três disfarces do escritor: sua característica burguesia, a frieza de filho de comerciantes e uma aparente vaidade. Estas, segundo o ensaio, encontram-se

---

<sup>19</sup> ADORNO, 1973, p. 9.

<sup>20</sup> ADORNO, 1973, p. 9-10.

<sup>21</sup> No mesmo artigo, Adorno nos diz: “Tanto mais convincente, porém seria o *duvidar* se ele próprio era assim; se essa sugestão não nasceu justamente de uma estratégia que ele pudesse ter estudado em Goethe: o dispor sobre a própria vida posterior” (ADORNO, 1973, p. 8).

permeadas por certo mistério, compondo assim a natureza ambígua do escritor, expressa literariamente por sua ironia.

O “clichê tedioso”, como observamos no início deste capítulo, está presente em várias obras de Thomas Mann<sup>22</sup>. Máscara ou não, será impossível ignorar pelo menos um dos clichês, já que estamos imbuídos do desafio de analisar um dos romances do escritor, relacionando-o às suas “condicionantes sociais”. Por meio desse procedimento, pretendemos investigar parte das relações entre o contexto histórico e a criação ficcional. Através dos excertos citados, no entanto, pudemos perceber a intenção do filósofo em destacar os possíveis enganos relacionados à leitura de Thomas Mann como, tão somente, um burguês, e além disso sobre como o tema influencia uma problemática recorrente em suas obras: a situação do ficcionista diante da dualidade “vida e espírito”, potencializada pela formação social do burguês ligado à arte.

Pode ser, obviamente, que a pessoa do escritor se afastasse dos “disfarces”, algo sobre o que não há discussão. As “máscaras” – ou “disfarces” – do artista serviram-no como expressões das temáticas presentes em seus escritos. Em nossa análise, não pretendemos identificar espelhamentos superficiais, mas, sim, colocar em perspectiva ideias que, em última instância, foram integradas pelo romancista em *A Montanha Mágica*. Assim sendo, restam-nos ainda duas ressalvas sobre os apontamentos do ensaio de Adorno.

Em introdução ao texto, o filósofo diz, abertamente, que o seu argumento está baseado apenas na “experiência” com Thomas Mann<sup>23</sup>. Em função disso, devemos levar em consideração a relevância do elemento pessoal, subjetivo, presente em toda a crítica. Por outro lado, no pequeno texto, Adorno pede por avanços, bem como pelo estabelecimento de outras problemáticas, que não as tradicionais. E, sim, há a necessidade – na análise à obra de qualquer escritor – em rever “pontos comuns”, sobretudo porque alguns deles tendem a empobrecer o complexo no qual as narrativas habitam. Neste sentido, consideramos as análises, em crítica literária, como sendo parte de um *continuum*, abrangendo a revisão regular do que foi escrito e pensado, com isto ocorrendo através de vários anos. Uma postura oposta seria a “contraindicada” pelo filósofo, e que sucede quando nos inclinamos a repetir “fórmulas inúteis” para o estudo de obras literárias:

---

<sup>22</sup> A título de ilustração: *Os Buddenbrook* (1901), *Tonio Kröger* (1903), *Tristão* (1903), *A Morte em Veneza* (1922) *A Montanha Mágica* (1924) etc. Notemos que o arco temporal entre as obras prova, tão somente, o fascínio do autor pelo tema. Ao lado da oposição “vida e espírito”, a “morte” também aparecerá de modo recorrente em seus romances.

<sup>23</sup> Pois: “Eu me limito, pois, a partir da minha própria experiência, a refutar alguns preconceitos que teimosamente pesam sobre a pessoa do escritor” (ADORNO, 1973, p. 7).

Por mais severamente que a obra de Thomas Mann, através da sua feição linguística, se desfaça da origem no indivíduo, professores competentes e incompetentes regalam-se com isso, pois isso os anima a retirar como conteúdo o que antes a pessoa ali inculcava. Este procedimento é na verdade pouco produtivo. Não exige grande esforço, além de transferir a estupidez para o terreno sólido da filologia, pois como se lê em *Fígaro*, este é o pai, ele próprio o diz. Em lugar disso, todavia, eu penso que o conteúdo de uma obra de arte começa sobretudo ali onde a intenção do autor termina; ela se extingue do conteúdo<sup>24</sup>.

No decorrer da análise, veremos como o “procedimento” exigirá algum esforço, e sem tencionar identificar, somente, “o pai da obra”, apresentaremos parte das problemáticas da época e do autor. Nossa questão não reside na redução da leitura do romance a certas condicionantes, pois, preocupa-se em destacar a relevância do conhecimento de determinados eixos da formação histórica do autor para entender o período de gestação da obra. Theodor W. Adorno, enfim, está certo em se revoltar contra os “preconceitos”, mas não há como fugir da análise pormenorizada das tais “máscaras de Thomas Mann”; afinal, em que momento a intenção termina? Melhor: livros existem por si mesmos ou são também parte de uma longa cadeia histórico-cultural? Seu ensaio, em suma, pertence a uma categoria de escrito que pretende resguardar a imagem do artista ao qual o filósofo teve acesso, como amigo.

Há uma maneira menos esquemática de analisarmos a relação entre contexto e obra – ou de “máscaras” utilizadas publicamente, e que, de certo modo, integram parte do universo ficcional do escritor. Através de uma delas, a do “literato burguês”, entraremos em contato com parte dos temas explorados pelo autor, e que, à parte ficção, esteve presente em seus ensaios sobre arte e literatura. Devemos, portanto, trazer Thomas Mann à tona para compreender a complexidade do espectro sócio-histórico explorado em seus romances.

## **2.0 Thomas Mann**

### **2.1 O literato burguês**

Em primeiro lugar pouco entendo da chamada liberdade. Para mim não passa de um conceito moral e intelectual, com o mesmo significado de ‘veracidade’ (alguns críticos chamam de ‘frieza’ em minha obra). Mas não tenho absolutamente nenhum interesse na liberdade política. As grandes obras da literatura russa foram escritas sob atroz opressão, não foram? E teriam sido produzidas sem essa opressão? Se isso não prova nada, prova pelo menos que a luta pela liberdade é melhor que a liberdade em si. Aliás, o que é liberdade? Talvez porque tanto sangue tenha sido derramado por essa palavra, ela tem

---

<sup>24</sup> ADORNO, 1973, p. 7-8.

alguma coisa estranhamente não-livre para mim, alguma coisa muito medieval... Mas acho que não tenho qualificações para falar sobre isso [...]²⁵.

Como qualquer escritor, ou intelectual, Thomas Mann passou por inúmeras transformações. Algumas delas dizem respeito ao seu posicionamento político e às suas inclinações ideológicas. Acima, em carta enviada ao irmão – Heinrich Mann –, o autor comenta a liberdade, opondo-se à democracia. Para ele, no início do século XX, não era lícito ao artista a preocupação com temáticas eminentemente sociais. Em seu juízo hesitante sobre os temas abordados na carta, confirmado pelo fim “acho que não tenho qualificações para falar sobre isso”, o escritor expressa uma de suas convicções juvenis, e que seria abandonada décadas mais tarde. Ao comentar o último romance do irmão mais velho, Thomas Mann destaca ainda o “liberalismo” presente no livro, assinalado em contraponto à sua “juventude”. O escritor parece timidamente questionar a possibilidade de ele próprio atingir a maturidade:

“Eu realmente consideraria seu ‘liberalismo’ como uma espécie de superação autoconsciente da juventude, se mais provavelmente não indicasse apenas a maturidade. Maturidade! Será que nunca a alcançarei?”, perguntava num espasmo de desespero [...]²⁶.

Na sequência da carta, Thomas Mann comenta os primeiros contatos com a família de sua futura esposa, além de relatar o estágio de sua carreira após a publicação do primeiro romance:

Pouco tenho feito recentemente e estou com a consciência muito pesada, já que há tanto para fazer!... Passo por um novo e turbulento período de minha vida, não muito apropriado para trabalhar. *Os Buddenbrook* acabou de chegar aos 18 mil exemplares, e mesmo *Tristão* alcançou agora os 3 mil. Tenho de me habituar ao meu papel de “homem famoso”: é muito exaustivo [...]²⁷.

Até o lançamento de *A Montanha Mágica*, em 1924, Thomas Mann titubeia ao falar sobre a relevância de suas criações. Ainda que notasse qualidade em suas produções, a falta de outro “épico”, nos moldes e volume de *Os Buddenbrook* (1901), o preocupou. No excerto, o escritor aparenta insatisfação com a falta de tempo causada pela fama repentina, conquanto demonstre disposição em familiarizar-se ao “papel de homem famoso”. Para ele, era fundamental que sua reputação obtivesse confirmação através de outra obra, porque assim sua figura não seria associada, apenas, à de um autor efêmero. Com efeito, somente a fama não lhe

---

²⁵ Carta de 27/02/1904 apud HAMILTON, 1985, p. 133.

²⁶ HAMILTON, 1985, p. 133.

²⁷ HAMILTON, 1985, p. 133.

bastava, pois Thomas Mann desejava ser lembrado como os romancistas do XIX, que tanto admirava.

Tendo em vista o horizonte histórico em que nos encontramos, estranhamos que o escritor pouco afeito à luta pela liberdade tenha dedicado boa parte de sua vida, após os 30 anos, à defesa desse valor: na instauração da República de Weimar e sob os perigos do avanço nazista em seu país de origem, nas décadas de 1920 e 1930; ou, por outro lado, que alguém tão seminal para a História da literatura alemã duvidasse de suas próprias capacidades. Tal estranhamento, apenas aparente, não deve causar sobressaltos, pois, como salientamos, sua natureza evidencia a série de transformações às quais os indivíduos estão sujeitos em suas vidas. Muitas destas mudanças possuem relação com eventos e contingências que, em última análise, geram autorreflexões. E isto ocorreu com Thomas Mann.

Filho de uma enriquecida família de comerciantes da cidade de Lübeck, o escritor passou por uma tradicional educação burguesa. Nascido em 1875, e irmão do também escritor Heinrich Mann<sup>28</sup>, Thomas Mann viveu boa parte da juventude na velha cidade hanseática, localizada no norte da Alemanha. O sabor de sua vida na cidade portuária e as imagens memoriais do autor, sobre sua terra natal, foram magistralmente ficcionalizados em *Os Buddenbrook*. No romance, temos a biografia de uma família burguesa, de sua ascensão à queda, narrada em três gerações. Ademais, notamos a crônica das origens do autor, amplamente utilizadas como base para a produção do enredo, pois, é de conhecimento comum que o estudo das cartas e dos diários da família Mann auxiliaram-no na estruturação da narrativa<sup>29</sup>. No fim

---

<sup>28</sup> Heinrich Mann (1871-1950) foi o irmão mais velho de Thomas Mann e escritor, também, de elevado reconhecimento na Alemanha do início do século XX. Apesar disso, se comparado ao irmão, sua fama e suas obras ficam relegadas ao contexto de sua própria terra. E mesmo lá Thomas Mann o supera em reconhecimento. Seu romance mais famoso foi *Professor Unrat* (1905) que, devido à adaptação para o cinema como *O anjo azul* (1930), o tornou conhecido no exterior. Por fim, Heinrich Mann teve grande impacto sobre a política e a sociedade em seu tempo. Como um ávido combatente do autoritarismo no Império alemão – ou seja, durante a Primeira Guerra Mundial – e, posteriormente, nas décadas de 1920 e 1930.

<sup>29</sup> Segundo um de seus biógrafos: “Requereu do seu tio, residente em Lübeck, o cônsul Wilhelm Marty, todas as informações possíveis sobre a cidade na segunda metade do século: a moeda de Lübeck, os preços dos cereais, as colheitas, a ‘atmosfera’ política em relação à Prússia, e assim por diante. À mãe, em Munique, pediu que escrevesse as receitas tradicionais de Lübeck. E da irmã Júlia (então com dezenove anos e forte consciência de classe) obteve todos os detalhes ‘pessoais’ que ela pôde resumir sobre os membros da família Mann: características, casamentos, escândalos [...]” (HAMILTON, 1985, p. 86). Já Donald Prater relata-nos o seguinte: “Thomas pedia todo tipo de informação sobre a vida na cidade antes e depois da implantação do *Reich*: a ocupação francesa, a política e a prática do comércio e dos negócios, os preços dos cereais, as tarifas que vigoravam no passado e no presente, a influência prussiana, as leis alfandegárias, a abertura das ferrovias, a criação do correio e da comunicação por telégrafo, detalhes sobre o exército e até mesmo sobre a iluminação das ruas [...]” (PRATER, 2000, p. 48). Para um comentário do próprio Thomas Mann a respeito, ver: “Bilse e eu” (MANN, 2014, p. 19-34).

de *Os Buddenbrook*, o escritor introduziria aos leitores um tema recorrente em sua carreira: a oposição entre a vida cotidiana, ligada ao trabalho burguês, e o labor espiritual, de natureza artística.

A imagem de uma família, como organismo, cuja dinâmica corresponde a um período de ascensão seguido pela queda inerente, encontra-se relacionada a alguns dos personagens da trama – como Tony, Christian e o jovem Hanno, todos pertencentes à família. Na narrativa, de fato, há poucos comentários a temas políticos e históricos, e quando isto ocorre, como é o caso no trecho em que o leitor toma conhecimento dos efeitos das revoltas de 1848 sobre os ânimos dos trabalhadores da cidadezinha hanseática, temos a elaboração de uma cena simbólica: a partir dali aristocratas tradicionais não mais existiriam, como nos é dado saber através de Lebrecht Kröger, avô de Thomas Buddenbrook, morto no fim do capítulo em que o tema foi desenvolvido<sup>30</sup>.

De fato, ainda não havia interesse por temas como liberdade e democracia em Thomas Mann. Em função disso, o caráter descritivo e de certa altivez da narração de *Os Buddenbrook* levou o historiador Peter Gay a intitular seu ensaio sobre o romance de “O aristocrata rebelde: Thomas Mann em *Os Buddenbrook*”<sup>31</sup>. Através do título, temos alguns dos sabores da história na qual os personagens oscilam entre a aceitação e a revolta ao universo mercantil do século XIX. A título de ilustração, encontramos nas figuras antagônicas dos irmãos Buddenbrook, Thomas e Christian, a síntese do sentimento explorado por Thomas Mann em seu primeiro romance. Por esta razão, e baseado em outro escrito do autor, Peter Gay argumenta:

“A precisão impiedosa da descrição”, escreveu sobre *Os Buddenbrook* em 1906, “é a *vingança* sublime do artista sobre sua experiência” – a vingança sobre um pai desapontado com o fracasso do filho em sucedê-lo, a vingança sobre uma sociedade direita e respeitável que tinha a expectativa de que ele fosse mais infalivelmente masculino do que se revelou<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Referimo-nos aos capítulos 2, 3 e 4 da Quarta Parte de *Os Buddenbrook* ao citar o efeito das agitações de 1848. Na sequência ficcional, uma Assembleia foi convocada enquanto “populares”, de todos os tipos, amotinavam-se em frente ao prédio senatorial. A atuação do cônsul Buddenbrook foi providencial para acalmar os ânimos, mas, ainda assim, houve uma perda. Simbolicamente, Thomas Mann descreve da seguinte forma a morte de Lebrecht Kröger – o velho aristocrata que em seu fim dizia apenas “Canalhas!”: “Ao sopé dos degraus, o velho dobrou-se sobre os joelhos. A cabeça caiu-lhe sobre o peito com tanta força que o maxilar inferior, frouxo, bateu contra o superior, produzindo um estalo. Vidraram-se os seus olhos retorcidos... / Lebrecht Kröger, o cavaleiro à la mode, reunira-se a seus ancestrais” (MANN, 2016, p. 190).

<sup>31</sup> In: GAY, Peter. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

<sup>32</sup> GAY, 2010, p. 140.

Com efeito, o termo “aristocrata” – presente no título do ensaio a que aludimos – é compreensivo, dada a formação e o lugar social ocupados pelo escritor. Thomas Mann, a despeito de suas origens mercantis, havia se transformado, e desde a juventude considerado a si próprio como pertencente à estirpe artística e, mais tarde, se identificará como “literato”. Antes de nossa incursão pelo julgamento do autor sobre o “termo correto” ao qual associá-lo, no entanto, será necessário breve esclarecimento sobre o uso da palavra *Bürger* na Alemanha: inicialmente ocupando-nos de sua utilização na cidade natal de Thomas Mann para em seguida apresentarmos a aplicação abrangente do “epíteto social”. Esse processo nos permitirá compreender o título do ensaio de Peter Gay – a saber, “aristocrata rebelde” – e a relação das figuras do “literato” e do “artista” com a burguesia.

Como tantas palavras, a “burguesia” também passou por mutações semânticas e, em cada lugar do mundo, adquiriu significados distintos. Em Lübeck, vemo-la associada a valores aristocráticos, algo relacionado ao passado histórico da cidade. Quanto a isto, a tradição hanseática – ou seja, de cunho comercial – nos auxilia a compreender o lugar ocupado pela família Mann naquela região: extremamente rica, ligada a atividades comerciais, de inclinação protestante e apegada ao trabalho. Obviamente, isto não encerra a questão sobre o conceito, mas, ao menos, indica-nos o “lugar social” de Thomas Mann.

Em nota ao ensaio *Goethe como representante da era burguesa* encontramos interessante esclarecimento acerca da tradução das palavras *Bürger* e *Bürgerlichkeit* para o português. Abaixo, iremos transcrevê-lo para abranger a complexidade dos usos do termo:

[...] *Bürger* e *Bürgerlichkeit* são conceitos difíceis de serem traduzidos e devem ser vistos numa perspectiva histórica. Têm importância central na história literária alemã. A emancipação da burguesia na Era Moderna foi uma das fontes das profundas mudanças culturais e socioculturais que ocorreram ao longo do século XVIII. Mas o conceito de *Bürger* contém uma diversidade de componentes semânticos e estruturantes que são tudo menos uniformes e pouco têm a ver com o moderno sentido da palavra. Englobam os significados de burguesia, mas também de cidadania, civilidade e uma espécie muito particular de cultura e de visão do mundo. / O conflito entre o estilo de vida burguês (*Bürger*) e artístico permeia toda a obra de Thomas Mann, principalmente na primeira fase de sua vida. Egresso de uma família burguesa e sendo ele próprio um artista, Mann experimentou com corpo e alma essa dicotomia entre o *Bürger* marcado por vitalidade e senso de responsabilidade *versus* o artista enquanto pessoa menos responsável. Talvez depois da Primeira Guerra Mundial ele tenha começado a aceitar mais o seu lado de artista; mas sempre refletiu sobre o papel de *Bürger*, do nacionalista, do conservador<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> KRETSCHMER apud MANN, 2011, p. 69.

Em diversos trechos de “O aristocrata rebelde: Thomas Mann em *Os Buddenbrook*”<sup>34</sup>, Peter Gay opta pela conservação do emprego da palavra em sua forma original, sendo comum a utilização do vocábulo *Bürger*. Para fins de interpretação, identificamos ao menos dois motivos que o levaram a isto. O primeiro deles relaciona-se à estrutura de argumentação. Ele – como Thomas Mann o faz em vários livros – elabora uma antagonia entre burgueses e aristocratas. Se o autor optasse pela utilização irrestrita das palavras “burguesia” e “burguês”, isto causaria confusões quanto às origens de Thomas Mann que, apesar de ser oriundo de uma família tradicional, secular, não era nobre. De posse dessa informação e do excerto citado, somos levados a acreditar que parte da noção que se tem sobre “aristocratas” foi transportada por Peter Gay à rebeldia, recusa de Thomas Mann à vileza de sua classe social. Por outro lado, como especialista no tema, o historiador tenta conservar, junto ao leitor, as diferenças presentes no uso do termo “burguês”, algo sobre o que temos certeza após a leitura de *O século de Schnitzler*, obra que, em seu início, contém interessante resumo sobre a questão<sup>35</sup>.

Voltando a Thomas Mann, a verdade é que o autor nunca se adaptou às exigências do universo burguês, chegando a ter trabalhado por pouco tempo, após o fim dos estudos, em uma seguradora alemã<sup>36</sup>. Por conta dessas variantes, precisamos ser cuidadosos ao associarmos Thomas Mann à classe burguesa. Contudo, tendo em conta sua “inaptidão” para a vida como trabalhador liberal, não nos deve causar espanto a atitude do pai, responsável pela renomada firma, em não enxergar em nenhum dos filhos a vocação necessária para o comércio.

Pouco antes de morrer, o patriarca da família Mann liquidou a empresa familiar. Quanto ao capital legado, sabe-se que Thomas J. Heinrich Mann legou aos familiares algo em torno de quatrocentos mil marcos<sup>37</sup>. Naqueles anos, o irmão mais velho de Thomas Mann havia optado

---

<sup>34</sup> Ver: GAY, Peter. “O aristocrata rebelde: Thomas Mann em *Os Buddenbrook*.” In: *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 105-140.

<sup>35</sup> Ver: GAY, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1914*. Tradução de Sérgio Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

<sup>36</sup> “Ficou decidido, em conjunto com o senhor Krafft Tesdorpf e o cônsul Alfred Mann, tutores do rapaz de dezoito anos, que ele deveria entrar para uma companhia de seguros contra fogo, em Munique [...]” (HAMILTON, 1985, P. 74). Na página seguinte, Nigel Hamilton fala sobre a primeira e bem-sucedida tentativa de Thomas Mann na literatura, cuja certeza de publicação, em 1894, levou seu tutor a atender o pedido de dispensa da seguradora: “Thomas se liberou do aprendizado na companhia de seguros e em 4 de novembro se inscreveu nos seguintes cursos de conferências na Escola Técnica Superior: Economia (quatro horas por semana), História e Cultura Universal (quatro horas), Mitologia Germânica (quatro horas) [...]” (Idem, 1985, p. 75).

<sup>37</sup> “A liquidação dos bens rendeu uma fortuna total de aproximadamente quatrocentos mil marcos, um resultado muito mais favorável do que sugeria a avaliação sombria do Senador de sua própria situação, e sua renda era mais do que razoável. ‘Não somos ricos, mas estamos bem’, ela [Julia Mann] dizia às crianças [...]” (PRATER, 2000, p. 34).

pela carreira artística, e escrevia em jornais e revistas de média circulação no ainda Império Alemão. O reconhecimento ao seu trabalho demoraria, mas o jovem produzia intensamente. Thomas Mann que, desde cedo, demonstrava afeição pela carreira de “dramaturgo lírico”<sup>38</sup> seguiria o mesmo caminho. Com a morte do pai, o restante da família mudou-se para Munique em meados de 1893, passando a viver em uma cidade reconhecida pela agitação cultural. A mãe pianista – e que eventualmente escrevia ficção – não se interessava em continuar vivendo na antiga cidade hanseática. Como os filhos, suas inclinações para a arte eram intensas, e, portanto, a vida em Lübeck não lhe parecia viável.

Ainda jovem, Thomas Mann terminou os estudos na cidade natal, e em 1894 seguiu para Munique.

A “rebeldia”, parte da síntese presente no título de Peter Gay, se refere ao dar de ombros do jovem escritor à carreira adequada à sua posição social. Neste sentido, a referência ao enredo de *Os Buddenbrook* parece-nos inescapável. Como o pai de Thomas Mann, Johann Buddenbrook viu na figura do filho – Hanno Buddenbrook – alguém que dificilmente seguiria os negócios da família. Tencionando evitar a vergonha de uma possível falência, ambos, o patriarca real e o ficcional, optaram por liquidar os negócios. Neste caso, não há como pensar sobre o jovem e frágil Hanno, dotado naturalmente para a música, sem o associarmos ao seu criador. Mas em que termos?

Como indivíduo adoentado, cuja oposição entre “vida e espírito” – para retomar o “clichê” ou a “máscara” – Hanno morre cedo, de tifo. Já Thomas Mann, aquele que o imaginou, viveu até os 80 anos, tendo sido testemunha histórica de confrontos bélicos que alterariam as percepções ocidentais sobre: progresso, decadência e arte. Sua saúde não era frágil como a do jovem Hanno, mas os seus conflitos interiores emulavam a dicotomia que incapacitou fisicamente o último Buddenbrook, herdeiro dos talentos da mãe pianista.

Tão relevante quanto suas considerações sobre a sociedade, à qual Thomas Mann passaria a se interessar cada vez mais, são os seus escritos acerca das funções sociais da arte e do artista. Em interessante ensaio sobre as figuras do literato e do artista, o escritor desenvolve

---

<sup>38</sup> Citamos um trecho de carta cuja referência poder ser encontrada em *Irmãos Mann*, de Nigel Hamilton: “Thomas também começou a escrever poesias, adorava Schiller e estava cada vez mais atraído pelo teatro. Na primeira carta que temos dele [...], Thomas fazia uma citação de uma de suas próprias peças, *Aischa*. A citação [...] nada tinha de sensacional, e a carta, dirigida a uma velha governanta, não era um modelo de tato. [...] A carta levava a assinatura: ‘Th. Mann, dramaturgo lírico’” (HAMILTON, 1985, p. 56). Finalmente, o documento é datado a 14 de outubro, 1889.

uma diferenciação fundamental para que compreendamos a oposição entre “vida e espírito”. Abaixo, Thomas Mann apresenta o artista como alguém

[...] eticamente indiferente, irresponsável e ingênuo como a natureza, da qual é filho legítimo. De feitio criativo sem ser contemplativo, e sim ativo, e, enquanto homem de realização acostumado a fazer concessões à matéria, nem imagina perceber como opostos o honrado e o útil. Um rapaz que vive e deixa viver, sensual, infantil, dado ao jogo, ao brilho e às festas, deixa a quem tiver vontade julgar o mundo de Deus, o qual ele se satisfaz em ornamentar e recriar<sup>39</sup>.

Enquanto isso, a figura do literato estaria ligada a moral, isto é, a uma espécie de artista que flutua entre o espírito e a vida para, daí, retirar a “matéria de correção” impressa em seus escritos:

O literato é correto até as raias do absurdo, é honrado até as raias da santidade; sim, parente dos profetas da velha aliança enquanto conhecedor e juiz, efetivamente representa o tipo do santo mais evoluído com mais perfeição do que qualquer anacoreta de tempos mais primitivos. Seu senso estético, sua sensibilidade contra o que é vil, ridículo e indigno leva ao aniquilamento de todas as paixões baixas: a maldade, a inveja, a prepotência, o desejo de vingança [...]; sua arte de fragmentar e designar, o efeito refrescante da palavra literária leva à dissolução e à conciliação da paixão propriamente dita, leva à mansidão, à calma<sup>40</sup>.

A “pessoa de Thomas Mann” será a do literato, ou seja: a do sujeito comprometido eticamente, e que não se ocupa “irresponsavelmente com os prazeres da vida”. Em muitos momentos, sua literatura encontrará na oposição entre o artista e o literato – que, em suma, pode ser enxergada como a que nomeamos até aqui de “vida e espírito” – uma matéria de reflexão importante cujo conflito integrará suas preocupações pessoais. Se lembrarmos dos conceitos associados ao termo “burguês”, na Alemanha, teremos clareza sobre o sentido de “ser literato”, pois, esta figura como que sintetiza o equilíbrio espiritual almejado pelo autor. Na prosa ficcional, em ensaios ou mesmo em cartas, Thomas Mann demonstrará grande preocupação com o tema, e notaremos como, a seguir, uma de suas narrativas de juventude, o longo conto *Tristão*, apresenta sua primeira abordagem ao tema.

---

<sup>39</sup> MANN, 2014, p. 48-49.

<sup>40</sup> MANN, 2014, p. 51.

## 2.2 O Tristão de Thomas Mann: a arte em exílio e o embate com “espírito e palavra”

Hans Castorp, Joachim Ziemssen e os intelectuais Leo Naphta e Lodovico Settembrini não foram os primeiros a serem internados por Thomas Mann em um sanatório. Isto já havia ocorrido em *Tristão*, conto lançado em 1903.

Após *Os Buddenbrook*, Thomas Mann escreveu diversas narrativas de menor duração. Dentre elas, quanto aos temas explorados anteriormente, *Tristão* se destaca. Publicada originalmente na coletânea *Tristão e outras histórias*<sup>41</sup>, a novela narra a relação entre um escritor enlouquecido e a adoentada esposa de um comerciante no Sanatório Einfried.

Antes de comentarmos a obra, em si, vejamos o que Nigel Hamilton, um dos biógrafos de Thomas Mann, diz – associando sua interpretação à do irmão do escritor – sobre os contos *Tonio Kröger* e *Tristão*, publicados no mesmo ano:

Elas partiam de onde *Os Buddenbrook* parara; as lições de Tolstói e do naturalismo do século XIX agora foram repelidas e se desenvolveu um “estilo intensamente melancólico”, profundamente pessoal, repleto de um “Eu”, torturado, enredado e irrevogavelmente unido ao dilema do artista e da sociedade. “Depois de dois grossos volumes de vida mercantil hanseática finalmente alcançamos a Arte”, escreveu Heinrich um tanto sarcasticamente no ano seguinte<sup>42</sup>.

Ainda que levemos em consideração o sarcasmo do irmão mais velho, há uma diferença importante no enfoque temático da narrativa. Em *Tristão*, Thomas Mann utilizou uma leitura comum à do conto medieval *Tristão e Isolda* para compor o argumento de seu enredo. Como assinalamos no início deste capítulo, à semelhança de *A Montanha Mágica*, temos personagens internados em um sanatório, com a intriga da novela explorando as vidas de três deles: Anton Klöterjahn, Gabrielle Klöterjahn – sua esposa – e Detlev Spinell. A história está dividida em treze capítulos, abrangendo a relação entre um escritor enlouquecido, Sr. Spinell, e a esposa do comerciante da cidade de Bremen, Anton Klöterjahn.

Na história, o adultério entre os amantes não terá grande relevância, até porque isto aconteceu, apenas, simbolicamente. Para o autor, importa a exibição de figuras opostas cuja relação se dá artística e espiritualmente, como é o caso do escritor e da Sra. Spinell. No contexto da trama, cada personagem pode ser associado a uma categoria social moderna. O comerciante

---

<sup>41</sup> Para esta análise utilizaremos a versão brasileira, traduzida por Lya Luft e encontrada no livro *Os famintos* – reunião de pequenas histórias, entre elas, contos e novelas escritos por Thomas Mann. O texto-base para a tradução brasileira está na coletânea *Erzählungen*, de 1958.

<sup>42</sup> HAMILTON, 1985, p. 118.

está ligado à vida burguesa, bem ajustada ao universo capitalista, mas desprovida de beleza espiritual e distanciada – ou, sem que isto nos faça recair em algum exagero – “estranha” à arte. Sua esposa, pelo que depreendemos das descrições de Detlev Spinell, é uma mulher adoentada que teve a existência pudicícia, de contemplação livre da vida, interrompida pelo casamento e filho, pois, sobretudo durante e após a gravidez, sua saúde se deteriorou. Já o escritor fictício, Detlev Spinell, encarna um homem de letras medíocre, inábil para o convívio entre os outros, mas que encontra em Gabrielle Klöterjahn esta espécie de “correspondência espiritual”. Como em *A Montanha Mágica* há a exibição de uma dualidade espacial, responsável por demarcar a oposição entre mundos irreconciliáveis: de um lado, temos o cotidiano burguês, ligado ao capitalismo, do outro, as figuras do escritor e da mulher adoentada, incapacitados para a “vida no mundo” e, por essa razão, estão como que exilados no Sanatório Einfried.

No romance de 1924, a novidade na apresentação da dicotomia está na associação entre o tempo e o espaço, com o segundo sendo responsável pela alienação dos pacientes quanto à percepção objetiva do primeiro. Não são raros os instantes em que o narrador de *A Montanha Mágica* comenta, não apenas a diferença espacial, mas discorre, em longas digressões, acerca da subjetividade ligada à consciência humana a respeito do tempo.

Afora semelhanças, precisamos comentar a simbologia dos protagonistas das narrativas, pois, se as lermos comparativamente, notaremos as diferenças entre Hans Castorp e o escritor fictício de Einfried. No que se refere à elaboração dos personagens, o isolamento e a posição de Detlev Spinell são seguidamente ridicularizados, algo que não ocorre em *A Montanha Mágica*, pois, Hans Castorp regularmente é definido através de sua singela juventude. Seus erros e vícios, apesar de julgados pelo narrador, são perdoados, e isto se dá porque, em oposição a Detlev Spinell, Hans está em processo de formação. Por exemplo, no conto, o narrador não omite o viés pitoresco do escritor, e encontramos a ilustração disto no trecho a seguir:

O Sr. Spinell estava sentado no quarto, “trabalhando”. / Era um quarto como todos em Einfried – antiquado, simples, mas distinto. [...] / “Senhor”, escrevia ele, “envio-lhe estas linhas porque não posso evitar; porque o que tenho a lhe dizer me atormenta e me tortura, as palavras jorram de tal modo que eu sufocaria se não usasse deste meio para me aliviar.” / Para dizermos a verdade, aquilo sobre a torrente de palavras jorrando estava muito longe de ser verdade. E Deus sabe que vaidade fazia o Sr. Spinell escrevê-lo. Pois suas palavras não jorravam; saíam com lentidão patética, considerando que se tratava de um escritor profissional; e se poderia concluir, observando-o, que escrever é mais difícil para um escritor do que para outras pessoas<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> MANN, 1982, p. 135.

Voltaremos ao conteúdo do que escrevia Spinell na sequência do texto. Por ora, destaquemos os comentários do narrador, que não omite a pieguice do escritor excêntrico. Comentando-o, novamente em paralelo a Hans Castorp, veremos como, no caso do jovem, há o emprego de grande empatia por parte de seu criador<sup>44</sup>. No romance de 1924, a personalidade artística e burguesa, com pendores à morte, de Castorp, não sofre esse tipo de admoestação – ao menos não no sentido de ridicularizá-lo. Afinal de contas, o “filho enfermiço da vida” ainda busca conhecer. Por isso, se existem analogias entre as narrativas, devemos circunscrevê-las ao universo temático do qual tratam, pois, em termos gerais, os seus personagens e, inclusive, o tom do narrador difere, tornando impossível uma comparação que silencie sobre as dessemelhanças entre os textos.

Dando sequência à análise de *Tristão*, encontramos o ápice da intriga em duas cenas. Na primeira delas, o escritor acompanha apaixonadamente a performance de sua amiga, Gabrielle Klöterjahn, ao piano. Ela toca o tema de *Tristão e Isolda* – ópera de Richard Wagner, composta em meados da década de 1850. Verifiquemos, abaixo, o tom dos comentários de Detlev Spinell à performance de sua amiga:

Ah, noite de amor, baixe e envolva-os, conceda-lhes o esquecimento que tanto desejam, liberte-os deste mundo de separações e traições. Enfim, apaga-se a última luz. A fantasia e a imaginação mergulham na mística sombra, que abriu suas asas complacentes sobre tanta loucura e desespero. “Agora que empalidece a enganosa luz do dia, agora que meus olhos extasiados vão escurecendo, tudo aquilo que à luz do dia tapava minha visão tentando cegarme com falsas imagens, tormentos indizíveis de minha alma ansiosa – então, ah, então, milagre de plenitude, *mesmo então* eu sou o mundo!”<sup>45</sup>.

Dois capítulos depois, o escritor fictício toma para si a tarefa de acusar o marido de Gabrielle Klöterjahn, responsável, segundo sua visão, por tê-la corrompido. Era isto que o narrador comentava ao se referir à imagem de Detlev Spinell com a de alguém a “que escrever é mais difícil para um escritor do que para outras pessoas”. A carta trata do casamento de Gabrielle, e de como isto representou uma cisão em sua vida – espécie de derrocada. Após descrever minuciosamente o “pecado” cometido pelo comerciante, Detlev Spinell dirige-se a ele da seguinte forma:

Permita que lhe diga que o odeio, senhor. Odeio-o, e ao seu filho, como odeio a vida que representa, o eterno oposto e inimigo da beleza. Não posso dizer que o desprezo. Não isso. Sou sincero. O senhor é o mais forte. Tenho apenas uma arma para combatê-lo, que é espírito e palavra, o nobre instrumento dos fracos. Hoje fiz uso dela. Pois esta carta – também nisso

---

<sup>44</sup> Cf.: “O Protagonista: Hans Castorp, o filho enfermiço da vida”.

<sup>45</sup> MANN, 1982, p. 131.

sou sincero, meu senhor – não é senão um ato de vingança; e se uma só palavra nela foi penetrante, inspirada e bela para atingi-lo, para fazê-lo sentir uma força diferente, para abalar por um momento esse seu robusto equilíbrio, me sentirei feliz.

Detlev Spinell<sup>46</sup>.

A vingança do escritor evidencia a, já citada, oposição entre os mundos da arte e do trabalho. Há o belo e o seu inimigo, nomeado como o “tipo inconsciente”, a interromper a manifestação integral da pureza contemplativa. O casamento, na visão de Detlev Spinell, pertence a um universo que, em última análise, apenas impede que a arte se desenvolva. A revolta do escritor identifica-se tanto à paixão suscitada pela presença de Gabrielle Klöterjahn quanto à arte. Sua carta representa a revolta de um representante da classe artística contra o universo vil do comerciante de Bremen, embrutecido por sua existência comum, estranha à sensibilidade expressa pela adoentada esposa.

Em sua paródia ao conto medieval, Thomas Mann exibiu uma de suas primeiras facetas ao tratar das dualidades: “arte e sociedade”, “vida e espírito”. Além disso, o recuo a Richard Wagner evidencia-nos outro dos elementos que, a nível de diálogo artístico, estaria presente em suas obras. A música permeou as narrativas de Thomas Mann, e muitos de seus protagonistas foram, ou corrompidos por ela, como Hanno Buddenbrook, cujo estado de saúde piora após longas performances ao piano, ou encantados, como é o caso de Hans Castorp, em *A Montanha Mágica*. A partir daqui, ao lado dos elementos citados – “vida e espírito”, “burguesia e trabalho”, “música” – chegamos a um terreno adequado para o destaque da relevância de certos artistas para a formação intelectual de Thomas Mann. Por meio disto, além de entendermos parte da construção do ideário presente em suas obras, seremos capazes de ampliar ainda mais nosso conhecimento a respeito do senso do escritor acerca das temáticas assinaladas até este instante.

### **2.3 “Irmãos de espírito” e o tempo como tema de reflexão das funções do artista**

Thomas Mann deve parte de sua produção – e de suas concepções – a Fiodor Dostoievski, Liev Tolstói, J. W. Von Goethe e Friedrich Nietzsche. Foi neles que o escritor encontrou algo da matéria para suas reflexões e modelos estéticos. Através da inspiração advinda deles, sua obra pôde atingir diversos âmbitos da sociedade, e sua característica prosa filosófica adquiriu substância. Não iremos abordar os autores minuciosamente, pois nos

---

<sup>46</sup> MANN, 1982, p. 138-139.

interessam os efeitos de suas obras no autor estudado. Por isso, utilizaremos ensaios produzidos pelo próprio Thomas Mann para averiguar a importância de cada um em sua formação.

Para Mann, Dostoiévski, Tolstói, Goethe e Nietzsche eram “irmãos de espírito”. Ainda que suas razões e inclinações ideológicas se distanciassem, as motivações de seus escritos eram semelhantes<sup>47</sup>. Foi dessa maneira que, em ensaio sobre as novelas de Dostoiévski, o autor tratou-os segundo o modelo de proximidade. Goethe e Tolstói estariam unidos pela profissão de fé, isto é, por uma retidão que “beira o ascetismo”. Ambos viam a literatura como fundamental àquilo que o ser humano almeja, enquanto indivíduo, em sua trajetória existencial. Já Nietzsche e Dostoiévski eram, para ele, aqueles que mais se aproximavam do descontrole, da paixão necessária para a concepção de algo que pudesse ser considerado “artístico”. Eram, para utilizar o epíteto aplicado a um de seus mais conhecidos personagens, Hans Castorp, “filhos enfermiços da vida”<sup>48</sup>. Tal modelo de análise encontra-se em um de seus ensaios<sup>49</sup>, quando Thomas Mann comenta sua parca produção analítica ligada à obra de Dostoiévski:

É muito curioso que minha vida de escritor tenha produzido estudos exaustivos tanto sobre Tolstói como sobre Goethe – vários sobre cada um deles. Mas nunca escrevi de forma consistente e exclusiva sobre duas outras experiências de formação intelectual, às quais não devo menos, que abalaram igualmente minha juventude e que não canso de renovar e de aprofundar mesmo nos anos mais maduros: nunca escrevi sobre Nietzsche nem sobre Dostoiévski<sup>50</sup>.

No ensaio, Nietzsche e Dostoiévski são definidos como

[...] irmãos de espírito e companheiros de destino que superaram toda a mediocridade rumo à dimensão do trágico e grotesco, apesar das diferenças fundamentais de origem e tradição: o professor alemão, cujo gênio luciferino se desenvolveu (estimulado pela doença) a partir da formação clássica, da erudição filológica, da filosofia idealista e do romantismo musical, e o cristão bizantino, que desde o início carecia daquelas inibições humanistas que marcaram Nietzsche, e que ocasionalmente pôde ser percebido por este como o “grande mestre”<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> Nos ensaios “Tolstói – no centenário de seu nascimento”, “Goethe como representante da era burguesa” e “Dostoiévski, com moderação”, o autor comenta e desenvolve os paralelos entre Goethe e Tolstói, Nietzsche e Dostoiévski. Ver: MANN, Thomas. *O escritor e sua missão: Goethe, Tolstói, Ibsen e outros*. Tradução de Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

<sup>48</sup> Em “Dança macabra”, capítulo de *A Montanha Mágica*, Lodovico Settembrini define Hans Castorp da seguinte forma: “O mais talentoso dos dois, mas também o mais ameaçado, é o senhor. Se me permite empregar o termo, o senhor é um ‘filho enfermiço da vida’. De resto, o senhor me permita preocupar-me com sua pessoa” (MANN, 2016, p. 354-355).

<sup>49</sup> MANN, Thomas. “Dostoiévski, com moderação”. In: *O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros*. Tradução de Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

<sup>50</sup> MANN, 2011, p. 113-114.

<sup>51</sup> MANN, 2011, 115-116.

Algo comum a esses escritores foi a vida – ou parte dela, como é o caso de Goethe – no século XIX. Apesar de não serem contemporâneos, eles fizeram parte de um século no qual Thomas Mann encontrava modelos éticos e morais:

Ele [Tolstói] tinha o calibre do século XIX, esse gigante que carregava fardos épicos, sob os quais a geração atual, tão mais mirrada e de menos fôlego, sucumbiria. Como foi grandiosa aquela época em tudo o que teve de sombrio e materialista, de rudeza e ascese cientificista, como foi grandiosa a estirpe de criadores a que pertenceu Tolstói e cujos feitos dominaram os cinco decênios antes de 1900!<sup>52</sup>.

O escritor considerava o ascetismo do século XIX – nas convicções e força de espírito exibidas por seus criadores, tomando Tolstói como exemplo – um modelo para o século XX. A seguir, ao comentar a grandeza dos empreendimentos artísticos de Liev Tolstói, ele afirma:

Nós, os escritores de hoje, pertencemos a uma estirpe europeia diminuta, na melhor das hipóteses mediana, se comparada com a dele. Nada nos desculparia, muito menos o temor à injúria, ao assédio moral e ao ódio dos imbecis, se não estivéssemos à altura do que a época exige, ao dever intelectual de, no âmbito de cada povo e buscando ser-lhe útil, almejar o que é justo<sup>53</sup>.

No excerto, alguns termos e o tom do discurso do autor devem ser destacados. À parte a questão do modelo estético, a grandeza de Tolstói encontra-se relacionada ao seu compromisso com a época. Em uma breve analogia, Thomas Mann se volta contra os seus contemporâneos, fracos – ou seja: destituídos da força para lutar em prol do que é justo. Palavras como “dever”, “utilidade” e “justiça” evidenciam horizontes aos quais a intelectualidade de seu tempo, primeira metade do século XX, deveria almejar. Ao definir sua classe como “estirpe europeia diminuta”, o escritor retoma, na figura de Liev Tolstói, o compromisso do intelectual com a sociedade.

Para Thomas Mann, Tolstói e Goethe fazem parte do mesmo plano exemplar. Se o cristianismo do russo o levou ao limite, em Goethe, a vocação burguesa seria a chave para a compreensão de sua “grandeza”. Ao escrever sobre o último, Thomas Mann enxerga o espírito a ser resgatado por sua classe. O apego ao trabalho, tipicamente protestante e associado à burguesia alemã: neste caso, o “trabalho artístico”. A questão sob a qual justificamos a união entre os autores – Tolstói e Goethe – reside no apego ao controle e autoeducação, características essenciais, segundo a concepção do escritor, para o vislumbre da proeminência de ambos.

---

<sup>52</sup> MANN, 2011, p. 32.

<sup>53</sup> MANN, 2011, p. 39.

Em *A Montanha Mágica*, a questão sobre o compromisso exigido por uma época vem à tona sob a forma de análise do destino de Hans Castorp. No romance, temos sua vida anterior à estadia em Berghof relacionada a alguns elementos. Morte prematura dos pais e do avô, pouca vocação para o trabalho, saúde frágil e algum talento para a pintura. Levando em consideração o seu “dote artístico”, podemos inquirir sobre o motivo que o distanciou da carreira nesse campo. Na obra, o narrador responde à questão de duas formas. De um lado, temos James Tienappel, o tio-avô responsável por sua criação, e que o induziu, após o término dos estudos regulares, a optar pela engenharia naval. Apesar da herança, o jovem deveria trabalhar, algo que não chega a ocorrer, dado o longo período passado por ele no Sanatório: sete anos. Mas antes da estadia “na Montanha”, ele esteve perto de terminar os estudos. Esta é, no romance, a “razão objetiva” fornecida ao leitor. Entretanto, a ela, o narrador une outra, que nos faz retornar ao “tema do compromisso”, daquilo que uma época invariavelmente exige do artista – ou do indivíduo, em termos gerais:

O indivíduo pode vislumbrar numerosos objetivos pessoais, finalidades, esperanças, perspectivas, que lhe deem impulso para grandes esforços e elevadas atividades; mas, quando o elemento impessoal que o rodeia, quando o próprio tempo, não obstante toda a agitação exterior, carece de esperanças e perspectivas fundamentais e se lhe revela como desesperador, desorientado e falto de saída, e quando responde com um silêncio vazio à pergunta que de qualquer modo se faz, consciente ou inconscientemente, acerca do sentido supremo, ultrapessoal e absoluto, acerca de toda atividade e de todo esforço – então se tornará inevitável, justamente entre as naturezas mais retas, o efeito paralisador desse estado de coisas, e esse efeito será capaz de ir além do domínio da alma e da moral, e de afetar a própria parte física e orgânica do indivíduo. Para alguém se dispor a empreender uma obra que ultrapasse a medida da necessidade pura e simples, sem que seu tempo saiba uma resposta satisfatória à pergunta “Para quê?”, é indispensável um isolamento e prontidão moral, algo raro e de natureza heroica, ou então uma vitalidade muito robusta. Hans Castorp não possuía nem uma nem outra dessas qualidades, então está claro por que era medíocre, ainda que num sentido bastante decoroso<sup>54</sup>.

No longo trecho, temos a análise do autor a respeito do efeito negativo do tempo – Modernidade – sobre o indivíduo. Em poucas palavras: se a época não fornece uma resposta, ou “sentido supremo”, à simples questão “Para quê?”, o sujeito será acometido por males espirituais e físicos. Isto o paralisa e impede a realização plena de sua “obra pessoal”.

Retomando a digressão do narrador de *A Montanha Mágica*, veremos que a realização extemporânea está associada a poucos eleitos. Estes – dotados de robustez e retidão para realizar o sacrifício atroz do isolamento – são os únicos aptos a produzir algo, de fato, grandioso. Hans

---

<sup>54</sup> MANN, 2016, p. 44-45.

Castorp, como tantos outros, não estava a par, subjetivamente, dessas qualidades, e por isso era medíocre.

Em um exercício de comparação, o excerto aproxima-se do que Thomas Mann vê como exemplar em Tolstói e Goethe, pelo menos. Além do compromisso com a época, em realizar algo útil e simbolizar o que há de bom no “espírito de um povo” – como é o caso de Goethe, nas considerações de Thomas Mann –, o literato deve ir de encontro ao sacrifício, exposto pela necessidade do isolamento e pela defesa da própria liberdade. No entanto, a vida continua a clamar por esse indivíduo, de maneira que controle e descontrole, exterior e interior, são questões, além de serem enfrentadas no decurso do processo de criação, ligadas ao embate a seguir: “Se a vida é uma luta, o literato é o guerreiro que, antes da batalha, leva sacrifício às musas”<sup>55</sup>. Recorrendo a outro “clichê” aplicado a Thomas Mann, e tomando de empréstimo a dualidade grega de Nietzsche – Apolo e Dionísio –, temos que o literato está enredado em um conflito entre as forças apolíneas e dionisíacas. A grande obra, a grande vitória ocorreria se, em última instância, algo “útil” fosse legado à sociedade.

De todo modo, não serão retomados, aqui, ideais de grandeza e sacrifício para destacar um e outro escritor como parte de uma hierarquia entre artistas ou, mesmo, não louvaremos ingenuamente a concepção de Thomas Mann sobre o papel dessas figuras na sociedade. Por outro lado, consideramos inegável que o autor, como inúmeros escritores e escritoras, “legou algo” – isto é: há o que se refletir a partir de sua obra, e a sociedade, em constante transformação, pode, sim, pensar sobre cultura e declínio, ascensão e queda a partir das pistas de inteligência deixadas por tais sujeitos, pois, é exatamente a este ponto que Thomas Mann direciona o leitor.

Diante desses escritos, vemos, no mínimo, ingenuidade na carta em que o jovem Thomas Mann, aos 28 anos, dizia não serem liberdade e moral terrenos lícitos à arte. Como o próprio admitiu no documento, ele pouco sabia sobre o tema<sup>56</sup>. Sua “transformação” não deve assustar, posto que é fenômeno intrínseco à existência humana, e possível não apenas a “grandes escritores”. Efeito do tempo, da contingência histórica, mera escolha subjetiva? Não temos como encerrar isto em um sistema. Todavia, se destacarmos o “tempo”, encontraremos

---

<sup>55</sup> MANN, 2014, p. 48.

<sup>56</sup> A saber: “Para mim não passa de um conceito moral e intelectual, com o mesmo significado de ‘veracidade’ (alguns críticos chamam de ‘frieza’ em minha obra). Mas não tenho absolutamente nenhum interesse na liberdade política. As grandes obras da literatura russa foram escritas sob atroz opressão, não foram? E teriam sido produzidas sem essa opressão? Se isso não prova nada, prova pelo menos que a luta pela liberdade é melhor que a liberdade em si” (Carta de 27/02/1904 apud HAMILTON, 1985, p. 133).

outro dos paradoxos produzidos em *A Montanha Mágica*, cuja essência está na necessidade de autorreflexão e, também, na manifestação das mudanças:

Que é o tempo? Um mistério – inessencial e onipotente. Uma condição do mundo dos fenômenos, um movimento ligado e mesclado à existência dos corpos no espaço e a seu movimento. Mas, deixaria de haver tempo se não houvesse movimento? Não haveria movimento sem o tempo? Perguntas! O tempo é uma função do espaço? Ou vice-versa? Ou são ambos idênticos? Perguntas demais! O tempo é ativo, tem caráter verbal, “presentifica”. Mas presentifica o quê? Transformação! O agora não é o então; o aqui é diferente do ali; pois entre ambos se intercala o movimento. Mas, visto ser circular e fechar-se sobre si mesmo o movimento pelo qual se mede o tempo, trata-se de um movimento e de uma transformação que quase se poderia designar repouso e imobilidade: pois o então repete-se constantemente no agora, e o ali repete-se no aqui. Como, por outro lado, nem sequer os mais desesperados esforços podem fazer imaginar um tempo finito ou um espaço limitado, tomou-se a decisão de “pensar” o tempo e o espaço como eternos e infinitos, se não perfeito, ao menos melhor. 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 sua redução aproximada a zero? É possível uma sucessão no eterno, ou uma justaposição no infinito? São compatíveis com o eterno e o infinito (essas hipóteses emergenciais) conceitos como distância, movimento, transformação, ou a mera existência de corpos limitados no universo? Perguntas, mas há que fazê-las!<sup>57</sup>.

Acima, temos os efeitos do tempo postos à prova através da busca, expressa pelo narrador, por um sentido para a categoria. A digressão, associada à parte dos pensamentos do protagonista de *A Montanha Mágica*, revela a centralidade do tema para escritores como Thomas Mann, sujeitos à relatividade e à fragmentação das categorias científicas e filosóficas. Seus questionamentos, tencionando encontrar o sentido último à difícil compreensão dos efeitos e da existência do tempo, revelam o cultivo de uma subjetividade influenciada pelas questões de sua época, e que, de certa forma, superam as dualidades expressas através dos ensaios acerca dos “modelos do século XIX”. Ou seja, se no início de *A Montanha Mágica*, o narrador associa a mediocridade do protagonista à sua fragilidade com relação às “exigências do tempo”, páginas mais tarde, ele próprio revela a complexidade do tema, não apenas relacionando-o aos deveres do homem, mas alargando as causas e o sumo das experiências dos indivíduos no tempo. Suas perguntas acerca do infinito chegam, literariamente, a lembrar-nos de *O Jovem Törless* (1906). Em especial, das reflexões do garoto austríaco sobre a verdade e a vida após o contato com os números imaginários e as noções de infinito, em matemática<sup>58</sup>. Esta comparação, longe de ser

---

<sup>57</sup> MANN, 2016, p. 399.

<sup>58</sup> Citamos, em especial, dois diálogos da novela de Robert Musil. Ambos têm a participação de Törless, cujo primeiro interlocutor é o amigo Beineberg, e o segundo, o professor de matemática do internato. Após a aula, então, Törless compartilha a ideia a seguir: “Se isso que estão dizendo aí for realmente preparação para a vida, deve-se referir a alguma das coisas que estou

casual, revela-nos a pertença de Thomas Mann à Modernidade, algo que, afora os modelos estabelecidos pelo próprio, ligados ao século XIX, exhibe a centralidade do problema do tempo e a fragmentação da subjetividade humana como categorias largamente discutidas por ele e seus contemporâneos. Ao lado das dualidades sobre “vida e espírito” e “mundo burguês e mundo artístico”, o escritor integrou às suas preocupações temas explorados por autores como Robert Musil, Virginia Woolf e Marcel Proust.

Também seu objetivo ao compor o romance, e, de tão poderoso, como vimos, as questões sobre o tempo invadem o espírito de Hans Castorp. O narrador pergunta, e não consegue encerrar objetivamente o sentido do tempo: se é mudança, movimento circular na eternidade, repouso etc. Se há alguma conclusão possível a partir do trecho citado, nós a teríamos associada a um *continuum* e, de outro modo, ao tempo como elemento presentificador. Na “transformação”, portanto, estaria o seu sentido para os homens. Mas, ainda assim, restam-nos dúvidas, e não apenas aquelas relacionadas à variedade do conceito de tempo. Percebemos, no estilo do excerto, algo do universo literário com o qual Thomas Mann se comunicou, e o seu apego a reticências, a “sentidos em aberto”, encontra eco no seu ensaio sobre Anton Tchekhov. Através desse escrito teremos, novamente, tanto a questão do artista, quanto a de sua função na sociedade, trazidas a lume. Ao lado de outra de suas narrativas de juventude, uma oposição a isto surgirá e, ao final, teremos um quadro razoavelmente claro quanto às concepções do autor a respeito dos temas explorados neste capítulo.

---

procurando.’ / E pensara exatamente em matemática – ainda por causa daquelas ideias sobre o infinito. [...] / – Escute, você entendeu aquilo há pouco? [...] – Esse negócio de números imaginários? / – Pois é isso. Esse número nem existe. Qualquer cifra, algarismo, seja negativo ou positivo, tem como resultado algo positivo quando elevado ao quadrado. Por isso não pode existir um algarismo cuja raiz quadrada fosse negativa. / – Muito bem. Mas por que, ainda assim, não se poderia tentar aplicar a raiz quadrada num número negativo? Naturalmente, não pode dar nenhum valor real, por isso dizemos que o resultado é imaginário. É como se a gente dissesse: aqui sempre se sentou alguém, então vamos imaginá-lo hoje na sua cadeira; e mesmo que esse alguém tenha morrido, vamos fingir que está aqui. [...] / – Acho que se a gente tivesse muito escrúpulo, não haveria matemática” (MUSIL, 2003, p. 81-82). Mais tarde, tencionando esclarecer o sentido do que havia pensado, Törless interroga o professor que, após longo discurso sobre a necessidade da maturação para a compreensão de certos conceitos, diz-lhe: “Pense bem: nos degraus elementares do estudo, em que você ainda se acha, é muito difícil dar a explicação correta para muita coisa que temos de abordar. Por sorte, poucos alunos sentem isso, mas quando alguém, como você hoje – embora, como eu disse, me dê grande prazer –, vem realmente nos interrogar, só podemos dizer: caro amigo, você precisa simplesmente *acreditar*; quando um dia souber dez vezes mais matemática do que hoje, compreenderá; por enquanto precisa acreditar!” (MUSIL, 2003, p. 86). O sentido de nossa comparação reside, portanto, na percepção de que algo como o tempo ou certa noção matemática, supostamente objetivos, quando inquiridos à exaustão, revelam certo teor de subjetividade àquele que tenta “dominar o conhecimento”.

## 2.4 Sobre Tchekhov, o ensaio e o compromisso do artista

O excerto de *A Montanha Mágica*, com o qual encerramos o tópico anterior – “‘Irmãos de espírito’ e o tempo como tema de reflexão das funções do artista” –, não resolve as problemáticas sugeridas pela digressão do narrador. Thomas Mann demonstra pouco interesse em apresentar respostas sistemáticas em seus textos ficcionais, e, por vezes, sua prosa caracteriza-se por isto: infundáveis reticências, ou “tergiversações”, que em última análise não encerram os questionamentos. Perguntamo-nos, por exemplo, se esse “modo de dizer” não nos indicaria a influência de outro escritor em seu estilo, e de que forma a problemática do tempo se relaciona com o tema do “compromisso do artista”. Assim chegamos a Anton Tchekhov<sup>59</sup>.

Em sua análise da obra do contista russo, Thomas Mann combina elementos biográficos, históricos e temáticos. Enquanto crítico literário, o escritor não se preocupava com a exploração de elementos formais da narrativa. Isto pouco aparece em seus ensaios e, na maior parte dos casos, foi procedimento ignorado. Seu método é outro, e consiste em retomar os diálogos entre a vida e a obra do autor em questão para que, enfim, o “espírito criador” seja compreendido. Johannes Kretschmer define assim – em prefácio ao livro *O escritor e sua missão*, uma das compilações brasileiras da produção ensaística de Thomas Mann –, a postura do romancista:

De maneira geral os seus escritos manifestam o desejo de prestar contas da própria obra, de pôr ordem em ideias e de refletir sobre certos problemas estéticos. / Mas a obra ensaística de Mann não trata apenas de aspectos poetológicos; nela se mesclam ainda referências autobiográficas, culturais e políticas<sup>60</sup>.

Em carta enviada ao amigo Paul Amann, Thomas Mann comenta o lugar, em sua vida, dos ensaios, bem como sua forma:

“Nunca serei o escravo de meus pensamentos, pois sei que nada no que apenas se pensa e diz é verdadeiro; a única verdade incontestável é a *imagem*. Sempre que me engajo num trabalho de ensaísta meu lema é: ‘Você não deve tentar me confundir com as minhas contradições. No momento em que se começa a falar, se começa a errar’. Meu segundo lema é: ‘Assim que nossos pensamentos conseguiram se moldar em palavras, eles não mais são sentidos pelo coração, e no fundo não são mais sérios’ (Schopenhauer). Longe de ser um modo de manifestar minha posição nos meus escritos, a expressão ensaística de meus pensamentos é muito mais a única maneira segura que

---

<sup>59</sup> Utilizaremos como base à análise deste capítulo: MANN, Thomas. “Ensaio sobre Tchekhov”. In: *O escritor e sua missão*: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros. Tradução de Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

<sup>60</sup> KRETSCHMER apud MANN, 2011, p. 9.

tenho de me ver livre deles, de ultrapassá-los a caminho de outros, novos, melhores, e, quando possível, completamente opostos – *sans remords!*”<sup>61</sup>.

Na carta, vemos como o autor justifica sua produção ensaística, cuja essência está associada a um modo de “evolução” do pensamento, ou seja: temas e problemas recorrentes, ligados à literatura e à sociedade, são integrados a esses escritos como estágios de um longo exercício reflexivo. Através disso, é como se o escritor encontrasse uma zona de escape para temas que, sem a existência desse “lugar”, passariam a integrar sua prosa ficcional, e que por consequência a deixariam ligeiramente pedante – cansativa – para o leitor. Daí a relevância de olharmos cuidadosamente para esses textos, pois neles encontramos “instantes do pensamento de Thomas Mann” que, superados ou não, tornam possíveis o reconhecimento de suas preocupações. Ainda a respeito do excerto, destacamos a necessidade do autor em “superar certas ideias”. Seus ensaios não expressam a sistematização de seus pensamentos – ou a “verdade final” de sua inteligência. Contudo, tais textos ajudam-nos a identificar a evolução do pensamento do autor quanto a diversos temas. Por isso, seria leviano considerá-los apenas *remords*.

Até o momento, comentamos o método e exibimos uma leitura geral dos ensaios de Thomas Mann, mas como poderíamos relacionar os elementos citados com o *Ensaio sobre Tchekhov*? Analisemos o trecho a seguir:

O *status quo* eram as condições impossíveis dos anos 1890 na Rússia, nos quais Tchekhov viveu. Mas sua dor, sua dúvida quanto ao trabalho, sua percepção sobre o que havia de raro e insólito em seu papel de artista são atemporais e não se prendem às condições russas da época. “Condições”: quero dizer, sempre existiram e existirão condições péssimas, abrindo um abismo irreparável entre a verdade e a realidade. E até hoje Tchekhov tem irmãos no sofrimento, que não se sentem bem com a fama, por estarem divertindo um “mundo perdido, sem lhe atribuir nem um traço de verdade salvadora”, que conseguem se colocar tão bem como ele na pele do herói idoso<sup>62</sup> da “História enfadonha” que fica devendo resposta à pergunta “o que

<sup>61</sup> Carta de 25/02/1916 apud HAMILTON, 1985, p. 278.

<sup>62</sup> O “herói idoso” citado por Thomas Mann é o protagonista do conto *Uma história enfadonha: das memórias de um idoso*. No texto, Tchekhov descreve o fim da vida de um professor de medicina desiludido com o presente monótono de suas relações familiares e com o trabalho na universidade. Todo o conto está marcado por alguma melancolia, sentimento expresso por várias das personagens da trama. Citamos o trecho tomado como referência por Thomas Mann no ensaio: “Nikolai Stiepânitch! – diz, empalidecendo e apertando as mãos sobre o peito – [...] Não posso mais viver assim! Não Posso! Pelo amor do Deus verdadeiro, diga-me o quanto antes, já: o que devo fazer? Diga-me, o que fazer? / – O que posso dizer? – fico perplexo. – Não posso nada. [...] / – Ajude-me! – soluça ela, agarrando-me a mão e beijando-a. – O senhor é meu pai, o meu único amigo! É inteligente, culto, viveu muito! Foi professor! Diga-me: o que devo fazer? / – Pela minha consciência, Kátia: não sei” (TCHEKHOV, 2014, p. 180). Parte da apatia demonstrada por Nikolai Stiepânovitch, no diálogo citado, tem como prelúdio o monólogo a

devo fazer?"; irmãos no sofrimento que não conseguem nomear o sentido do seu trabalho – e que, no entanto, trabalham, trabalham até o fim<sup>63</sup>.

Novamente, contexto e autor são equiparados a trechos de criações ficcionais específicas – no caso acima, tomando como referência a novela *História Enfadonha*. E, outra vez, Thomas Mann utiliza um escritor do século XIX para refletir sobre sua função no início do XX. O exemplo de Tchekhov demonstra-nos a faceta de alguém que conhece o “sacrifício do literato”, e que se inquieta ante a possibilidade da existência meramente superficial. “A literatura apenas diverte? É entretenimento?” Tais questões permeiam o ensaio de Thomas Mann, e se levamos em consideração as suas sugestões, também Tchekhov ocupava-se com o tema da relevância social da literatura. Aqui, devemos notar como os escritores transpuseram problemáticas de suas ficções para o modo com o qual compreendiam a vida. O diálogo entre a obra e o autor, neste caso, mostra-se revelador ao exprimir como ambos se recusam a, pelo menos nos excertos trabalhados até este instante, estabelecer o vñ entre literatura e vida, mas como podemos desenvolver a questão?

Em primeiro lugar, não há como ter certeza da função objetiva da literatura na vida dos seres humanos. Não cravamos certezas porque consideramos certas sistematizações, por demais restritas, insuficientes para a compreensão da complexidade dos efeitos da prosa ficcional na humanidade. Por isso, contentamo-nos em apontar os benefícios a seguir: erudição, educação humanística, contato regular com a alteridade através da leitura<sup>64</sup>, empatia e desenvolvimento da própria sensibilidade artística. A questão, no entanto, supera estas “bonanças”, e em *Tonio Kröger* (1903), o protagonista do conto se vê diante de semelhante problema, debatido com sua amiga, a pintora Lisaweta Iwanowna. Para ele – um jovem escritor imaginado por Thomas Mann –, a arte literária seria:

[...] uma maldição [...]. Quando essa maldição começa a se fazer sentir? Cedo, terrivelmente cedo. Num período em que ainda se deveria viver facilmente, em paz e harmonia com Deus e o mundo. Você começa a se sentir marcado, em misteriosa contradição com os outros, as pessoas comuns, normais; o

---

seguir: “Cada sentimento e cada pensamento vivem em mim isolados, e em todos os meus juízos sobre a ciência, o teatro, a literatura, os alunos, em todos os quadrinhos que desenha a minha imaginação, mesmo o analista mais hábil não encontrará o que se chama uma ideia geral, isto é, o deus do homem vivo” (TCHEKHOV, 2014, 178).

<sup>63</sup> MANN, 2011, p. 189-190.

<sup>64</sup> Este trecho de nosso texto faz alusão ao livro *Literatura em perigo*, de Tzvetan Todorov, obra relevante para que pudéssemos refletir sobre pequenas questões estéticas e, ainda, a respeito do uso e da evolução destas no curso da História da literatura. Além disso, o tema da relevância da arte, como abordado pelo autor búlgaro, nos levou a considerar, ainda mais, o tema, auxiliando-nos a compor a análise presente no capítulo. Ver: TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

abismo de ironia, descrença, oposição, conhecimento, sentimento que o separa dos outros seres se aprofunda cada vez mais; você fica só e daí em diante não há mais possibilidade de compreensão. Que destino!<sup>65</sup>.

A literatura é, portanto, apenas maldição? Espécie de “filtro” que torna alguns “eleitos” incapazes para a vida? Há no mesmo conto a percepção oposta, reproduzida abaixo, e proferida por Lisaweta Iwanowna:

[...] se é que posso lhe dar uma resposta, se posso, de certo modo, defender sua profissão contra você mesmo, certamente não vou dizer nada de novo mas apenas lembrá-lo de algo que você deve saber muito bem... Como por exemplo: o efeito purificador da literatura, a anulação das paixões através do conhecimento e da palavra, a literatura como acesso à compreensão, ao perdão e ao amor, o poder libertador da linguagem, o espírito literário, acima de tudo, como a mais nobre manifestação do espírito humano, o poeta como ser humano completo, como santo<sup>66</sup>.

O tema da relevância da literatura ainda pertence às questões sobre as quais os escritores e intelectuais, em todo o mundo, se ocupam, e fortalece-se a cada dia em um universo que, progressivamente, abandona a leitura e a escrita – como o nosso. Thomas Mann foi parte de uma era em que o escritor ainda possuía “funções”, e uma delas era a de “guia intelectual de seu povo”. Isto é, ele pertenceu a um mundo em que o escritor não era apenas parte de conglomerados comerciais – o literato importava, de fato. Como um autor forjado na tradição intelectual do século XIX, mas confrontado pelas crises do século seguinte, encontramos em Thomas Mann a recorrência de questões como: “Por que escrevo? Por que a literatura?”

O autor via a arte como matéria fundamental para a transcendência existencial. Em paralelo, notamos a relevância social da função. Segundo Thomas Mann, isto se percebe, inclusive, na evolução literária de Tchekhov. Enquanto comenta a passagem do jovem escritor de peças satíricas para o maduro contista, ele analisa:

Aos dezenove anos, Anton era o sustento da família. “Antocha Tchekhonte”, era como ele se assinava em sua condição de fornecedor de folhetins humorísticos... / É quando ocorre algo de curioso, algo característico do espírito e da vontade própria da literatura, revelando, que, no momento em que alguém começa a lidar com ela, ainda que de modo tão pragmático, colateral e cômico, podem se produzir consequências inesperadas. Esse espírito “cutucava a consciência”, como dizia o próprio Antocha Tchekhonte, o piadista. [...] pouco a pouco sem que ele queira ou se dê conta do processo, começa a entrar nos seus pequenos folhetins algo com que estes originalmente nem pretendiam se vincular, algo que tem origem na própria consciência da literatura e, ao mesmo tempo, na própria consciência – algo ainda engraçado

---

<sup>65</sup> MANN, 2000, p. 117.

<sup>66</sup> MANN, 2000, p. 119.

e divertido, mas ao mesmo tempo amargo, triste, que põe a nu e acusa a vida e a sociedade, algo de dolorosamente crítico, em suma: algo de literário<sup>67</sup>.

A literatura seria responsável por levar os indivíduos ao contato com dimensões, até então, desconhecidas por eles próprios. E o papel do literato, retomando os comentários de Thomas Mann sobre Tchekhov, encontra-se em seguir trabalhando, exercício que beira o absurdo, se aproximado do empobrecido debate sobre se os escritores não fariam algo melhor – útil – à sociedade se fossem apenas médicos, políticos ou advogados. Quanto a isto, a figura de Anton Tchekhov gera curiosidade, uma vez que ele exerceu as duas funções – ou seja, profissional liberal e artista –, mas mesmo em medicina sentiu o limite de seus esforços. Com efeito, isto torna possível notar a insuficiente carga de relevância da vida prática, tida pela sociedade capitalista como “normal”. Esses autores, muitos deles, estiveram a todo instante cientes do que se passava no mundo, e não se escondiam quando confrontados pelos problemas da “vida prática”. Não estamos diante de um mero *flâneur*, pois ressoa, na verdade, o trecho de carta do enlouquecido Detlev Spinell<sup>68</sup> em que resta ao “artista adoentado”, e impossibilitado pelas tais “condições”, combater com “espírito e palavra”. E há, enfim, o ascetismo, a possibilidade de exercer uma função até que se não possa mais. A resposta – o compromisso do artista – para Thomas Mann é “trabalhar, trabalhar até o fim”<sup>69</sup>, ainda que as condições não sejam as ideais, e a sociedade se nos exiba sombria porque tomada por crises e obscurecimentos cotidianos.

### **3.0 A Europa em conflito: os anos de produção d’A *Montanha Mágica***

#### **3.1 As primeiras décadas do século XX**

A *Montanha Mágica* foi um romance escrito entre os anos de 1912 e 1924. Historicamente, estamos diante de uma fase de transição subjetiva e histórica: a Europa e o escritor atravessarão mudanças profundas. A maioria delas está relacionada à Primeira Guerra Mundial e ao conjunto de modificações sociais às quais o continente europeu esteve submetido. São transformações, também, ligadas às revoluções do século XX (russa e alemã, por exemplo), duas guerras continentais, seguidas crises econômicas e, em meio a isto, o desenvolvimento técnico, responsável por impactos sobre a arte – seja ela a pintura, a poesia ou a música – e a

---

<sup>67</sup> MANN, 2011, p. 180-181.

<sup>68</sup> Cf.: “O Tristão de Thomas Mann, a arte em exílio ou o embate com ‘espírito e palavra’”.

<sup>69</sup> MANN, 2011, p. 190.

vida comum. Temos a proliferação do cinema e a ampliação dos meios de comunicação, além das alterações contínuas nas paisagens urbanas.

Em *O som e o sentido: uma outra história das músicas*, José Miguel Wisnik comenta os efeitos das transformações sobre a percepção do som no cotidiano moderno e industrial:

A partir do início do século XX opera-se uma grande reviravolta nesse campo sonoro filtrado de ruídos, porque barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical. A primeira coisa a dizer sobre isso é que os ruídos detonam uma liberação generalizada de materiais sonoros. Dá-se uma explosão de *ruídos* na música de Stravinski, Schoenberg, Satie, Varése (para citar alguns nomes decisivos). É de se pensar na relação entre o desencadeamento desses eventos na música e o contexto da Primeira Guerra Mundial (da qual, diz Walter Benjamin, os soldados voltaram pela primeira vez, para a perplexidade das famílias, mudos, sem histórias para contar: o potencial acumulado das armas de guerra, sua capacidade mortífera e ruidosa, muito amplificada, estoura a dimensão individual do espaço imaginário, e o silêncio)<sup>70</sup>.

O pequeno excerto, sobretudo em sua alusão à Primeira Guerra Mundial, fornece-nos uma pista histórica para o início de nossa análise a respeito da irrupção e dos efeitos das transformações sócio-históricas na literatura ocidental. Seguindo a deixa de José Miguel Wisnik, por outro lado, pensamos no ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, em que Walter Benjamin, de modo semelhante, cita a Guerra como o evento definidor do contexto de transformações a serem vivenciadas pela humanidade a partir do século XX. Em seu texto, não temos alusão ao som, mas encontramos relevante juízo de como a conjuntura tornava, progressivamente, anacrônica a “arte de narrar”:

[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. [...] / Basta olharmos para um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis<sup>71</sup>.

A partir de meados do século XIX, o mundo e a relação dos sujeitos com o tempo e o espaço foram submetidos a transformações contínuas, nunca antes experimentadas – ou pelo menos, não, com semelhante rapidez e força. O advento da indústria alterou o tempo dos deslocamentos, os modos e, inclusive, os ruídos e os sons do cotidiano. Nesse período, temos a aceleração das mudanças e dos processos que, nas décadas anteriores, foram anunciados, mas cuja potência passou a ser sentida a partir de 1910, sobretudo após a eclosão da Primeira Guerra

---

<sup>70</sup> WISNIK, 2006, p. 43-44.

<sup>71</sup> BENJAMIN, 1987, p. 197-198.

Mundial. Em literatura, uma de suas primeiras manifestações se dá quanto aos questionamentos ligados à objetividade da narração e dos elementos integrados ao universo ficcional, pois ora, se a noção sobre os tempos e os deslocamentos se alargou, para os escritores, isto passou a representar, inicialmente, a ampliação da subjetividade com a qual os indivíduos experimentam o cotidiano.

Em referência ao fenômeno, Peter Gay comenta o ensaio *Mr Bennett and Mrs Brown*, de Virginia Woolf:

Nenhum romancista confrontou esse abismo com mais lucidez do que Virginia Woolf. Num famoso artigo, ‘Mr Bennett e Mrs. Brown’, que leu diante de amigos em 1924, ela advoga em favor do tipo de realismo que não se contenta com a superfície social dos personagens fictícios. Todo mundo conhece esse ensaio, ou pelo menos cita a observação de que ‘em dezembro de 1910 ou por volta disso, o caráter humano mudou’ [...]<sup>72</sup>.

Destaquemos os anos citados, 1924 e 1910, e o teor do comentário de Peter Gay. O historiador qualifica o julgamento da escritora sobre “o caráter humano” como parte de um abismo, noção relacionada às novas perspectivas humanas acerca da realidade e da passagem do tempo. Notemos a seguir como, no capítulo “Propósito”, de *A Montanha Mágica*, Thomas Mann analisa o “abismo” supracitado:

[...] esta história já se passou há muito tempo, está recoberta, por assim dizer, pela pátina do tempo e deve ser relatada, incondicionalmente, na forma do passado mais remoto [...]; Acontece, porém, com a história o que hoje também acontece com os homens, e entre eles, não em último lugar, com os narradores de histórias: 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; [...] ela se desenrolou numa época transata, outrora, nos velhos tempos, naquele mundo de antes da Grande Guerra [...]<sup>73</sup>.

Através do último trecho, percebemos como o narrador ressalta, a todo instante, a “vetustez” de sua história, já que *A Montanha Mágica* cobre os anos de 1907 a 1914. As expressões: “já se passou há muito tempo”, “passado mais remoto”, “época transata, outrora, nos velhos tempos” assumem essa função. Por outro lado, ao relatar a “velhice dos narradores”, o escritor nos aproxima dos juízos de Walter Benjamin acerca da derrocada do narrador na Modernidade. Em confluência, os ensaios de Benjamin e Woolf dialogam com o prefácio de *A Montanha Mágica*. Esta constatação, nos leva a destacar como a percepção sobre as transformações, e, em especial, a falência de determinadas categorias – como a do narrador –

---

<sup>72</sup> GAY, 2010, p. 27.

<sup>73</sup> MANN, 2016, p. 11-12.

na Modernidade, preocupava filósofos e escritores, compondo interessante quadro histórico do período.

O caráter de transformação impresso nas citações nos leva a conceber o universo narrado em *A Montanha Mágica* como parte de uma era na qual a estranheza, até mesmo para o narrador do romance, vira motivo de reflexão, e a razão para isto está no irrompimento e na profusão de fenômenos que, como escreveu Thomas Mann, “abriram um sulco profundo nas vidas e consciências dos homens”<sup>74</sup>. Diante disso, entendemos que os valores e os modos de uma década pareciam, já, excêntricos a outra. Isto nos leva questionar se o espaço de dez ou vinte anos é suficiente para revelar mudanças tão profundas, daí a dificuldade em decidirmos se algo é “velho” apenas por sua idade, posto que o tempo não é apenas físico, mas possui natureza subjetiva e psicológica, uma vez que cada indivíduo o vivencia ao sabor de suas experiências<sup>75</sup>.

A Primeira Guerra e a série de revoluções subsequentes<sup>76</sup>, em Europa, evidenciaram diferenças quanto a perspectivas e contextos históricos. Afora o intenso conservadorismo político da época, percebemos que alguns países – notadamente, Inglaterra e França – estavam mais próximos do “ideal político e econômico” das décadas posteriores à Primeira Guerra Mundial, a saber: a consolidação das repúblicas democráticas e a adoção integral do ideário capitalista como base para a configuração social e as estruturas econômicas dos Estados-nação. Países como Alemanha, Rússia e Áustria ainda eram, no pré-guerra<sup>77</sup>, sociedades altamente estratificadas e possuíam economias – mesmo que em ascensão, como é o caso alemão – eminentemente agrárias. Politicamente, os altos postos militares e políticos eram ocupados pela aristocracia desses países. É certo que pensemos sobre a permanência da nobreza, no entanto, desde pelo menos o século XVIII, suas alianças e as concessões para a manutenção do *establishment* aumentavam.

Após a Revolução Francesa de 1789, dinâmicas sociais inteiras foram modificadas, com uma delas estando ligada à maior proximidade entre burguesia e aristocracia. Esta relação, no decorrer do século seguinte, sofreu algumas alterações e, vez por outra, a balança do poder oscilou para um dos lados. A ascensão dos Estados-nação, por exemplo, acentuou esse

---

<sup>74</sup> MANN, 2016, p. 11.

<sup>75</sup> Ver: NUNES, Benedito. “Do tempo real ao tempo imaginário”. In: *O Tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, p. 16-27.

<sup>76</sup> Estamos nos referindo às Revoluções alemã e russa, ocorridas entre os anos de 1917, 1918 e início de 1919.

<sup>77</sup> Neste texto, ao utilizarmos a expressão “pré-guerra” estaremos nos referindo ao arco temporal a seguir: 1871 a 1914, cujas balizas temporais levam em consideração a solidificação do Estado alemão e o início da Primeira Guerra Mundial.

processo. Isto é, em um amplo contexto processual, a sociedade europeia assumiu nova feição, na qual o enfraquecimento da aristocracia foi escalonado. Ou seja: se é verdade que o declínio de certas noções e ordens era visível no século XIX, o abandono a elas ocorreria apenas no XX.

A associação entre a burguesia e a aristocracia foi fundamental para a conservação do poderio de ambas na Europa. Se retornarmos ao século XIX, teremos uma prova disto nas décadas seguintes à série de revoluções do ano de 1848. Progressivamente, a burguesia europeia foi se tornando aristocrata, em seus costumes e gostos culturais. A ascensão do romance na segunda metade do XIX e início do XX cobriu, exatamente, esse período, cujo luxo em que vivia a alta classe média europeia foi comum.

Se ampliarmos o espectro de nossa análise encontraremos variações ao processo descrito. No recém-formado Império Alemão, por exemplo, o Segundo *Reich* (1871-1918), a aristocracia seguiu no topo da sociedade, com a atuação burguesa sendo relegada a setores burocratas e intelectuais. Assim, percebemos a burguesia como uma classe que possuía elevado *status*. Ainda que não fosse hegemônica, suas particularidades eram perceptíveis como marcos identificadores da época: modos de vestir e produções culturais – nos campos da música, literatura e artes plásticas.

Pensando sobre o contexto das Nações, encontraremos conflitos e peculiaridades. Em geopolítica, as relações entre os antigos Impérios – Rússia, Alemanha e Áustria – tornavam-se cada vez mais acidentadas. Deste modo, a aparente paz e harmonia expressas pelos grandes salões da alta sociedade apenas escondiam tensões sentidas em vários setores desses países. Nacionalismo, antissemitismo, ou divergências quanto à direção econômica a se tomar, eram temas do cotidiano europeu, cuja Guerra tornou urgentes, acentuando a crise política que, no período entreguerras, geraria o fascismo. Se, de um lado, temos a associação entre as classes, devemos destacar que isto não era algo totalmente pacífico. Existiam diferenças perceptíveis em suas particularidades e em um amplo contexto: o das Nações. Por conta disso, a existência despreocupada da alta sociedade de *A Montanha Mágica* exibe “curioso distanciamento” da realidade, se considerarmos a série de conflitos e cisões esboçados. Os membros do Sanatório Internacional Berghof, espaço onde a ação narrativa ocorre, estavam “à margem” do mundo, temporal e espacialmente. A descrição da viagem de Hans Castorp, ainda nas primeiras páginas do romance, torna clara ao leitor a ideia de que a partir dali ele estará submerso em um plano alternativo, muito embora possamos enxergar elementos de aproximação entre o espaço de habitação do Sanatório, nos alpes suíços, e a “planície”, como é nomeado o cotidiano das relações na sociedade. Mas em que medida o universo ficcional se assemelha ao contexto histórico?

### 3.2 O Sanatório Internacional Berghof como microcosmo social

Uma das características marcantes do espaço em que o enredo de *A Montanha Mágica* se desenvolve diz respeito ao seu aspecto internacional<sup>78</sup>. Localizado no pico dos alpes suíços, na cidade de Davos, o Sanatório abriga gente de todas as partes do mundo: desde mexicanos a russos. De certa forma, a organização e a natureza do lugar, quanto a seus hóspedes, tornam possíveis analogias entre as vidas na planície e na montanha. Referimo-nos, por exemplo, à ideia de que a grande diferença entre os espaços – o da sociedade e o do sanatório – se dá em termos temporais. Mas, se tivermos em conta sua população, alguns traços da sociedade europeia são notados, ainda que sob a forma de microcosmo social. Ao falar sobre a chegada do holandês Mynheer Peeperkorn, o narrador descreve-nos que:

Mynheer Peeperkorn, um holandês de certa idade, esteve hospedado durante algum tempo no Sanatório “Berghof”, que com muita razão usava em seu prospecto o epíteto “internacional”. Pieter Peeperkorn – era este o seu nome, e assim falava de si próprio dizendo, por exemplo: “E agora Pieter Peeperkorn vai se regalar com uma cachacinha” – era um holandês colonial, nascido em Java, um plantador de café. Sua nacionalidade um tanto desbotada mal bastaria por si só para que nós decidíssemos, de última hora, a introduzi-lo em nossa história. Pois, meu Deus, quanta variedade de cores e matizes não existia na sociedade do renomado instituto que o conselheiro dr. Behrens dirigia como médico [...]”<sup>79</sup>.

Cada personagem traz consigo uma marca. Neste caso, o primo de Hans Castorp, Joachim Ziemssen, parece-nos particularmente interessante. Alemão, e também natural de Hamburgo, o jovem está no Sanatório por motivo semelhante ao do primo, ou seja, por conta de um mal-estar no pulmão. No entanto, em oposição a Castorp, o jovem militar reluta em se habituar ao ambiente, pois, para Ziemssen, o tempo em Berghof é inútil, e apenas o impede de seguir carreira na planície, onde poderá assumir algum posto no exército alemão. Desrespeitando indicações médicas, no meio da história, ele abandona Davos para reunir-se a um batalhão militar, tencionando dar seguimento à carreira, mas volta rapidamente a Berghof, devido à sua frágil condição. Esse detalhe – a fragilidade física – configura certa “ambiguidade”, se pensarmos que um dos elementos definidores de seu caráter é, exatamente, a aparente saúde, expressa pelo exuberante corpo e pela vocação marcial. Seu porte físico e

---

<sup>78</sup> Podemos verificar isto no trecho em que a enfermeira-chefe, Srta. Von Mylendonk, se dirige a Hans Castorp: “– Trinta e quatro – coaxou sem abafar a voz. – Está certo. Meu rapaz, on me dit que vous avez pris froid. I hear you have caught a cold. Wy, kaschetsja, prostudilisj, ouvi dizer que está resfriado. Em que língua devo falar com o senhor? Ah, já vejo que é alemão” (MANN, 2016, p. 193).

<sup>79</sup> MANN, 2016, p. 630.

*persona*, se comparados aos de Hans Castorp, exibem ao leitor um “tipo comum” à alta sociedade germânica, como notaremos a seguir:

Joachim era mais alto e mais espadaúdo que ele [Hans Castorp], um modelo de força juvenil e como que talhado para a farda. Representava aquele tipo bem trigueiro que sua loura pátria não raro produz. Sua tez, bastante morena já por natureza, estava tostada pelo sol e adquirira uma cor quase brônzea. Com os grandes olhos negros e o bigodinho escuro sobre os lábios cheios, bem-conformados, seria positivamente belo, não fossem as orelhas muito despegadas<sup>80</sup>.

Um jovem forte e de porte militar, altamente educado e ativo em seu trato no cotidiano. Tais características – físicas e “espirituais” – quando transpostas ao protagonista, apresentam-se como “miragens”: imagens longínquas daquilo que não pertence à sua personalidade. Hans Castorp é, em realidade, um burguês típico, com traços aristocratas e ligado ao universo comercial em que cresceu. Seu gosto por cigarros, cerveja e pela vida contemplativa mostram-no como figura oposta ao primo, representante do ideal político e social alemães, não obstante possamos – como Lodovico Settembrini, intelectual com o qual Castorp passa a se relacionar no Sanatório, o faz – associar os vícios por cerveja e cigarros a traços de germanidade:

“Ah, bravo!”, exclamou e pediu licença para sentar-se. / – Cerveja, tabaco e música – disse. – Eis sua pátria! Vejo que o senhor tem senso para o espírito nacional, Engenheiro. Folgo em ver que está no seu elemento. Deixe-me participar da harmonia do estado em que o senhor se encontra<sup>81</sup>!

Podemos considerar Joachim um militar e Hans um jovem de espírito artístico, acima de tudo, burguês. É desta forma que o autor possibilita nosso acesso à duplicidade do espírito alemão presente no livro e como que representada pelo distinto caráter dos primos. Um, o caso de Ziemssen, associado às qualidades e aos ideais de seu povo, e o outro, Hans Castorp, imaginado junto aos “vícios” alemães: cerveja, tabaco e música. No fim do romance, a última – a música – representará uma grande paixão, fomentada através da chegada de um gramofone no Sanatório, instrumento que Castorp tomará para si, e que conservará junto aos outros pacientes. Serão várias as noites de audição dos discos disponíveis na coleção do lugar, e o cigarro o acompanhará por toda a travessia, sobretudo em seus momentos de descanso.

Se pensarmos em outros personagens, perceberemos a aplicação de marcações identitárias semelhantes. Algumas delas, claramente, associam-se a percepções sobre a cultura de certos países. Há alguns pacientes austríacos, de vocação aristocrata. Um deles, no início da

---

<sup>80</sup> MANN, 2016, p. 17.

<sup>81</sup> MANN, 2016, p. 133.

narrativa, assusta Hans Castorp devido ao seu estado de decrepitude, representado por um estilo de tosse que, segundo o jovem, levava-o a perceber “o interior do homem”<sup>82</sup>. Clawdia Chauchat, mulher por quem o protagonista se apaixona, é russa. Seus trejeitos à mesa, ou em outros lugares do Sanatório, exibem-na como “mulher do oriente”: olhos de quirguiz, feições misteriosas. Analisando as descrições do narrador, perceberemos a repetição de certos traços, como a postura lassa de Chauchat, demonstrando cansaço ao sentar-se à mesa e a sua mania em fechar a porta com violência, na sala de refeições<sup>83</sup>.

Através do capítulo “No Restaurante”<sup>84</sup>, temos acesso, no início do romance, à variedade de tipos e personalidades reunidos em Berghof, e diversas são as nacionalidades presentes nas sete mesas do local. No decurso da narrativa, o protagonista, Hans Castorp, muda de lugar, de maneira que no final da trama, temo-lo visto em convívio com os membros de cada uma das “mesas”, como a dos “russos ordinários” e a dos “russos distintos”, onde Clawdia Chauchat, a mulher de postura e andar preguiçosos, fazia suas refeições. Os trejeitos dela, bem como os de outros internos, causam-lhe certa estranheza porque representam o oposto daquilo que Castorp considera adequado ao “convívio civilizado”.

O estranhamento de Castorp evidencia diferenças, bem como a configuração do Sanatório apresenta “trechos” da civilização europeia, se a considerarmos, aqui, em escala menor. Uma das grandes alusões ao contexto, contidas em *A Montanha Mágica*, pertence à maneira com a qual o narrador estruturou o espaço de seu romance. E isto, seguramente, não foi mero acaso, mas, sim, uma tentativa clara de exibir ao menos duas características da Europa do pré-guerra. Na primeira delas, notamos o alheamento dos cidadãos comuns europeus, porque ainda que o confronto bélico já fosse discutido – e algumas Nações, como o Império Alemão, estivessem se preparando para a Guerra –, a burguesia aristocratizada dos grandes salões olhava em derredor com indiferença, havendo certa fé, compartilhada, de que as mudanças levariam aquela civilização ao seu ápice, do ponto de vista evolutivo. Obviamente, essa percepção não pertencia a todos, sobretudo se pensarmos no sentimento de mal-estar do fim do século XIX. Vários intelectuais, artistas e cientistas viam, em seu tempo, a degradação de uma sociedade, e,

---

<sup>82</sup> No trecho, Hans Castorp diz: “Já não é uma tosse viva. Não é seca, mas também não se pode chamar de solta. Não encontro, nem de longe, a palavra adequada. É como se se descortinasse o interior do homem, fosse possível olhá-lo dentro, e tudo não passasse de lodo e pântano” (MANN, 2016, p. 24).

<sup>83</sup> MANN, 2016, p. 90-95.

<sup>84</sup> MANN, 2016, p. 24-29.

portanto, a Modernidade apenas traria consigo a decadência dos povos. Superficialidade, alheamento e consciência integravam o interessante cenário, ora idílico, ora sombrio<sup>85</sup>.

Mais do que uma oposição à vida, o comportamento e o cotidiano dos membros do Sanatório relacionam-se a um estado de espírito particular à classe a que pertenciam. Com efeito, Thomas Mann evidenciou as aspirações e os ideais da era anterior à Primeira Guerra Mundial numa pequena cidade dos Alpes suíços – Davos – através de personagens de nacionalidades diferentes, elaborando junto ao leitor a impressão de que, ao entrarmos em contato com sua trama, estamos diante de representantes de uma civilização intercontinental. A personalidade de Joachim Ziemssen, ou as características de outros dois personagens – um deles italiano, Lodovico Settembrini e o jesuíta de origem espanhola e semítica, Leo Naphta – anunciam isto. Deste modo, levando em consideração o espaço e a natureza internacional de Berghof, o leitor pode realizar algumas analogias entre a sociedade “além-livro” – ou seja, a respeito do universo factual da História e da Europa do início do XX – e os membros da comunidade ficcional de *A Montanha Mágica*. Analogias estas, é importante destacarmos, que não são imediatas ou meramente superficiais, mas que surgem como parte do universo imaginado pelo autor, cuja narrativa – e isto pertence a qualquer obra literária – conecta-se a algo exterior, posto que as representações produzidas no texto possuem várias de suas bases elaboradas fora dele.

Recordemos que Thomas Mann produziu *A Montanha Mágica* em um período compreendido entre os anos de 1912 e 1924. Durante a produção do romance, interrompida repetidamente, a Guerra apareceu e, com ela, uma série de eventos que o marcariam profundamente. Devemos lembrar que a narrativa seria apenas uma curta novela e que, no início

---

<sup>85</sup> Utilizamos o termo “sombrio” para resumir parte dos escritos e das ideias “pessimistas” do fim do século XIX e meados do XX. Autores como Friedrich Nietzsche e Schopenhauer, no contexto alemão, ajudam-nos a identificar as origens e a forma adquirida pelo “mal-estar” percebido no período, conhecido também como *fin-de-siècle*. Para um resumo histórico disto, bem como de outras ideias, o capítulo “Concepções de mundo: darwinismo social, Nietzsche, guerra”, de *A força da tradição*, escrito por Arno Mayer, pode ser lido. Além dele, temos a obra *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*, de Roger Hollinrake, que contém interessante quadro do pensamento e dos ecos de Schopenhauer em parte da obra de Friedrich Nietzsche. Quanto à evolução da ideia de “decadência”, o ensaio homônimo, parte do livro *História e memória*, escrito por Jacques Le-Goff, apresenta uma linha de evolução histórica do vocábulo, da Antiguidade até a Modernidade. O historiador francês finaliza sua análise com sínteses sobre obras elaboradas a partir dessa noção. Finalmente, no século XX, o livro *Decadência do Ocidente*, de Oswald Spengler, deve ser destacado por duas razões: sua abrangência entre os círculos intelectuais germânicos – Thomas Mann chegou a lê-lo e comentá-lo em seus diários enquanto escrevia *A Montanha Mágica* – e a ressonância do tema, cuja retomada pode representar, precisamente, as incertezas e as dúvidas acerca dos rumos da Civilização Ocidental de 1900 em diante.

da produção, o autor pensava em elaborar um enredo que expusesse figuras antagônicas: um intelectual iluminista e um homem de traços e inclinação cristã. Ambas as figuras representariam personalidades opostas e o livro conteria longas discussões entre os intelectuais responsáveis pela formação do jovem Castorp<sup>86</sup>. Uma década depois, Thomas Mann exibiu sua longa narrativa épica, atravessada por elementos diversos e, em termos históricos, algo sombria quanto ao futuro vislumbrado no continente e em seu país de origem – elementos estes que seriam responsáveis pela transformação do outrora aristocrata, apoiador da Guerra, em aliado da democracia na década seguinte. Para contextualizarmos a mudança, precisamos recorrer, neste instante, a uma breve exposição do ambiente conservador em que o autor foi formado: artística e socialmente. Com isto, teremos uma ideia melhor sobre o contexto e os efeitos que aspectos daquela época tiveram sobre sua vida e produção literária.

### **3.3 O Império alemão de fins do XIX e início do XX: “a força da tradição”**

Através das obras *A força da Tradição*, de Arno Mayer, e *Os alemães*, de Norbert Elias, podemos estabelecer parte da dinâmica histórico-social europeia de fins do século XIX e início do XX. O livro *Os alemães*, sobretudo, torna identificáveis os “ecos de aristocracia” no discurso de Thomas Mann, esclarecendo, assim, nossa compreensão sobre sua mudança após os acontecimentos de 1914 a 1918. Naturalmente, não há espaço para que esmiuçemos as inúmeras variações do período: estilos de governo, economia, sociedade e cultura. A questão será redirecionada para os componentes do universo social do escritor analisado nesta dissertação.

---

<sup>86</sup> “The setting was a Swiss tuberculosis sanatorium full of characters and caricatures from almost every European nation, where Castorp only ever meant to visit his cousin but stays on as a patient. High on the Mountain, he would learn deeper truths than are dreamt in the Flatland’s Philosophy. The coming of war in 1914 force-fed the planned short work with topical meanings. Those deeper truths would now be the ones Germany was, in Mann’s view, fighting for. The Mountain would be the moral and cultural high ground where the views of an Italian liberal, akin to brother Heinrich’s ‘Western’ views, would be answered by a German pastor. Clearly the ending must now be the outbreak of war. Since Germany at that early stage seemed to be winning, this would have been historic confirmation of the rightness of the Mountain and its lessons” [O cenário seria um sanatório suíço para o tratamento de tuberculose com personagens e caricaturas de, basicamente, todas as Nações europeias. Ali, Castorp deveria apenas realizar breve visita ao primo, mas acabou ficando como paciente. Na Montanha, ele aprenderia verdades profundas, com as quais se poderia apenas sonhar sob a “filosofia da planície”. A chegada da Guerra, em 1914, trouxe novos temas à curta narrativa. As “verdades profundas” eram, agora, aquelas pelas quais a Alemanha lutava, segundo a leitura de Mann. A Montanha seria o espaço moral e cultural em que as perspectivas de um italiano liberal, baseado no ocidentalismo do irmão Heinrich, seriam respondidas por um pastor alemão. Certamente, o fim da narrativa deveria coincidir com o irrompimento da guerra. Já que a Alemanha, no início, parecia vencer o conflito, isto deveria ser a confirmação histórica das lições e certezas encontradas na Montanha] [tradução nossa] (REED, 2004, p. 9).

Logo, definimos como fruto de nosso interesse tanto a dinâmica de sua classe social – atuação política e interesses culturais, em particular – quanto a formação histórica do Estado alemão. Neste caso, lembremos que Thomas Mann nasceu em 1875 – após a vitória germânica sobre o exército francês –, viveu e foi educado sob a tutela do Segundo *Reich*<sup>87</sup>.

Algo central na análise sobre a sociedade alemã no pré-guerra é a lembrança de sua vitória no confronto Franco-Prussiano, ocorrido entre 1870 e 1871. Do ponto de vista alemão, a vitória sobre a França teve como efeito imediato o início da ascensão do povo germânico, bem como de uma espécie de retomada “evolutiva”<sup>88</sup>. Ambas as ideias foram associadas, logo em seguida, a uma noção de soberania que, nos anos posteriores, dominaria a educação e a sociedade alemãs. Internamente, a união da série de reinos que compunham o território, mais tarde conhecido como Alemanha, se deu em meio a um processo iniciado na década de 1860. Sua consagração interna e exterior, no entanto, está ligada ao êxito sobre a França, e, não, apenas à união dos territórios fragmentados. Na elaboração da História alemã, esse momento, além de ter representado um redimensionamento de forças na Europa, marcou o início de uma “retomada gloriosa”. Para termos uma ideia do significado da união e do êxito bélico na composição da Nação alemã, precisamos recorrer a Hobsbawm, responsável por interessante obra a respeito do desenvolvimento da “questão nacional” no continente europeu<sup>89</sup>.

Partindo de análises das proposições de intelectuais do século XIX – entre eles, filósofos, economistas e estadistas –, o historiador estabeleceu três critérios basilares para a consolidação das Nações nesse período. Para Hobsbawm, o primeiro deles relaciona-se à associação de uma comunidade de pessoas a um Estado. Neste sentido, era relevante que isto houvesse ocorrido no seio de longo processo histórico, como nos casos espanhol, francês ou,

---

<sup>87</sup> Na sequência do texto, o período correspondente aos anos de 1871 a 1918 adquirirá as nomeações a seguir: “Segundo *Reich*” ou “Segundo Império Alemão” – quando estivermos nos referindo ao país natal de Thomas Mann.

<sup>88</sup> Atentamos para o fato de que a “ascensão”, bem como a “retomada evolutiva” relacionam-se a dados subjetivos de análise. Utilizamos os termos como um recurso de interação com o leitor, pois isto o coloca no seio do discurso adotado na época. Como veremos, a “ascensão alemã” terá como data-marco o ano de 1871. A partir dele, o ideário nacional será construído em redor de outras tradições que, para utilizarmos a expressão de Eric Hobsbawm, foram “inventadas”. Finalmente, em certo aspecto, não deixa de ser verdadeiro que em termos administrativos, culturais e econômicos, o fim do século XIX e início do XX representem um período de redimensionamento de forças na Europa.

<sup>89</sup> HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Tradução de Maria Celia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. Destacamos as diferenças entre as perspectivas de Norbert Elias e Eric Hobsbawm sobre o período apresentado. No entanto, não poderíamos ignorar as considerações do historiador inglês sobre o Estado-nação. Norbert Elias, por sua vez, nos servirá no processo de compreensão, não do Estado, mas da estrutura social e histórica do Império alemão.

mesmo, inglês. Parece-nos estranho destacar isto, porque nos encontramos no período em que várias dessas noções já estão consolidadas, e se encontram, devido ao modo com que fomos educados, “naturalizadas” – ainda que o ideário sobre Nação esteja em crise, atualmente<sup>90</sup>. Contudo, devemos ressaltar que a homogeneidade cultural, étnica e linguística, mesmo em Europa, foi elaborada historicamente, isto é: na Modernidade. Assim, se era razoavelmente simples identificar ingleses ou franceses como membros de uma unidade cultural relacionada a determinado Estado, este não era o caso, por exemplo, de italianos e alemães.

Após a apresentação do critério inicial que, sozinho, já nos apresenta alguma complexidade, Hobsbawm exhibe a centralidade do elemento intelectual, responsável pela padronização de uma linguagem administrativa e pela reiteração, através disso, de certa estratificação social. Segundo o historiador, exemplos latentes da relevância do elemento estão em Alemanha e Itália, Estados cuja união, em termos culturais, se deu através da utilização de uma estrutura beletrística já solidificada. Quanto ao terceiro “critério” – para seguirmos utilizando sua expressão –, iremos reproduzi-lo abaixo para que enxerguemos como os ideais de predestinação e soberania estão relacionados ao Império alemão:

O terceiro critério, que infelizmente precisa ser dito, era dado por uma provada capacidade para a conquista. Não há nada como um povo imperial para tornar uma população consciente de sua existência coletiva como povo, como bem sabia Friedrich List. Além disso, no século XIX, a conquista dava a prova darwiniana do sucesso evolucionista enquanto espécies sociais<sup>91</sup>.

Nos anos que se seguiram, a Guerra Franco-Prussiana marcou esta espécie de ato fundador, ocupando lugar central na percepção sobre a “razão de existência” da Alemanha, ou seja: como outros Estados-nação, a soberania e a consolidação do espaço nacional passaram a ter um marco-zero associado à pujança militar, algo comum a outras nações europeias. À época,

---

<sup>90</sup> É importante destacarmos a crise da noção de nacionalidade no século XXI. Ondas de imigração e o nascimento de outras Nações, após a derrocada soviética – por exemplo –, levaram a sociedade ocidental ao interessante desafio de repensar o termo e sua aplicabilidade no contexto contemporâneo. Destacamos o fim da União Soviética como baliza temporal, mas poderíamos, inclusive, ir além na identificação de sua crise, pois, a chegada do conceito a outras partes do mundo (África e América Central) nos indica o problemático quadro no qual a noção se encontra. Parece-nos interessante a ideia de que o Estado-nação, como abstração política e estrutura administrativa assumida – em dado momento histórico por toda a Europa e, mais tarde, noutros cantos do mundo – já não representa uma solução para os atuais problemas políticos, econômicos e culturais. A seguir, elencamos os textos essenciais para a nossa compreensão do problema: HOBBSAWM, Eric. “O nacionalismo no final do século XX”. In: *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, tradução de Maria Celia Paoli, 1990, p. 195-218; HABERMAS, Jürgen. “Um ensaio sobre a constituição da Europa”. In: *Sobre a constituição da Europa: um ensaio*. São Paulo: Ed. Unesp, tradução de Denilson Luis Werle, Luiz Repa e Rúrion Melo, 2012, p. 39-108.

<sup>91</sup> HOBBSAWM, 1990, p. 49-50.

a Alemanha entrou em um período de intenso avanço industrial e econômico, possuindo como base a força bélica de uma Nação elaborada segundo os moldes do período: territorialmente coesa, forte, e associada à ascensão do liberalismo econômico, intensamente apoiado pelo Estado-nação. Entretanto se, por um lado, notamos a modernização de setores inteiros da produção econômica alemã, por outro, o que se viu foi a permanência dos ares de nobreza, cujo diferencial estava em advogar, para si, certa vocação marcial e alguma pureza sanguínea. Quanto à imagem dessa aristocracia, Norbert Elias comenta:

Superficialmente, a sociedade de corte dos últimos Hohenzollern, especialmente a do *Kaiser* Guilherme II, poderia não parecer fundamentalmente diferente da sociedade de corte de, digamos, Luís XIV. O rigor do cerimonial, o caráter ritual de ocasiões festivas – um baile, a visita de um governante à ópera, o casamento de um príncipe – dificilmente eram menos pomposos do que na corte francesa de duzentos anos antes<sup>92</sup>.

Na montagem de seu panorama acerca das classes dirigentes na Europa, Arno Mayer descreveu algo semelhante, assinalando que

O rei, o imperador e o czar continuavam a ser o foco de rituais públicos fascinantes e minuciosamente coreografados, que tornavam a inflamar sentimentos monarquistas com raízes profundas, ao mesmo tempo em que exaltavam e relegitimavam a antiga ordem como um todo. A coroação era o mais solene e resplandecente desses estudados espetáculos de poder, e vinha saturada de simbolismo histórico e religioso<sup>93</sup>.

Em seguida, o historiador complementa sua leitura, ressaltando a importância simbólica dos ritos ligados à nobreza:

A sucessão de ritos cívicos espetaculares reforçava as ideias, valores e sentimentos hegemônicos que uniam as elites pré-burguesas. Esse ritual político também integrava as ordens inferiores, atendendo à sua ânsia por espetáculos fascinantes, equivalente à paixão pela hierarquia estrita entre as ordens superiores<sup>94</sup>.

A partir dos trechos acima, o que se percebe é a força da aristocracia, expressa sob uma série de signos, mas não só por isto, já que sua influência em setores vitais dos Estados – política e economicamente – foi sentida em grande parte da sociedade. Como o historiador Arno Mayer nos mostra em “Economias: a permanência da terra, da agricultura e da manufatura”<sup>95</sup>, a

---

<sup>92</sup> ELIAS, 1997, p. 65.

<sup>93</sup> MAYER, 1987, p. 139.

<sup>94</sup> MAYER, 1987, p. 140.

<sup>95</sup> MAYER, Arno. “Economias: a permanência da terra, da agricultura e da manufatura”. In: *A Força da Tradição: a persistência do antigo regime*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 27-87.

sustentação social e política estava ligada a um predomínio sobre o setor agrícola, fundamental para o funcionamento das economias dessas Nações. Vejamos o comparativo montado por ele, essencial para o estabelecimento de uma imagem clara da situação econômica europeia:

Apesar de sua contração como contribuinte do emprego, renda e riqueza nacionais, ainda em 1914 a agricultura se mantinha como o principal setor da maioria das economias europeias. Reconhecidamente, na época, a agricultura respondia por apenas 12% da força de trabalho ativa, 9% da renda nacional e 15% da riqueza nacional do Reino Unido. No continente, porém, ela ocupava uma posição muitíssimo mais vital. No império czarista, folgadoamente 66% de todo o emprego se concentrava na agricultura, e bem mais de 80% da população vivia em áreas rurais. Além disso, a agricultura contribuía com 35% da renda nacional da Rússia, 45% de sua riqueza nacional e mais de 70% de suas exportações – sendo a Rússia o maior exportador mundial de cereais. Na França, o campo ocupava de 40 a 45% da população ativa e gerava de 30 a 35% da renda nacional, ou cerca de 40% do produto nacional total. Mas mesmo no império germânico, que estava à frente da industrialização e urbanização, 40% da população em 1907 ainda morava em aldeias e vilas com menos de 10 mil habitantes, e 40% da força de trabalho dedicava-se à terra, para produzir 20% da renda nacional<sup>96</sup>.

Retomando a reiteração da soberania aristocrata através de seu cerimonial público, percebemos como isto atingia outros setores da sociedade, a saber: a burguesia. Foi a esse elemento que Arno Mayer aludiu ao avaliar o impacto da “sucessão de ritos cívicos espetaculares”. De modo geral, a permanência da nobreza diz muito a respeito de ambos: dinâmica e forma da sociedade do período. Regularmente, em referências ao século XIX, tornou-se comum a leitura de que, naquele instante, já se vivia em uma “sociedade capitalista”. Em termos econômicos, sobretudo de expansão e configuração social, a segunda metade do XIX e o início do XX exibem a ascensão do capital financeiro, mas não a sua consolidação imediata. A burguesia, progressivamente, ampliou suas áreas de influência em política e economia, no entanto, a estrutura social ainda era eminentemente aristocrata – e isto se confirma, inclusive, na constante “integração” burguesa a essa classe, um processo que, no Segundo Império Alemão, foi descrito por Norbert Elias da seguinte forma:

A posição da nobreza militar e burocrática, como o estrato mais elevado e mais poderoso da sociedade, foi não só preservada, mas também fortalecida pela vitória de 1871. Uma boa parte da classe média, mas não toda ela, adaptou-se com relativa rapidez a essas condições. Seus membros encaixaram-se na ordem social do Kaiserreich como representantes de uma classe de segunda categoria, como subordinados [...]; vastos círculos da classe média alemã conciliaram-se com o Estado militar e adotaram seus modelos e normas<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> MAYER, 1987, p. 32-33.

<sup>97</sup> ELIAS, 1997, p. 26.

Essa “integração” possui dois aspectos porque, de um lado, possibilita, e, de outro, gera a adoção de elementos aparentemente prosaicos, como a ritualística aristocrata e a incorporação integral de valores de outra classe através da mudança de nomes, alianças políticas e familiares. Por tais motivos, Norbert Elias destaca a expressão “sociedade capitalista” como sendo um tanto exagerada para a imagem que se pode ter do período, comentando que

[...] os empresários e grupos afins, como os grandes comerciantes ou banqueiros, certamente não ocupavam as posições mais elevadas. Os altos funcionários da administração civil e as altas patentes militares tinham definitivamente um status social superior ao dos mais ricos comerciantes. E até um relativamente próspero diplomado universitário, como um advogado ou um médico, ocupava um status social mais elevado do que talvez um industrial ou comerciante muito mais rico, sem curso superior<sup>98</sup>.

Neste caso, vemos a divisão entre *status* social e econômico. Ainda não se vivia em um tempo no qual o coeficiente financeiro representaria, sozinho, o valor de certo sujeito na sociedade. Seguramente, no pré-guerra, percebemos a transição para o universo capitalista, em seus ideais e composição política, mas não temos, ainda, uma sociedade integralmente estabelecida como capitalista. Por esta razão, tendemos a concordar com Arno Mayer e Norbert Elias sobre a permanência do poderio aristocrata. Obviamente, essa predominância possuía variações, no que se refere ao seu gradiente de poder – ou dinâmica encontrada para a manutenção do *status quo*.

Como pertencia à classe burguesa, e, em especial, a uma burguesia tradicional, ligada à direção de sua cidade, Thomas Mann aparece como um sujeito totalmente relacionado a esse cenário, cuja forma, em termos sociais, flutua entre a conjunção de elementos burgueses e aristocratas, algo que, no âmbito social alemão, gerava a conservação de uma hierarquia de atuação entre as classes. Em Lübeck, o escritor teve contato com o mundo livre, material e capitalista, das cidades de tradição comercial do norte alemão. Isto forneceu-lhe, como vimos no primeiro capítulo, informações precisas sobre suas aspirações burguesas. De sua produção literária, *Os Buddenbrook* reaparece como exemplo, mas até *A Montanha Mágica* o escritor explorou parte do ideário burguês como associado a uma série de elementos aristocratas, e encontramos a explicação a isto no decurso de sua educação formal, ocorrida após o estabelecimento do Estado-nação alemão. Thomas Mann nasceu quatro anos após o “marco-zero” do Segundo *Reich*. Vejamos como, a seguir, um de seus biógrafos monta interessante panorama do modo com que o escritor se relacionava com os elementos descritos acima. Em

---

<sup>98</sup> ELIAS, 1997, p. 53.

linhas gerais, até mesmo a antiga cidade livre, de tradição hanseática, havia se convertido ao militarismo e à reiteração das políticas de Estado de fins do século XIX:

A escola secundária Katharineum, na época em que Thomas lá ingressou, em 1889, já tinha perdido muito de sua antiga reputação. Após a criação do *Reich* em 1871, um regime prussiano na educação, como em todos os assuntos administrativos, tinha sucedido os métodos liberais de uma época mais independente no ‘Ginásio’ [...], assim como a guarnição da cidade passava a ser parte do Nono Batalhão do Exército Prussiano. Nas décadas de 1880 e 1890, o Katharineum era ‘a pior escola da Alemanha’, lembrou Otto Grautoff, um contemporâneo de Tommy: administrada de forma incompetente, com seus professores de quinta categoria, sufocando qualquer interesse pelos clássicos ou por idiomas, o tom e a disciplina daquele ‘Estado dentro de um Estado’ eram os do ambiente de uma caserna. ‘*General Dr. Von Staat*’ era o termo pejorativo que Thomas, como Heinrich, usava para se referir ao autoritário complexo acadêmico da época, onde a educação a serviço do Estado parecia ser o único caminho possível para se progredir [...]”<sup>99</sup>.

Em *Os Buddenbrook* encontramos ecos dessa imagem e a retomada da descrição da Escola como mera extensão do aparelho estatal, altamente militarizado:

A escola se tornara um Estado dentro do Estado. A rigidez autoritária da Prússia reinava ali tão poderosamente que não só os professores, mas também os alunos se sentiam como funcionários públicos, preocupados apenas com a promoção [...]. Mas restava saber se, antigamente, quando havia nessas salas menos conforto moderno e mais candura, sentimento, alegria, benevolência e aconchego, a escola não era um instituto mais simpático e benfazejo<sup>100</sup>.

No tocante à estrutura social, na Alemanha, não deve causar espanto a associação entre a burguesia intelectualizada e a aristocracia no pré-guerra, pois, como bem demonstra Norbert Elias, a “cultura” foi um campo reservado para a atuação burguesa. Para Hobsbawm, a existência do coeficiente cultural, podendo ser ampliado à beletrística, foi central para a possibilidade de união entre os diversos povos daquele território, uma vez que a associação entre a língua e a alta cultura fornecia a base para a consolidação do Estado-nação<sup>101</sup>. Daí a

---

<sup>99</sup> PRATER, 2000, p. 25.

<sup>100</sup> MANN, 2016, p. 649-650.

<sup>101</sup> Em dois momentos de sua exposição sobre a consolidação da ideia de Estado-nação no século XIX, Hobsbawm cita a importância tanto do fator linguístico quanto de sua associação a uma cultura já estabelecida. No primeiro deles, recuando ao século XVIII, o historiador destaca que “[...] a Alemanha era um conceito puramente cultural; no entanto, porque era o único conceito no qual a Alemanha tinha uma existência – distinta da multiplicidade de principados e Estados, pequenos e grandes, administrados e divididos por horizontes religiosos e políticos –, podia administrá-los por meio da língua alemã” (HOBSBAWM, 1990, p. 77). Mais tarde, montando um paralelo com a Itália, Hobsbawm chega a dizer que a língua, para além de sua função como instrumento de difusão da literatura e do intelecto “era, na verdade, a *única* coisa que os fazia alemães e italianos, e conseqüentemente tinha um peso maior para a identidade nacional do que, digamos, o inglês tinha para quem o lia e escrevia. [...] nessa época, para as classes médias

ideia de que a associação não feria, de maneira alguma, a proeminência aristocrata, que permanecia, e, por isso, apenas a percepção histórica posterior pôde ajuizar os anos do pré-guerra como “o início do fim do Antigo Regime”. As alianças com a burguesia, bem como a intervenção aristocrata em política levam-nos a considerar que, com o passar do tempo, a nobreza seria relegada a segundo plano, mas, por outro lado, é inegável que

[...] os elementos “pré-modernos” não eram os remanescentes frágeis e decadentes de um passado quase desaparecido, mas a própria essência das sociedades civis e políticas situadas na Europa. Isso não significa negar a importância crescente das forças modernas que solaparam e desafiaram a antiga ordem. Mas significa sustentar que até 1914 as forças de inércia e resistência contiveram e refrearam essa nova sociedade dinâmica e expansiva no interior dos *anciens régimes* que dominavam o cenário histórico europeu<sup>102</sup>.

Outro trecho da análise de Arno Mayer, baseado em livro de Joseph Schumpeter, destaca a existência de

[...] “um intercâmbio sistemático: em troca dos benefícios econômicos, a burguesia apoiava os ‘elementos feudais’ [...] [que] ocupavam os cargos do Estado, comandavam o exército [e] elaboravam políticas.” A nova burguesia nacional, por seu lado, assegurava para si tarifas alfandegárias, códigos legais e políticas trabalhistas vantajosas. Por sua vez, a antiga classe governante contava com os industriais e banqueiros para ajudar a modernizar em particular os ramos bélicos da economia do *ancien régime*, sem reivindicarem voz ativa independente em política e cultura<sup>103</sup>.

Além das garantias econômicas, essa “associação” permitia que ambas as classes mantivessem sua predominância naquela sociedade. Se à aristocracia importava o financiamento da iminente guerra, para a burguesia restavam os ganhos comerciais e a manutenção de sua relevância em cultura. Em suma, a dinâmica do período compreendia o intercâmbio, de modo a beneficiar as classes participantes. A pertença burguesa à aristocracia permeou grande parte da sociedade alemã, disposta a incorporar um ideal bélico e nacionalista, algo que se constituiu como importante fator na agência germânica na Primeira e Segunda Guerra mundiais.

Thomas Mann, na Primeira Guerra, defendeu o Império. Sua postura ocasionou, pessoalmente, o afastamento do irmão mais velho, Heinrich. Após a Guerra e a Revolução de 1918 – eventos marcantes na História alemã –, o escritor se distanciou de suas inclinações

---

liberais italianas e alemãs a língua provia então um argumento central para a criação de um Estado unificado nacional [...]” (Ibid., p. 127).

<sup>102</sup> MAYER, 1987, p. 15-16.

<sup>103</sup> MAYER, 1987, p. 31.

conservadoras. Sem levar em consideração, neste instante, a(s) motivação(ões) da transição do “literato”, consideramos que o seu conservadorismo era esperado. Como outros intelectuais – contemporâneos e anteriores –, Thomas Mann foi o produto de uma Nação arraigada a origens aristocratas, e presentes em todos os setores da sociedade. Sua formação apenas acirrou esta percepção, levando-o a “ler” a sociedade dessa forma. Obviamente, isto não foi regra, sobretudo se pensarmos no exemplo oposto, o de seu irmão mais velho: o democrata e republicano Heinrich Mann. Por isso, as expressões do historiador Arno Mayer, “força da tradição” e “persistência do antigo regime”, servem como bons predicados a Thomas Mann. Em sua figura, colocando-a em perspectiva, percebemos aspectos característicos e relacionáveis ao Segundo Império Alemão que, de um lado, aparenta contradição, se levarmos em conta a associação entre burguesia e aristocracia, classes ligadas a universos de valores distintos, mas que, como vimos, eram aliadas; ou, de outro modo, se pensarmos sobre a evolução econômica impulsionada pela Revolução Técnica e pelas mudanças em Geopolítica que, em resumo, não “modernizavam” as estruturas administrativas e sociais do *Reich*, ainda preso ao “Antigo Regime”. Finalmente, podemos considerar esse “universo” como altamente aristocrata, militarizado e “propenso a nacionalismos”. Isto posto, devemos retornar ao “íntimo” do escritor, haja vista a necessidade de explorarmos os planos exterior e interior – macro e micro – de atuação e pertencimento do “sujeito Thomas Mann” ao *corpus* social.

### 3.4 Os anos de produção d’*A Montanha Mágica*

Nos últimos dois anos a saúde de Katja dera origem a crescente ansiedade, seu peito estava continuamente inflamado e seu médico insistia para que ela fosse para as montanhas para um tratamento dos pulmões. De março a setembro de 1912 ela ficara no Sanatório da Floresta, do dr. Jessen, em Davos. Thomas a visitara aí por quatro semanas, em maio e junho, e, tendo sofrido uma febrícula durante uns poucos dias, Thomas foi um tanto irresponsavelmente diagnosticado pelo médico tuberculoso: diagnóstico ridicularizado em Munique pelo médico de Thomas. Fora plantada a ideia de *A Montanha Mágica*<sup>104</sup>.

A ideia para *A Montanha Mágica* surgiu fortuitamente, enquanto o autor visitava a esposa em um sanatório suíço, no ano de 1912. Se olharmos em retrospectiva, notaremos que alguns de seus romances foram pensados como contos e novelas. No decorrer da escrita, no entanto, Thomas Mann incorporava novos motivos, temas, e deste modo ampliava as narrativas, até o ponto em que percebia que seus projetos iniciais demandariam ainda mais tempo e

---

<sup>104</sup> HAMILTON, 1985, p. 225.

pesquisa<sup>105</sup>. Invariavelmente, suas obras foram produzidas em longos arcos temporais, e o autor as escrevia em meio a uma movimentada vida pública, à qual adicionamos sua solidão matinal, fase do dia em que ele produzia trechos ficcionais e pequenos ensaios jornalísticos.

Altamente conservadores, a favor do conflito e do Império, os argumentos expressos em seus ensaios e artigos, escritos por volta da década de 1910, entraram em rota de colisão com a esquerda política alemã. Um dos intelectuais próximos a esse setor era o irmão, Heinrich Mann. Para nossa análise, a abertura de Thomas Mann a temas dessa natureza, políticos e sociais, representa o momento vital de sua postura no início do século XX. Após a Guerra, o escritor abandonará suas convicções, ou seja: o outrora conservador se tornará um dos defensores da liberdade e da democracia em seu país. Isto será sentido, sobretudo, durante a República de Weimar, ascensão do nazismo e em sua luta através dos meios de comunicação em meio à Segunda Guerra, como exilado nos Estados Unidos, contra a Alemanha de Hitler<sup>106</sup>.

Confusas, as primeiras décadas do século XX colocaram a Europa diante de um inaudito confronto bélico, responsável pela morte de milhões. Após a Guerra, o continente passou por um longo período de enfraquecimento econômico, cuja instabilidade resultou na ascensão de regimes totalitários, especialmente em Alemanha, Itália e Espanha. O fim do confronto representou, nesse contexto, o primeiro golpe contra o Antigo Regime, mas a sequência dos anos forneceria ainda outro momento de reação aristocrata, pois a classe seria incorporada aos regimes totalitários de cunho fascista e antisemita. Essa série de acontecimentos, particularmente na Alemanha, levou Thomas Mann a reavaliar seus posicionamentos. A publicação de *A Montanha Mágica* e o seu longo período de gestação podem ser lidos sob o sentido do efeito que tiveram sobre o autor, como catalisadores de uma abertura ideológica associável ao abandono de seu conservadorismo imperialista.

---

<sup>105</sup> Quando teve a ideia para *A Montanha Mágica*, Thomas Mann escrevia *Confissões do Impostor Felix Krull*, romance que, possivelmente, ainda não tinha esse título. Para termos noção disto, vejamos o excerto a seguir; “[...] por mais que trabalhasse em ambos, Félix Krull e o antídoto para *A Morte em Veneza*, Thomas não conseguia terminar nenhum dos dois. Ambos mostravam qualidades antes épicas do que sintéticas e requeriam tempo [...]. Ele ficava com frequência ‘muito melancólico e subjogado pelas preocupações’ [...] / ‘Se ao menos o desejo de trabalhar compensasse tudo isso’, queixava-se a Heinrich. ‘Mas dentro de mim: a constante ameaça de exaustão, meus escrúpulos, fadiga, dúvidas, uma sensibilidade e uma fraqueza que me abrem a qualquer ataque e me deixam prostrado’” (HAMILTON, 1985, p. 226).

<sup>106</sup> Entre 1940 e 1945, Thomas Mann proferia discursos, espécie de coluna de opinião, sobre a Segunda Guerra Mundial. Transmitidos pela BBC, suas falas eram direcionadas ao público alemão, e serviam como alerta aos desatinos nazistas. Suas gravações, não raro, ridicularizavam o líder alemão e tencionavam incitar o “povo” contra ele, em uma tentativa de desencantar os alemães do fetiche autoritário. Ver: MANN, Thomas. *Ouvintes alemães!: discursos contra Hitler (1940-1945)*. Tradução de Antonio Carlos dos Santos e Renato Zwick. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

Nos doze anos de produção do romance, Thomas Mann escreveu artigos e o longo ensaio *Considerações de um apolítico* (1918) em favor da Guerra ou em defesa da estrutura social do Segundo Reich. Seus esforços foram rechaçados por parte da intelectualidade do período e aceitos por setores sabidamente conservadores da sociedade alemã. Apesar da razoável aceitação, o autor se viu, já em fins do conflito, esgotado por aqueles anos. A seguir, em um trecho entremeado por comentários de um de seus biógrafos, o escritor aparenta isto, ainda que esteja algo esperançoso com a Europa pós-conflito:

Ele estava cansado do ódio, das acusações, fatigado ao extremo com a “guerra”, como escreveu a Amann no dia 25 de fevereiro, “profundamente inclinado à suavidade, à paz, até mesmo à penitência”: finalmente começava a perceber que não podia haver “vitória” para nenhum dos lados, e que de fato existia uma vontade comum de renovação e renascimento da Europa, a única base possível para uma reconciliação: “Já posso sentir algo da Europa que virá: uma Europa cansada, mas cheia de pessoas vigorosas, sensíveis, refinadas e abençoadas pelo sofrimento comum [...] não-doutrinárias, não-dogmáticas, já que todos os antigos lemas e antíteses se tornarão obsoletos”<sup>107</sup>.

O trecho acima, se comparado às declarações de Thomas Mann nos anos anteriores, exhibe uma mudança significativa, apesar dos ecos, ainda presentes em seu discurso, da percepção da guerra como um evento positivo, algo perceptível no emprego da expressão “abençoadas pelo sofrimento comum”. No entanto, o bom prognóstico realizado no excerto contrapõe-se ao expresso por uma carta publicada em *Svenska Dagbladet*, de 1915:

Resumindo, o que há de errado com a Alemanha? Quais são os seus pecados? Ela desejava a guerra, dizem, e começou-a. E ela tem revelado também outros princípios bárbaros. Posso hoje escrever duas palavras em resposta a isso? / Acima de tudo a Europa, orgulhosa de seu refinamento, não deveria baixar de maneira tão absoluta e venenosa sua máscara de civilização psicológica – quer dizer, na primeira oportunidade válida; não deveria pronunciar sermões tão absolutamente juvenis a respeito de ‘culpa’ e ‘má vontade’, quando sabe muito bem que se a Alemanha desejava a guerra é questão que leva direto à confusa – e jamais resolvida – questão do livre-arbítrio, e que isso diz muito da coragem e orgulho humano de um povo, disposto a escolher livremente e que o destino lhe havia ordenado<sup>108</sup>.

No fim da carta, Thomas Mann justifica a agência alemã como a “síntese do poder e da razão”, parte do “lugar germânico na História”, em suma: era aquilo a que sua Nação estava destinada, pois

Esta guerra, para a qual a Alemanha se preparou conscienciosamente, inspirada por sua falta de confiança, mas que não a teria querido se não fosse

---

<sup>107</sup> PRATER, 2000, p. 143.

<sup>108</sup> MANN apud HAMILTON, 1985, p. 245.

forçada a querê-la; por que a Alemanha reconheceu e a recebeu com alegria, quando irrompeu sobre nós? Porque nela reconheceu o arauto de seu *Terceiro Reich*. O que é então seu Terceiro Reich? É a síntese do *poder* e da *razão*, do poder e do espírito – é seu sonho e sua exigência, seu mais elevado objetivo de guerra – e não Calais, a “escravização dos povos” ou o Congo<sup>109</sup>.

Analisando os excertos, notamos a reiteração de certos termos e noções. Thomas Mann pretendia, basicamente, exibir a justificativa alemã para o conflito. Noutros instantes do documento, o autor chega a citar Kant para demonstrar como a “agência alemã” seria o caminho natural dos processos de civilização e evolução espiritual de seu “povo”, chegando a ironizar a utilização, por parte de outros países europeus, de soldados africanos, tidos por ele como “racialmente inferiores”. Nos é claro que o escritor, na carta, destaca o destino e o livre-arbítrio do Império. Na “grande História alemã”, a guerra representaria o salto para a sagração do Terceiro *Reich*, isto é: do domínio germânico, de “raça e espírito superiores”, sobre toda a Europa. Por conta disso, não devemos ignorar os termos “poder e razão”, cuja aparição tanto se assemelha ao que foi retomado décadas mais tarde pela ideologia nazista. Por meio da citação, verificamos como Thomas Mann acreditava nos ideais imperiais, dos quais se afastaria logo após a Primeira Guerra Mundial. Em termos comparativos, o discurso que propunha a união sob valores menos rígidos, livres, de meados da década de 1920, exhibe-nos claramente a transição do autor nos anos de produção d’*A Montanha Mágica*. Dois de seus biógrafos, Nigel Hamilton e Donald Prater, caracterizam o arco de composição do romance como um período de transição ideológica e artística. Até o romance, o escritor defendia a alienação do literato do campo político, e concebeu, inicialmente, o épico como breve novela acerca dos desentendimentos entre um cristão e um defensor do iluminismo. Tais personagens representariam, no plano ficcional, as personalidades de Thomas Mann e de seu irmão, com o qual ele interrompeu as relações, retomando-as, apenas, a partir da década de 1920.

No curso da escrita d’*A Montanha Mágica*, Thomas Mann percebeu a impossibilidade de concepção da história como pequena novela e, com o passar dos anos, ampliou-a até o romance conhecido pela posteridade. Não apenas a oposição expressa pelos intelectuais, mas, também, as discussões sobre o tempo, o corpo e o espírito foram temas integrados à experiência de formação do jovem Hans Castorp. A temática política permaneceu, porém, a forma com que o autor expôs seus pensamentos e a própria percepção sobre a guerra fazem-nos notar sua renovada postura quanto ao século XX. A mudança ideológica, razoavelmente rápida, de Thomas Mann, gerou desconforto em seu país de origem, sentimento descrito pela anedota de

---

<sup>109</sup> MANN apud HAMILTON, 1985, p. 250-251.

Anatol Rosenfeld sobre o dia em que seu professor, no ginásio Friedenauer, lhe disse: “um homem sem espinha dorsal, este Thomas Mann”<sup>110</sup>. Sem ajuizarmos sua “volatilidade” para os alemães de meados do século XX, fiquemos com a ideia de que – além do cansaço gerado pelo intenso contexto social – sua abertura a uma Europa “não-dogmática” e livre, baseada na união entre as diferentes Nações, abandonando a megalômana soberania germânica, anuncia o nascimento de uma interessante capacidade para a leitura social. Nos anos que se seguiram à Primeira Guerra, Thomas Mann não pensou em revisionismos imperialistas, passando a se apresentar como exemplar e atuante defensor da liberdade política. No fim desta exposição reiteramos como a transição, a nível pessoal, foi complexa, durou alguns anos<sup>111</sup> e precisou que seu protagonista, o escritor, refletisse intensamente sobre si e os outros, de maneira a incluir, também, o sabor da “aprendizagem” às peripécias do jovem Hans Castorp, de *A Montanha Mágica*. Sua mudança ideológica foi fundamental para a mudança de tom do romance, que incluirá debates sobre a cultura europeia por meio dos pedagógicos Lodovico Settembrini e Leo Naphta. No ápice do percurso formativo, o protagonista vislumbrará positiva imagem sobre o futuro pós-guerra, não obstante a desconfortável lembrança da sangria provocada pela Primeira Guerra Mundial.

### 3.5 O grande tédio: o trovão

---

<sup>110</sup> ROSENFELD, Anatol. “Thomas Mann e a política alemã”. *Folha de São Paulo*, 22/01/1995. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/18/1995012201.html>> Acessado em: 03/08/2020.

<sup>111</sup> Ao comentar esta transição, T. J. Reed alude à resposta de Thomas Mann ao jornalista C. B. Boutell: “In 1944 an American correspondent belatedly raked over Mann’s aberrations of 1914-18, which ere after all, he giped, the work of a mature man of forty. Mann replied that they had sprung nevertheless from ‘total political ignorance’ (draft letter to C. B. Boutell, 21 January 1944). As for maturity, that was ‘a very relative concept, and a man who has a long road ahead of him and much still to go through is perhaps not wholly mature at forty’. Was he mature even now, at nearly seventy? ‘Perhaps maturity takes a whole lifetime, perhaps maturity is ripeness for death’. And he ends with a modest statement about his view of politics, his experience of history: ‘I had simply learned something’. It was perhaps not that simple an achievement” [Em 1944, um jornalista americano tardiamente lembrou das aberrações de 1914-1918 que eram, ele zombava, o trabalho de um homem maduro de quarenta anos. Mann assinalou que aquilo havia surgido de uma “absoluta inocência e ignorância política” (esboço de carta a C. B. Boutell, 21 de janeiro de 1944). Quanto à maturidade, isto é ‘um conceito relativo, e um homem com longo caminho à sua frente, e muito a experimentar, não é totalmente maduro aos quarenta anos’. Ele havia atingido a maturidade por volta dos setenta anos? “Talvez este seja um processo que tome toda a vida, talvez seja a preparação para a morte.” E ele termina com uma assertiva modesta acerca de sua percepção sobre a política e sua experiência na história: “Eu simplesmente aprendi algo”, o que não deve ser considerado uma simples conquista] [tradução nossa] (REED, 2004, p. 19).

Para superarmos esta etapa da análise, iremos expor duas imagens sobre o período anterior à Primeira Guerra Mundial. Ambas pertencem ao romance, e de certa forma elucidam algo do que apresentamos até este instante. A partir delas, encontraremos parte do que seu produtor imaginava no momento de conclusão da narrativa. Neste caso, ao falarmos em termos de “conclusão” associamo-la a duas noções. De um lado, os capítulos referenciados – a saber: “O grande tédio” e “O trovão”, presentes no título deste tópico – foram redigidos quando Thomas Mann preparava a finalização do livro. Por outro, o lugar ocupado pelos capítulos – última seção do romance, sétima parte – dá sequência aos momentos derradeiros da travessia de Hans Castorp no Sanatório Internacional Berghof.

De certa maneira, parece-nos arriscado adiantar o fim do romance no meio desta dissertação. Com efeito, nossa escolha encontra justificativa ao elucidar o cenário histórico descrito, relacionando-o ao imaginado pelo autor. A confluência entre os capítulos citados nos servirá de síntese e proporcionará o desconforto necessário para a perscrutação dos elementos a seguir: os personagens centrais – suas características e função na trama – e o sentido da ambiguidade suscitada pelo processo de formação do protagonista, educado pelos antagonistas Lodovico Settembrini e Leo Naphta.

Três capítulos da última parte de *A Montanha Mágica* possuem interessante relação. O primeiro deles, “O grande tédio”, exibe tom digressivo, aparentemente inútil para a sequência da trama. E isto se dá porque nele não percebemos – se estivermos distraídos – “movimento”, pois, o que notamos é, na verdade, a ampliação de um mal-estar no Sanatório. Em “A grande irritação”, temos a descrição do desconforto de vários pacientes, bem como a narração da morte de Leo Naphta, que comete suicídio após duelo com Lodovico Settembrini. Seu “fim” não tem apenas relação com o ambiente negativo descrito pelo narrador. Se é verdade que, entre os pacientes, os conflitos aumentavam, no caso dos intelectuais, as brigas possuíam longa história. De certo modo, podíamos vislumbrar um desfecho sombrio para suas querelas. O suicídio do jesuíta está ligado ao escalonamento de diversos desentendimentos. O duelo foi a explosão da tensão cultivada no decurso de um longo período e, no plano metafórico, podemos pensar ainda sobre o sacrifício do anacrônico jesuíta Leo Naphta. No capítulo derradeiro, “O trovão”, somos encaminhados para o fim da história, momento em que narrador e leitor se despedem do herói Hans Castorp:

E assim, no tumulto, na chuva, no crepúsculo, escapa de nossa visão. Passe bem, Hans Castorp, enfermiço e cândido filho da vida! Sua história terminou. Nós a contamos até o fim; ela não foi breve nem longa, foi uma história hermética. Nós a contamos em virtude dela, e não em razão de você, pois você

era simplório [...]. / Adeus – se viver, ou se ficar! Suas perspectivas não são boas; o macabro baile ao qual o arrastaram ainda vai durar uns vários anos de pecados, e não queremos apostar muita coisa em que você vá escapar. Para falar com franqueza, não sentimos escrúpulos por deixar aberta essa questão<sup>112</sup>.

Ao se despedir do protagonista, o narrador realiza algumas referências. Por exemplo, quando diz “Nós a contamos em virtude dela, e não em razão de você [...]”, verificamos clara associação entre o trecho e um outro, pertencente ao início do romance. Em “Propósito”, enquanto alertava o leitor para as bases de concepção e objetivos do texto, o narrador relata que almeja

[...] narrar a história de Hans Castorp, não por ele (a quem o leitor em breve conhecerá como um jovem singelo, ainda que simpático) mas pela história em si, que nos parece em alto grau digna de ser narrada (e cabe dizer a favor de Hans Castorp ser esta a história *dele*, já que não é a qualquer um que cada história acontece) [...]<sup>113</sup>.

Percebemos, portanto, a “união das duas pontas” do texto. Na primeira citação, o narrador justifica sua empresa lembrando o que fora apontado por ele próprio nas primeiras páginas da narrativa. Dessa maneira, a compreensão do trecho final requer um breve recuo ao capítulo introdutório. Durante toda a narrativa encontramos situações parecidas, isto é: instantes em que o narrador, em suas grandes digressões e apontamentos sobre a história, retoma trechos anteriores de seu discurso. Com isso, o texto adquire esta feição bem-acabada, coesa e que, no sentido da recepção, destaca determinadas imagens e sentidos para o leitor.

Quanto à segunda referência a que aludimos, notamos menção a um período subsequente ao da narrativa. Após sete anos no Sanatório, o protagonista se vê, finalmente, de volta à planície. Apesar disso, sua imagem final não nos suscita alegria, pois o motivo da “saída” foi o irrompimento da Primeira Guerra Mundial, e a caminhada de Hans Castorp ocorrerá em meio a pântanos e trincheiras. O “macabro baile” é, na verdade, aquele no qual a Europa será destruída. O fechar das cortinas em *A Montanha Mágica* preludia o lançamento da civilização europeia no drama de um confronto que deixará marcas profundas na História de várias Nações.

Até o momento, as imagens descritas exibem perspectivas quanto ao “pós-narrativa”. Em “O grande tédio”, capítulo anterior ao derradeiro “O Trovão”, o narrador apresenta a

---

<sup>112</sup> MANN, 2016, p. 827.

<sup>113</sup> MANN, 2016, p. 11.

calmaria aparente, cuja apatia apenas antecede e esconde algum desconforto. No caso do protagonista, já não há a presença de Clawdia Chauchat – mulher por quem Hans Castorp se apaixonou no início do romance – para ampliar sua estadia em Berghof. Mesmo assim, o jovem permanece no local. Seus exames já não pedem o imperativo da permanência, pois demonstram apenas a presença de pequenas manchas em seu peito. Por conta delas, Hans Castorp ainda precisa se submeter aos protocolos impostos pelo cotidiano local, mas isto não é completamente necessário. Como aconteceu a muitos, ele, agora, não tem tantos companheiros ou, mesmo, vislumbra cenários esperançosos. Sua vida adquiriu morosidade ainda maior do que a das várias páginas anteriores, algo que leva o narrador a descrever-nos que

[...] com a cabeça apoiada na mão, cismava e, no seu íntimo, sentia-se tomado de horror em face do estado macabro e inseguro em que tudo se lhe apresentava; espantava-o a careta cinicamente risonha do demônio, do deus-macaco, sob cujo domínio insensato e desenfreado se achava o mundo, e que se chamava ‘O Grande Tédio’. / Um nome mau, apocalíptico, próprio para inspirar uma angústia secreta. Hans Castorp, permanecendo sentado, esfregou com as mãos a fronte e a região do coração. Tinha medo. Parecia-lhe que “tudo aquilo” não podia acabar bem, que uma catástrofe devia ser o seu fim lógico, uma revolta da natureza paciente, um temporal, um tufão que varresse o mundo, desfazendo o feitiço que o paralisava, arrancando a vida do ‘ponto morto’ e dando cabo da ‘época das vacas magras’ num terrível dia do juízo<sup>114</sup>.

Para a compreensão integral do excerto, precisamos recorrer a informações adicionais. Em primeiro lugar, a imagem do protagonista, absorto em sua solidão, foi elaborada após breve conversa com Lodovico Settembrini. O jovem já não demonstrava a paixão antiga pelos prognósticos e elucubrações do iluminista italiano. Na cena em particular, Hans Castorp manifesta certa indiferença ao que Settembrini lhe havia dito, ocupando-se ainda mais de seu entretenimento naquele instante: o jogo de cartas, na modalidade “paciência”. No capítulo, é bom que se diga, um dos elementos explorados pelo narrador foi o das pequenas manias dos internos. Segundo ele, vez por outra, os pacientes adquiriam alguns vícios, que os levavam a vencer a morosidade dos tempos. A partir de suas descrições, sabemos que o primeiro deles havia sido a fotografia; depois, a aquisição de enormes quantidades de chocolate, cartas ou jogos geométricos. Cada interno mantinha profunda relação com um dos vícios, mas, ao lado da rapidez com a qual eram integrados à rotina – muitas vezes, apaixonadamente –, temos a efemeridade das distrações, e Hans Castorp desenvolveu, nesse momento, adoração pelo jogo de cartas

---

<sup>114</sup> MANN, 2016, p. 733.

Foi então, enquanto o jovem jogava sozinho, que o intelectual italiano o encontrou. Nenhuma admoestação clara foi feita à ocupação de Hans Castorp, apesar do olhar inquisidor do iluminista. Após breve saudação, Lodovico Settembrini realizou a seguinte análise, referente ao contexto europeu daquele instante:

A situação mundial me deixa atordoado – suspirou o maçom. – Está a ponto de se realizar a Liga Balcânica. Todas as minhas informações confirmam isso. A Rússia trabalha assiduamente nesse sentido, e a ponta da combinação dirige-se contra a monarquia austro-húngara, sem cuja destruição nenhuma parte do programa russo pode se tornar realidade. O senhor compreende o meu dilema? Odeio Viena de todo o coração, como o senhor sabe. Mas será esse um motivo para que a minha alma dê apoio ao despotismo sármatas, que está prestes a lançar a tocha incendiária contra o nosso nobre continente? Por outro lado, uma colaboração diplomática entre o meu país e a Áustria, por mais passageira que fosse, não deixaria de me ferir como uma ofensa. Esses são os escrúpulos da consciência [...] <sup>115</sup>.

De posse dessa imagem, notamos com algum espanto a indiferença de Hans Castorp, expressa a seguir:

– Sete e quatro – disse Hans Castorp. – Oito e três. Valete, dama, rei. Está melhorando. O senhor me traz sorte, sr. Settembrini. / O italiano emudeceu. Hans Castorp sentiu como os olhos negros, a mirada cheia de razão e de moral, pousavam sobre a sua pessoa, profundamente entristecidos. Mesmo assim prosseguiu por algum tempo ainda tirando cartas, antes de firmar o queixo na mão, com aquela fisionomia teimosa de fingida inocência que as crianças arteiras exibem <sup>116</sup>.

Contudo, na descrição de seus pensamentos, explorados logo em seguida pelo narrador, ficamos sabendo que o contexto lhe causava, sim, preocupações. O jovem pressentia o desfecho dramático da aparente calma, circunscrita por crescente irritação, enquanto tentava a sorte no jogo de paciência. Por isso, se nos é clara sua indiferença junto a Settembrini, é verdade, também, que Hans Castorp ainda pensava sobre tudo aquilo. Em sua solidão, ele perscrutava os sentidos do “tédio”, cujo efeito negativo era iminente.

A altivez do personagem não dizia respeito à análise de Settembrini, mas àquilo a que a figura do intelectual passou a representar. Já não importavam posicionamentos abstratos, e era inconteste a percepção de que se deveria agir. A reflexão, por si só, já não o salvaria do “macabro baile”, algo que sua saída de Berghof, de certa forma, denuncia. Além das paixões perdidas, da morte do primo e de tantos outros, o tédio do lugar começava a ter efeitos negativos

---

<sup>115</sup> MANN, 2016, p. 732.

<sup>116</sup> MANN, 2016, p. 733.

sobre os personagens. No início de “A grande irritação”, encontramos a descrição do sabor dos tempos naquele instante, nas alturas, e como o ambiente havia se modificado com o tempo:

Que estava acontecendo, afinal? Que havia no ar? Sanha de discórdia. Uma irritação aguda. Uma impaciência indizível. Um pendor geral para discussões venenosas, para acessos de raiva e mesmo para lutas corporais. Querelas ferozes, gritarias desenfreadas de parte a parte surgiam todos os dias entre os indivíduos ou grupos inteiros, e o característico era que aqueles que não tomavam parte nos conflitos, em vez de se sentirem desgostosos diante da conduta dos respectivos adversários, ou de servirem de pacificadores, faziam sim era simpatizar com a explosão de sentimentos e abandonar-se intimamente à mesma vertigem. Ficavam pálidos ou estremeciam ao ver uma cena desse tipo. Os olhos brilhavam com agressividade, as bocas crispavam-se de tanta paixão. Se alguém gritava, invejavam-lhe o direito de gritar e de estar ativo naquele momento<sup>117</sup>.

Como na planície, as diferenças tornam-se insustentáveis, transformando a ideia do conflito em algo inescapável. No trecho reproduzido, o narrador compôs uma imagem que, páginas depois, no mesmo capítulo, será expressa pelo duelo entre Lodovico Settembrini e Leo Naphta<sup>118</sup>. A morte do jesuíta como consequência direta do confronto clássico entre dois nobres. Após uma discussão, a convocação para o duelo; em seguida, a recusa de Settembrini em dar cabo do jesuíta que, diante disso, aponta a arma para si, e comete suicídio – um suicídio em função da “covardia” do iluminista italiano.

Se pensarmos sobre a sequência dos capítulos, notaremos como o autor foi elaborando uma subida de tom, tanto nos nervos quanto nas atitudes dos personagens. Como em um “crescendo musical”, os humores preparam o espírito do interlocutor para o ápice. Nele, o leitor experimentará um corte abrupto, suavizado pela cadência narrativa de Thomas Mann. As últimas palavras do narrador expressam o clímax das tensões, bem como colorem, rapidamente, o fúnebre destino dos europeus.

O desfecho de *A Montanha Mágica*, com o irrompimento da guerra, nos faz pensar ainda sobre algumas questões. Em primeiro lugar, a alteração nos humores começa a se opor à suspensão do tempo, à morosidade comum ao Sanatório. Até o último capítulo, os conflitos eram mitigados, havendo certo senso de pertencimento e união entre os pacientes. Esse momento da narrativa, já em seu final prepara o leitor para uma cisão. Ela será absoluta, e tornará totalmente estranho o comportamento dos sete anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, “abrindo um sulco profundo nas vidas e consciências dos homens”<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> MANN, 2016, p. 789-790.

<sup>118</sup> Cf.: “O duelo: desfecho alegórico para o *guazzabuglio* intelectual”.

<sup>119</sup> MANN, 2016, p. 11.

No entanto, *A Montanha Mágica* não é um romance sobre a guerra como outros o são – pensemos em *Adeus às armas* (1929), de Ernest Hemingway, a título de exemplo. No sentido de ter, enfim, um enredo totalmente construído em torno da questão. Ainda assim, a narrativa se refere ao conflito, e não apenas porque tem em seu fim o início da Primeira Guerra Mundial. O romance relaciona-se a isto ao exibir uma imagem pormenorizada de várias das tensões presentes na Europa do pré-1914. Aquele estilo de vida, as aspirações do protagonista e muitos de seus companheiros estarão perdidos para o período entreguerras – e adiante. O tédio, se associado ao trovão, nos auxilia a perceber como o fim do romance torna perceptível uma imagem sombria do continente. A suspensão do tempo, a calma e o cotidiano de Berghof sofrem um corte imediato, como notaremos seguir:

Assim ele [Castorp] permanecia, e assim, no alto verão, época de sua chegada, voltou a fechar-se sobre si mesmo pela sétima vez – sem que ele soubesse – o ciclo de um ano. / Então houve o estrondo... / Mas a reserva e o pudor impedem-nos de narrar de boca cheia o que foi que ressoou e sucedeu. Justamente aqui não cabem bravatas nem fanfarrices! Convém enunciar com voz comedida que estrondeou o trovão de que todos temos ciência, essa detonação ensurdecadora da mistura sinistra de tédio e irritação há muito acumulados; um trovão histórico, diga-se com discreta reverência, que abalou os alicerces da Terra; e o trovão que, para nós, porém, faz explodir *A Montanha Mágica* e lança ante seus portões, insuavemente, o nosso dorminhoco. Estupefato ele se vê sentado na relva e esfrega os olhos, como um homem que, em que pesem numerosas admoestações, se omitiu de ler os jornais<sup>120</sup>.

Acordado, o outrora “dorminhoco” – ou enfeitiçado – Hans Castorp volta a ler os jornais e, desse modo, a se relacionar com a planície. Vejamos a descrição de seu “despertar”:

Viu-se desencantado, redimido, libertado – não a partir da força que era sua, como teve que admitir com certa vergonha, senão expulso por potências exteriores e elementares, para as quais a libertação dele surgia como efeito totalmente secundário. Mas, embora seu pequeno destino se perdesse no destino geral – não se expressavam nisso certa bondade e justiça, entendidas como pessoais, e que eram portanto de origem divina? Se a vida, uma vez mais, acolhia seu pecaminoso filho enfermiço, não podia fazê-lo por um preço barato, mas somente dessa forma grave e severa, impondo-lhe uma prova que para ele, o pecador, talvez não significasse a vida, mas justamente nesse caso extremo poderia equivaler a três salvas fúnebres. E assim Hans Castorp pôs-se de joelhos e ergueu o rosto e as mãos ao céu, que estava sombrio, sulfurino, mas que deixava de ser o teto da gruta da montanha de pecados<sup>121</sup>.

Como contraponto irônico à imagem descrita acima, algo épica, no parágrafo seguinte, o narrador completa, dizendo que

---

<sup>120</sup> MANN, 2016, p. 819-820.

<sup>121</sup> MANN, 2016, p. 822-823.

Foi nessa posição que o sr. Settembrini o encontrou – falando-se aqui de modo fortemente imagético, entenda-se bem; pois, em realidade, o caráter reservado de nosso herói não permitia um teatro desses. Na realidade nua e crua, o mentor encontrou-o ocupado a fazer as malas, porquanto Hans Castorp, desde o momento em que acordara, via-se arrastado por uma torrente remoinhosa de partidas “em falso”, que o trovão abalador desencadeara no vale<sup>122</sup>.

Assim o “encanto da Montanha” deixou de fazer efeito sobre o jovem Hans Castorp. No início deste capítulo, alertamos para um possível estranhamento tratarmos de trechos do fim da obra no meio de nosso estudo. A justificativa para isto se encontra na tentativa de tornar claro tanto o ambiente quanto o espírito dos personagens à beira da Primeira Guerra Mundial. Desrespeitamos a ordem sequencial dos capítulos de Thomas Mann, tornando latentes uma série de questões. Por exemplo: quem é Hans Castorp, e como foi sua trajetória? Qual o papel de seus mentores no processo de formação?

Até o momento, ocupamo-nos dos contextos, e por isso deixamos de lado as questões acima. Elas serão desenvolvidas a seguir, e pretendemos que o texto tenha fornecido informações suficientes para que as relações entre o romance, seu autor e a Primeira Guerra Mundial tenham sido esclarecidas. Traçamos um caminho inverso ao do protagonista do romance. Aqui, optamos pela “realidade nua e crua”, ainda que se nos pareça irônico lançar mão de termos desta natureza em um estudo sobre *A Montanha Mágica*, mas garantimos: não há ironia em nosso discurso. O que temos é apenas o desvelo das intenções em que a inversão do estado de torpor dos personagens, colocadas diante do “real” apenas no fim da narrativa, surgiu-nos como essencial para compreender um “universo estranho”.

Para leitores estrangeiros – posição ocupada por nós quanto ao romance – é fundamental que se tenha algum senso sobre os elementos descritos até este instante, sejam eles gerais ou referentes ao contexto pessoal ou coletivo. Não defendemos a leitura da obra, apenas, de posse deles, mas veremos como o seu conhecimento enriquecerá a experiência proposta por Thomas Mann. Afinal, somos de outra nacionalidade, tempo e História. Muito do que foi natural ao autor e leitores nativos – alemães – pode ser desconhecido, ou pouco claro, a brasileiros. Dito isso, “partiremos para Davos”, e iremos nos deparar com seus personagens, questões e ambiguidades. Não esqueceremos totalmente da “planície”, pois não temos o privilégio de suspender o tempo no decorrer da análise. Contudo, se há uma imagem interessante para a incursão que faremos a seguir, temo-la na retomada do “feitiço hermético” – ou encanto – ao qual Hans Castorp foi submetido. Sigamos para *A Montanha Mágica*, e investiguemos a

---

<sup>122</sup> MANN, 2016, p. 823.

biografia de seus personagens centrais para, ao fim, compreender a proposta de formação integrada ao destino do protagonista, e como isto se relaciona com o “eixo cultural” da trama, expresso, sobretudo por Leo Naphta e Lodovico Settembrini.

#### **4.0 Hans Castorp, o filho enfermiço da vida**

##### **4.1 O tempo e a morte**

Retomamos a análise na segunda parte do livro, ou seja, estamos no início da narrativa. Dedicada à vida anterior ao Sanatório, a seção apresenta momentos-chave da biografia do protagonista. A infância, a morte dos pais, os meses sob os cuidados do avô e a juventude com James Tienappel foram descritos em função do objetivo de apresentar o personagem<sup>123</sup>. Digressivos, os capítulos dessa seção apresentam-no através de extensos e simbólicos *flashbacks*.

O curto período de convívio com o avô e a lembrança da sequência de falecimentos da mãe e do pai estão relacionados ao trecho a seguir, cuja função está na tentativa do narrador de associar o “salto no tempo” a um estado de sonho:

Sucumbiu ao sono tão logo apagou a lâmpada de cabeceira, mas teve um sobressalto ao lembrar que na antevéspera alguém morrera naquela mesma cama. / – Sem dúvida não foi a primeira vez – disse para si, como se isso pudesse tranquilizá-lo. – Afinal de contas, é um leito de morte, um simples leito de morte. – E adormeceu<sup>124</sup>.

Ocasionado pela recordação da morte, o sobressalto irá sensibilizar Hans Castorp a ponto de o próprio, mais tarde, convencer o primo a oferecer conforto espiritual a casos desassistidos<sup>125</sup>. Por isso, guardemos esta impressão que, para além das raízes biográficas, será apresentada pelo narrador como motivo recorrente – afinal de contas, são poucos os curados em Berghof. Desta forma, o autor monta a trama de modo a que percebamos, em certo aspecto, o Sanatório como pequena prisão na qual os internos aguardam preguiçosamente a morte. Vários pacientes, sendo o primo de Hans Castorp um exemplo, mantêm a esperança pela saída, mas reconhecem que o tempo planejado para o tratamento será, não raro, estendido pelos médicos.

---

<sup>123</sup> A saber: “Da pia batismal e das duas figuras do avô” e “Da casa dos Tienappel e do estado moral de Hans Castorp” (MANN, 2016, p. 30-50), Parte II do romance.

<sup>124</sup> MANN, 2016, p. 29.

<sup>125</sup> “Dança macabra” (MANN, 2016, p. 330-370).

Neste caso, a suspensão do tempo e o encanto propiciados por Berghof encontram sentido na espera pela morte, pois, os pacientes já não têm preocupações com o futuro e o mundo cotidiano. No Sanatório, os internos vivem sob outro sistema de organização do mundo e o badalar do relógio não lhes serve como guia temporal. O narrador tentará transpor esta experiência aos leitores, tornando clara sua preocupação com a complexidade da questão do tempo<sup>126</sup>. A consciência sobre a morte, ainda com relação a isto, leva o indivíduo ao encontro de sua mortalidade – algo óbvio. Por outro lado, a sequência de falecimentos e a fragilidade física tornam perceptível o teor efêmero da vitalidade, e isto gera efeitos sobre como os internos passam a experimentar os dias.

Como universo à parte, Berghof proporciona a seus pacientes a convivência no interior de um tempo alargado, oposto ao dos “de baixo”<sup>127</sup> – expressão utilizada pelo narrador para demarcar a diferença entre a vida no Sanatório e fora dele. Ou seja: se é verdade que os pacientes de Berghof estão mais próximos do óbito do que “os habitantes da planície”, sob outra perspectiva, a experiência temporal dos doentes caracteriza-se pelo alargamento do tempo presente. Desta forma, no plano metafórico, o Sanatório apresenta-se como microcosmo de uma sociedade europeia adoentada, mas que, por conta de sua convalescença, tem a oportunidade de refletir sobre questões filosóficas e espirituais. Além disso, a distância proporcionada pelo abismo espacial entre a montanha e a planície levam os personagens a refletir sobre suas próprias condições e, em linhas gerais, a entregarem-se a atividades estranhas aos membros do “mundo regular”.

Portanto, devemos intuir sobre a série de estranhamentos de um “habitante da planície” recém-chegado a Berghof. Hans Castorp, a seu modo, não era um amante do cotidiano citadino, mas sua vida em Hamburgo fora marcada pelos prazeres proporcionados por sua posição social:

Todas essas coisas eram familiares a Hans Castorp desde sua infância, e despertavam nele apenas a sensação confortável e habitual de fazer parte de tudo isso; essa impressão culminou quando, numa manhã de domingo no Pavilhão do Alster, em companhia de James Tienappel ou de seu primo Ziemssen – Joachim Ziemssen – comeu pãezinhos quentes com carne

---

<sup>126</sup> Capítulos como “Sutileza do pensamento”, “Excurso sobre o sentido do tempo”, “O termômetro”, “Sopa eterna e clareza repentina”, “Transformações”, “Neve” e “Passeio pela praia” são particularmente interessantes quanto a isto.

<sup>127</sup> Em “A chegada”, o narrador nos põe a par do abismo entre a experiência no Sanatório e fora dele através do diálogo a seguir: “– Você tem um jeito tão esquisito de falar! – disse Hans Castorp. / – Esquisito? – perguntou Joachim com certa apreensão, voltando-se para o primo. / – Não, não! Desculpe! Tive essa impressão só por um momento – apressou-se Hans Castorp a dizer. Ele se referira à expressão ‘Nós aqui em cima’, que Joachim já empregara umas quatro ou cinco vezes, e que de certa forma lhe causava impressão deprimente e estranha” (MANN, 2016, p. 19-20). Para uma apreciação completa da conversa, ver: MANN, 2016, p. 16-20.

defumada, regados por um copo de vinho do Porto envelhecido, para então reclinar-se na poltrona e aspirar com volúpia a fumaça de seu charuto. Pois era justamente nesse ponto que Hans Castorp representava um produto genuíno da sua terra: gostava de viver bem, e, apesar da sua aparência anêmica e refinada, agarrava-se com fervor e firmeza, qual um lactente deliciado pelos seios da mãe, aos prazeres físicos que a vida lhe oferecia<sup>128</sup>.

Ao falar sobre isto, o narrador se refere ao vinho do Porto, bebida nobre, sorvida sob o acompanhamento de charutos tradicionais. Segundo a descrição, Hans Castorp “gostava de viver bem”, atitude que, certamente, não havia sido cultivada em momentos esparsos de sua vida. Sim, é verdade que sua vocação burguesa nos é apresentada como “natural”, mas certamente não seria assumida se, desde a infância, determinados hábitos e símbolos não tivessem sido integrados ao seu cotidiano. Tanto no pequeno período em companhia do avô quanto na juventude sob a tutela de James Tienappel, sua característica personalidade hamburguesa, de morador de uma das cidades do norte alemão, fora como que ressaltada pelo narrador por meio de duas formas. A primeira, relacionada à vida burguesa, e a segunda ligada à infância, extremamente marcada pelo convívio com o avô.

Assim, o “filho enfermiço da vida” possui esta imagem, e sua vida no Sanatório será ditada pela suspensão do tempo e pelos longos períodos dedicados à contemplação. Por conta dos sete anos como paciente, o jovem complexifica sua relação com elementos como o tempo e a morte. Ele encontrará na morosidade do Sanatório, a condição ideal para o seu espírito, e passará por um longo período de experimentações e de formação que, para todos os efeitos, ocorrerão no decurso do tempo. Para compreendermo-lo, precisamos identificar a reiteração de certos *motifs*. Daí a relevância de nos voltarmos para os poucos meses em que a criança conviveu com o patriarca da família Castorp. A partir de agora, daremos seguimento à análise através de minuciosa análise do capítulo “Da pia batismal e das duas figuras do avô”.

## 4.2 Um septuagenário encanecido e o fedelho de faces rosadas

[...] o senador, sobreviveu-lhe pouco tempo, e no curto período até morrer – também de pneumonia, a propósito, mas só depois de muita luta e longo sofrimento, já que ao contrário do filho Hans Lorenz Castorp dificilmente se deixava abater, arraigado na vida como era – ora, nesse curto período, enfim, de apenas um ano e meio, o órfão Hans Castorp morou na casa do avô, uma mansão ao gosto do classicismo nórdico, edificada em princípios do século passado sobre um terreno estreito, à rua da Esplanada<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> MANN, 2016, p. 42-43.

<sup>129</sup> MANN, 2016, p. 30-31.

– Vovô, por favor – é o que o pequeno Hans Castorp sentia-se à vontade para dizer, nesse gabinete, pondo-se nas pontas dos pés para estar mais próximo ao ouvido do ancião –, me mostra a pia batismal!<sup>130</sup>

A figura mais característica dos Castorp, o avô de Hans, nos é apresentada em dez páginas. De certo modo, a brevidade do capítulo espelha o curto período em que avô e neto conviveram; contudo, a adição de elementos vários, extremamente simbólicos, amplia, para os leitores e para o protagonista, a relevância de “Da pia batismal e das duas figuras do avô”.

Antes de explorarmos o capítulo, guardemos a ideia, reiterada por quem narra, de que a personalidade do avô fora como que gravada no espírito de Hans Castorp. Da inclinação da cabeça durante as refeições ao anel-sinete deixado como herança pelo ancião, nosso protagonista apresenta qualidades aristocráticas que, enfim, integram-se às inclinações burguesas de sua educação em Hamburgo, mas como o narrador organizou tais elementos?

Para respondermos ao questionamento, devemos retornar ao texto, investigando como cada imagem foi registrada pela memória do jovem Castorp. Nossa análise deve, em primeiro lugar, levar em consideração três elementos presentes no título do capítulo – isto é: a pia batismal e os dois aspectos do avô.

Após a morte dos pais, ocorrida em curto espaço de tempo<sup>131</sup>, o jovem – ainda criança – ficou sob os cuidados de Hans Lorenz Castorp. No excerto reproduzido, encontramos a primeira referência ao avô como estando relacionada à de um homem forte, característica relevante no texto para a definição do caráter e da imagem do avô, definida sob dois aspectos, perante o neto. Através da descrição de seu comportamento encontramos o primeiro deles:

[...] muito antes do traspasse de Hans Lorenz Castorp o tempo já atropelara sua maneira de ser e pensar. Fora homem profundamente cristão, membro da Igreja Reformada, de opiniões tradicionalistas, e empenhava-se com tamanha tenacidade por manter aristocraticamente restrito o círculo social apto a ascender ao governo que parecia viver no século XIV, tempo em que as corporações de artesãos da cidade, vencendo a encarnizada do patriarcado livre, conquistaram o direito de voto e assento no Conselho Municipal. O velho sentia grande dificuldade em adaptar-se a inovações. Sua vida coincidira com uma era de rápido desenvolvimento e revoluções múltiplas, com decênios de progresso em marcha forçada, que haviam exigido muita audácia e grande abnegação nos negócios públicos<sup>132</sup>.

Ao apresentar uma época cindida entre os acontecimentos e o sujeito, o narrador secciona o tempo em que os indivíduos vivem, e como cada um o experimenta. Ou seja, no

---

<sup>130</sup> MANN, 2016, p. 32.

<sup>131</sup> MANN, 2016, p. 30-31.

<sup>132</sup> MANN, 2016, p. 35.

trecho, o autor pretende apontar que, embora certo homem tenha vivido na Modernidade, isto não indica, automaticamente, sua aceitação aos valores e às ideias pertencentes àquele tempo. Pouco afeito a mudanças, por exemplo, Hans Lorenz Castorp nos foi descrito como alguém anacrônico – somente encontrando paz fora de “seu tempo”, em passado imóvel, característica que comentaremos mais tarde. Neste instante, interessa-nos analisar partes de seu caráter, relacionando-as às impressões do neto, de modo semelhante ao utilizado pelo narrador em sua apresentação.

Temos um homem da religião, espécie de guardião dos valores tradicionais de sua cidade. “Por acidente”, encontramos-lo no século XIX, e, se levarmos em consideração a idade do protagonista, veremos que o narrador se refere a meados de 1892 a 1893<sup>133</sup>. Isto significa que os setenta e quatro anos do avô correspondem, basicamente, à grande parte das décadas do século XIX, época definida no excerto pela expressão “marcha forçada”. O senador não acompanhou as revoluções, e se manteve íntegro às tradições até o fim da vida, sendo esta uma postura marcante na elaboração do caráter de Hans Castorp. Quando de seu falecimento, o jovem parece compreendê-la, mas, antes do enterro, o narrador nos permite identificar isto por meio da descrição do retrato a óleo de Hans Lorenz Castorp:

[...] criado pela mão de artista afamado, de ótimo gosto e ao estilo dos mestres antigos, bastante apropriado ao tema. Trazia à lembrança de quem o contemplasse quadros espanhóis ou holandeses do fim da Idade Média. O pequeno Hans Castorp olhara-o frequentemente, não como um perito em arte, é claro, mas com certa compreensão mais geral e até mesmo com muita perspicácia. Embora não tivesse visto o avô em pessoa tal como em tela o representava senão uma única vez, e assim mesmo durante um curto instante, por ocasião da chegada de um cortejo solene ao palácio da municipalidade – não deixava de considerar, como já dissemos, a aparência do retrato à verdadeira e genuína, e de ver no avô de todos os dias apenas a forma interina, um substituto imperfeitamente adaptado ao seu papel<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Afirmamos isto com base nos trechos a seguir: “– Já faz quase oito anos – dizia – que te levantamos sobre esta bacia, e que a água com que foste batizado caiu dentro dela [...]. E por estes dias vai fazer quarenta e quatro anos que teu saudoso pai recebeu o batismo, e a água que escorreu da cabeça dele caiu nesta mesma bacia. [...]. E há setenta e cinco anos batizaram a mim” (MANN, 2016, p. 34); “Quando empreendeu a viagem, durante a qual travamos conhecimento com ele, ainda não completara vinte e três anos [...].” (Ibid., p. 48); “Ela se desenrola ou – não avancemos com o uso do presente – ela se desenrolou numa época transata, outrora, naquele mundo de antes da Grande Guerra [...]” (Ibid., p. 12). Apesar de não fornecer dados exatos, as citações nos permitem indicar 1819 como o ano de nascimento do avô, e 1885, o de Hans Castorp. Sem mais, tanto o início da Guerra como o período transcorrido na narrativa, 1907 a 1914, nos permitem ter certeza sobre os anos.

<sup>134</sup> MANN, 2016, p. 37.

Diante da relação entre o estilo aplicado no quadro de meados do século XIX com o tempo em que se vivia, não nos deixa de ser interessante integrar o “outonal” na interpretação do excerto transcrito, afinal de contas, quando posta em perspectiva ao tempo histórico, Modernidade, apesar da resistência, a figura do avô esvanece-se em meio à marcha forçada. Além disso, veremos como o retrato será gravado como a “imagem real” do avô. Tanto a pose, as roupas e as cores do quadro, como o simbolismo da representação, após a morte de Hans Lorenz Castorp, ficarão guardados no subconsciente do jovem como memórias de: altivez, retidão e ideal moral; qualidades que, em resumo, Hans Castorp elogiará em diálogos, monólogos e em sonhos.

Neste instante, devemos lembrar que o estilo de narração retoma, através do longo romance, certas imagens e impressões. No contexto da interpretação, o procedimento pretende fixar elementos que, à parte variações, aparecem com recorrência na narrativa. O retrato do avô, por exemplo, e de suas vestes, da golilha à capa preta, ressurgem regularmente no livro, com isto ocorrendo porque o protagonista acredita em um modelo sobre como a vida deveria parecer, ao menos em termos estéticos. Em “Dança macabra”, conversando com Joachim Ziemssen, Hans Castorp deixa, como em outros momentos, escapar sua predileção por um dos aspectos representados pelo retrato do avô:

Parece-me que o mundo e a vida foram feitos de sorte que deveríamos sempre andar de preto, com uma golilha engomada em lugar do colarinho, e manter uns com os outros relações graves, reservadas e formais, recordando-nos da morte. Eu gostaria que fosse assim<sup>135</sup>.

Esta lembrança, travestida de julgamento sobre os costumes, ocorre na quinta parte do romance, ou seja, três após a descrição do retrato de Hans Lorenz Castorp<sup>136</sup>. Se nos voltarmos para “Da pia batismal e dos dois aspectos do avô”, veremos como, novamente, o narrador produziu um universo memorial que, no seio da experiência do protagonista, nos leva a compreender como este se relacionará com o cotidiano fúnebre de Berghof. Desde a infância, o cerimonial, na vida e na morte, obteve protagonismo em suas experiências e em seu trato no cotidiano. A tradição dos Castorp – que deveriam ser batizados na Pia indicada, e cujos nomes seriam gravados na bandeja que compunha o jogo de peças utilizadas no ritual, em um exercício

---

<sup>135</sup> MANN, 2016, p. 339.

<sup>136</sup> O diálogo a que nos referimos está em “Dança Macabra”, ou seja: p. 330-370. Já a descrição de parte dos dias partilhados entre avô e neto vão da página 30 a 40. Os dados fornecidos nos permitem ter uma ideia da permanência da “golilha” no romance, que aparece no início e segue no interior de Hans Castorp por longas páginas.

de (re)elaboração da ancestralidade da família – demonstram esmero no contexto de conservação dos costumes:

Quanto à bandeja, podia-se ler a data que lhe conferia uma antiguidade muito maior: “mil seiscientos e cinquenta”, em números enfeitados de arabescos, emoldurados por toda espécie de desenhos distribuídos desordenadamente, à “maneira moderna” daquela época, mistura exuberante e arbitrária de escudos e rabiscos, metade flores metade estrelas. No reverso da bandeja, porém, estavam inscritos os nomes dos chefes de família que no decorrer dos anos a tinham possuído: já havia ali sete nomes, cada qual com o ano da transmissão do objeto, e o ancião recitava-os ao neto um a um, indicando-os com a ponta de seu dedo ornado de anel<sup>137</sup>.

Enquanto mostrava as peças, o avô de Hans Castorp mencionava os nomes gravados: do seu, do pai e do menino. Alargando o espectro da experiência, o narrador põe-nos a par do significado íntimo daquela conversa, fornecendo-nos as impressões do garoto ao ouvir os nomes:

[...] ouvia esses “bis, tris, tetra”, sons obscuros de tumba e de tempos soterrados, que todavia expressavam uma ligação piedosamente mantida entre o presente – a própria vida – e aquele mundo submerso. Esses sons exerciam sobre o menino um efeito esquisito, que se refletia em seu rosto. Ao ouvi-los, tinha a impressão de respirar um ar frio, bolorento, o ar da igreja de Santa Catarina ou da cripta de São Miguel; parecia-lhe sentir o sopro daqueles lugares onde as pessoas tiram os chapéus e avançam num andar reverente, cadenciado, na ponta dos pés; julgava ouvir até mesmo o silêncio remoto, pacato, desses lugares ecoantes; ao som dessas sílabas surdas, sensações devotas mesclavam-se com a ideia da morte e da história, e tudo isso era benfazejo ao garoto; quem sabe se não era para ouvi-las e repeti-las mais uma vez que ele gostava tanto de contemplar a pia batismal?<sup>138</sup>

Acima, o narrador explora diversos aspectos da consciência do garoto. Neste caso, para além da marcação de imagens, estamos diante da descoberta do tempo. O jovem, ao escutar a história contada pelo avô, sente, quase que inconscientemente, a relação entre a solenidade pertencente ao ritual de sua família e a de outros, pertencentes à coletividade. A perspicácia da narração se encontra, exatamente, em explorar os sentidos dos sons saídos da boca de Hans Lorenz Castorp. Com efeito, através disso, Thomas Mann torna palpável ao leitor a experiência da passagem do tempo na História, traduzida pelo instante ínfimo no qual um garoto qualquer, de origem burguesa, descobriu e se maravilhou com os componentes de seu cotidiano. A analogia entre o obscuro dos sons e os lugares em que se deveria tirar o chapéu, como a Igreja, levam a criança ao maravilhamento: encanto proporcionado pela descoberta do tempo histórico.

---

<sup>137</sup> MANN, 2016, p. 33.

<sup>138</sup> MANN, 2016, p. 33-34.

Avançando em nossa interpretação, destaquemos ainda como o narrador associa os elementos à morte que, para o garoto, são passíveis de admiração. Através disto, parece-nos haver a sugestão de que apenas no encontro com a morte, assistindo-a como terceiro, afastado, é que os sujeitos, como o pequeno Castorp, dão-se conta da composição de motivos e de elementos ligados às experiências humanas e sociais no tempo. O narrador não encerra a análise sobre os efeitos das imagens aqui. Linhas depois, nos é fornecida outra impressão:

O pequeno levantava os olhos para a cabeça fina e comprida do ancião, que voltava a inclinar-se para a bacia, como fizera naquele momento já longínquo a que se referia. E se apoderava do menino uma sensação já muitas vezes experimentada, a impressão estranha, entre sonhadora e angustiante, de algo que desfilava sem se mover, que se mudava e contudo permanecia, algo que era tanto reiteração como vertiginosa monotonia – impressão que ele conhecia de outras ocasiões, e cuja volta esperara e desejava. Era em parte pelo prazer de senti-la mais uma vez que pedia ao avô que lhe mostrasse a relíquia da família, na sua imutável progressão. / Quando, mais tarde, o jovem se examinava a si mesmo, verificava que a imagem do avô se lhe gravara na memória com muito maior nitidez, intensidade e significação do que a de seus próprios pais<sup>139</sup>.

Atentamos para o fato de que a figura dos pais, no interior do garoto, ocupa uma existência de rodapé. Já a do avô, como pudemos notar, foi fundamental para que percebêssemos a recorrência da morte e da doença como ideais de espiritualização nas impressões futuras de Hans Castorp no Sanatório. No excerto, temos outra vez a referência ao tempo e ao modo com que a criança se identifica, percebendo sua passagem. O pendor do protagonista para a divagação nos faz notar como o narrador construiu e apresentou o personagem.

Quanto à composição narrativa, se há um traço de inconsciência em qualquer criação, e isto não negamos, por outro, a disposição textual, sobretudo quando da produção de um universo gigantesco, como é o d'*A montanha mágica*, deve provocar o leitor a enxergar como cada motivo, na verdade, foge do incidental. Iniciamos este capítulo destacando elementos simbólicos que, vez por outra, reaparecem na narrativa. Com relação a “Da pia batismal e das duas figuras do avô”, pretendemos, finalmente, destacar os três elementos explorados pelo narrador no título, e que, em conjunto, significam não apenas o pertencimento de Hans Castorp à parte dos ideais do universo do avô, mas representam, ainda, a maneira com que o personagem irá lidar com a doença e a morte. A pia batismal, por exemplo, é-nos apresentada como a celebração do nascimento e da integração dos Castorp à linhagem; no entanto, a apresentação

---

<sup>139</sup> MANN, 2016, p. 34-35.

do elemento em paralelo à morte, no âmbito da história, aproxima o objeto do ciclo humano de vida, crescimento e decrepitude, manifestando a preocupação do narrador em tornar tênue a relação do personagem central com a vida.

Até o instante, citamos o longo trecho sobre a pia batismal, ocupamo-nos com um dos aspectos do avô – a saber: sua anacronia –, e apresentaremos os dois aspectos da morte, expressos no episódio do enterro de Hans Lorenz Castorp.

[...] a morte tinha dois aspectos, um piedoso, significativo, de melancólica beleza, quer dizer, um aspecto religioso, e ao mesmo tempo tinha outro, absolutamente diverso e até mesmo oposto, um aspecto muito físico, bem material, que era impossível qualificar propriamente de belo, significativo, piedoso, nem sequer de triste. A natureza solene e religiosa expressava-se no suntuoso ataúde do defunto, na magnificência das flores e no ramo de palmeira, que, como se sabe, simbolizava a paz celestial [...]. Todas essas disposições encontravam seu sentido preciso, próprio e evidente na ideia de que o avô se unira para sempre com sua figura genuína e verdadeira. Mas além dessa razão de ser, existia – como o pequeno Hans Castorp bem notava, ainda que não se desse conta disso em palavras – mais uma outra, uma finalidade mais profana, a manifestar-se em tudo isso, principalmente naquela multidão de flores, em especial nas tuberosas espalhadas por toda parte: cabia-lhes disfarçar, fazer esquecer e não admitir ao limiar da consciência o segundo aspecto da morte, que não era nem belo nem realmente triste, mas, a bem dizer, quase indecente e de um caráter baixo e carnal<sup>140</sup>.

Aqui, o narrador exhibe a morte sob dois significados. Afora a solenidade ritualística, os participantes do enterro são confrontados com a decrepitude de um corpo sem vida. Para o garoto, a existência do avô aparentava anacronia, descompasso com os tempos, por isso, “agora”, ele o vê em sua forma adequada. A reunião dos elementos em respeito à morte de Hans Lorenz Castorp, não impediu o jovem de notar a realidade do corpo em decomposição, tornando aparente a ideia de que a morte, se solene, é também o sopro final de uma existência. Tanto as flores como a maquiagem aplicada ao cadáver, para o garoto, não disfarçam totalmente esse aspecto.

Retomando as impressões da criança ao ouvir os “bis, tris, tetra”, temos acesso a uma experiência semelhante: no interior do tempo, movimento e permanência coexistem. Verificamos a utilização, novamente, da reunião de duas noções para descrever o sentido de um dos elementos da narrativa, a morte. O protagonista, durante sua estadia no Sanatório, está em contato com ela, sob a forma de futuro e de presente, e as imagens produzidas pela convivência com o avô serão transportadas para a vida em Davos. Não é por mera piedade, por

---

<sup>140</sup> MANN, 2016, p. 39.

exemplo, que Hans Castorp se indigna com o acobertamento das mortes ocorridas em Berghof. Quanto a isto, ele tomará uma atitude, dedicando parte de sua estadia ao conforto dos casos desassistidos. Como personagem, Hans Castorp não teme a morte, vendo-a solene – característica responsável por aproximar-lhe dela – e física, elemento que, neste caso, causa-lhe asco. No decorrer do romance, o jovem aceita ambas as características, e se a morte é motivo recorrente na trama, também o foi em sua vida. Afinal de contas, ainda criança, com oito anos, ele “enterrou” pais e avô.

Para encerrarmos esta etapa da análise, vejamos ainda como o narrador, em termos textuais, descreveu as impressões do menino diante do cadáver:

Aquele que ali jazia, ou melhor, *aquilo* que ali jazia, não era portanto o verdadeiro avô; não passava de um invólucro, que – Hans Castorp sabia-o muito bem – não constava de cera, mas de sua própria matéria; *apenas* de matéria, e precisamente nisso residiam o indecente e a ausência de tristeza [...]. Naquele instante uma mosca pousou na testa imóvel e começou a mexer sua tromba para cima e para baixo. O velho Fiete<sup>141</sup> espantou-a cautelosamente [...]; ao fazê-lo, exibia uma fisionomia reservada e pudica, como se não devesse nem quisesse saber do ato que praticava; pudor que sem dúvida se devia ao fato de ser o avô, no atual estado, corpo e nada mais [...]. E Hans Castorp compreendeu que o aroma das tuberosas tinha por objetivo abafar essa emanação, o que não lograva fazer, apesar de tanta exuberância, beleza e austeridade<sup>142</sup>.

Os itálicos do trecho não pertencem a nós, e, sim, ao autor: Thomas Mann. Destacando-os, vemos como a descrição, graficamente, se torna fundamental para a interpretação do excerto. O artifício utilizado, de substituição do “aquele” por “aquilo”, pondo em relevo o último, revela a oposição entre sujeito e coisa. A visão do defunto, já não mais revela alguém, pois, para isto, “aquilo” deveria ter espírito. O “que” jazia no ataúde era apenas a existência corpórea do avô, cuja lembrança nos revela o senador altivo e protestante de outros tempos. Por sua vez, a “imagem real” carrega consigo o outro sentido associado à morte, revelado pela descrição do cheiro e pela presença da mosca pousando sobre a testa do ancião.

Para esclarecer o artifício narrativo empregado na descrição, poderíamos “torná-la imagem”, supondo a “filmagem” do trecho. Para isto, deveríamos responder à questão a seguir: como fazê-lo?. No processo de tradução entre as linguagens – literária e fílmica –, podemos compreender parte do desafio enfrentado pelo narrador, enquanto responsável pela tecelagem narrativa e pelas ênfases transmitidas ao leitor. Neste caso, Thomas Mann deparou-se com

---

<sup>141</sup> Empregado de Hans Lorenz Castorp, era responsável pela administração da casa. Segundo a descrição, sujeito simples e dedicado, como servo, ao avô de Hans Castorp. Ver: MANN, 2016, p. 31.

<sup>142</sup> MANN, 2016, p. 39-40.

semelhante problema, a diferença, no entanto, está em que ele deveria resolvê-lo textualmente – e o fez.

Se, em nossa hipotética filmagem, utilizaríamos *close-ups* e a oscilação no foco das lentes<sup>143</sup>, na escrita, o narrador optou em planar, e se deter, diante do duplo significado de cada elemento da cena. Nos dois últimos excertos, percebemos como cada aceno, expressão, cheiro e mesmo a composição do cenário nos ajudam a montar a interpretação, servindo ao sentido geral, expresso pela sentença “a morte tinha dois aspectos”. No texto, o sentido dos objetos e das impressões do jovem foram apresentados através de uma lenta cena, em que o tempo parece não transcorrer, e o andamento da narração diminui<sup>144</sup>.

Como citamos a linguagem fílmica, devemos estabelecer uma última diferença. A câmera, instrumento rico em possibilidades, encontraria um limite físico no trecho: o corporal. No texto, o narrador, que se crê senhor da ficção, apela para seu poder sobre a introspecção. Obviamente, as filmagens poderiam dar conta do interior das personagens utilizando outros recursos, como o do *flashback*, mas ainda assim haveria a quebra, em termos visuais, da instantaneidade das impressões. No texto, a narração supera a superfície corpórea através da leitura e do acesso ao interior das personagens, compondo o mesmo instante – a mesma cena –, com o destaque a que estamos diante de vários quadros ou, melhor, camadas de descrição. A riqueza dos artifícios narrativos empregados por Thomas Mann, nesse e em outros trechos, revela-se por esta dupla característica, expressa por um olhar que expande, a todo momento, o sentido puramente visual das experiências das personagens. Ao fazer isto, ele também alarga as possibilidades de experimentação do tempo, nos contextos de leitura e interpretação de sua obra.

---

<sup>143</sup> O recurso técnico, *close-up*, diz respeito ao ato de ampliar o foco da lente sobre o objeto filmado. Na linguagem fílmica isto, para além de destacar, tenciona expandir a relação sentimental entre a cena e quem a experimenta. A título de ilustração, diretores como Ingmar Bergman, Akira Kurosawa e Agnès Varda utilizam recorrentemente a técnica. Encontramos um exemplo disto no longa *Jacquot de Nantes* (1991), de Agnès Varda, cuja análise está no documentário autobiográfico *Varda par Agnès* (2019). Finalmente, indicamos o filme de Varda por conta da revelação, no documentário, de sua autoria através do emprego deste recurso narrativo. Em *Jacquot de Nantes*, a diretora inclui grandes *close-ups* para expandir o sentido de sua relação com a personagem filmada, Jacques Demy, imprimindo assim sua “voz” na narrativa.

<sup>144</sup> Em “Divagando pelo bosque”, terceiro capítulo de *Seis Passeios pelos bosques da ficção*, Umberto Eco comenta os empregos da lentidão e da rapidez em narrativas. Também em sua obra, ao falar do artifício, Eco recorre à analogia do emprego do tempo no cinema e na literatura. Ver: ECO, 1994, p. 55-79.

### 4.3 Os ares hamburgueses

Ainda em Hamburgo, sob os cuidados do tio, o jovem cresce e, no decurso de “Da casa dos Tienappel e do estado moral de Hans Castorp”, o narrador nos permite saber que quatorze anos se passaram<sup>145</sup>. Nesta parte, encontramos um jovem influenciado pelos ares e costumes da cidade do norte alemão. A atmosfera litorânea, a imagem dos navios a vapor e a parafernália industrial disposta no porto, gravam-se na memória de Hans Castorp. Será no capítulo citado acima que, para todos os efeitos, o seu caráter – pré-Berghof, por assim dizer – aparecerá definido e, superada a segunda parte da narrativa, poderemos retornar ao Sanatório. Devemos, obviamente, questionarmo-nos sobre os elementos associados ao fim da fase pregressa ao período narrado no romance, uma vez que, aliada ao convívio com o avô, a vida em Hamburgo gravará impressões levadas pelo protagonista a Berghof.

A apresentação do personagem deve, em suma, levar em consideração uma gama significativa de detalhes e de momentos que, reunidos, fornecer-nos-ão o retrato de Hans Castorp. Compreender os meandros de sua formação e de seu espírito são relevantes, neste estudo, porque os demais personagens exercem influências sobre o protagonista, afinal de contas, estamos diante de um romance de formação. Será através de diversas experiências que a transição do jovem ocorrerá, mas entenderemos o processo, apenas, se dermos conta da personalidade de Hans Castorp pré-Sanatório. Os tópicos apresentados e analisados pelo narrador, de todo modo, revelam o lado burguês do protagonista, apegado à Modernidade e afeito a prazeres, como o fumo do cigarro brasileiro Maria Mancini.

Hans Castorp se criou num clima abominável, entre vento e bruma, criou-se, por assim dizer, dentro de um impermeável amarelo, e em geral sentia-se perfeitamente bem. Desde cedo foi um pouco anêmico, conforme verificou o mesmo dr. Heidekind, que lhe prescreveu, para antes do almoço, após a aula, um volumoso copo de porter [...]. Em todo caso, o porter tranquilizava a vitalidade de Hans Castorp de modo apreciável e, para seu bem, aumentava nele uma determinada tendência para a “basbaquice”, como dizia seu tio Tienappel, ou seja, aquela sua inclinação para sonhar, de boca aberta, sem pensar, e com o olhar ao longe<sup>146</sup>.

Certamente, o clima da litorânea e “avançada” Hamburgo se diferencia daquele no qual Hans Castorp passará os próximos sete anos de sua vida. Apesar do “abominável”, o jovem sentia-se bem por sua adaptação quase que natural aos ares da cidade. Como dissemos, ao se deparar com o maquinário do porto, ele se maravilhava, e chegou a pintar aquarelas a respeito,

---

<sup>145</sup> Contagem feita em relação ao capítulo anterior. Ver: MANN, 2016, p. 48.

<sup>146</sup> MANN, 2016, p. 41.

na juventude<sup>147</sup>. O problema estava na fragilidade de sua saúde, expressa no excerto, e destacada pela umidade do clima hamburguês<sup>148</sup>.

Como em outros romances de sua autoria, mais notadamente em *Os Buddenbrook*, Thomas Mann, aqui, associa a doença ao estado espiritual da personagem. No livro do início de sua carreira, todavia, isto ocorre apenas no fim, quando da aparição do último herdeiro da família, o jovem Hanno. Hans Castorp e Hanno Buddenbrook compartilham a frágil condição física e a vida em uma cidade do norte alemão. No primeiro caso, no entanto, a cidade será nomeada, o que nos permite fazer uma breve associação entre a modernidade dos costumes, impulsionada pelo avanço da indústria, e a liberdade comercial, que tornaram Hamburgo, como outras cidades-estados da liga hanseática, um porto de saída para o mundo.

A “tendência para a basbaquice”, como a nomeou James Tienappel, se nos exhibe como extensão da fragilidade do personagem. Como demonstração física, sua expressão, de certo modo, marca a maneira pela qual o jovem Hans Castorp irá perceber e se adaptar à vida formal, baseada no trabalho e nas obrigações burguesas. Se, por um lado, o jovem apresenta-nos refinamento em seus costumes, por outro, seu caráter aparenta lassidão para com as obrigações da vida. Vejamos, a seguir, como o narrador nos oferece imagem disto:

Ao caminhar ou permanecer de pé, avançava um pouco o ventre, o que não dava propriamente uma impressão de energia marcial. Em compensação, era impecável sua postura à mesa. Ele era gentil ao voltar o tronco teso para o vizinho com quem falava (pausadamente e com leve sotaque do norte alemão), e os cotovelos achegavam-se ao corpo enquanto dissecava um pedaço de frango ou extraía, ao manusear com habilidade o talher especial, a carne rosada de lavagante<sup>149</sup>.

Após a apresentação das relações entre avô e neto, percebemos como o cerimonial da infância causou-lhe não apenas encanto, senão foi, também, incorporado ao comportamento à mesa. Neste ponto, o detalhismo da narração adequa-se ao objetivo de mostrar como aquele

---

<sup>147</sup> “Na meninice encheira as páginas das suas agendas com desenhos a lápis de cúteres de pesca, chatas carregadas de legumes e veleiros de cinco mastros. Aos quinze anos, gozou do privilégio de assistir, de um lugar reservado, nos estaleiros Blohm & Voss, ao lançamento de um novo pacote postal de duas hélices, o *Hansa*. Pintou então uma aquarela bem-feita e exata em todos os pormenores da esbelta nave” (MANN, 2016, p. 45).

<sup>148</sup> Explorando os usos literários da tuberculose, Susan Sontag assinala: “Havia a ideia de que a tuberculose era uma enfermidade úmida, uma doença de cidades úmidas e encharcadas. O interior do corpo tornou-se encharcado (‘umidade nos pulmões’ era uma expressão muito usada) e tinha de ser drenado. Os médicos recomendavam viagens para locais elevados, secos – as montanhas, o deserto” (SONTAG, 1988, p. 14). Ou seja, o autor aplicou, na narrativa, uma das crenças sobre a doença, levando os leitores a, rapidamente, estabelecer a relação entre o ambiente e a manifestação da tuberculose.

<sup>149</sup> MANN, 2016, p. 43.

sujeito – no caso, Hans Castorp – tornava consciente e ritualístico cada traço de sua apresentação em público, como pequeno nobre. Além disso, e isto foge a leitores estrangeiros, verificamos o destaque, sob a forma de parênteses, ao “sotaque do norte alemão”, citado nesta passagem, mas também na página anterior, quando o narrador definia as características gerais do personagem. Obviamente, a versão original transmite textualmente as variações dos dialetos do norte alemão, e isto, no contexto da leitura, auxilia-nos na concepção da imagem do jovem hamburguês. Para nós, a informação serve como indicativo da pertença de Hans Castorp à Alemanha liberal, industrial, moderna e capitalista, em oposição, por exemplo, à porção bávara do país, reconhecidamente conservadora.

Bastava ouvi-lo falar calma e ponderadamente, sem grande profundidade e com alguma monotonia, a voz marcada pelo dialeto alemão do norte; e bastava examinar-lhe de relance a correção loura, o perfil finamente recortado, de certo cunho antigo em que uma arrogância hereditária e inconsciente se manifestava sob a forma de uma indolência um tanto árida, para verificar que, sem sombra de dúvida, esse Hans Castorp era mesmo um produto puro e autêntico desta terra, assentado em seu lugar com absoluta perfeição – ele próprio, caso lhe ocorresse questionar-se, não teria dúvida alguma quanto a isso<sup>150</sup>.

Novamente, sobretudo se levarmos em consideração o destaque ao “sotaque do norte alemão”, vemos como, através da repetição, o narrador vai tecendo a figura de seu protagonista. Não devemos, portanto, compreender a relação entre o personagem e a cidade como mero acaso, pois Hans Castorp, desde a fala ao gestual, adequa-se ao modelo social típico do norte alemão. Costumes aristocratas em público, marcados por cuidadoso cerimonial, notado através do detalhamento de sua movimentação à mesa; e, também, o apego à atmosfera úmida que, neste caso, transporta-nos ao porto, no qual o autor irá explorar uma das imagens que *a posteriori* ficarão gravadas na memória do jovem:

A úmida atmosfera da grande cidade marítima, mescla de vida farta e mercantilismo de envergadura mundial, esse ar que enchera de prazer a vida dos seus antepassados, Hans Castorp respirava-o com profunda aprovação, saboreando-o como coisa natural. Com o olfato penetrado pelas emanações da água [...], via como no cais do porto os enormes guindastes a vapor imitavam a calma, a inteligência e a gigantesca força de elefantes a serviço do homem, transportando toneladas de sacos, fardos, caixas, barris e tambores, do bojo de transatlânticos ancorados até os armazéns das docas ou os vagões da estrada de ferro. Via os comerciantes, com impermeáveis amarelos como o dele próprio, afluírem à Bolsa por volta do meio-dia, onde, como ele sabia, se jogava alto, e facilmente acontecia que alguém se visse obrigado a distribuir convites apressados para um grande banquete destinado a salvar-lhe o crédito. Via (e foi esse o campo em que mais tarde se concentraram seus principais

---

<sup>150</sup> MANN, 2016, p. 42.

interesses) a multidão que fervilhava nos estaleiros; via os corpos de mamute de vapores regressados da Ásia ou da África, altos como torres, com as quilhas e hélices no ar, escorados em pontaletes grossos como árvores no dique seco, monstruosos na sua paralisia, invadidos por operários que pareciam pigmeus, ocupados em raspar, martelar e pintar; via nos picadeiros cobertos erguerem-se, envoltos numa cerração fumosa, os esqueletos de navios em construção, enquanto engenheiros, com os planos de construção e as tabelas de zonchadura na mão, davam ordens aos capatazes<sup>151</sup>.

“Hans Castorp via.” No trecho acima, notamos como o narrador explora a riqueza de significados presentes nas sensações do protagonista, enquanto ele passava longas horas acompanhando a movimentação no porto de Hamburgo. Para analisarmos em minúcia o excerto, precisamos demarcar o modo com que o autor, em um primeiro momento, através do olfato, invade o interior do personagem e, em seguida, “dilata” sua visão. Aqui, como no capítulo anterior, recorreremos à estratificação do olhar – descrito em várias camadas – para iluminar o complexo de sentidos encerrados na imagem de alguém que, aparentemente, apenas acompanha a movimentação no porto.

Thomas Mann destaca a “atmosfera úmida”, que invade o jovem por meio do olfato, relacionando-a a pelo menos duas noções: vida farta e mercantilismo mundial. Estes, por sua vez, foram elementos associados a um prazer compartilhado entre Hans Castorp e seus antepassados. O narrador abre-nos diversas possibilidades, exploradas pela dilatação do olhar, marcada, textualmente, pela insistência na utilização do verbo “ver”. É interessante notar, neste caso, como a repetição age em função do sentido, pretendendo transmitir ao leitor o prazer compartilhado por antepassados e pelo jovem, na longa passagem. Iremos explorá-la em cinco etapas, levando em consideração a repetição impressa no texto, a saber: “Hans Castorp via”.

Inicialmente, o narrador explora a visão dos guindastes que, em sua intervenção, foram equiparados a elefantes, de modo a reproduzir duas das valências do animal: a força e a inteligência. A riqueza da analogia descrita está em pôr o maquinário a serviço de seu soberano, o homem, responsável pelo controle racional e técnico da natureza vencida, exibida no trecho como abstração, por meio da qual podemos compreender a magnanimidade dos guindastes. Em um segundo momento, temos a lembrança rápida dos comerciantes que, ainda no porto, especulam valores, tentando adquirir crédito e ganhos no local. Passando para os estaleiros, nos é transmitida a imagem da multidão responsável pelo carregamento das mercadorias, manipuladas pelos guindastes e embarcadas nos vapores. Novamente, o autor nos conduz a outra imagem, que passa a ser a dos vapores, equiparada à de mamutes responsáveis pelo transporte transcontinental dos insumos. E, finalmente, há a citação dos picadeiros cobertos,

---

<sup>151</sup> MANN, 2016, p. 42.

onde pequenos trabalhadores labutam na construção de novos navios, pretendendo atender a demanda por mais transportadores.

Paremos para perceber como, conclamando-nos ao complexo da experiência do protagonista, o narrador demarcou, através de pequenos elementos, alçados à altura do épico, alguns dos símbolos do citado, por ele próprio, mercantilismo mundial. Na descrição reproduzida, encontramos esta rica imagem, ainda que estilizada e a serviço da narrativa, do que se poderia apresentar como horizonte de possibilidades simbólico do porto de Hamburgo. De certo modo, o panorama descrito pelo narrador apresenta ao leitor e ao personagem a variegada e cosmopolita experiência mercantil do mundo capitalista. Para nossa análise, o trecho resguarda importância ao, por um lado, explorar parte dos aspectos sociais do período, e por outro, expandir as dimensões humanas da experiência. Variegado, o olhar de Hans Castorp, quando dividido, descrito em pormenores, leva-nos a diferentes espectros da estrutura comercial das sociedades capitalistas. E, no plano das analogias com o mundo natural, o autor estimula a imaginação dos leitores a notar como o mundo aparente, seus objetos e imagens banais, pertencem a um amplo processo de desenvolvimento e manipulação técnicos. Podemos, inclusive, associar isto à sua intenção de dotar o romance de uma “sutil” substância histórica.

Como vimos, o narrador utiliza, tanto em termos temáticos como textuais, a repetição como recurso para a elaboração de sentidos no texto. Enquanto leitores, poderíamos questionar a insistência, por vezes renitente, em trazer a lume tantos e tão semelhantes elementos. Quanto a isto, trabalhamos com a ideia de que, através da repetição, o autor tenta, não somente, elaborar o sentido, mas, também, expressar como o contato com o oposto – com o “descivilizado” – gera profundos choques na percepção de Hans Castorp. Como veremos a seguir, Thomas Mann não titubeia em, ainda outra vez, demarcar o lugar social do personagem, como alguém que tenta, novamente, estabelecer o contexto como densamente dominado pela estratificação e pela hierarquia entre as classes sociais:

Levava sobre os ombros, comodamente e com certa dignidade, a elevada condição de civilidade que a alta sociedade dessa democracia municipal de comerciantes transmite aos seus filhos. Ia lavadinho como um neném e fazia-se vestir pelo alfaiate que gozava da confiança dos jovens da sua esfera social. [...]. Suas mãos, embora não fossem tipicamente aristocráticas, tinham a pele bem-cuidada e macia, adornadas pelo anel-sinete, herança do avô, e por outro anel de platina em forma de corrente, e seus dentes, que eram suscetíveis e haviam sofrido algumas avarias, traziam obturações de ouro<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> MANN, 2016, p. 43.

O autor à semelhança de Clawdia Chauchat em “Noite de Walpurgis” parece dizer em várias linhas o que pode ser resumido pela simples sentença “Joli bourgeois à la petite tache humide”<sup>153</sup>.

Hans Castorp, afeito à sua classe como era, não trazia consigo a vocação para o trabalho, como seus antepassados. Se por longas páginas, o narrador nos apresenta um personagem como o do excerto acima, tentando, em vários momentos, fazer-nos notar que estamos diante de um típico hamburguês, no trecho final, sua descrição segue por longos comentários sobre a frágil compleição física e espiritual de Hans Castorp. Agora, ele explora a ideia do jovem como parte de uma geração em declínio. Hans Castorp era burguês e enxergava virtudes no trabalho, mas sua natureza estava ligada a pequenos prazeres. Isto, de certo modo, nos coloca diante da hipócrita imagem dos grandes burgueses e capitalistas: amantes do trabalho como virtude, da ordenação da vida em prol das “coisas úteis”, mas mergulhados na lassidão, dissimulando em prol de um trabalho a ser efetuado por outrem. Aqui, a figura de Hans Castorp aparece ainda outra vez habituada à de sua classe ao reproduzir o modelo e a hipocrisia expressos pela burguesia capitalista, compreendida como decadente, pelo autor. O apontamento sobre o personagem não deixa de ser direcionado a toda uma classe, e a intenção em “apresentar o jovem nem melhor ou pior do que era” torna irônica a “suspensão de juízo” do narrador. Por esta razão, ele se vê inclinado a fazer a ressalva a seguir, traçando interessante dicotomia entre corpo e espírito para questionar as atitudes de Hans Castorp:

Será que o caminho para que seu corpo, tanto quanto seu espírito – primeiro o espírito e sob sua influência o corpo –, pudesse dedicar-se ao trabalho com maior prazer e intensidade, estaria em que Hans Castorp, no âmago da sua alma, naquelas profundezas que ele mesmo ignorava pudesse ser capaz de crer no trabalho como valor absoluto e princípio autojustificado, e de achar sossego nesse pensamento? Com isso chegamos mais uma vez à questão da sua mediocridade ou mais que mediocridade, à qual não tencionamos dar resposta definitiva. Pois de forma alguma nos consideramos encomiastas de Hans Castorp, nem eliminamos a hipótese de que o trabalho, em sua vida, apenas se interpusesse um pouco ao perfeito gozo do Maria Mancini<sup>154</sup>.

O trecho acima encerra, em várias partes de seu conteúdo, a ironia com a qual o protagonista foi descrito. O narrador insistirá em sua imparcialidade, expressa pelo termo “encomiasta”, ainda outras vezes, ao analisar e descrever as atitudes de Hans Castorp. Pondo-se este aspecto de lado, o autor nos revela outro dos vários traços da personalidade do jovem, tornando completo o nomeado “estado moral”. O cigarro, quanto a isto, nos parece

---

<sup>153</sup> MANN, 2016, p. 396. A tradução encontra-se em nota de rodapé, no próprio romance, e quer dizer: “Lindo burguês com a manchinha úmida”.

<sup>154</sup> MANN, 2016, p. 47.

particularmente interessante por abarcar o “estar na vida” do protagonista. Através dele, e da imagem do personagem fumando após as refeições, não podemos abandonar a lembrança do momento em que Settembrini define como pátrias de Hans Castorp o tríptico: cerveja, tabaco e música<sup>155</sup>.

Desde a infância, e através da informação fornecida pelo narrador, sabemos que, cotidianamente, Hans Castorp consumia *porter* – um dos vários tipos de cerveja preta – para combater o estafio natural à sua frágil compleição. Como nos lembra James Tienappel, tio do personagem, o álcool como que acentuava a inclinação de Hans Castorp para a “basbaquice”. Em nosso caso, trataremos tal estado de consciência como “contemplação”, ou seja: são comuns os instantes em que, ao lado de Hans Castorp, vemo-nos, como leitores, acompanhando uma de suas várias “sutilezas do pensamento”, enquanto ele, simplesmente, olha preguiçosamente para a vida e para a paisagem, como se o tempo estivesse suspenso. Ora, o tabaco estará ali e também a música, experimentada nos concertos bimensais, oferecidos aos internos do Sanatório. Através do ingênuo, porém irônico, tríptico, Settembrini amplia-nos o sentido da expressão “filho enfermiço da vida”, com a qual tanto ele como o narrador se referirão ao protagonista.

Sob a forma destes epítomes está a herança do realismo do século XIX na montagem do texto de Thomas Mann. Quanto a isto, se nos voltarmos para outra das personagens do Sanatório, Clawdia Chauchat, por quem Hans Castorp desenvolve mórbida paixão, a encontraremos descrita através de seus “olhos quirguizes” e do andar felino. Como leitores brasileiros, não podemos deixar de lembrar, ao ler isto, da célebre descrição de Capitu, em *Dom Casmurro*<sup>156</sup>. Assemelhando-se a Machado de Assis, por mais absurda que se nos pareça a “ponte”, Thomas Mann aparece aqui, também, como filho da tradição romanesca, utilizando-a para compor sua característica ironia.

No longo *A montanha mágica*, arriscamo-nos a dizer que, sem tais marcações, o leitor e o narrador se perderiam na paisagem alva de Davos. O recurso, portanto, consiste em acerto ao destacar vários estados e figuras naturais ao ambiente que, no decurso da leitura, serão fixados e operarão em prol dos sentidos gerais da narrativa. É desta forma que devemos explorar, bem como ler, a série de epítetos e de repetições presentes no romance e, finalmente, identificar o estado moral, não só de Hans Castorp, mas de outros personagens da trama.

---

<sup>155</sup> MANN, 2016, p. 133.

<sup>156</sup> Assim o diz, no capítulo “Passeio Público”, José Dias – um dos personagens de *Dom Casmurro*: “A gente Pádua não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 1997, p. 40).

Nosso protagonista, a partir do qual a intriga gravita, tem esta natureza aristocrática e burguesa, enxergando valor no trabalho, mas estando apegado, ao mesmo tempo, aos prazeres da boa música e dos bons cigarros. O Maria Mancini aparecerá noutros momentos, e Hans Castorp encontrará em Behrens, diretor e principal médico de Berghof, outro entusiasta do fumo e da pintura. Aliás, esta aparência nos exhibe outras das várias singularidades do universo d'*A montanha mágica*: médicos e pacientes estão doentes. Isto nos leva a questionar o estado da própria sociedade que ali habitava. Acerca disto, não restam dúvidas sobre a degradação integrada ao ambiente de Berghof, que não jaz, claramente, na superfície, mas existe recôndita, envolta pelo corpo e pelas aparências. Afinal de contas, estamos diante de personagens desassistidos, prestes a morrer, senão pela doença, por meio dos eventos relacionados à Primeira Guerra Mundial.

#### 4.4 Perdão, você poderia me emprestar um lápis?

[...] foi antes da aula de desenho, e Hans Castorp verificou que estava sem seu lápis. Dos seus colegas, nenhum podia dispensar o seu; mas, entre os alunos de outras séries, Hans Castorp tinha esse ou aquele conhecido a quem pudesse se dirigir. Dentre todos, pensou, era Pribislav Hippe a quem conhecia melhor; era-lhe mais próximo que os outros, esse rapaz, com o qual, em silêncio, já tivera tanto que ver; e, com um impulso alegre de todo o seu ser, resolveu aproveitar a oportunidade – oportunidade, foi como a chamou – para pedir a Pribislav Hippe que lhe emprestasse um lápis. Não percebeu que esse ato seria um tanto estranho, visto ele não conhecer Hippe em realidade; ou não se importou com isso, imbuído de uma singular desconsideração. E assim aconteceu que, no meio da azáfama do pátio ladrilhado, se plantou diante de Pribislav Hippe e lhe disse: / – Perdão, você poderia me emprestar um lápis?<sup>157</sup>

Hans Castorp [...] achando-se no meio do pátio ladrilhado do ginásio, fitou muito de perto o azul-verde cinzento desses olhos providos de epicanto, acima das maçãs salientes, e disse: / – Será que *você* não tem um lápis, por acaso? / [...] – Eu? – foi como reagiu a enferma dos braços desnudos àquele “você” ... – Sim, pode ser. – No seu sorriso e na sua voz talvez transparecesse um pouco da emoção que se produz quando, depois de prolongadas relações mudas, se profere a primeira palavra; é uma emoção sutil que secretamente inclui o passado inteiro no momento presente<sup>158</sup>.

Encerraremos o perfil de Hans Castorp descrevendo dois dos encontros que, no romance, relacionam-se ao destino erótico de sua estada em Berghof: na infância, aos treze anos, com Pribislav Hippe, e no Sanatório, com a russa de sobrenome francês, Clawdia Chauchat.

---

<sup>157</sup> MANN, 2016, p. 144.

<sup>158</sup> MANN, 2016, p. 382-383.

Após uma semana<sup>159</sup> em Davos, como paciente, o jovem se vê esgotado pela rotina, e por isso resolve caminhar sozinho, ignorando as indicações dos médicos e o persistente estado febril. Além do tédio, Hans Castorp pensava no exercício como maneira de recuperar o paladar e combater o calor que afligia sua face. Na manhã de segunda-feira, ele indica ao primo:

Estou vendo que não posso continuar desse jeito. Estou farto da vida horizontal. Com esse regime, o sangue adormece nas veias da gente. O seu caso é diferente, claro! Absolutamente não quero tentar você. Mas tenho a intenção de dar, logo depois do café, um bom passeio, se você não me leva a mal essa ideia. Caminharei assim, sem destino, durante algumas horas. Vamos ver se não me sentirei outro homem quando regressar<sup>160</sup>.

Durante a caminhada, marcada pelo cansaço de Hans Castorp, somos transportados à sua infância. Segundo a descrição, perto de uma passagem de águas, o jovem se deita, entrando em um estado de sonho no qual ocorre o reencontro com Pribislav Hippe, garoto de olhos azuis acinzentados, e comparado, não apenas por Hans, a um “Quirguiz”. Esse elemento indica imediatamente, ao leitor, a semelhança estética entre o garoto e Clawdia Chauchat, mulher de “olhos azuis-esverdeados com pendor para o cinza”. O narrador nos apresenta a feição oriental como estando ligada ao universo de paixão do protagonista. Devemos destacar, para além dos olhos, a duplicidade dos “objetos de desejo” de Hans Castorp, pois: Pribislav Hippe e Clawdia Chauchat assumem esta ambiguidade de gênero, característica que nos leva, novamente, à série de dualidades com as quais Thomas Mann estruturou sua narrativa. O “reencontro onírico” nos interessa como o instante em que leitor e Hans Castorp são lançados a Eros, com o lápis – objeto emprestado junto a Hippe e Chauchat – ressaltando o teor fálico e sensual das cenas. O objeto representará algo da memória sexual do personagem, tomada pelo aspecto oriental de Hippe e Chauchat.

A descrição da lembrança de Pribislav Hippe tem como condutor uma narração que, a todo instante, chama a atenção do leitor para a paixão secreta de Hans Castorp, como constataremos a seguir:

Acontecia que Hans Castorp, desde muito tempo, fixara a sua atenção nesse Pribislav; escolhera-o em meio ao formigueiro de rostos conhecidos e desconhecidos que enchia o pátio; interessava-se por ele, acompanhava-o com os olhos e – será lícito dizer que o admirava? Em todo caso devotava-lhe um interesse especial [...] <sup>161</sup>.

---

<sup>159</sup> Nesse ponto da história, o narrador ainda se refere objetivamente à passagem do tempo. Ver: MANN, 2016, p. 137.

<sup>160</sup> MANN, 2016, p. 138.

<sup>161</sup> MANN, 2016, p. 142.

O narrador tergiversa sobre a paixão de Hans, imbuído, claramente, por certo moralismo. Não podemos, por outro lado, acusá-lo de recato, pois, em narrativas anteriores, o amor entre dois homens foi largamente explorado pelo autor<sup>162</sup>. Aqui, o seu silêncio, acompanhado pela longa fala sobre se devemos, ou não, nomear sentimentos, apenas acentua o teor misterioso da cena, descrita no seio do conservadorismo do início do século XX. Curiosamente, até mesmo o sentimento por Chauchat adquire esta característica, pois a proibição está ligada, na verdade, ao erotismo e à perdição representados pela “paixão do oriente”.

Antes do encontro com Chauchat, na Noite de Walpurgis do romance<sup>163</sup>, Settembrini chama a atenção de Hans Castorp para isto, fazendo referência a Lilith, primeira mulher de Adão:

– Repare! – Hans Castorp ouviu ressoar a voz do sr. Settembrini, como que de longe, enquanto ele mesmo a acompanhava com o olhar no caminho que fazia até a porta envidraçada, e sala afora. – É Lilith. / – Quem? – perguntou Hans Castorp. / Satisfeito, o literato replicou: / – A primeira mulher de Adão. Cuidado!...<sup>164</sup>.

Apesar do aviso, Hans Castorp, que há muito acompanhava Chauchat no Sanatório, vai ao encontro dos doentes que, de olhos vendados, desenhavam porquinhos, nesta espécie de jogo confuso, regado pela ebriedade carnavalesca:

No meio da multidão, Hans Castorp observava por cima do ombro de Joachim o trabalho de um dos desenhistas; apoiava o cotovelo nesse ombro, com os cinco dedos da mão apoiava o queixo, e a outra mão, mantinha-a posta no quadril. Falava e ria. Também queria desenhar. Reclamou em voz alta e recebeu um lápis, um pedaço bem curtinho, que mal se podia conduzir entre o polegar e o indicador<sup>165</sup>.

Como lemos acima, o primeiro lápis dado a Hans Castorp não lhe satisfaz. Por esta razão, ele começou a procurar outro, que veio a encontrar com Clawdia Chauchat. Esta cena, em sua montagem e reunião de elementos, exhibe ainda outra vez o procedimento de integração de *motifs* na trama. O lápis e os olhos quirguizes reaparecem para lembrar, ao leitor e ao protagonista, a “paixão oculta”.

---

<sup>162</sup> A título de exemplo, temos *A morte em Veneza*, novela em que Gustav Von Aschenbach apaixona-se pelo jovem Tadzio, mas também em *Os Buddenbrook*, Thomas Mann, no fim da narrativa, alude ao amor homoerótico na juventude, ao narrar a vida de Hanno Buddenbrook.

<sup>163</sup> Ver: MANN, 2016, p. 370-398.

<sup>164</sup> MANN, 2016, p. 376.

<sup>165</sup> MANN, 2016, p. 381.

As aparições de Clawdia Chauchat e Hippe assemelham-se no que representam de “perigoso” e no conjunto de objetos e de figuras repetidas. A conversa com Chauchat, no carnaval, aproxima-se do sonho de infância, precisamente por ter ocorrido noutra língua. A edição brasileira conserva o original do capítulo, em francês, e Thomas Mann utiliza, conscientemente, a língua estrangeira para destacar o teor onírico da paixão. Vividos em outro plano, e abstratamente, os amores de Hans Castorp solidificam a imagem de um jovem apegado ao controle do mundo burguês, muito embora, em seu íntimo, ele não abandonasse Eros. Uma vez diante da “perdição”, Hans Castorp ignorava quaisquer admoestações, e seguia tranquilamente para o inferno – sem culpa alguma. Isto irrita Settembrini, personagem com o qual o jovem tenta manter, na “Noite de Walpurgis”, conversação na segunda pessoa, algo que apenas acentua a decepção do pedagogo:

– Escute, Engenheiro, deixe disso! – ordenou Settembrini de cenho franzido.  
– Sirva-se do tratamento que convém empregar no Ocidente entre pessoas cultas, por favor! Esse seu ímpeto não convém com sua pessoa. / – Mas por que não? É Carnaval. Todos aceitam este tratamento, nesta noite... / Sim, senhor, mas em virtude de um prazer imoral<sup>166</sup>.

Côncios dos “ímpetos” de Hans Castorp, tendemos a não concordar com Settembrini. Encarnando o pedagogo, o iluminista aparenta ingenuidade ao ver apenas virtude em seu “pupilo”. O jovem conhecia o emprego adequado da linguagem pessoal. No entanto, à parte seus trejeitos e origem, ele se entregava, como os outros, aos prazeres do carnaval no capítulo que marca a passagem de seu primeiro ano em Berghof. Nesta “passagem”, o narrador sacia os desejos do jovem e de seus leitores ao fornecer-nos o único diálogo entre Hans Castorp e Clawdia Chauchat até a repentina saída da russa<sup>167</sup> para, entretanto, retornar anos mais tarde. Durante o interregno de sua presença, perguntamo-nos se a longevidade da estadia do jovem não se deu, apenas, em função da espera pelo retorno da russa. Clawdia Chauchat retornará casada com o holandês Mynheer Peeperkorn, e, até lá, Hans Castorp entrará em contato com o polo oposto de ideias a Settembrini, representado por Leo Naphta.

Como citamos o percurso formativo do jovem, devemos salientar o caráter de seu contato com certas ideias ocidentais. O iluminismo de Settembrini terá como contraponto o cristianismo fundamentalista de Leo Naphta. Estes foram os ideais lançados a Hans Castorp em sua passagem pelo Sanatório. Ambos, para além dos personagens e das ideias, representam

---

<sup>166</sup> MANN, 2016, p. 377.

<sup>167</sup> Após o carnaval, Chauchat despede-se de Hans Castorp, e retorna à narrativa apenas na sétima parte do romance, a final. Ver: MANN, 2016, p. 630-722.

planos opostos do percurso tradicional da História europeia. Na narrativa, tais abstrações agem sobre um jovem nascido no contexto de crises e embates do início do século XX. Será sob este aspecto que leremos a inclusão de Naphta na trama. Todavia, o contexto não estaria completo sem a “perdição” simbolizada por Mynheer Peeperkorn e sua esposa, Clawdia Chauchat.

Foi, portanto, no seio destas experiências, que Thomas Mann elaborou o contexto formativo do jovem que, se apenas vivesse em Hamburgo, como qualquer um, não teria como experimentar e conhecer aspectos tão centrais para a compreensão da série de ideias e de abstrações da civilização europeia. O realismo de *A montanha mágica*, no plano direto do termo, identifica-se à inclusão de tais elementos em uma narrativa que, sem eles, abarcaria apenas o “fantástico” aludido no título. Sua composição, para além do tamanho do livro, explora a complexidade em que o universo social está imerso – e o autor tentou explorá-la.

Os encontros com Pribislav Hippe e Clawdia Chauchat, além das lembranças sentimentais, rendem a reunião de duas recordações objetivas. Quanto a Hippe, Hans Castorp guarda as lascas do lápis apontado durante a aula de desenho; no que se refere à russa, temos o raio-x como elemento de recordação da “noite de Walpurgis”. Isto, claramente, simboliza o mergulho de Hans Castorp no universo da paixão, marcado, pelo narrador, por sua natureza exótica, relacionável ao Oriente – e aqui, devemos lembrar os olhos rasgados, de “Quirguiz”, compartilhados por Chauchat e Pribislav Hippe. Resta-nos fornecer o instante decisivo do diálogo entre a russa e o jovem para, em seguida, retornarmos ao contexto pedagógico de sua formação. Chauchat pergunta sobre o “amor” de Hans Castorp, e obtém como resposta o solilóquio a seguir:

“Ah, o amor, sabe... O corpo, o amor, a morte, esses três formam um só. Pois o corpo é a doença e a volúpia, e é ele que faz a morte, sim, são carnis, o amor e a morte, e é esse o terror, e a grande magia deles! [...] Olhe a simetria maravilhosa do edifício humano, os ombros e os quadris e os mamilos fluorescentes de um lado e outro no peito, e as costelas dispostas aos pares, e o umbigo no meio da moleza do ventre, e o sexo obscuro entre as coxas! [...] Que imensa festa acariciar esses pontos deliciosos do corpo humano! Festa de morrer, sem queixa depois! Sim, meu Deus, deixe-me sentir o odor da pele da rótula, sob a qual a engenhosa cápsula articular expele seu óleo deslizante! [...] Deixe-me sentir a exalação dos seus poros e roçar sua penugem, imagem humana de água e albumina, destinada à anatomia do túmulo, e deixe-me morrer, com meus lábios nos seus!”<sup>168</sup>.

A fala de Hans Castorp transparece as diferenças entre corpo e espírito, além de destacar a tríade formadora do conjunto: corpo, amor e morte. Neste instante, temos a certeza de que, ao

---

<sup>168</sup> MANN, 2016, p. 397-398.

se lançar ao amor, o corpo do jovem está em jogo, e o espírito, há muito abandonado, cede lugar à inconsequência amorosa, responsável por seu estado febril – por sua doença. Um dos sentidos da metáfora da tuberculose, em *A montanha mágica*, relaciona-se a isto, chegando, até, a ser comentada por Krokowski, um dos médicos do Sanatório, em seu ciclo de conferências quinzenais<sup>169</sup>.

Agora que conhecemos os “ímpetos” e o caráter de Hans Castorp, resta-nos saber, por outro lado, quais serão os personagens que, vez por outra, irão controlá-lo. A pedagogia de Lodovico Settembrini e de Leo Naphta, para além de expor o universo de ideias em conflito, são centrais para o percurso formativo do jovem. Por ora, destacamos os meandros de sua formação social e espiritual. A solenidade aprendida com o avô e o respeito pela convalescença serão levados a Berghof. Também o serão o amor por cigarros, a postura hamburguesa, relacionada a um cidadão criado, desde a tenra juventude, como bom burguês. Ao lado de tais características, devemos considerar a relação entre o personagem e o erotismo que, no plano espiritual, leva-nos a compreendê-lo como o representante de uma classe dividida entre dois universos: o do controle e o da lascívia. Daí a relevância de considerarmos-lo como um ser dividido entre uma ideia e outras, e que, apesar da formação, puramente burguesa e ocidental, mostra-se aberto a experimentações. Na sequência da análise, exploraremos os perfis dos “personagens pedagógicos” e, no capítulo sexto, traçaremos o ciclo de discussões, semelhantes a colóquios, entre Lodovico Settembrini e Leo Naphta. Finalmente, devemos caracterizar a existência de ambos como estando ligada aos polos espiritual e solene da narrativa, com o terceiro – Mynheer Peepkorn –, sendo responsável por encerrar a tríade formativa de Hans Castorp, fazendo-nos retornar ao “corpo”. O jovem, como vimos, pende a tais experiências, e oscila para, a partir delas, aprender algo no “quase-onírico” Sanatório Internacional Berghof.

## 5.0 Os pedagogos

### 5.1 Lodovico Settembrini, o *homo humanus* tocador de realejo

Vindo da esquerda, aproximou-se um forasteiro, um senhor baixinho, moreno, com bigode preto elegantemente torcido, e calças de xadrez claro. Trocou com Joachim uma saudação – a dele era nítida e sonora – e deteve-se à sua frente numa atitude graciosa, os pés cruzados na bengala<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> MANN, 2016. p. 146-153. Em palestra intitulada “o amor como fator patogênico”, Krokowski expõe aos doentes a relação entre o avanço da tuberculose com as paixões carnisais.

<sup>170</sup> MANN, 2016, p. 70.

O narrador anuncia a chegada de Lodovico Settembrini enquanto Joachim Ziemssen e Hans Castorp caminhavam. Após uma das refeições, os primos põem-se a andar no entorno de Berghof. No meio do caminho, encontram membros da “sociedade do meio-pulmão”. Ziemssen explica a peculiaridade dos pacientes submetidos ao choque pleural – procedimento que consiste na remoção de parte do pulmão, com o ar passando a ser introduzido, pelos médicos, periodicamente. Ao notar a graça com que Hermine Kleefeld assobiava, ainda que com o pulmão comprometido, Hans Castorp sorriu e iniciou longa conversa sobre a espiritualização da morte e da doença. Para ele, o ridículo dos membros da “sociedade” não condizia com a altivez gerada pelo padecimento por tuberculose; Ziemssen ouvia-o, fazendo pouco e, vez por outra, admoestava o primo quanto à sua má conduta. Foi em meio a este diálogo que Settembrini, o iluminista italiano, apareceu.

Preocupado com o desrespeito do primo, Ziemssen assinala a vinda do homenzinho mirrado:

Sua voz vacilou estranhamente. – Não é admissível que do nada... – E de súbito suas palavras se afogaram numa gargalhada que se apoderou dele e o dominou; era o mesmo riso da véspera, uma risada que brotava das entranhas, lhe sacudia todo o corpo e não tinha fim, que lhe cerrou os olhos e arrancou lágrimas por entre as pálpebras comprimidas. / – Psiu! – fez Joachim de repente. – Agora silêncio! – cochichou e acotovelou o primo que ainda se ria a bandeiras despegadas. Hans Castorp ergueu os olhos cheios de lágrimas<sup>171</sup>.

Sutilmente, Joachim Ziemssen repreende o primo, que sorria como se não houvesse alguém tão próximo a eles. No trecho transcrito, Hans Castorp demonstra descaso para com os companheiros de infortúnio, e Joachim cutuca-o como um colegial.

O protagonista agia deste modo porque ainda não se considerava parte do Sanatório. Seu distanciamento, nos primeiros dias em Berghof, parece-nos latente após a leitura dos diálogos com o primo e Settembrini. Por outro lado, não nos causa espanto a repreensão do jovem militar, pois, estamos, como os primos, diante de Lodovico Settembrini, cuja função, na trama, assemelha-se à de grande pedagogo. Por isso, os dois batiam-se como estudantes desconfiados que, ao notar a autoridade, disfarçam a entrega com que caçoavam da vida. E quem seria o senhor de aparência mediterrânica que se aproximava deles? Abaixo, temos a descrição de sua aparência:

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

---

<sup>171</sup> MANN, 2016, p. 70.

a impressão da juventude. Duas entradas profundas evidenciavam-se ao lado da risca que repartia os cabelos escassos e aumentavam-lhe a frente. Seus trajes – amplas calças de xadrez amarelado e paletó muito comprido, de uma fazenda parecida com burel, com duas fileiras de botões e lapelas largas – estavam longe de pretender qualquer elegância. O colarinho duro, de pontas arredondadas e viradas para baixo, já estava puído nas bordas, de tanto lavar, e a gravata preta, gasta pelo uso; pelo jeito frouxo como as mangas lhe caíam sobre os pulsos, Hans Castorp notou que ele não usava punhos. Contudo, era visível tratar-se de um cavalheiro; a esse respeito não deixava dúvidas o cunho de cultura que marcava o rosto do forasteiro, tampouco sua atitude natural e quase nobre<sup>172</sup>.

Como em outros momentos da análise, precisamos recorrer à leitura pormenorizada das descrições do narrador. Acima, Thomas Mann nos fornece vivo retrato, baseando-se nas feições e no vestuário de Lodovico Settembrini. A roupa, neste caso, não ocupa papel incidental. Para o narrador, as vestimentas do italiano denunciam a pobreza material na qual o personagem vivia, mas, por outro lado, temos o destaque aos trejeitos nobres que, apesar do colarinho puído, relacionam-no a um cavalheiro intelectualizado. A imagem de Settembrini, homem mirrado vestindo calças xadrez e portando o colarinho puído, segue por toda a narrativa, haja visto o humilde contexto em que vivia. Dada a aparência, mescla de pobreza e nobreza, Hans Castorp associa a imagem do senhor à de um “tocador de realejo”.

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 que com os olhos aveludados dirigidos para cima estendiam os chapéus de aba larga, para que das janelas lhes lançassem moedas de dez pfenning. “Um tocador de realejo”, Hans Castorp pensou, e assim não se admirou nem um pouquinho do nome que ouviu<sup>173</sup>.

Para além das roupas, a imagem do “tocador de realejo” adquire importância no plano dos símbolos integrados pelo narrador a seu personagem. Como sabemos, esta figura associa-se a um artista de rua. Desprovido do talento e da técnica dos músicos para executar melodias clássicas, o tocador caminha com um instrumento que, ao ser acionado, toca peças populares, de andamento simples e de natureza infantil. A questão do realejo relaciona-se ao fato de que as melodias estão pré-determinadas, o que nos leva a refletir sobre a paródia associada ao cavalheiro culto.

Apesar do vasto conhecimento, Settembrini discorre a respeito de temas já pensados. Sua fala exhibe certo enciclopedismo que, no contexto medíocre de Berghof, adquire relevância por conta do desconhecimento de seus interlocutores. Isto, no caso de seu trato no cotidiano,

---

<sup>172</sup> MANN, 2016, p. 70.

<sup>173</sup> MANN, 2016, p. 70-71.

age para que a ironia, uma de suas “assinaturas”, tenha efeitos sobre quem as ouve. Se retomarmos a imagem do realejo, poderíamos estender a proposição do narrador para o retrato a seguir: Settembrini, ao lado de Hans Castorp, causa impacto semelhante ao do tocador quando assistido por crianças. As melodias transmitidas pelo italiano, ainda que apresentem relevância, não encerram originalidade, com esta fragilidade sendo explorada pelo narrador para estabelecer o tênue equilíbrio entre a eloquência e a mediocridade pertencentes à *persona* do intelectual.

O italiano, devemos ressaltar, é um intelectual que não escreve, e um personagem, não só por razões físicas, aprisionado ao contexto de Berghof. Se por um lado devemos enxergá-lo como “pedagogo” e “humanista”, alcunhas a partir das quais o próprio se define, não devemos perder de vista a existência comum, através da qual o narrador nos apresenta o eixo cômico da formação do personagem. Nas roupas e na analogia com o realejo, Lodovico Settembrini, desde a primeira aparição, aparenta fragilidade quanto ao conhecimento exposto. No entanto, como destacamos acima, a fala do italiano impressiona:

– O senhor fala com tanta graça, sr. Settembrini – disse Hans Castorp –, com tamanha vivacidade... Nem sei como chamar esse jeito de falar. / – Plástico, talvez? – respondeu o italiano, abanando-se com o lenço, apesar da temperatura bastante fresca. – Esta deve ser a palavra que o senhor procura. Quer dizer que eu falo de um modo plástico<sup>174</sup>.

Como na apresentação de Hans Castorp, o narrador prenuncia o caráter de Lodovico Settembrini através de seus ancestrais. No capítulo “Temor nascente. Dos dois avôs e do passeio de barca ao crepúsculo”<sup>175</sup>, a narração, através de Settembrini, nos permite conhecer o passado familiar do italiano, descrevendo-nos o avô e o pai do humanista:

Settembrini falou de seu avô, que fora advogado em Milão, mas sobretudo um grande patriota, mistura de agitador público, orador e publicista – também ele um homem de oposição, tal qual o neto, mas que praticara a coisa num estilo mais elevado, mais audacioso. [...] o avô dera muito que fazer aos governos, conspirando contra a Áustria e a Santa Aliança, que naquela época haviam oprimido a sua pátria despedaçada, reduzindo-a a uma pesada servidão. Ele fora membro fervoroso de certas sociedades secretas, difundidas na Itália – um carbonário, como explicou Settembrini, abaixando de repente a voz, como se ainda fosse perigoso falar dessas coisas. Numa palavra, segundo os relatos do neto, esse Giuseppe Settembrini afigurou-se aos dois ouvintes como um indivíduo sombrio, apaixonado, insurgente, um rebelde e um conjurado<sup>176</sup>.

---

<sup>174</sup> MANN, 2016, p. 78.

<sup>175</sup> MANN, 2016, p. 165-187.

<sup>176</sup> MANN, 2016, p. 178.

O relato de Lodovico Settembrini deve ser compreendido sob dois aspectos: o da estilização das informações fornecidas e o da crença nos elementos citados. Apresentar-se como herdeiro de longa tradição republicana, no caso do italiano, não era algo apenas esperado, uma vez que isto fazia parte de sua identidade. Ao evocar o passado Lodovico Settembrini estabelece o eixo teleológico de uma formação ligada às lutas pela democracia e liberdade intelectual.

Na descrição do avô, por meio do humanista, o narrador conclama o leitor, silenciosamente, para o reconhecimento de elementos básicos da formação política do contexto italiano. O trabalho como advogado em Milão, por exemplo, prenuncia a vocação dos Settembrini para as letras e para a oratória, bem como, no tocante ao pertencimento, relacionam-no à nobreza do norte da Itália. Em seguida, o humanista cita o patriotismo do avô que, apesar de residente em Milão, insurgia-se contra a divisão de seu país em pequenos principados e reinos tradicionais. Tal aspecto nos leva a compreendê-lo como membro da alta burguesia e do funcionalismo público da cidade, características sugeridas pela participação do avô em sociedades secretas e conspiratórias.

Ao citar as “sociedades”, o narrador destaca o tom com que Settembrini fala a respeito. O humanismo do italiano, como apego à ciência, aproxima-o do sujeito que substituiu o cristianismo pelo paganismo racional, mantendo, portanto, a verve religiosa de suas crenças. Apesar de se apresentar como humanista esclarecido, o italiano é um Cavaleiro Rosa Cruz, o que nos leva a questionar a solidez de sua formação e crença na ciência. Por isso, sua hesitação demonstra, ao mesmo tempo, vergonha e fervorosa fé em tópicos que, para Joachim Ziemssen e Hans Castorp, exibem partes de um universo há muito solapado, pois:

Não obstante o respeito que os primos, por motivos de cortesia, procuravam sentir, não conseguiram apagar por completo nas suas feições uma expressão de antipatia desconfiada e até de repugnância. Verdade é que se tratava de um caso especial: o que ouviam passara-se numa época remota, fazia quase cem anos, pertencia à história, e do ensino de história, sobretudo da antiga, eram-lhe teoricamente familiares a mentalidade em apreço, o fenômeno do apego desesperado à liberdade e do ódio inflexível à tirania, se bem que nunca esperassem entrar em contato tão direto com esse espírito<sup>177</sup>.

Acima, temos a curiosa revelação da “história” como matéria do passado, pois assim o compreendiam os jovens Castorp e Ziemssen. Todavia, veremos como as ideias defendidas por Settembrini, bem como outras, ainda mais distantes do presente da narrativa, mostravam-se atuais, não no sentido de sua força, mas como traços formadores do universo ao qual os personagens d’*A Montanha Mágica* pertenciam. A impressão descrita apenas exhibe um eixo

---

<sup>177</sup> MANN, 2016, p. 178.

superficial de percepção da História e da passagem do tempo, uma vez que se os elementos apresentados por Settembrini pertencessem, de fato, ao passado, ele não os revelaria com tanto fervor aos primos. O italiano insiste em apresentar o avô, fornecendo dados sobre os efeitos de sua insubordinação à nobreza:

[...] após o malogro de certa tentativa de intervenção e golpe de Estado empreendida em Turim, e da qual ele participara com palavras e ações, escapando só por milagre aos esbirros do príncipe Metternich, empregara seus anos de desterro em lutar e derramar seu sangue, ora na Espanha, em prol da constituição, ora na Grécia, pela independência do povo helênico. Ali é que viera ao mundo o pai de Settembrini – talvez por isso ele se tornara um grande humanista e adorador da Antiguidade clássica –, nascido, aliás, de uma mãe de sangue alemão, pois Giuseppe casara-se com uma rapariga suíça e a levava consigo em todas as demais andanças<sup>178</sup>.

A existência “mítica” do herói republicano – a saber, o avô de Settembrini – serve ao “didatismo” do narrador. Ora, se estamos lidando com um personagem marcado pelo iluminismo, nada mais adequado do que eventualmente adicionar à trama elementos associados a esse conceito. Ao revelar o local de nascimento do pai de Lodovico – Grécia –, Thomas Mann como que encerra o plano histórico através do qual um dos pedagogos de Berghof foi pensado. Sua ancestralidade, não só italiana, mas grega e alemã, resolve certos mistérios para os leitores. No caso da germanidade, apenas a partir da descrição reproduzida acima, é que pudemos saber o motivo de o italiano expressar-se tão bem em língua estrangeira. Itália e Grécia, por sua vez, indicam a relação do personagem, quase que sanguínea, com os inícios da democracia e do classicismo no Ocidente.

Ainda sobre o excerto, caracterizamo-lo como “didático” porque, após a elucidação de tais elementos, o cabedal intelectual e biográfico de Lodovico Settembrini, se ainda restavam dúvidas, passa a ser compreendido em sua inteireza. O interessante, na montagem da trama, se refere, novamente, ao modo com que o narrador associa o neto ao avô – ou seja, o mesmo procedimento utilizado na apresentação de Hans Castorp –, tido como a “origem de todas as coisas”. Esse traço não foi notado, apenas, por nós, leitores, mas fora impresso no romance sob a forma de algumas das impressões de Hans Castorp ao ouvir o relato do humanista:

Um pormenor mencionado por Settembrini, o neto, impressionou sobremaneira o jovem Hans Castorp: durante toda a sua vida, o avô Giuseppe mostrara-se aos seus compatriotas vestido de preto, alegando que usava luto pela Itália, sua pátria, que definhava na miséria e na escravidão. Ao ouvir isso, Hans Castorp voltou a fazer uma comparação que mentalmente já fizera diversas vezes: lembrou-se de seu próprio avô, que também, durante todo o

---

<sup>178</sup> MANN, 2016, p. 179.

tempo que o neto o conheceu sempre usara roupas pretas, mas com um espírito diferente do que animara esse outro avô; recordou os trajes fora de moda, mediante os quais a natureza genuína de Hans Lorenz Castorp, aquela que pertencia a uma época remota, se adaptara ao presente, a título provisório e com a acentuação da antipatia que os tempos modernos lhe inspiraram até o dia em que, no seu leito de morte, assumira solenemente a sua forma verdadeira e própria, com a golilha pregueada do tamanho de um prato<sup>179</sup>.

O comentário do narrador segue o pormenor citado por Settembrini. Acima, somos instados a perceber o preto como símbolo do luto pelo contexto. Logo após, o autor nos fornece informações sobre a recepção de Hans Castorp que, munido-se de analogias, equipara a figura do avô de Lodovico Settembrini à de Hans Lorenz Castorp. Apesar da base semelhante, os anciãos usavam preto por motivos diferentes: na Itália, para expressar o luto pela nação presa a costumes antigos; em Hamburgo, para simbolizar a solenidade da nobreza. As digressões acerca das impressões de Hans Castorp agem como complementares aos sentidos fomentados pelo acréscimo de símbolos, procedimento que, se valorarmos, traduz, na experiência de recepção narrativa, o contexto de aprendizagem do entorno do protagonista.

As atitudes dos ancestrais, em certo aspecto, podem ser lidas através da estilização de suas vidas, seja no retrato a óleo do avô de Hans Castorp, ou na opção pelo preto, por parte de Giuseppe Settembrini. Em seguida, tomado pela narração do humanista, o jovem pensa no avô, e relembra os efeitos dos “bis, tris, tetra” enquanto acompanhava a história de sua família. Interessa-nos, por outro lado, ressaltar as figuras dos avôs segundo a interpretação do jovem porque, no livro, encontramos a solidificação dos símbolos como estando associada às experiências, em nosso caso, da leitura do discurso indireto, das digressões e da “escuta” da narração:

Eis que um e outro tinham andado vestidos de preto, o avô do norte e o do sul, cada qual com o objetivo de interpor uma rigorosa distância entre si mesmo e o malvado presente. Mas um agira assim por piedade, em homenagem ao passado e à morte, para os quais pendia a sua natureza; o outro, ao contrário, por rebeldia, a fim de honrar um progresso inimigo da piedade. “Certamente, isto são dois mundos”, disse Hans Castorp de si para si, e, enquanto o sr. Settembrini prosseguia cantando, o jovem viu-se, por assim dizer, colocado entre eles, lançando olhares examinadores ora a um ora a outro<sup>180</sup>.

Aqui, chegamos ao instante decisivo da simbologia exibida pelos avôs. Através de Hans Castorp, identificamos eixos de origens semelhantes, altamente relacionáveis, mas indissociavelmente opostos. Ao citar os dois mundos, Hans Castorp lembra do “passeio de

---

<sup>179</sup> MANN, 2016, p. 179.

<sup>180</sup> MANN, 2016, p. 180.

barca ao crepúsculo”, finalmente compreendendo as origens e as diferenças expressas pelo universo apresentado por Settembrini e aquele vivido por ele próprio, ainda em Hamburgo:

Recordou um solitário passeio de barca, ao crepúsculo, num lago de Holstein, passeio que fizera em fins de verão, alguns anos antes. Fora perto das sete horas; o sol já se pusera e a lua quase cheia já se elevava, a leste, por cima das margens do lago, coberta de arbustos. E durante dez minutos, enquanto Hans Castorp sulcava, remando as águas silenciosas, reinara uma constelação perturbadora, fantástica qual um sonho. A oeste resplandecera, como em pleno dia, uma luz vítrea, prosaica, decidida; mas bastara voltar a cabeça para deparar com uma paisagem de luar, igualmente típica, entremeada de brumas úmidas e cheia de mágico encanto. Esse contraste esquisito durara um quarto de hora, pouco mais ou menos, antes de se completar o triunfo da noite e da lua. Com um pasmo alegre, os olhos deslumbrados e confundidos de Hans Castorp haviam passado de uma iluminação e de uma paisagem à outra, do dia para a noite e da noite para o dia. E nesse instante, ao comparar os dois avôs, não pode deixar de se lembrar daquela impressão<sup>181</sup>.

Por vinte e cinco minutos, Hans Castorp, na lembrança do passeio de barca, deu-se conta do contraste entre as regiões leste e oeste. Ambas partilham do encanto mágico, mas a iluminação acusa as diferenças entre o fantástico exótico oriental – contrapondo-se à luz vítrea do oeste – e a racionalidade ocidental. Esta imagem, para o protagonista, encerra o sentido, através do qual, as figuras dos avôs foram compreendidas. A partir de vívida cena somos levados a perceber como os significados do mundo, em *A montanha mágica*, ancoram-se na percepção dual dos fenômenos e das manifestações. No trecho acima, o narrador utiliza símbolos óbvios para descrever o Ocidente e o Oriente, e, ao exhibir o jovem remando colocamos defronte à ideia do “entrelugar”.

Curiosamente, Hans Castorp não ruma a um ou a outro lado, de forma incisiva e objetiva, mas se retém a perceber como cada região, através do contraste das luzes, insinua-se para ele que, de todo modo, permanece sobre as águas, experimentando as impressões fornecidas pelo movimento dos astros. Em nossa leitura, a descrição se mostra relevante ao sinalizar posições diametralmente opostas, e que, enfim, introduzem a longa palestra de Lodovico Settembrini sobre as “forças da História”. Por quatro páginas, o italiano discorre sobre o estado da civilização, fala do papel da Áustria, e cita a Alemanha como nação cindida entre o avanço e o recuo. Neste instante, chegamos ao final da apresentação que, para fins de solidificação do que analisamos até aqui, precisa vir acompanhada dos ditos do humanista acerca das “forças do tempo histórico”:

---

<sup>181</sup> MANN, 2016, p. 180-181.

Segundo as digressões de Settembrini, dois princípios disputavam o mundo entre si: a força e o direito, a tirania e a liberdade, a superstição e a ciência, o princípio da estagnação e o do movimento efervescente, do progresso. Podia-se chamar a um o princípio asiático e ao outro, o europeu, visto ser a Europa a terra da rebelião, da crítica e da atividade transformadora, ao passo que o continente oriental encarnava a imobilidade, o repouso inerte. Não existia a menor dúvida quanto à questão de saber qual das duas forças terminaria por trinar; só poderia ser a da luz, a do aperfeiçoamento guiado pela razão<sup>182</sup>.

Em seguida, o italiano discorre sobre o sentido da razão, bem como das “ideias”, para sua família:

Essas ideias, ideais e aspirações, observou Settembrini, faziam parte das tradições da sua família. Pois todos os três lhe haviam consagrado a vida e as forças do espírito: o avô, o pai e o neto, cada qual à sua maneira, o pai não menos que o avô, se bem que não tivesse sido, como este, um agitador político e um paladino da liberdade, senão um sábio quieto e delicado, um humanista que vivia amarrado à sua escrivaninha. Mas, que era afinal o humanismo? Era o amor aos homens, nada mais nada menos, e por isso implicava também a política [...]. Havia censurado ao humanismo o apreço exagerado da forma; mas ele cultivara a bela forma unicamente por amor à dignidade humana, em esplêndida oposição à Idade Média, que vivia não só entregue à misantropia e à superstição, como também enfeada por uma ignominiosa falta de forma<sup>183</sup>.

Finalmente, através de Hans Castorp, compreendemos a “figura” de Lodovico Settembrini:

E a seguir, Hans Castorp prestava atenção ao que Settembrini contava de si próprio. O italiano declarava que no neto Lodovico, isto é, em sua pessoa, se haviam combinado as tendências dos seus ascendentes imediatos: a cívica, do avô, e a humanística, do pai. Assim ele se tornara um literato, um escritor livre. Pois a literatura não era outra coisa senão isto: a associação de humanismo e política, associação que se realizava com a maior naturalidade, visto o próprio humanismo ser política, e a política, humanismo...<sup>184</sup>.

O procedimento de apresentação e de elaboração de Lodovico Settembrini e Hans Castorp, como vimos, se assemelha. Ambos, existem como sínteses dos costumes de seus avôs. A diferença está no que cada um defendia como ideal. Nos excertos acima, temos acesso, não só, à formação, mas também ao universo de ideais associado a Settembrini. O narrador, fornecendo-lhe a voz, nos encaminha para a dupla imagem do humanista e pedagogo. Nós, à semelhança de Hans Castorp, “ouvimos” atentamente as considerações do italiano sobre seu passado familiar e acerca, também, das questões que o interessam. Sabiamente, Thomas Mann dispôs o capítulo “Temor nascente. Dos dois avôs e do passeio de barca ao crepúsculo” no fim

---

<sup>182</sup> MANN, 2016, p.183.

<sup>183</sup> MANN, 2016, p. 184.

<sup>184</sup> MANN, 2016, p. 185.

da quarta parte do romance. Nesse instante, somos apresentados à síntese de valores e ideais que, findas as três semanas iniciais, ocupavam o protagonista. A estruturação do capítulo, consistindo na apresentação de Clawdia Chauchat até a longa incursão na biografia de Lodovico Settembrini e nas impressões de Hans Castorp, resume as três primeiras semanas do jovem em Berghof.

Feita a análise, podemos compreender a existência humanística e a paródia associada ao personagem, caracterizado pelo epíteto “tocador de realejo”. Devemos enxergá-lo como a plenitude do pensamento racional e, também, como o eixo frágil do universo de valores da época. À semelhança de outros “religiosos da ciência”, Settembrini se perde em solilóquios acerca da soberania ocidental, de viés europeia, explicada a partir da eugenia que, em meados do século XX, mantinha sua força sobre intelectuais de vários campos. Por isso, sua fala e suas atitudes não devem ser vistas, apenas, por meio do que há de negativo e belicoso. Thomas Mann, em sua síntese das questões filosóficas do início do XX, transmite ao leitor a gama de ideais e de abstrações pertencentes a intelectuais próximos do fictício Settembrini.

No entanto, como sabemos, este representante da racionalidade não será o único a participar da formação de Hans Castorp, e, ainda, no quadro de exposição do cenário de ideias europeu, falta-nos a alusão ao cristianismo, tão ligado à solidificação do conjunto de abstrações pertencentes àquela sociedade: da moral à ética, tocando também a cultura. Aqui, se nos revela o momento profícuo para o avanço da exposição.

## 5.2 Leo Naphta, o *Princeps Scholasticorum judeu*

[...] nesse momento, os primos repararam em dois senhores que, caminhando à sua frente, tinham sido interrompidos na sua conversa pelo som da voz de Hans Castorp e se voltavam para olhá-los. / Isso se passou na rua principal, entre o Cassino e o Hotel Belvedere, durante o caminho de regresso ao ‘vilarejo’. O vale estendia-se engalanado, num vestido de cores suaves, claras e alegres. O ar era delicioso. Uma sinfonia de prazenteiros aromas de flores campestres enchia a atmosfera pura, seca. Impregnada de um sol luzidio. / Reconheceram Lodovico Settembrini, ao lado de um desconhecido<sup>185</sup>.

O excerto acima apresenta-nos Leo Naphta em cena semelhante à do encontro entre Lodovico Settembrini e Hans Castorp. Como naquele momento, os primos caminhavam quando, por acaso, topam com o iluminista e “mais alguém”. Após alguns anos, o italiano estava alojado fora de Berghof. Sua tomada de decisão teve como base a impossibilidade de mudança para uma cidade de clima oposto a Davos. A fragilidade de sua compleição física levou-o a

---

<sup>185</sup> MANN, 2016, p. 430.

aceitar a vida na cidadezinha suíça, e a proximidade a Berghof garantiu-lhe o acesso a especialistas que, periodicamente, o examinavam. O cenário do encontro, por sua vez, como narrado por Thomas Mann, caracteriza-se pela alvura dos alpes. Em meio ao “branco” do cenário, as caminhadas, destacamos, eram uma das atividades cultivadas pelos primos e por outros pacientes, sendo, inclusive, indicável se realizada calmamente – sem grandes esforços. A recorrência de tais episódios apontam-nos a importância da atividade para a ação narrativa, pois, além do movimento, temos a possibilidade de socialização entre os personagens. Os novos encontros e os grandes debates ocorrerão em meio a caminhadas por Davos, algo que, em certa medida, indica a morosidade da região, pois, não apenas o Sanatório, mas também a pequena cidade, através das descrições, revela-nos a suspensão do tempo e a lenta toada na qual aquela sociedade adoentada vivia.

No trecho, de alto teor poético, o autor completa o quadro com a descrição dos cheiros e da atmosfera “impregnada de um sol luzidio”. Somando o ambiente ao contexto de aparição dos personagens, devemos associar a iluminação à vinda de Naphta, cujo caráter, saberemos mais tarde, se mostrará contrário ao amor identificado aos preceitos cristãos. Antes de citar o passado e as inclinações ideológicas do jesuíta, o narrador nos fornece uma primeira impressão, através de comentários, sobre a aparência e as vestes de Leo 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 levava chapéu [...]; 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<sup>186</sup>.

Se compararmos a descrição de Leo Naphta à de Lodovico Settembrini, enxergamos semelhanças, sobretudo quando pensamos no físico mirrado. No entanto, temos na destacada “fealdade” do homem pequeno que, se posta ao lado da expressão “tudo nele parecia cortante”, guia a imaginação do leitor para a representação pictórica dos judeus, baseada em estereótipos estéticos. O nariz adunco, os lábios finos e, em termos gerais, as formas oblíquas trabalham, na citação, como auxiliares de uma ideia possivelmente comum a leitores do período. Na

---

<sup>186</sup> MANN, 2016, p. 430-431.

descrição, identificamos o uso de elementos antisemitas, fundamentais para a solidificação da “fealdade” de Naphta, com o “equilíbrio” a isto estando relacionado à elegância de suas roupas. Estas, por sua vez, associam-no à intelectualidade do tipo lógica, levando Ziemssen, Castorp e os leitores a aproximá-lo da figura de Settembrini. Os seus traços cortantes, todavia, integram a paródia à narrativa que, a exemplo do que fora feito com Lodovico Settembrini, suaviza a “gravidade” dos intelectuais com o ridículo das feições. As formas oblíquas, cortantes, levam-nos ainda à sua personalidade combativa.

A destreza do jesuíta, por outro lado, reside em seu modo de falar, altamente lógico e conciso. Já as suas feições fazem-nos imaginar uma presença inquietante, pouco agradável a estranhos. Após a exploração dessas características, o narrador comenta as diferenças entre Ziemssen, Castorp, Settembrini e Naphta, realizando curiosa análise sobre a coloração da pele e a incidência da luz nos personagens:

Se o feioso Naphta, pela qualidade e pela elegância mundana das suas roupas, achava-se mais próximo dos primos que de seu vizinho, punham-no numa linha com este e distanciavam-no dos jovens não somente a sua idade mais avançada como também outra coisa que facilmente se deduzia da tez dos quatro homens: a dos primos era avermelhada, respectivamente trigueira pelo efeito do sol, ao passo que a de Settembrini e de Naphta era pálida. No decorrer do inverno, o bronze do rosto de Joachim assumira um matiz ainda mais escuro, e o semblante de Hans Castorp luzia, rosado, sob a cabeleira loura. A ação dos raios, entretanto, não exercera efeito algum sobre a palidez latina do sr. Settembrini, que formava um conjunto nobre com o bigode negro<sup>187</sup>.

Em nova oração, o narrador destaca a feiura do jesuíta judeu, estabelecendo a síntese através da elegância das roupas e, de modo complementar, analisa a coloração da pele dos integrantes da cena. Importantíssimo, o comentário serve-nos como símbolo do estágio de avanço da doença. Os jovens, conquanto tuberculosos, não estão desenganados como Leo Naphta e Lodovico Settembrini. O vermelho de Joachim Ziemssen prenuncia a impossibilidade de sua saída, o rosa de Hans Castorp nos aponta a leveza com que a doença o acometia. No caso dos intelectuais, sequer o raio de luz fazia efeito – e isto deve, a nível simbólico, indicar-nos a irrevogabilidade da doença de ambos. O capítulo “Mais alguém”<sup>188</sup> carrega tais “pistas”, bem como nos informa do estágio em que Hans Castorp se encontrava – a saber: maduro e acompanhado por grande interesse em botânica e astrologia. O contato com o padre jesuíta,

---

<sup>187</sup> MANN, 2016, p. 431.

<sup>188</sup> MANN, 2016, p. 425-447.

portanto, ocorre no instante em que o jovem estava habituado a Berghof, e pretendia ampliar o próprio conhecimento, como notaremos abaixo, em seu diálogo com Joachim Ziemssen:

Temos de visitá-los para formar uma opinião. Você diz, na verdade, que estamos aqui não para nos tornar mais inteligentes, mas para melhorar de saúde. Mas, meu caro, acho que deve ser possível combinar essas duas coisas. Caso contrário, você chegaria a dividir o mundo, e isso não pode dar certo<sup>189</sup>.

De fato, Hans Castorp faz jus à promessa. No entanto, antes de avançarmos, precisamos integrar, ao retrato de Leo Naphta, seu passado na Espanha.

Em “*Operationes Spirituales*”<sup>190</sup>, o narrador nos fornece informações sobre o local de nascimento, a ancestralidade, e – importante – nos diz como o pobre judeu passou para o cristianismo, tornando-se parte do corpo regular dos jesuítas. A seguir, temos a breve descrição das origens de Naphta:

Leo Naphta era natural de um lugarejo situado nas proximidades da fronteira entre a Galícia e a Volínia. Seu pai, do qual falava com respeito e sob o sentimento claro de já estar suficientemente distanciado do mundo de sua origem para poder julgá-lo com benevolência, fora *schochet*, açougueiro ritual: e quanto esse ofício diferia daquele exercido pelo açougueiro cristão, que era artífice e comerciante. O pai de Leo não era nem uma nem outra coisa. Era uma autoridade de caráter religioso<sup>191</sup>.

Acima, passamos a conhecer seu lugar de nascimento, em região espanhola, marcada pela conjunção entre germânicos, cristãos, judeus e muçulmanos. Em seguida, o narrador comenta o ofício exercido por Elia Naphta, pai do futuro jesuíta, como estando ligado à tradição *kosher*. Longe de ter crescido em lar desenraizado, entre “novos cristãos”, Leo Naphta foi parte de uma família arraigada aos costumes judaicos. Pondo-se isto de lado, quando pensamos apenas em termos de origens e de ancestralidade, a verve religiosa e o caráter esclarecido do pai foram herdados pelo futuro jesuíta:

Herdara da mãe o germe da doença pulmonar, e do pai, além da compleição delgada, um discernimento fora do comum, dons intelectuais que desde cedo andavam unidos com instintos altivos, com a ambição do sublime, com a nostalgia angustiosa de formas de vida mais aristocráticas, e lhe infundiam o desejo apaixonado de elevar-se acima da esfera da sua origem<sup>192</sup>.

Ao descrever-nos as heranças dos pais de Naphta, o autor informa, brevemente, sobre o motim que ocasionou a mudança do jovem judeu para a Europa Central. Sua família, como fora

---

<sup>189</sup> MANN, 2016, p. 446.

<sup>190</sup> MANN, 2016, p. 506-538.

<sup>191</sup> MANN, 2016, p. 506.

<sup>192</sup> MANN, 2016, p. 508.

comum na época, foi vítima de um *pogrom*, e teve de sair da Galícia, fixando-se em Vorarlberg após o assassinato brutal de Elia. Segundo o trecho, o pai de Naphta foi “crucificado, fixado com cravos à porta da sua casa incendiada”<sup>193</sup>. Na nova cidade, Leo Naphta demonstrava aptidão para os estudos, mas insatisfazia seus preceptores por conta de sua renitente inclinação para o debate intelectual. Na época, ele ainda era visto como futuro rabino, menos pela vontade em contrariar e debater, do que pela naturalidade com a qual compreendia o complexo teológico no qual estava inserido:

Pela sua índole e suas respostas chamou durante o ensino religioso a atenção do rabino distrital, homem pio e erudito, que o escolheu para aluno particular e lhe satisfez a predileção formal com aulas de hebraico e línguas clássicas, e a ânsia de lógica com ensinamentos matemáticos. Evidenciou-se cada vez mais nitidamente que ele acolhera uma serpente em seu seio. Repetiram-se as contendas que outrora houvera entre Elia Naphta e seu rabino; não se puseram de acordo; entre o professor e o discípulo surgiram divergências religiosas e filosóficas que se agravaram de forma crescente [...]. Acresceu-se a isso que a sutileza e a rebeldia intelectual de Leo acabaram por assumir caráter revolucionário: o contato com o filho de um deputado social-democrata da Assembleia Imperial e com o próprio representante popular havia orientado para a política o espírito do adolescente e imprimido à sua paixão pela lógica o rumo da crítica social<sup>194</sup>.

Acima, temos a apresentação de aspectos da personalidade de um personagem, ainda, em formação. Quando envolvido em debates com rabinos, Naphta manifestava sua insatisfação diante do conhecimento dado, e tentava avançar a partir daquilo que lhe era fornecido pelos preceptores. Sua expulsão da escola judaica foi, digamos, esperada, já que os confrontos não eram por ele evitados.

Adicionalmente, o autor comenta as inclinações socialistas do jovem Naphta, que chegou a ler *O capital*, de Marx. O envolvimento do personagem com os socialdemocratas, no plano narrativo, está associado à rebeldia juvenil, moldada e canalizada para a defesa dos preceitos cristãos. Após a expulsão do centro de estudos judaico, Leo Naphta, por acaso, conhece um membro da ordem jesuítica que, enxergando talento no jovem, decide enviá-lo para o monastério:

O jovem de dezesseis anos estava sentado, solitário, num banco do parque de Margarethenkopf [...]. Achava-se ali, absorto em pensamentos sombrios e amargos quanto ao seu destino e futuro, quando um professor do instituto jesuítico Stella Matutina, ao passear pelo parque, sentou-se a seu lado [...]. O jesuíta, homem experiente, de trato afável, pedagogo apaixonado, bom psicólogo e hábil pescador de almas, aguçou o ouvido, desde as primeiras

---

<sup>193</sup> MANN, 2016, p. 508.

<sup>194</sup> MANN, 2016, p. 508-509.

frases [...]. Sentiu nelas o sopro de uma espiritualidade aguda e atormentada [...]. Falaram de Marx, cujo *Capital* Leo Naphta estudara numa edição popular, e daí passaram para Hegel, do qual ou sobre o qual o jovem também lera o suficiente para formular algumas observações incisivas<sup>195</sup>.

Páginas depois, temos a descrição da entrevista que levou Naphta a ingressar no instituto, lugar onde obteve êxito como estudante, e pôde desenvolver-se como intelectual. O judeu abandonava o socialismo da juventude pelo cristianismo combativo, característica da ordem à qual ingressou. O narrador, quanto a isto, insere-nos no contexto de adequação do jovem a um instituto notadamente cosmopolita, algo que o ajudou a não sofrer por conta de sua origem semítica. O judaísmo, nesta etapa da vida de Naphta, não parece problemático, e os integrantes da ordem aceitam-no como a um cristão, maravilhando-se com sua capacidade para o conhecimento, expressa a seguir:

Semelhante a muitos judeus talentosos, Naphta tinha um instinto ao mesmo tempo revolucionário e aristocrático; era socialista e também dominado pelo sonho de participar de uma forma de vida soberba, distinta, exclusiva e ordenada. A primeira manifestação que lhe inspirara a presença de um teólogo católico fora, embora se apresentasse sob a forma de pura análise comparativa, uma declaração de amor à Igreja Romana, que se lhe afigurava como uma potência nobre e espiritual, quer dizer antimaterial, contrária à realidade hostil do mundo, e portanto revolucionária<sup>196</sup>.

A caracterização de Leo Naphta deve partir do universo espiritual a ele atribuído. Portanto, em nossa leitura cabe interpretar a síntese judaico-cristã associada às origens do padre jesuíta. Em “*Operationes Spirituales*”, o autor, para além da biografia, nos fornece indicações valiosas a respeito, associando a belicosidade do personagem à ordem cristã da qual fazia parte:

[...] o que os mundos de Naphta e de Joachim tinham em comum, antes de mais nada, era a relação com o sangue e o axioma de que não se devia impedir a mão de derramá-lo; nisso, sobretudo, concordavam estritamente, como mundo, como ordens e como estamentos [...]; falava dos belicosos templários que julgavam mais meritório morrer na luta contra os infiéis do que na cama, e para os quais matar ou ser morto por amor a Jesus não era crime, senão glória suprema<sup>197</sup>.

A síntese do padre jesuíta, nascido na península ibérica, e de origem judaica, deve ser compreendida sob a égide do cosmopolitismo cristão. Em oposição ao judaísmo, a salvação cristã não se origina no pertencimento a uma classe de eleitos. O cristianismo, como bem sabemos, caracteriza-se pela fé e por sua abertura a “*todos os povos*”, desde que o sujeito, ao

---

<sup>195</sup> MANN, 2016, p. 509.

<sup>196</sup> MANN, 2016, p. 510.

<sup>197</sup> MANN, 2016, p. 516.

ser batizado, esteja disposto a aceitar a escatologia e os ideais de vida cristãos. No plano narrativo, contudo, o autor sente a necessidade de solidificar a verve belicosa do personagem – espécie de guerreiro medieval em missão anacrônica, no início do século XX. Daí a associação de Leo Naphta à ordem dos jesuítas, tão bem identificada ao cosmopolitismo citado e às cruzadas transatlânticas pela “salvação dos povos pagãos”.

A biografia de Naphta, marcada pelo assassinato brutal do pai, e pela incorporação ao cristianismo, não só como fiel, mas como membro regular, toca o histórico universalismo do credo. Por outro lado, este último representante do cristianismo combativo do período medieval, se nos causa estranheza pelo não cultivo e pela falta de defesa do amor e da fraternidade como bens a serem incorporados pela sociedade.

Em oposição a Settembrini, Naphta ecoa eras antigas: remotas reminiscências da reação clerical à Reforma. De todo modo, sua existência e seus ensinamentos agem decisivamente sobre Hans Castorp que, não raro, demonstra intenso interesse pelos preceitos defendidos por Leo Naphta – ainda que compreenda como negativas suas ideias sobre a guerra. A sinceridade com a qual Naphta, neste caso, denuncia a hipocrisia moderna e liberal, conquista o jovem.

Hans Castorp não aceita integralmente os ideais de Leo Naphta, permanecendo, apenas, como aluno atento, disposto a diversas experimentações pedagógicas, como autodidata ou guiado pelos personagens pedagógicos. No capítulo “Neve”<sup>198</sup>, em cena orgiástica, o jovem nos fornece o sentido onírico e metafísico de sua relação com tais personagens. No entanto, não podemos avançar a tal direção sem citar o holandês dionisíaco do fim da narrativa. Até aqui, tratamos do iluminista e do “novo cristão” Naphta, defensor ferrenho da agência de Cristo como a única via de salvação dos povos. A trama leva o leitor a identificar a estrutura da formação de Hans Castorp, personagem a partir do qual os demais orbitam como extremos entremeados pela aparição tardia de Mynheer Peepkorn. Este, um holandês colonial, vai a Berghof com a saúde fragilizada, mas, apesar do curto período no Sanatório, gera marcas semelhantes às de Naphta e de Settembrini.

### **5.3 Mynheer Peepkorn, o holandês colonial**

Pieter Peepkorn – era este o seu nome, e assim falava de si próprio dizendo, por exemplo: ‘E agora Pieter Peepkorn vai se regalar com uma cachacinha’ – era um holandês colonial, nascido em Java, um plantador de café. Sua nacionalidade um tanto desbotada mal bastaria por si só para que nos decidíssemos, de última hora, a introduzi-lo em nossa história. Pois, meu Deus, quantas variedades de cores e matizes não existia na sociedade do

---

<sup>198</sup> MANN, 2016, p. 538-572.

renomado instituto que o conselheiro dr. Behrens dirigia como médico, com sua facúndia poliglota<sup>199</sup>.

Mynheer Peeperkorn surge, não apenas, para ampliar o espectro internacional de Berghof. Sua aparição, na sétima parte do romance – a final –, leva-nos a conhecer o terceiro eixo da travessia pedagógica proposta pelo autor. O holandês nascido na colônia de Java tem o destino unido ao dos pacientes do Sanatório em função da doença. Quanto a Castorp, por outro lado, a ligação entre os dois se dá, basicamente, porque fora Peeperkorn o responsável pelo retorno de Clawdia Chauchat. Após longo hiato, a russa e o jovem hamburguês encontram-se novamente, mas, em seu retorno, Chauchat ressurgiu casada, algo que, no contexto da narrativa, representa certa traição ao jovem que, após o flerte de ambos no carnaval, aguardava-a por vários anos.

O método de apresentação do personagem difere dos de Leo Naphta e Lodovico Settembrini por conta de sua brevidade. Lembremos: Mynheer Peeperkorn foi integrado à parte final de um romance já tomado pela supressão do tempo, de modo que, diversas passagens, adquirem teor elíptico. No entanto, a nível de detalhamento e de elaboração dos trejeitos marcadores, a figura de Mynheer Peeperkorn assemelha-se a tantas outras do Sanatório. Mas o que, exatamente, o narrador diz sobre a aparição tardia do holandês? Após digressão acerca da diversidade de tipos que, ultimamente, habitavam Berghof, o autor comenta:

Comparado com tais figuras, Mynheer Peeperkorn poderia aparecer como que desprovido de cores. E, posto que essa parte da nossa narração pudesse ser intitulada ‘Mais alguém’, tal e qual outra, anterior, não há motivos para reear que entre em cena uma nova fonte de perturbações espirituais e pedagógicas. Não, Mynheer Peeperkorn absolutamente não era talhado para criar no mundo quaisquer confusões lógicas. Como veremos, era homem muito diferente<sup>200</sup>.

No excerto, o narrador não tergiversa sobre a relação de Mynheer Peeperkorn com Lodovico Settembrini e Leo Naphta. Não há digressão em sua fala, e ele, diretamente, indica-nos a verve pedagógica, ainda que diferenciada, do holandês. Em sua relação com Castorp, Peeperkorn não falará de questões elevadas, de cunho intelectual, tampouco incorrerá em longas querelas sobre o corpo, o espírito ou a sociedade. Sua característica, bem como principal diferença, está na entrega aos prazeres proporcionados pela opulência financeira. Já a origem de sua ida a Berghof não difere da de outros personagens, como atesta a indicação de Behrens, enquanto conversava com Hans Castorp sobre o holandês e Clawdia Chauchat:

---

<sup>199</sup> MANN, 2016, p. 630.

<sup>200</sup> MANN, 2016, p. 631.

São amicíssimos; compreende? Parece que existe até comunhão de bens. O homem é imensamente rico, segundo ouvi dizer. Um rei do café aposentado, sabe? Tem criado malaio. Estilo de vida opulento. Não veio, aliás, para se divertir. Além de um forte catarro com base alcoólica, sofre de uma febre maligna que contraiu nos trópicos. Uma febre intermitente, sabe? Doença mal tratada e pertinaz. É necessário que o senhor se arme de paciência<sup>201</sup>.

O comentário sobre a aparente opulência financeira está acompanhado por uma impressão geral, que reproduziremos para fornecer, como nos casos anteriores, a “imagem” do personagem:

É robusto e delicado, eis a impressão que se tem dele, ou pelo menos a que eu tive hoje, quando tomamos o café da manhã. Robusto e ao mesmo tempo delicado. São esses os adjetivos que o caracterizam [...]. Ele é alto e espadaúdo, isso sim, e gosta de ficar de pé, com as pernas abertas e as mãos enterradas nos bolsos da calça, que são verticais... Achei necessário mencionar que nas calças dele os bolsos afundam verticalmente e não se encontram aos lados, como nas minhas, nas do senhor e na da maioria das pessoas que pertencem às classes mais altas da sociedade... E quando ele se mantém nessa posição e fala guturalmente, à maneira dos holandeses, não há como negar seu aspecto robusto<sup>202</sup>.

Acima, Behrens explora não apenas as feições físicas e o vestuário, mas apresenta a Castorp e ao leitor uma ideia do traço de exotismo do novo paciente. O narrador oferece-nos a imagem de Mynheer Peeperkorn através da fala do médico, procedimento de apresentação oposto ao utilizado nos casos analisados anteriormente.

Como vimos, Hans Castorp foi apresentado em capítulo digressivo sobre sua juventude, no início da narrativa. Lodovico Settembrini e Leo Naphta, por outro lado, foram exibidos através do “discurso indireto”, pois o narrador, vez por outra, intervém, e se imiscui no que *a priori* seriam trechos de diálogos e falas dos personagens. No caso de Mynheer Peeperkorn, a apresentação se dá de outro modo, possivelmente, porque estamos no fim da narrativa. Em, basicamente, dez páginas, o autor retrata o personagem, cuja paródia está bem expressa por seu modo de falar:

Quando Peeperkorn falava – o que fazia quase sem cessar, embora Hans Castorp não conseguisse entender o conteúdo das suas palavras –, servia-se dessas mãos para gestos elegantes, que mantinham os ouvintes em suspenso, gestos delicadamente matizados, esmerados, precisos e nítidos, que revelam a cultura de um diretor de orquestra; curvava então o dedo indicador, para que formasse um círculo com o polegar, ou estendia a mão espalmada – larga, mas de unhas pontudas – num movimento protetor, tranquilizante, que exigia atenção<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> MANN, 2016, p. 632.

<sup>202</sup> MANN, 2016, p. 632.

<sup>203</sup> MANN, 2016, p. 633.

Se Lodovico Settembrini, por conta das roupas e do conteúdo da fala, aproxima-se da figura do “tocador de realejo”, Mynheer Peeperkorn tem sua imagem aproximada à de “maestro”. Ao se comunicar, sua sintaxe estranha, desprovida de objetividade, gera sentidos identificados à sua expressão corporal que, como recurso retórico, prende a atenção do interlocutor. A metáfora do “maestro” relaciona-se ao ato de, ao verbalizar ideias, exercer controle sobre o receptor da mensagem a partir do gestual histriônico. Através das mãos, Peeperkorn garante a atenção que, por conta do vazio de conteúdo, poderia gerar a dispersão do outro. Neste caso, como complementar à descrição acima, devemos indicar, sob a forma de exemplo, uma das falas do personagem:

Senhoras e senhores. Muito bem. Tudo vai bem. E basta. Queiram, no entanto, observar e não perder de vista em nenhum momento que... Nada mais sobre este ponto... O que me cumpre declarar não é aquilo, mas principalmente, e exclusivamente, o seguinte: temos o dever... É de forma *inelutável*... Repito e faço questão de usar essa expressão: é de uma forma *inelutável* que se reivindica de nós... Não, senhoras e senhores, não! Esse não é o sentido... Não me interpretem como se eu... Que erro grave não seria pensar que... E *basta*, senhoras e senhores! Basta de vez! Sei que estamos de acordo sobre todas essas questões, e por isso: vamos ao ponto!<sup>204</sup>.

No trecho reproduzido, temos como principal característica a repetição de palavras separadas por reticências e exclamações. Quanto a isto, devemos compreender a forma utilizada como tendo, através das pontuações, pequenas sugestões da “gravidade” e das feições empregadas no discurso. Por exemplo, acima, as reticências funcionam como sugestões e indicadores da incompletude na fala do personagem. As exclamações, por outro lado, levam-nos a considerar o frenético movimento dos braços, demonstrando a empolgação do comunicador. Os termos em *itálico*, por sua vez, sugerem sentidos, prontamente ignorados pela frase seguinte, proferida ainda a partir de várias locuções. O holandês, portanto, não se nos exhibe como mestre da retórica e da argumentação lógica, como os também pedagógicos Naphta e Settembrini. A singularidade de Mynheer Peeperkorn está em seu exotismo, exposto pela fala e vestimenta, aspectos que insinuam a incompletude e a ilogicidade deste “outro” pertencente ao “Novo Mundo”.

A seguir, temos interessante comentário a respeito da fala de Peeperkorn:

Não dissera nada, mas a majestade da sua cabeça parecia tão indiscutível, o jogo de fisionomia e a gesticulação eram de tal modo enérgicos, imponentes, expressivos, que todos, inclusive Hans Castorp, empenhado em escutar, criam ter ouvido algo de grande peso, ou, se é que se davam conta de que o discurso

---

<sup>204</sup> MANN, 2016, p. 634.

carecia por completo de conteúdo e de coerência, não se ressentiam dessa falta. Seria interessante saber qual teria sido a reação de um surdo<sup>205</sup>.

Na citação, não nos espantaria se os leitores fossem levados ao riso fácil. A acidez dos comentários do narrador em paralelo à imagem do surdo, confuso pela gesticulação, expõem o ridículo do último dos três personagens pedagógicos. A “gravidade” do discurso existe, apenas, por conta da utilização de certas expressões e pelo estranho gestual, associado à imagem do maestro portando a batuta. Para o interlocutor, a performance adquire sentido semelhante àquele experimentado por espectadores que, não conhecendo a música tradicional europeia, pouco compreendem a função do líder das grandes orquestras. Todo o espetáculo ocorre em vazio abstrato, preenchido pelas pompas do cerimonial da “casa de concertos” e pelo vestuário suntuoso do público e dos artistas. O sentido da música e das execuções, isto é, o “sumo da experiência” pensada pelo compositor se perde.

Aqui, mais uma vez, identificamos traços da ironia, pendendo à paródia, impressas pelo autor. Daí a ideia de tão singular figura. Na trama, Mynheer Peeperkorn existe como o símbolo da pedagogia dionisíaca, ligada aos prazeres e desconectada da vida social europeia. Como fator equilibrante, o personagem reúne as características de grande pedagogo, sobretudo por sua capacidade em prender a atenção alheia, muito embora não haja algo inteiramente relevante a ser ensinado. Poucos são os momentos de clareza em seu discurso e em suas atitudes. O primeiro deles ocorre após a noite em que Castorp e os demais membros do Sanatório acompanham-no em intensa bebedeira, regada por jogos de azar e comilança. Na manhã seguinte, o jovem hamburguês vai ao dormitório de Peeperkorn, e é recebido com novos cálices de vinho.

Após tomar sua medicação, Mynheer Peeperkorn exhibe interessantes conhecimentos acerca da farmacologia e dos venenos produzidos a partir de certas ervas e plantas. Outro destes momentos ocorre quando Castorp e Peeperkorn resolvem-se quanto a Clawdia Chauchat<sup>206</sup>. Em diálogo final, o jovem hamburguês declara-se incapaz para o retorno à planície, e atribui o extenso tratamento à esperança pelo retorno da russa. O holandês, em atitude nobre, alude ao duelo como forma de reparação, mas anula a possibilidade do confronto por conta de sua frágil saúde e idade avançada. Ambos, em acordo selado pela absorção de vinho, concordam em ver-se como “irmãos”. No dia seguinte, por conta da ingestão de veneno, Mynheer Peeperkorn amanhece morto.

---

<sup>205</sup> MANN, 2016, p. 634.

<sup>206</sup> Ver: “Mynheer Peeperkorn (continuação)” (MANN, 2016, p. 661-708).

Através da relação com Mynheer Peeperkorn, Hans Castorp experimenta, embebedar-se, e tem o último contato com a amada Chauchat. Após a saída de Peeperkorn, o narrador nos fala do “grande tédio” em Berghof. Em breve período, os ânimos se elevam, e Leo Naphta e Settembrini decidem o último de seus debates em duelo – o jesuíta morre atirando em si próprio. Os citados personagens pedagógicos indicam-nos a possibilidade de questões sobre as funções de cada um na trama, tornando claro o tema da aprendizagem de Hans Castorp.

Aqui, encaminhamos a leitura para o debate entre os intelectuais, de modo a abarcar o teor daquilo que havia sido ensinado a Hans Castorp através de colóquios informais. No fim, a amizade entre o jovem hamburguês e o holandês colonial simboliza a entrega de Hans a Baco, mas sua travessia até este estado só foi possível após a passagem por outros dois níveis do conhecimento universal: o liberal, relacionado a Lodovico Settembrini, e o ascetismo religioso, ligado a Leo Naphta. Por meio do contato com tais figuras, Thomas Mann insinua que, parte do aprendizado de Hans Castorp, relaciona-se às experiências do jovem com representantes eminentes de momentos e ideias históricas específicos. O tema da aprendizagem está na base da narrativa. Resta-nos saber sob quais modos, e de que maneira Lodovico Settembrini e Leo Naphta representam dois dos três eixos pedagógicos da narrativa. Em longos diálogos, diversos aspectos do presente e do passado europeu são citados pelos intelectuais, daí a relevância de nos voltarmos para análise dos debates de *A montanha mágica*, passando, obviamente, pela única descrição do encontro entre Lodovico Settembrini, Leo Naphta, Mynheer Peeperkorn e Hans Castorp.

## 6.0 Debates

### 6.1 Peeperkorn, Settembrini, Naphta e Castorp

Como era curioso o enredo dos fios produzidos por essas relações! Sentimo-nos tentados a mostrar por um instante essa trama complexa, assim como o próprio Hans Castorp a contemplava com olhares astutos e benevolentes, durante os referidos passeios<sup>207</sup>.

Os diálogos entre Peeperkorn, Settembrini, Naphta e Castorp não foram descritos um a um, em minúcias, e sequer ocupam uma parte extensa da trama. No plano textual, o encontro entre os “três antagonistas” e o jovem hamburguês foi narrado sob a forma de discurso indireto. Utilizada com recorrência no romance, a técnica permite o emprego de maior velocidade no andamento da história. No contexto da evolução temporal narrativa, tal escolha compõe uma

---

<sup>207</sup> MANN, 2016, p. 669.

das diferenças entre o início e os momentos avançados da narração<sup>208</sup>. Em digressão irônica, o narrador analisa a rapidez com que o tempo transcorre, a saber, simultâneo e variegado. Todavia, como o próprio escreve, “as coisas não podem acontecer todas ao mesmo tempo”, e por isso, apesar da velocidade, a narração trará consigo o desejo de organização do tempo, cuja forma, nesse instante do romance, assemelha-se à sua manifestação em estados de alteração da consciência, como em sonhos ou sob o efeito de alucinógenos:

Deve-se respeitar a condição da vida e da narrativa, segundo a qual as coisas não podem acontecer todas ao mesmo tempo. Cumpre não se rebelar contra as formas do conhecimento humano que Deus nos conferiu. Prestemos ao tempo pelo menos tanta honra quanto ainda permite a natureza da nossa história. De todo modo, não sobra mais muita. A narração precipita-se aos trombolhões ou, se a expressão porventura soa por demais barulhenta, vai deslizando com a rapidez do vento, vum, vum! Quem indica o nosso tempo é um ponteirozinho que saltita como se medisse segundos, mas cada vez que passa pelo vértice, friamente e sem se demorar, significa sabe Deus o quê. Já faz anos, isso é indiscutível, que nos achamos aqui em cima. Sentimo-nos tomados de vertigem. Sonhamos um sonho vicioso, sem ópio nem haxixe, e o censor que vela pelos bons costumes não deixará de nos condenar – no entanto nos esforçamos, de propósito, por opor à névoa perniciosa a mais intensa clareza de raciocínio e o máximo de agudeza lógica<sup>209</sup>.

É apenas em “Mynheer Peeperkorn (continuação)” que temos a imagem do variegado grupo, revelada ao leitor porque o irônico narrador “não se contém”, sentindo-se “tentado” a fornecer alguns dos efeitos dos contatos entre os quatro personagens<sup>210</sup>. Após a digressão sobre o tempo, acompanhamos breve diálogo, entre Hans Castorp e Mynheer Peeperkorn, a respeito dos efeitos de plantas medicinais – exóticas –, e em seguida o leitor toma conhecimento dos integrantes do grupelho reunido ao redor de Hans Castorp.

Além dos citados Settembrini, Naphta, Peeperkorn e Castorp, estavam presentes nos debates Anton Karlovitch Ferge, Sr. Wehsal e Clawdia Chauchat. Pouco relevante, a presença dos dois senhores – Wehsal e Ferge – não ocupa o narrador, já a presença da russa rende extensa análise, que reproduziremos a seguir:

Ela, no entanto, não podia deixar de perceber certa reserva aristocrática nas atenções que lhe prestava aquele adventício, prudente como todos do seu tipo; o terrorismo espanhol de Naphta tinha, na verdade, pouco em comum com sua noção de “humanidade”, propensa a vagar pelo mundo e a bater as portas; e a isso acrescia-se um derradeiro fator de natureza muito delicada: uma ligeira malquerença, dificilmente definível, cuja aura a sra. Chauchat, com sua sensibilidade feminina, forçosamente sentia da parte *dos dois adversários*, de

---

<sup>208</sup> Para fins comparativos, a sexta parte do livro corresponde a 222 páginas, já o referido encontro entre os três pedagogos e Hans Castorp diz respeito, apenas, a 47 páginas.

<sup>209</sup> MANN, 2016, p. 662.

<sup>210</sup> MANN, 2016, p. 669.

Settembrini e de Naphta (assim como também a sentia seu galã de Carnaval), e cuja origem se encontrava nas relações que ambos mantinham com Hans Castorp. Tratava-se da antipatia do educador contra a mulher como elemento que perturba e distrai, desse antagonismo tácito e primitivo que acabava por uni-los, por nele neutralizar-se sua discórdia pedagógica, ademais muito intensa<sup>211</sup>.

A tensão entre os membros do grupo era constante, e não apenas pelo conteúdo das discussões. No excerto, o narrador comenta a relutância dos pedagogos em enxergar Clawdia Chauchat como inofensiva a eles. Conforme a citação, a razão para isto está na relação desenvolvida entre os “preceptores” e Castorp – isto é: de direcionamento do jovem pupilo. Apesar da reprimenda, ao lado de Peeperkorn e Chauchat, Hans Castorp entrega-se com graça e consciência aos prazeres fornecidos pelo contato com o casal. Quanto à russa, não estaríamos, por outro lado, exagerando se a associássemos à Eva pecadora, e, talvez, desta maneira forneceríamos a descrição do modo com que, em seu íntimo, o jesuíta Naphta a via. Por sua vez, Lodovico Settembrini, presente na cena do carnaval, chamava-lhe Lilith, outra analogia que nos aproxima da relação entre Clawdia e Peeperkorn – o holandês beberrão – e o pecado. Com efeito, de fato, tão diferentes eram os integrantes do grupo, e se retornarmos ao início da descrição<sup>212</sup>, teremos este interessante esclarecimento, entremeado pelo juízo de Hans Castorp:

[...] não se enganou na esperança de que os membros do seu variegado círculo de amigos terminariam por habituar-se ao fato de não se poderem habituar uns aos outros. Era inevitável que entre eles houvesse atritos e divergências sem conta, e até uma tácita hostilidade; e nós mesmos ficamos admirados ao ver como nosso herói insignificante conseguia agrupá-los à sua volta: temos para nós que tal coisa se devia a uma certa simpatia pela vida, simpatia lépida e peculiar a seu caráter, que lhe afigurava tudo quanto se dizia como “digno de nota”, e que se poderia denominar vinculativa, não apenas no sentido de ligar a si pessoas e personalidades das mais diversas, mas também de ocasionar vínculos inclusive entre elas mesmas, até certo ponto<sup>213</sup>.

Na primeira oração, o narrador retoma uma das máximas do Sanatório, “habituar-se ao fato de não se poderem habituar uns aos outros”, para iniciar seu comentário sobre a tônica das relações entre os integrantes do grupo. Na sequência, temos o comentário sobre a impossibilidade de harmonia entre os seus membros, algo relacionável à variedade das personalidades ali encontradas. Os gênios de Naphta e de Settembrini, por exemplo, há muito digladiavam. O intelecto limitado de Mynheer Peeperkorn, e o pecado simbolizado por Chauchat, de modo algum, encontrar-se-iam reconciliados com a retidão e o ascetismo dos

---

<sup>211</sup> MANN, 2016, p. 670.

<sup>212</sup> MANN, 2016, p. 669.

<sup>213</sup> MANN, 2016, p. 669.

pedagogos. Por outro lado, a descrição da maneira com que Hans Castorp via os integrantes não deixa de ser relevante. Na trama, o jovem demonstra elevado apego à morte, mas ainda não está totalmente perdido para a vida, como nos capítulos finais, e reside nisto sua capacidade para reunir, em torno de si, personalidades tão diferentes.

No capítulo anterior, citamos a importância de Peeperkorn para a “educação” de Hans Castorp, mas poderíamos vê-lo, também, como o último sopro de ânimo no enredo. A reunião dos três pedagogos em torno do jovem representa o ápice do eixo ensaístico do romance, marcado por digressões sobre a sociedade em discussões engendradas pelos intelectuais extremistas. Mas de que forma, no plano objetivo, Peeperkorn, Settembrini e Naphta podem ser equiparados?

Peeperkorn tratava Naphta e Settembrini com extraordinária cortesia e com extrema atenção; devotava-lhes um respeito que Hans Castorp qualificaria de irônico, não o impedisse a plena compreensão da incompatibilidade desse adjetivo com o conceito de uma grande envergadura. Os reis não conhecem a ironia, nem sequer como meio correto, clássico de retórica, e ainda menos num sentido mais complexo. Aquilo que, escondido sob uma camada de seriedade um tanto exagerada, ou mesmo de forma patente, caracterizava a atitude do holandês em face dos amigos de Hans era antes uma zombaria, a um só tempo delicada e grandiosa<sup>214</sup>.

Notemos como o narrador destaca a nobreza do personagem que, apesar de não carregar as mesmas qualidades de Naphta e de Settembrini, comporta-se solenemente, como aristocrata. Apesar da cortesia, sua indiferença às discussões entre o jesuíta e o iluminista distanciam-no, além de, como veremos a seguir, acusarem sua postura irônica defronte aos intelectuais. Estes, no que lhes dizia respeito, ignoravam a presença do holandês, viam-no como idiota, e repeliam-no como se sua pessoa fosse tão desprovida de intelecto e profundidade quanto a simples Sra. Stöhr<sup>215</sup>. No entanto, na trama, sua presença gera certo magnetismo, algo consensual em Berghof, e ligado ao seu histrionismo e hábitos dionisíacos. Para além da capacidade de Hans Castorp de, em torno de si, reunir figuras tão variadas, a personalidade carismática de Mynheer Peeperkorn permite que os debates entre Settembrini e Naphta ocorram em sua presença, embora o holandês não demonstre interesse em se posicionar acerca das questões.

---

<sup>214</sup> MANN, 2016, p. 671.

<sup>215</sup> Esta é uma das várias internas do Sanatório. No início do romance, Hans Castorp faz suas refeições na mesa ocupada por ela. Devemos citar que, em Berghof, o restaurante contava com sete mesas, e cada uma abrangia um grupo específico de pacientes. Ainda sobre a Sra. Stöhr, seus modos afetados e nenhuma altivez são, normalmente, fruto de comentários negativos, feitos por seus companheiros de mesa.

Por exemplo, ao se ver em meio a um debate sobre o conservadorismo e a potencialidade revolucionária da Igreja – debate, obviamente, travado entre o iluminista e o jesuíta –, Mynheer Peeperkorn apenas comenta:

Revolução e conservação! E os olhares fixavam-se em Peeperkorn; via-se como ele avançava a passo lerdo. Não era bom marchador, com o seu andar oscilante para os lados, e com o chapéu desabado na testa. Moviam-se os lábios amplos, irregulares e gretados, e ouvia-se como ele, apontando humoristicamente com a cabeça em direção aos adversários, dizia: / – Pois é, pois é... Cerebrum, cerebral, compreendem? Isto é... ou isto bem se mostra<sup>216</sup>.

Já citamos o teor exótico da fala do holandês, e, no capítulo anterior<sup>217</sup>, analisamos como a presença de Peeperkorn gerava intenso magnetismo, sobretudo com relação a Hans Castorp. Enquanto Naphta e Settembrini impressionam pela plasticidade e infinda capacidade para a argumentação lógica, Mynheer Peeperkorn, em silêncio, apenas através de sua presença e gestual, mobiliza a atenção de terceiros. Sua altivez, se comparada à dos pedagogos, assemelha-se à de um rei, se tomarmos de empréstimo uma analogia fornecida pelo próprio texto, e diante desta imagem, podemos ainda relacionar o seu magnetismo ao de Hans Castorp. Assim, teríamos a interessante metáfora do holandês colonial e do jovem hamburguês como, respectivamente, rei e príncipe da sociedade que habitava Berghof. Em conjunto, no entanto, no tocante aos pedagogos, as diferenças eram claríssimas, e o silêncio do holandês em meio às discussões entre o jesuíta e o iluminista não o tornavam parte do eixo de noções exploradas pelos intelectuais. Peeperkorn, como o jovem Castorp, apenas os acompanhava, pouco lhe importando os seus julgamentos.

Todavia, se Leo Naphta apenas ignora a presença de Peeperkorn, Lodovico Settembrini pronuncia-se a respeito, e tenta, ao indagar Hans Castorp, entender o magnetismo provocado pelo holandês:

Mas, por Deus, Engenheiro! Esse homem é um velho estúpido! Que é que o senhor acha nele? De que forma lhe pode ser útil? Simplesmente não posso entender. Tudo seria claro, embora não digno de elogios, se o senhor se resignasse com a existência dele e procurasse na sua companhia apenas a de sua atual amante. Mas é impossível não perceber que o senhor quase dedica mais atenção a ele do que a ela. Ajude-me a compreender, peço-lhe!<sup>218</sup>.

No trecho, além do rápido julgamento, temos o interessante diálogo entre Hans Castorp e Lodovico Settembrini. Na breve conversa, o iluminista comenta a figura do holandês citando

---

<sup>216</sup> MANN, 2016, p. 680.

<sup>217</sup> Cf.: “Mynheer Peeperkorn, o holandês colonial”.

<sup>218</sup> MANN, 2016, p. 672.

os efeitos negativos de sua companhia para a educação do jovem hamburguês que, em oposição a outros instantes da narrativa<sup>219</sup>, contra-argumenta o italiano com segurança. Através do excerto abaixo, veremos como a explicação pedida pelo iluminista recebe inusitada resposta – espécie de imitação, feita por Castorp, da fala de Mynheer Peeperkorn:

Perfeitamente – respondeu Hans Castorp, rindo. – Ótimo! Isto é... Permita-me... Muito bem. – E fez uma tentativa de arremedar os gestos esmerados de Peeperkorn. – Sim, senhor – continuou, rindo ainda. – Isso lhe parece estúpido, sr. Settembrini, e indiscutivelmente não é claro, coisa que, a seus olhos, deve ser pior do que estúpido. Ora, a estupidez... Há tantos tipos de estupidez, e a argúcia não é o melhor dentre eles... Upa! Tenho a impressão de que acabo de formular um bon mot. O senhor gostou? / – Excelente. aguardo ansiosamente a publicação do seu primeiro livro de aforismos. Talvez ainda não seja tarde para rogar-lhe que, ao escrevê-lo, leve em consideração certas ideias que ventilamos uma vez com referência ao perigo que o paradoxo encerra para o homem<sup>220</sup>.

É claro o tom humorístico da passagem. Deparamo-nos com outra das várias ironias do autor, e os momentos em que Hans Castorp se utiliza de onomatopeias, bem como do gestual do holandês, caracterizam a troça empreendida pelo jovem. Como vimos, Lodovico Settembrini não exhibe amistosidade, e comenta acidamente a fala de Hans Castorp, aludindo a um “livro de aforismos”. Sua preocupação com o paradoxo é nítida, pois, a ambiguidade encerrada pelo jovem demonstra-nos o estágio final de sua formação.

A fala de Lodovico Settembrini, no texto, antecede o longo discurso de Hans Castorp sobre a natureza de suas relações com Mynheer Peeperkorn. A clareza da resposta do jovem é tamanha que o narrador não se furta a comentar que “nos últimos tempos, Hans Castorp já não se atrapalhava nem perdia o fio ao fazer explanações desse gênero”<sup>221</sup>. Perto do fim do romance, já não lidamos com um sujeito que, ao falar, “pisa em ovos”, tentando integrar a cada pensamento ressalvas sobre as limitações de suas ideias. Tanto na zombaria, ao tomar de

---

<sup>219</sup> Para uma apreciação disto, citamos a seguir uma das primeiras falas de Hans Castorp, em diálogo com Lodovico Settembrini, sobre o descompasso entre doença e estupidez: “[...] isto é estranho, estupidez e doença... Não sei se me expressei bem [...]. A enfermidade é, por assim dizer, algo digno de reverência. Mas quando a obtusidade se intromete a cada instante, com ‘fômulos’, ‘estabelecimento cósmico’ e outras asneiras do mesmo quilate, aí francamente a gente fica sem saber se ri ou se chora, é um dilema para o sentimento humano, e tão lamentável que nem sei dizer. Na minha opinião, não há rima possível entre essas duas coisas, elas não combinam, e a gente mal consegue imaginá-las juntas. Sempre se pensa que uma pessoa obtusa deve ser sadia e comum, e que a doença torna as pessoas finas e cultas. É assim que se pensa em geral. Ou será que não? Pode ser que eu esteja dizendo mais do que posso justificar – concluiu. – É apenas porque casualmente tocamos no assunto... – E estacou confuso” (MANN, 2016, p. 115-116).

<sup>220</sup> MANN, 2016, p. 672.

<sup>221</sup> MANN, 2016, p. 673.

empréstimo os trejeitos de Mynheer Peeperkorn, quanto na defesa de sua liberdade em experimentar, Castorp exhibe madura capacidade de lidar e de utilizar o que havia aprendido em Berghof.

A seguir, no entanto, Settembrini admoesta-o pelo uso de máscaras enigmáticas, indicando-lhe os perigos da postura assumida por um tipo como Peeperkorn:

O senhor nega que anda à caça de paradoxos. Sabe muito bem, no entanto, que eu também não gosto de vê-lo caçando mistérios. Ao fazer da personalidade um enigma, corre o perigo de entregar-se à idolatria. O senhor venera uma máscara. Está vendo mística onde se trata de mistificação, de um daqueles enganosos receptáculos vazios, por meio dos quais o demônio do elemento corporal-fisionômico gosta de iludir-nos. O senhor nunca frequentou o ambiente dos atores? Não conhece esses rostos de histriões, onde se combinam os traços de Júlio César, Goethe e Beethoven, e cujos portadores se revelam como os mais lamentáveis cretinos, tão logo abram a boca?<sup>222</sup>

A essência da fala está, sobretudo, na comparação entre os paradoxos e as máscaras teatrais. Anteriormente, comentamos a percepção do narrador, expressa em analogia musical, sobre Mynheer Peeperkorn assemelhar-se a um maestro. Naquele instante, o sentido do paralelo associava-se à incompreensão do espectador – ou do público, se insistirmos na analogia – diante da intensa movimentação dos líderes de orquestra. A questão, como levantada por Settembrini, adquire relevo ao exhibir como o holandês, em sua fala confusa e histrionice, apenas engana. Ao falar sobre a farmacologia, por exemplo, Mynheer Peeperkorn demonstra impressionante conhecimento acerca do tema. Além disso, a sintaxe utilizada pelo narrador sofre alterações, distanciando-se da pontuação excessiva de outros trechos:

Que substância maravilhosa, essa casca febrífuga! Não fazia, aliás, nem três séculos que a farmacologia europeia sabia da sua existência, e não haviam decorrido cem anos desde que a química descobrira o alcaloide ao qual essa casca devia as suas virtudes, isto é, a própria quinina. [...]. Falando de modo geral, nossa farmacologia faria bem em não se gabar blasfemamente da sua sabedoria, pois em face de muitas outras matérias acontecia-lhe o mesmo. Tinha ela certos conhecimentos a respeito do dinamismo, dos efeitos das substâncias, mas o problema de encontrar a causa exata desses efeitos frequentemente lhe criava sérios embaraços<sup>223</sup>.

Para fins comparativos, abaixo, temos um exemplo do modo com que Peeperkorn, normalmente, se comunicava:

Ora, o senhor me compreende. Uma garrafa de vinho, um prato fumegante de ovos, um puro cálice de cereal... Dediquemo-nos a isso em primeiro lugar e desfrutemo-lo, esgotemos o que nos oferece e façamos-lhe a honra a que tem

---

<sup>222</sup> MANN, 2016, p. 673-674.

<sup>223</sup> MANN, 2016, p. 666.

direito, antes de... Absolutamente, meu senhor! Basta! Encontrei pessoas, homens e mulheres, cocainômanos, fumadores de haxixe, morfinômanos... Pois bem, meu amigo! Pois não! Se é assim que querem! Não devemos julgar<sup>224</sup>.

A diferença do estilo empregado pelo narrador, na composição das falas, é latente. As reticências e as exclamações são substituídas por sentenças inteiras – claras, limpas –, e separadas por pontuação sóbria. O pensamento de Mynheer Peepkorn, o “velho estúpido”, se nos exhibe harmonicamente, e em total oposição ao do trecho em que o holandês discorre sobre a garrafa de vinho, os fumadores de haxixe e a suspensão do juízo acerca de seres estereotipados por seus vícios. Se retomarmos a análise da breve conversa entre Lodovico Settembrini e Hans Castorp, temos uma alusão direta, feita pelo jovem, aos instantes em que Mynheer Peepkorn demonstrava coerência:

– Mas lhe asseguro que ele pode falar de modo bem coerente quando se anima – disse Hans Castorp. – Certa vez ele me falou do dinamismo das drogas e das árvores venenosas da Ásia, tudo tão interessante que chegava a ser inquietante... e tudo aquilo não era tão interessante em si, mas quando associado ao efeito de sua personalidade<sup>225</sup>.

Citamos os trejeitos de Mynheer Peepkorn para o destaque de sua imagem, e de como esta agia sobre Hans Castorp e os demais membros do “grupo”. Leo Naphta não chega a veicular juízos contra o holandês, preferindo ignorá-lo. Como Settembrini, inclinamo-nos a compreender o personagem a partir de sua ambiguidade, sendo a alusão à máscara particularmente reveladora para o estudo. Mynheer Peepkorn, aparentemente, finge não saber, e porta-se como bobo quando lhe convém.

Lodovico Settembrini, como veremos, contradiz-se ao defender o humanismo e a guerra como instrumentos para o avanço social. O apego à belicosidade e punições corporais, por parte do cristão Leo Naphta, aproximam-no de certa religiosidade questionável. Mynheer Peepkorn, finalmente, parece-nos a personificação da ambiguidade de tempos confusos, e de uma evolução histórica desenraizada. Cada personagem, a seu modo, ecoa o simples dito de Leo Naphta a respeito: “Coisas contraditórias [...] bem podem consoar, e até rimar entre si”<sup>226</sup>.

Com efeito, por esta razão, a união das personalidades variadas, e sintetizadas pela tríade Peepkorn, Naphta e Settembrini, aproxima-nos dos conceitos explorados no curso da narrativa, sobretudo quando o autor cede espaço às longas falas de seus personagens. Em

---

<sup>224</sup> MANN, 2016, p. 650.

<sup>225</sup> MANN, 2016, p. 674.

<sup>226</sup> MANN, 2016, p. 465.

“Mynheer Peeperkorn (continuação)”, acompanhamos um dos últimos debates entre Leo Naphta e Lodovico Settembrini:

Naphta respondeu frio e incisivo, e afirmou-se capaz de demonstrar – e de fato o demonstrou com evidência quase deslumbrante – que a Igreja, como encarnação da ideia religiosa-ascética, estava muito longe, em seu íntimo, de ser partidária e amparo daquilo que se empenhava por persistir, ou seja: a formação secular e as ordenações jurídicas do Estado; pelo contrário, ela arvorava a bandeira da revolução mais radical, da revolução completa; e, de modo geral, tudo o que se considera digno de ser mantido e que os tíbios, os covardes, os conservadores, os burgueses ansiavam manter: o Estado e a família, a arte e a ciência seculares, tudo isso sempre estivera em oposição consciente ou inconsciente à ideia religiosa, à Igreja, cuja tendência inata e cujo objeto inalterável eram a dissolução de todas as ordenações seculares e a reorganização da sociedade segundo o modelo da Cidade de Deus, ideal e comunista<sup>227</sup>.

Além da forma, identificamos, no conteúdo da fala, aquilo que Leo Naphta defendia como ideal. No debate, iniciado por Settembrini, ambos lutam em prol da potência revolucionária – ou seja: a disputa ocorre em torno da organização institucional propícia ao avanço humano. No excerto, vemos como, claramente, o jesuíta estabelece uma oposição entre a Igreja e o Estado para, basicamente, defender a noção de que as “ordenações seculares” indicam permanência, e impedem a elaboração de uma sociedade em harmonia com o divino, como na Idade Média. A utopia de Naphta assume clareza objetiva quando, no fim de sua fala, há a referência à Cidade de Deus e ao comunismo – isto é, o padre jesuíta define como objetivo da Igreja a construção de um organismo social indiferente ao acúmulo, à propriedade e à matéria, com os seus integrantes totalmente voltados para a espiritualidade. Interessa-lhe o percurso de purificação do homem em direção ao paraíso. Por esta razão, para ele, e sobretudo por conta da relação entre o ideal e a transcendência, “a Igreja arvorava a bandeira da revolução mais radical”.

Obviamente, Lodovico Settembrini rebate a ideia, mas antes devemos fixar o comentário do autor, ainda na primeira oração, sobre a defesa de Naphta: “e de fato demonstrou com evidência quase deslumbrante”<sup>228</sup>. Tal juízo não deve ser ignorado, pois, não raro, o narrador indica a capacidade argumentativa de Naphta como superior à de Settembrini. A seguir, reproduziremos a contra-argumentação do iluminista, também iniciada por um elogio, não totalmente reverenciador como os que dirigia a Naphta, mas revelador de sua intenção em

---

<sup>227</sup> MANN, 2016, p. 677.

<sup>228</sup> MANN, 2016, p. 677.

retratar os colóquios como grandes disputas – isto é, os debates ocorrem como que em uma arena, encantando esteticamente os espectadores:

Em seguida, Settembrini tomou a palavra, e soube aproveitá-la – e como soube! Tal confusão da ideia revolucionária, luciferiana, com a revolta geral de todos os maus instintos, disse ele, era deplorável. O espírito inovador da Igreja consistira durante séculos inteiros, por meio da Inquisição, em perseguir o pensamento fecundo, em estrangulá-lo, em sufocá-lo na fumaceira dos holocaustos. Recentemente, porém, mandava os seus emissários declarar que simpatizava com a revolução, e afirmava ser seu objetivo substituir a liberdade, a cultura, a democracia, pela ditadura do populacho e pela barbárie. Sim, aquilo representava realmente um caso pavoroso de consequência contraditória ou de consequente contradição<sup>229</sup>.

Settembrini indica aos ouvintes a contradição da Igreja por se aproximar da revolução através do emprego de menor liberdade ao homem. No início do século XX, a organização do Estado e as instituições democráticas, se comparadas às de décadas posteriores, não correspondiam a tanta liberdade e isonomia social, no entanto, sigamos com Settembrini, e destaquemos sua busca pelo paradoxo na fala de Naphta. Ao citar a “ditadura do populacho” e a “barbárie”, o iluminista acusa a tirania natural ao modelo defendido pelo jesuíta. O italiano serve-se do conhecimento histórico para duvidar das boas intenções da Igreja, fornecendo aos leitores e aos ouvintes o exemplo objetivo do sistema de Inquisições e de perseguição regular àqueles que não se adequavam à ordenação “imposta por Roma”.

A referência de Settembrini aos holocaustos, contudo, pode levar o leitor do pós-Segunda Guerra a pensar nos genocídios da primeira metade do século XX, sobretudo no mais célebre deles: o judeu. Aqui, devemos nos deter, e, de fato, avançar sobre a ideia de que tanto o Estado quanto a Igreja, cada um a seu modo, foram responsáveis pelo aniquilamento de populações inteiras, e de que isto, em todo caso, ancorou-se em diferentes exercícios de justificação. No caso dos Estados, os campos de concentração estavam profundamente ligados às ideias eugenistas do período, e quanto à Igreja, a perseguição e os assassinios em massa foram explicados pelo direito divino em definir, ainda que através do castigo corporal, aquilo que seria “melhor para o homem”. Lembremos que *A Montanha Mágica* pertence a 1924, e de que a história se passa entre 1907 e 1914, por isso, tais horizontes de expectativa, pertencentes ao leitor do pós-Segunda Guerra, não compunham o universo de pensamento da primeira recepção do livro. Todavia, a sangria gerada pelo primeiro conflito ressoa na fala de Settembrini, e isto com certeza foi integrado ao romance como forma de discutir as direções tomadas por Instituições como a Igreja e o Estado, em diferentes estágios da História humana.

---

<sup>229</sup> MANN, 2016, p. 677.

Naphta acusa Settembrini de ser contraditório ao chamar de “populacho” uma parcela significativa da sociedade. Isto, claramente, indica suas dúvidas sobre a real defesa da igualdade defendida pelo democrata italiano. A discussão segue esta linha, e enquanto Naphta defende os castigos impostos pela Igreja como necessários, por serem provas do amor divino pelo homem, Settembrini assusta-se com o niilismo e a castração da liberdade humana. Peeperkorn, Castorp e os demais membros do grupo apenas acompanham o longo diálogo, encerrado após poucas páginas pelo narrador, como veremos a seguir:

A discussão seguia nesse tom, já conhecemos o jogo, e Hans Castorp também. E nós, como ele, escutamos por alguns instantes, para observar as formas que assumia tal luta peripatética à sombra da personalidade que passeava ao lado dos digladiadores, e qual a maneira mal perceptível como essa presença emasculava os debates. Era como se uma secreta coação os obrigasse a relacionar-se com ela e apagasse assim a faísca que saltava de um a outro interlocutor; impunha-se a reminiscência daquela sensação de desanimadora falta de vida que experimentamos quando a corrente elétrica se interrompe<sup>230</sup>.

A sentença “a discussão seguia nesse tom, já conhecemos o jogo” acusa o cansaço do narrador e dos ouvintes que, a essa altura, acompanharam longas e variadas discussões. A potência dos debates entre Settembrini e Naphta ocupam parcela significativa dos capítulos anteriores, e em “Mynheer Peeperkorn (continuação)”, a força das discussões já não é a mesma.

A presença de Peeperkorn, descrita no excerto como “a personalidade que passeava ao lado dos digladiadores”, com seu respeito irônico aos pedagogos, retira a “gravidade” dos debates que, como no teatro, apenas simulam e encantam. As verbalizações do italiano e do jesuíta aparentam demasiada abstração, pois, as discussões existem como a demonstração confusa de questões irresolvidas. Daí a relevância de nos voltarmos para os momentos em que Leo Naphta e Lodovico Settembrini operavam soberanamente na trama.

Até aqui, acompanhamos o encontro entre os personagens, e lidamos com os elementos presentes no único momento em que as figuras fundamentais do enredo convivem. Contudo, para entendermos a relevância de Settembrini e Naphta no tocante ao destino do protagonista, precisamos voltar para o auge das discussões que, de tão importantes, tomam várias páginas do romance, com os seus participantes tendo suas vozes ecoadas diretamente. Nesses momentos, o narrador apenas encaminhava os debates, demonstrando certo maravilhamento ao lidar com as longas argumentações, e em oposição ao “baixo tom” do debate acima, as opiniões encantavam quem as ouviam.

---

<sup>230</sup> MANN, 2016, p. 680.

## 6.2 O primeiro embate: natureza, espírito, trabalho e a situação mundial

A discussão ficou em suspenso. Os olhos de Joachim passaram, perplexos, de um para outro interlocutor, ao passo que Hans Castorp, com as sobrancelhas alçadas, cravava o olhar no chão. Naphta falara de um modo cortante e apodítico, se bem que fosse ele em que empenhara em prol da liberdade mais ampla. A sua maneira de contradizer, com os lábios crispados, e de comprimir imediatamente depois a boca, era sobremodo desagradável. Settembrini ora lhe resistira com respostas joviais, ora pronunciara as suas réplicas com um belo fervor [...] <sup>231</sup>.

Os debates entre Lodovico Settembrini e Leo Naphta dialogam com a variedade de temas expostos na narrativa. Tal característica pode, ao leitor desavisado, gerar confusões quanto ao conteúdo apresentado, e isto se relaciona à intenção do autor. Apesar de representarem, claramente, dois universos bem-acabados, os personagens pedagógicos exibem concepções relacionadas a um campo complexo de discussões. Neste caso, o narrador não pretendia sistematizar o pensamento dos pedagogos porque, também eles, compunham o contexto de crises do início do século XX. A diferença entre Settembrini e Naphta, com relação aos outros personagens da trama, está na clareza com que ambos apresentam seus pontos de vista, ainda que estes, regularmente, sejam contraditórios e pareçam flutuar, livremente, no âmbito da leitura.

Acompanhando a disposição processual do “primeiro colóquio”, por exemplo, verificamos o teor diverso das disputas sobre: a origem da natureza, Aristóteles, o uso do termo “clássico”, e a burguesia, posta em xeque através de seu apego ao trabalho, e, finalmente, por conta das inclinações dessa classe à guerra. Hans Castorp e Joachim Ziemssen são ouvintes, também espectadores, de longos embates. Em nossa análise, optamos, obviamente, pela síntese e pelo direcionamento das falas para o que se tem como objetivo deste trabalho, isto é, compreender como o autor expressou o contexto de crises no Ocidente europeu, no início do século XX.

Como dizíamos, a diversidade dos debates entre Lodovico Settembrini e Leo Naphta é tamanha que, nesta exposição, optamos pela síntese temática. Em “Mais alguém” <sup>232</sup>, o autor nos fornece o primeiro dos colóquios, ainda curto, mas capaz de elevar o tom ensaístico da narrativa. Invariavelmente, o estopim para os diálogos se dá por meio do uso de determinado termo ou de meras impressões sobre a paisagem alpina. Abaixo, temos um exemplo da banalidade produtora das discussões que, conforme o nível de exaltação dos personagens,

---

<sup>231</sup> MANN, 2016, p. 433-434.

<sup>232</sup> MANN, 2016, p. 425-446.

tocam diversos campos do conhecimento humano, ampliando o horizonte original das divergências:

Os senhores bem saberiam – continuou – que ele tinha muita coisa que objetar ao mundo daqui de cima e que já desabafara muitas vezes sobre isso. Mas, glória a essa primavera alpina, que pelo menos passageiramente o reconciliava com todos os horrores desta esfera. Nela faltava tudo de perturbador e de excitante que havia na primavera da planície. Nada de efervescência nas profundidades! Nada de brumas carregadas de eletricidade! Só clareza, segura, aprazimento e graça austera. Isso harmonizava com seu gosto, era superbo. / [...] – Ouçam só o voltairiano, o racionalista. Elogia a natureza, porque mesmo nas condições mais fecundas ela não nos perturba com brumas místicas, mas conserva uma segura clássica<sup>233</sup>.

Por meio do simples elogio à natureza, Leo Naphta caracteriza o racionalismo de Settembrini como estando na base do argumento. A discussão se intensifica, no entanto, quando o jesuíta cita que, no modo de ver cristão, o homem deve conferir espírito à natureza. Sua referência parte do instante em que Lodovico Settembrini, citando Santa Catarina de Siena, traça um paralelo entre as chagas de Cristo e prímulas vermelhas. A fala do italiano, sobretudo se levarmos em consideração o tom adotado, pretende levar o interlocutor a perceber a superstição e o fanatismo comuns à percepção do religioso extremo, marcada por distorções da realidade. Para o iluminista, a natureza, em si, existe como espírito, e qualquer exercício de “espiritualização” parece-lhe apenas a exibição de um tipo de idolatria abominado pela razão, indiferente e superior às “fantasias cristãs”.

Adiante, em seu exercício de “espiritualização da natureza”, Leo Naphta irrita o iluminista ao atribuir a Deus a responsabilidade pela essência das coisas, explicada, por ele, através da dialética. O jesuíta apresenta a leitores, Castorp e Ziemssen, bem como a Settembrini, uma natureza relacionada ao espírito, levando-nos a compreendê-la como parte de um “organismo dual”. Segundo ele, por exemplo, encontramos o universo como o campo de manifestação dos opostos – a saber: Deus e o Diabo, céu e inferno etc. Obviamente, Settembrini diverge do esclarecimento ao ver na natureza o próprio espírito, entendido por ele como a representação do intelecto e, em especial, daquilo que pode ser compreendido – estudado pelo homem racional. Em sua tese, deve haver a divisão entre o homem e a natureza, sendo o último um espaço profícuo para a exploração científica. Com relação ao universo, o italiano concebe a humanidade, obviamente, como soberana.

Na sequência do debate, Naphta cita novamente o dualismo como “princípio motor” da humanidade, e termina sua fala referenciando um dito latino sobre a fama de Aristóteles:

---

<sup>233</sup> MANN, 2016, p. 432.

O senhor insiste em afirmar que espírito significa frivolidade. Mas ele não tem culpa de ser dualista por natureza. O dualismo, a antítese, eis aí o princípio motor, passional, dialético e espirituoso. Ver o mundo dividido em dois campos adversários: isso é espírito. Todo monismo é fastidioso. *Solet Aristoteles quarere pugnam.* / – Aristóteles? Aristóteles transferiu a realidade das ideias gerais para dentro dos indivíduos. Isso é panteísmo<sup>234</sup>.

Settembrini utiliza a citação para acusar o panteísmo do filósofo e, assim, pôr em questão o monoteísmo cristão. A contra-argumentação de Naphta ocorre em seguida, fornecendo-nos pequena imagem da filosofia daquilo que, para ele, foi parte da “Idade média clássica” – século XIII. O uso do termo “clássico” como qualificativo de um dos períodos da era medieval, para Settembrini, expressa erro inapelável. Aqui, se nos determos na base da discussão, que passa a ter em sua essência percepções divergentes sobre o tempo, identificamos uma das indissociáveis diferenças entre os pedagogos.

Enquanto Lodovico Settembrini enxerga na Idade Média o período no qual a humanidade esteve envolta pelo ocultamento dos saberes, aprisionada pela servidão cristã, Leo Naphta concebe-a como modelo social. Sua “qualificação” leva-nos a compreender que ambos entendem o tempo como o espaço para a evolução teleológica de organismos que nascem, desenvolvem-se, atingem o ápice, e decaem. A diferença entre as visões está na sutileza relacionada ao objetivo do processo descrito anteriormente. Se para Leo Naphta, a humanidade está próxima do fim, com a burguesia compondo a agência da destruição<sup>235</sup>, Lodovico Settembrini, por sua vez, enxerga a era moderna como parte do grandioso projeto de evolução contínuo da, para utilizarmos um termo da época, “raça humana”. Um interpreta o presente – início do século XX – como decadente, e o outro concebe o andamento dos acontecimentos, em seu presente, como a manifestação do progresso, representado pelos aparentes avanços políticos na Modernidade:

A ideia democrática achava-se em marcha. O italiano assegurou ter recebido informações confidenciais, segundo as quais os Jovens Turcos acabavam de ultimar os preparativos para uma empresa revolucionária. A Turquia como Estado nacional e constitucional – que triunfo do espírito humano! / – A liberalização do Islã! – escarneceu Naphta. – Essa é boa! O fanatismo esclarecido: ótimo! [...]. Convém que os senhores tomem muito a sério as relações e as informações do nosso Settembrini – prosseguiu, e também isso soava um tanto impertinente, uma vez que ele próprio parecia julgá-los

---

<sup>234</sup> MANN, 2016, p. 433.

<sup>235</sup> Sobre isto, no capítulo seguinte, Naphta diz: “E quanto ao aviltamento do homem, sua história coincide exatamente com a do espírito burguês. O Renascimento, a Época das Luzes, as ciências naturais e a economia política do século XIX não esqueceram de ensinar nada, absolutamente nada, que fosse próprio para favorecer esse aviltamento [...]” (MANN, 2016, p. 457).

inclinados a não prezar devidamente o italiano. – Ele anda muito bem-informado sobre as questões nacionais-revolucionárias. Na terra dele há pessoas que mantêm muito boas relações com a comissão inglesa dos Bálcãs. Mas que será dos convênios de Reval, Lodovico, se os seus turcos progressistas levarem a melhor? Eduardo VII já não poderá conceder aos russos a abertura dos Dardanelos, e se a Áustria, apesar de tudo, se decidir a fazer uma política ativa... / – Sempre as suas profecias sinistras! – refutou Settembrini – Nicolau ama a paz. A ele se devem as conferências de Haia, que representam feitos morais de primeira ordem<sup>236</sup>.

O excerto exhibe diversos aspectos do momento vivido pela Europa e a aparente ingenuidade de Lodovico Settembrini. A fala sobre a “ideia democrática em marcha” demonstra a clareza com que o italiano expunha os seus ideais e sua cega crença nos acontecimentos como pequenas expressões do processo de aprimoramento da “raça humana”, como um todo, no seio da História. Neste instante, estamos diante da tradicional percepção dos processos históricos como parte de uma linha evolutiva associada ao progresso democrático: o objetivo último da “caminhada rumo ao esclarecimento humano”.

O progresso “inclusive de orientais, como os turcos”, como fala Settembrini, leva-o à certeza das crenças modernas: democracia e organização social sob os moldes europeus. Conhecemos as limitações dessas noções, inclusive em Europa, e o contexto, na verdade, exhibia o redimensionamento de forças entre os diferentes Estados-nação<sup>237</sup>. Leo Naphta, por sua vez, possui leitura razoavelmente próxima da realidade. Em seu caso, isto ocorre por conta de sua suspensão de juízo quanto à boa fé dos países europeus. Como cristão e jesuíta, Naphta não acredita na agência divina dos burgueses, classe que, para ele, apenas prenuncia o estado de destruição no qual a sociedade capitalista será lançada. No entanto, quando lhe convém, o próprio emite julgamentos absurdos sobre Copérnico e Ptolomeu:

Por certo. Terão sido algumas centenas de anos apenas – confirmou Naphta com frieza. – Pois todos os sinais apontam para uma reabilitação da Escolástica nesse sentido, o processo já está em pleno andamento. Copérnico será derrotado por Ptolomeu. A tese heliocêntrica encontra oposição espiritual cada vez maior, e é provável que as empresas inspiradas por essa resistência alcancem seus objetivos. A ciência se verá filosoficamente coagida a restituir à Terra todas as honras que o dogma eclesiástico quis reservar-lhe<sup>238</sup>.

Anos antes da guerra, era visível a preparação bélica de nações como a alemã, e a crença racionalista de Settembrini apenas anuncia a crise irradiada após o conflito. Já a ciência, quanto a Ptolomeu, apenas avançou a partir de Copérnico, e a fala de Naphta assemelha-se à pindérica

---

<sup>236</sup> MANN, 2016, p. 439.

<sup>237</sup> Cf.: “A Europa em conflito: os anos de produção d’*A Montanha Mágica*”.

<sup>238</sup> MANN, 2016, p. 457-458.

premissa de Luigi Pirandello, em *Falecido Mattia Pascal* (1904)<sup>239</sup>. Todavia, se compararmos as expectativas dos personagens à mudança de juízos do próprio autor, Thomas Mann, teremos alguma clareza quanto ao tipo de ideais desfeitos pelos traumas da Guerra. Além da carnificina, potencializada pelos avanços técnicos, a própria arte mudara, passando compor parte da crise de um universo desconhecido e fragmentado. Dizer “Nicolau ama a paz” e “Copérnico será derrotado por Ptolomeu” aparenta ingenuidade, sobretudo após quase cem anos, mas no seio dos acontecimentos, estaríamos sendo levianos ao acusar Settembrini e Naphta sem pôr em perspectiva o contexto de ambos. Até porque, como nos lembra o narrador de *A Montanha Mágica*, “esta história já se passou há muito tempo, está recoberta, por assim dizer, pela pátina do tempo”<sup>240</sup>.

Menos do que acusar a “vetustez da história”, ainda outra vez utilizando um dos termos empregados pelo autor, devemos compreender o distanciamento entre a trama e os leitores, mesmo aqueles de 1924, como fundamental para a percepção sobre os equívocos dos pedagogos. Para além das crises, a Primeira Guerra Mundial tornou, de modo incisivo, contraditórias e paradoxais as disputas de Naphta e Settembrini. No contexto do romance, as percepções defendidas pelos pedagogos parecem-nos claras porque ligadas a campos específicos do conhecimento histórico. A Modernidade oitocentista de Settembrini opõe-se, a todo instante, ao medievalismo do Século XIII de Leo Naphta; já as discussões ampliam-no, atingindo novos espectros do conhecimento, como o filosófico.

Aqui, vimos como o primeiro dos debates aponta diversas direções ao leitor, e talvez por isto *A Montanha Mágica* seja um romance tido em alta conta quando citado como documento intelectual necessário àquele que deseja lidar com o universo de ideias do início do século XX<sup>241</sup>. Claramente, a narrativa obriga o leitor a se munir de conhecimentos semelhantes

---

<sup>239</sup> Mattia Pascal, guardador de livros em uma idadezinha do interior da Itália, insatisfaz-se com Copérnico de modo semelhante: “– Atualmente não me parece mais tempo de escrever livros, nem por brincadeira. No que diz respeito à literatura, como a tudo o mais, devo repetir meu habitual estribilho: ‘Maldito seja Copérnico!’ / [...] quando a Terra não girava e o homem, vestido de grego ou romano, nela fazia boa figura, formando tão elevado conceito de si [...] acredito perfeitamente que pudesse ter acolhida favorável uma narração minuciosa e repleta de inúteis detalhes. Lê-se ou não se lê em Quintiliano, como o senhor me ensinou, que a História devia ser feita para narrar e não para demonstrar?” (PIRANDELLO, 2002, p. 10).

<sup>240</sup> MANN, 2016, p. 11.

<sup>241</sup> Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino afirma: “Recordemos que o livro passível de ser considerado a introdução mais completa à cultura de nosso século é um romance: *Der Zauberberg* [A Montanha Mágica] de Thomas Mann. Pode-se dizer que do mundo recluso de um sanatório alpino partem todos os fios que serão desenvolvidos pelos *maitres à penser* do século: todos os temas que ainda hoje continuam a nutrir as discussões são ali prenunciados e passados em revista” (CALVINO, 2010, p. 130)

aos dos pedagogos, ou com eles aprender para, em seguida, compor a série de sugestões sobre a crise explorada nos debates e no processo de formação do protagonista. O tempo, o corpo, o espírito, a espiritualidade e o destino dos seres humanos são postos em xeque neste romance de formação que, não raro, dialoga com a forma ensaística ao integrar o debate sobre a cultura no seio de seu enredo.

### 6.3 Em “Da cidade de Deus e da redenção pelo mal”

– Como é que é? Oposição espiritual? Ver-se filosoficamente coagida? Alcançar objetivos? Que sorte de voluntarismo se manifesta em suas palavras? E onde fica a pesquisa incondicional? O conhecimento puro? Onde fica a verdade, meu senhor, tão intimamente ligada à liberdade, e cujos mártires, longe de insultarem a Terra, como o senhor quer fazer crer, se tornarão o eterno adorno deste astro?<sup>242</sup>

– Meu amigo, não existe conhecimento puro. É indiscutível a legitimidade da concepção eclesiástica da ciência [...]. A fé é o órgão do conhecimento, e o intelecto é secundário. A sua ciência incondicional não passa de um mito. Há sempre uma fé, um conceito do mundo, uma ideia, numa palavra: uma vontade, e cabe à razão explicá-la e comprová-la<sup>243</sup>.

O capítulo “Mais alguém”, analisado anteriormente, se encerra com breve diálogo entre Hans Castorp e seu primo. O conteúdo da conversa é claro: ambos comentam as impressões que tiveram do homenzinho mirrado, Leo Naphta. Joachim Ziemssen não esconde a suspeita pessoal com relação ao modo com que o jesuíta falou da cama como o lugar de coabitação e, também, comenta negativamente a aparência semítica do religioso. Hans Castorp, por sua vez, mostra-se contrário aos julgamentos do primo, e decide:

Temos de visitá-los para formar uma opinião. Você diz, na verdade, que estamos aqui não para nos tornar mais inteligentes, mas para melhorar de saúde. Mas, meu caro, acho que deve ser possível combinar essas duas coisas. Caso contrário você chegaria a dividir o mundo, e isso não pode dar certo<sup>244</sup>.

De fato, após o primeiro encontro, não só a eloquência de Naphta, mas também as ideias por ele defendidas atraem o jovem hamburguês. Como destacamos em outros momentos da análise, uma das possibilidades interpretativas do romance está em ver, no percurso do protagonista, a manifestação de pequenos estágios de formação. Quanto a isto, não nos restam dúvidas sobre as funções de Lodovico Settembrini e de Leo Naphta. É central destacar os momentos em que Hans Castorp experimenta, através dos debates entre os pedagogos,

---

<sup>242</sup> MANN, 2016, p. 458.

<sup>243</sup> MANN, 2016, p. 458.

<sup>244</sup> MANN, 2016, p. 446.

perspectivas sobre o passado e futuro europeus. Em “Da cidade de Deus e da redenção pelo mal”, o jovem hamburguês vai ao quarto de Leo Naphta para conhecer um pouco de suas ideias. Lodovico Settembrini, preocupado com a possível má influência do jesuíta, ao notar a presença dos primos, decide ir ao aposento do padre. No romance, a cena conta, inicialmente, com a descrição do quarto, qualificado pelo narrador, pois assim os primos o experimentavam, como “extremamente luxuoso”. Em meio aos móveis, uma pequena obra se destaca:

[...] no canto esquerdo do sofá, via-se uma obra de arte, uma grande escultura de madeira pintada, posta sobre um pedestal recoberto de pano vermelho; uma *pietà* cujo aspecto ingênuo e expressivo até as raias do grotesco causava profundo espanto. A virgem era representada com uma touca, de cenho carregado, retorcendo de tanta mágoa a boca semiaberta; tinha sobre os joelhos o Salvador, uma figura de erros primários nas proporções, e cuja anatomia crassamente exagerada documentava a ignorância do artista<sup>245</sup>.

No excerto acima, à parte a descrição da obra, interessa-nos o juízo proferido pelo autor. Na sequência da análise, veremos como a estética empregada gerará acalorada disputa entre Lodovico Settembrini e Leo Naphta. O “estopim”, neste caso, para além da estética, está na própria fala do narrador que não se furta a qualificar a obra como a expressão da “ignorância do artista”. O retrato errático da Virgem com o Salvador sobre seu colo, obviamente, fora também verificado por Hans Castorp que, a seu modo, não exhibe grandes julgamentos acerca da “feiura” do quadro. Enquanto isso, Lodovico Settembrini não expressa semelhante “abertura”, e como o narrador, resolve comentá-la:

[...] afirmou com maledicência, não se podia falar da inabilidade técnica. Tratava-se, sim, de um consciente ato do espírito que se emancipava da natureza, cuja desprezibilidade era proclamada, no sentido religioso, pela enérgica negação do menor respeito por ela. [...] Settembrini declarou que o menosprezo da natureza e de seu estudo era incompatível com a humanidade e, em oposição à absurda falta de forma, cultivada pela Idade Média e pelas épocas que a imitavam, pôs-se a encomiar em palavras eloquentes a herança greco-romana, o Classicismo, a forma, a beleza, a razão e a alegria piedosamente fundada na natureza, que eram os únicos chamados a melhorar a causa do homem<sup>246</sup>.

A “falta de forma” citada por Settembrini pode ser lida como sua total incompreensão ao outro. Não esperaríamos, no entanto, que o iluminista enxergasse beleza na *pietà*. Se o fizesse, ele desrespeitaria sua própria origem. Daí o desconforto e a apreciação negativa constituírem outro traço objetivo de seu lugar na trama: o pedagogo da Modernidade. Todavia, o excerto revela-nos outros aspectos da elaboração discursiva do texto. A partir do trecho

---

<sup>245</sup> MANN, 2016, p. 453.

<sup>246</sup> MANN, 2016, p. 456.

“cultivada pela Idade Média e pelas épocas”, o iluminista realiza julgamentos, e novamente retoma a História como o campo de manifestação do espírito racional. Quanto a isto, sua interpretação vê no Classicismo antigo o ápice da civilização que, de modo basilar, seria tida como referência na retomada Ocidental da democracia e de seu apreço pelo conhecimento. Isto, em sua leitura, encontra-se também expresso pela arte, quando associada a ideais harmônicos e preocupada, majoritariamente, com o emprego da forma como o resultado do exercício racional ligado ao processo de concepção das obras.

Hans Castorp questiona-o sobre como deveria ser compreendida a defesa, empreendida pelo iluminista, do corpo e da natureza:

Nisso interveio Hans Castorp, perguntando o que se devia pensar, nesse caso, de Plotino, o qual expressara a vergonha que sentia de seu corpo, e de Voltaire, que em nome da razão se revoltara contra o escandaloso terremoto de Lisboa. Absurdo? Aquilo também era absurdo, mas, refletindo bem, podia-se chegar à opinião de que no absurdo se revelava a honestidade do espírito; e a absurda hostilidade da arte gótica contra a natureza era, em última análise, tão honesta quanto a atitude de Plotino e de Voltaire, já que nela se expressava a mesma expressão do fado e do fato [...] <sup>247</sup>.

Lodovico Settembrini exalta-se com a indicação de Hans Castorp sobre Voltaire e Plotino carregarem semelhante sentimento ao empregado pela arte gótica, isto é, o da “revolta contra a natureza”. No seio do diálogo, a fala de Castorp envergonha o pedagogo que, prontamente, conclama-o a ter gratidão, em um claro exercício de repreensão à liberdade tomada pelo jovem. Em sua resposta, o intelectual esclarece a “revolta contra a natureza”, de Voltaire e Plotino, como estando relacionada a um lamento que visa a “dignidade e a beleza” <sup>248</sup>. Na sequência, o iluminista cita Conrado de Marburgo como o exemplo de alguém disposto a revoltar-se para provocar o “aviltamento e a humilhação do homem” <sup>249</sup>, perpetrada através de castigos físicos. Isto gera a contra-argumentação a seguir, proferida por Leo Naphta:

Todos os castigos da Igreja, inclusive a excomunhão, foram impostos para salvar as almas da pena eterna, o que já não se pode dizer do entusiasmo exterminador dos jacobinos. Permita-me observar que toda justiça penal e capital que não brote da fé no Além é uma sandice bestial <sup>250</sup>.

Sem informações adicionais, a irritação de Lodovico Settembrini e a resposta de Leo Naphta perdem-se no vazio. Daí a relevância de lembrarmos que, após o julgamento do iluminista, Hans Castorp interveio, citando antigo diálogo sobre Plotino e Voltaire. À época,

---

<sup>247</sup> MANN, 2016, p. 456.

<sup>248</sup> MANN, 2016, p. 457.

<sup>249</sup> MANN, 2016, p. 457.

<sup>250</sup> MANN, 2016, p. 457.

ele e o italiano falavam a respeito da soberania do corpo com relação ao espírito, e Settembrini utilizou os filósofos para embasar a opinião de que, sem o corpo, de nada valia a posse de elevado espírito – ao menos no plano intelectual<sup>251</sup>.

A fala do jovem destaca o termo “natureza”, tido como um dos únicos com os quais o homem deveria se ocupar. Isto, no contexto das discussões, foi visto, a um só tempo, como afronta e defesa da época idealizada por Leo Naphta – a saber: a Idade Média. O iluminista não tarda em caracterizar o período através da intolerância do Santo Ofício e das perseguições a pessoas comuns, utilizando preceitos defendidos pela Igreja Cristã. Ao ouvir isto, Leo Naphta, obviamente, percebe a tentativa de diminuição de “sua era”, e, além disso, resolve defendê-la através do destaque à série de hipocrisias e contradições do “tempo burguês”:

E quanto ao aviltamento do homem, sua história coincide exatamente com a do espírito burguês. O Renascimento, a Época das Luzes, as ciências naturais e a economia política do século XIX não esqueceram de ensinar nada, absolutamente nada, que fosse próprio para favorecer esse aviltamento, começando pela nova astronomia: em virtude dela o centro do universo, o magnífico cenário onde Deus e o diabo disputavam a posse da criatura por ambos almejada, foi transformado num insignificante planetazinho, e ela pôs um fim provisório à grandiosa posição do homem no cosmo, que seria de base à astrologia<sup>252</sup>.

Anteriormente<sup>253</sup>, citamos um trecho do excerto acima para destacar a ingenuidade do jesuíta quanto ao futuro do cristianismo na Modernidade. Agora, utilizamo-lo para explorar a base com que a divergência entre Naphta e Settembrini ocorre. Neste momento, percebemos como cada intelectual caracteriza a época do outro, e como isto se dá, sobretudo, a partir das contradições percebidas em cada tempo. Por exemplo, na citação, Leo Naphta descreve o “percurso do espírito burguês” como sendo também o de aviltamento do homem. Apesar de seu cristianismo, o jesuíta parece advogar em prol do retorno de certo antropocentrismo para que a humanidade retome seu caminho rumo à salvação. Ou seja, por conta da aparentemente banal referência de Settembrini às punições perpetradas pela Igreja Cristã, Naphta destaca a fragilidade da época defendida pelo italiano e, em seguida, opõe Ptolomeu a Copérnico. Em

---

<sup>251</sup> Em “Enciclopédia”, ao conversarem sobre a contribuição de Settembrini para a coletânea de ensaios *Sociologia dos males*, o recém-chegado Hans Castorp e o experiente italiano iniciam breve disputa sobre os impeditivos da condição física para a realização de certos projetos individuais. Isto se dá após Settembrini avisar ao jovem que não participará de evento ligado à “Liga para a Organização do Progresso”, por conta de sua doença. No seio do debate, Plotino, Porfírio e Voltaire são citados pelo italiano. Ver: MANN, 2016, p. 282-289.

<sup>252</sup> MANN, 2016, p. 457.

<sup>253</sup> Cf.: “O primeiro embate: natureza, espírito, trabalho e a situação mundial”

função disso, a discussão chega à ciência, ocasionando breve disputa pela verdade. Sobre esta, Settembrini diz:

Como é que é? Oposição espiritual? Ver-se filosoficamente coagida? Alcançar objetivos? Que sorte de voluntarismo se manifesta em suas palavras? E onde fica a pesquisa incondicional? O conhecimento puro? Onde fica a verdade, meu senhor, tão intimamente ligada à liberdade, e cujos mártires, longe de insultarem a Terra, como o senhor quer fazer crer, se tornarão o eterno adorno deste astro?<sup>254</sup>

Leo Naphta responde à questão acima da seguinte maneira:

Meu amigo, não existe conhecimento puro. É indiscutível a legitimidade da concepção eclesiástica da ciência, que se pode resumir nas palavras de Santo Agostinho: “Creio para compreender”. A fé é o órgão do conhecimento, e o intelecto é secundário. A sua ciência incondicional não passa de um mito. Há sempre uma fé, um conceito do mundo, uma ideia, numa palavra: uma vontade, e cabe à razão explicá-la e comprová-la<sup>255</sup>.

A resposta do jesuíta nos remete a um instante anterior da narrativa. Aclimatado a Berghof, mas ainda sem a companhia dos calorosos embates entre os pedagogos, Hans Castorp descansava em sua sacada portando volumosas obras sobre biologia. Em “Pesquisas”<sup>256</sup>, o autor acompanha uma das leituras do jovem que, após conhecer a anatomia humana, pensava sobre a complexidade e o inexplicável teor de fenômenos físico-químicos:

Com tudo isso, permanecia inexplicável a obra do protoplasma, e parecia vedado à vida compreender-se a si própria. A maioria dos processos bioquímicos não somente era desconhecida, como também era inerente à sua natureza esquivar-se à compreensão. Quase nada se sabia da estrutura, da composição dessa unidade que se chamava a “célula”<sup>257</sup>.

Citamos o trecho, anterior ao analisado neste capítulo, para fornecer algo da imagem com a qual o próprio Castorp, participante ativo dos debates, via o conhecimento. São longas as páginas em que, através da experiência de leitura do jovem, o narrador destaca o teor dos fenômenos citados, envoltos, segundo ele, por certo mistério e semelhança a estruturas astrológicas. Vemos, portanto, como uma das ideias de Leo Naphta, proferida contra a ciência, ressoava no interior do jovem, mesmo antes do encontro dos dois.

---

<sup>254</sup> MANN, 2016, p. 458.

<sup>255</sup> MANN, 2016, p. 458.

<sup>256</sup> MANN, 2016, p. 308-329.

<sup>257</sup> MANN, 2016, p. 323.

Após a disputa pela verdade, Leo Naphta incorre em longa acusação à burguesia que, sob os efeitos de Copérnico, foi a principal responsável pela sangria no período de terror da Revolução Francesa. Ao fazer isto, Naphta estabelece uma diferença entre o emprego da violência pela Igreja e pelos jacobinos. Segundo ele, enquanto a Igreja castigava para proteger o homem, visando sua salvação, os agentes da Revolução, em nome do Estado, guilhotinavam os nobres por puro desejo de vingança. O Estado, principal instituição burguesa, para o jesuíta, apenas manifesta os interesses da classe que o criou, incentivando a ascensão de um perigoso individualismo.

Para Settembrini, o Estado, na verdade, corrige o absolutismo de épocas anteriores, e impede que perseguições e injustiças inexplicáveis sejam parte regular do cotidiano dos homens. Aqui, o debate retorna à origem terrena e decaída do Estado que, para Leo Naphta, tornam-no a manifestação do próprio mal, algo que produz a disputa a seguir:

Não, senhor! – prosseguiu Naphta. – O segredo e a existência da nossa era não são a libertação e o desenvolvimento do eu. O que ela necessita, o que deseja, o que criará é... o terror. / Abafara a voz ao pronunciar essa última palavra. Não se movera. Só as lentes de seus óculos haviam lampejado rapidamente. Seus ouvintes, todos os três, tinham estremeado, também Settembrini, que imediatamente se dominou e tornou a sorrir. / – E seria possível informar – indagou – quem ou o que (como vê, sou todo interrogações e nem sei como formular a pergunta), quem ou o que o senhor imagina como portador desse... custa-me repetir a palavra... esse terror?<sup>258</sup>.

Na linha seguinte, o jesuíta não responde ao questionamento de Settembrini, e insiste na apresentação de seu ideal de sociedade. Através de sua fala, podemos notar quais seriam os inimigos da salvação humana, e como, por meio da recusa a eles, o homem poderia retornar a um estado de ingenuidade idílica, na qual os céus e a terra fossem ainda outra vez elementos consonantes:

Estou às ordens – disse. – Penso não me enganar quando pressuponho que estamos de acordo com respeito ao estado primitivo ideal do homem, à sua liberdade de governo e de poder, à sua relação fiel e imediata com Deus, na qual nada havia de domínio e de serviço, nada de lei e de castigo, nada de injustiça, de união carnal, de diferenças de classe, de trabalho e de propriedade, mas exclusivamente igualdade, fraternidade, perfeição moral<sup>259</sup>.

Na sequência do debate, Leo Naphta apresenta um modelo de sociedade que, para Settembrini, apenas reflete os ideais de Rousseau. O jesuíta contra-argumenta ao salientar que parte do conhecimento cristão fora adaptado, e que, no fim, era preciso estabelecer diferenças

---

<sup>258</sup> MANN, 2016, p. 461-462.

<sup>259</sup> MANN, 2016, p. 462.

quanto aos objetivos dos ideais defendidos pelos “amantes do Estado” ou pelos cristãos. Por isso, Leo Naphta insiste na oposição entre Igreja e Estado, não apenas como separação, mas como manifestação dicotômica da soberania do primeiro sobre o segundo. Somente assim, em sua defesa, a sociedade voltaria aos braços de Deus, pois, estaria submetida a uma Instituição legitimamente divina, e o homem poderia, novamente, preocupar-se apenas com a própria salvação. Para ele, o universo defendido por Settembrini apenas engana, pois se se defende o “amor pela pátria”, o que se deseja do homem é, apenas, sua submissão ao dinheiro:

[...] o senhor não parece chocar-se com a circunstância de que a alma do Estado é o dinheiro. Ou tenciona, acaso, desmenti-la? A Antiguidade era capitalista, devido ao seu culto do Estado. A Idade Média cristã percebeu com toda clareza o imanente capitalismo do século XI. O senhor nega que ela literalmente já se realizou, e que dessa forma se cumpriu por completo a demonização de nossa vida? / – Meu amigo, o senhor continua com a palavra. Estou impaciente por saber quem é esse grande desconhecido, o sustentáculo do terror. / Curiosidade bem ousada, quando vinda do porta-voz de uma classe social que, ao sustentar a liberdade, arruinou o mundo. A rigor, posso dispensar sua réplica, porque não ignoro a ideologia política da burguesia<sup>260</sup>.

Apesar da hesitação do jesuíta, para ele, o Estado burguês produzirá o “terror”. Este, como acompanhamos na profecia de Naphta, será experimentado pelo homem não apenas através de guerras e de conflitos, mas, sobretudo, pela submissão irracional dos indivíduos ao dinheiro. Curiosamente, a civilização defendida por Lodovico Settembrini mostrar-se-á, progressivamente, estranha a homens do intelecto, como ele, pois, se curvará diante da divindade representada pelo acúmulo e pela produção incessante de capital. A narração dota Leo Naphta de certa consciência quanto à experiência de “aviltamento do homem” na Modernidade, gerando o dever de ele próprio apresentar sua solução para os problemas enfrentados pela sociedade no início do século XX. Daí ser essencial pensarmos sobre o sentido da expressão “Da Cidade de Deus e da redenção pelo mal”<sup>261</sup> porque, através dela, o autor estabelece uma ligação entre as lógicas social e espiritual defendidas pelo jesuíta:

[...] a sua república universal capitalista tem algo de transcendente, e, de fato, o Estado universal é a transcendência do Estado secular; assim, partilhamos ambos a crença em que um estado de perfeição final da humanidade, situado em um horizonte ainda distante, deve corresponder a um estado de perfeição original. Desde os dias de Gregório Magno, fundador do Estado divino, da Cidade de Deus, a Igreja considerou-se incumbida de reconduzir os homens ao governo de Deus<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> MANN, 2016, p. 463.

<sup>261</sup> Este é o título do terceiro capítulo da sexta parte do romance. Ver: MANN, 2016, p. 447-475.

<sup>262</sup> MANN, 2016, p. 463.

Acima, notamos como, mais uma vez, Leo Naphta recua historicamente para encontrar sua utopia social. Se Lodovico Settembrini louva o presente, e propõe o avanço, o jesuíta deseja o retorno a algo semelhante ao período medieval, e associa a ideia, por vezes, a um confuso comunismo. Obviamente, não há como haver acordo entre os personagens, pois, cada um defende arduamente seus posicionamentos, municiando-se de toda a sorte de filosofias, citações, e, quando lhes faltam os instrumentos intelectuais, temos a aplicação de ironias, cujo objetivo está em tornar ridículas as noções defendidas pelo outro.

Vimos como a discussão iniciada pelas críticas de Settembrini sobre a estética empregada na *pietà* nos levou aos desígnios e funções do Estado burguês. Como síntese da discussão, podemos utilizar o esquema a seguir: da estética, o debate envereda para a idealização do tempo em que a Igreja era soberana, e, na defesa dessa ideia, temos o estabelecimento da oposição entre o Estado burguês e o Estado divino. No seio dos debates, obviamente, questões envolvendo Copérnico e os castigos da Igreja também vieram à tona, e é importante, quanto a isto, que fixemos a ideia de redenção como estando relacionada a um período de punição. Na utopia de Naphta, o processo levará o homem a Cristo; para Settembrini, isto representaria o retorno ao obscurantismo medieval, período tido, por ele, como o mais sombrio e pernicioso ao conhecimento humano.

Os personagens não chegam a um acordo, e a discussão segue, após Naphta citar a “reação” como uma via de revolta necessária para que o homem, naquele instante, notasse os enganos gerados pela “era burguesa”. Somente a partir de seu modelo, o ser humano retomaria sua caminhada rumo à salvação. “Da Cidade de Deus e da redenção pelo mal” termina com breve diálogo, entre Hans Castorp e Lodovico Settembrini, sobre a ligação de Leo Naphta à ordem jesuíta. Tal aspecto não nos interessa, pois, a razão da conversa reside em acusação banal. Através da “denúncia”, o iluminista tenta fazer com que o jovem compreenda o cuidado necessário a quem lida com um tipo como Naphta.

Devemos, no entanto, fixar os temas discutidos pelos intelectuais para inquirir sobre o modo com que a argumentação foi apresentada no texto. Já não temos dúvidas sobre as origens das crenças dos pedagogos, e, de modo geral, através dos excertos reproduzidos, entramos em contato com a utilização objetiva do conhecimento histórico para embasar opiniões. Um, a todo instante, vê contradição na Igreja que, apesar de pregar o amor e a fraternidade, violenta muitos de seus seguidores, operando sob o sistema de negação do conhecimento. O outro compreende a Modernidade não apenas como a era do decaimento humano, mas também como o período

no qual os seres humanos estão, de modo geral, distantes de Deus. E isto, de todo modo, coloca o homem diante da maldade, levando-o a considerar a guerra como a única saída, algo que, possivelmente, provocará a autodestruição da espécie humana. Em meio aos dois, temos o simples Hans Castorp, aberto às opiniões incendiárias do tocador de realejo e do *Princeps Scholasticorum*. Ou seja, ele está disposto a tentar compreender os meandros dos complexos debates empreendidos pelos intelectuais, afinal de contas, “não seria possível combinar essas duas coisas”<sup>263</sup>?

#### 6.4 O auge das discussões: *Operationes spirituales*

O ponto de partida da disputa era no fundo Karen Karstedt, a pobre Karen, com as pontas dos dedos corroídas, que acabava de falecer. Hans Castorp nada soubera da repentina piora e do *exitus*; do contrário, como bom camarada, não teria deixado de assistir ao enterro, tanto mais que gostava de funerais. Mas, devido à costumeira discricção, inteirara-se demasiado tarde do passamento de Karen, quando esta já se adaptara definitivamente à existência horizontal no jardim do anjinho de pedra com o boné de neve oblíquo. *Requiem aeternam...* Hans Castorp dedicou à sua memória algumas palavras amistosas, o que induziu o sr. Settembrini a zombar das atividades caritativas de Hans<sup>264</sup>.

O fragmento reproduzido introduz novo debate entre Lodovico Settembrini e Leo Naphta. Além de Hans Castorp, integrava o grupo de espectadores Joachim Ziemssen, o sr. Wehsal e Anton Karlovitch Ferge – ambos amigos do jovem hamburguês. No excerto, temos a referência ao período em que, sensibilizado pela falta de respeito ante os convalescentes, Hans Castorp passou a oferecer conforto espiritual a casos desassistidos. Em sua missão filantrópica, ele “arrastou” o primo para conversas, passeios e compra de presentes a internos próximos da morte.

Seus atos de caridade, no livro, são narrados integralmente no capítulo “Dança Macabra”<sup>265</sup>, o penúltimo da quinta parte do romance. Para nossa análise, interessa destacar a atividade filantrópica e a idealização da morte como partes do universo valorizado pelo protagonista. Vimos anteriormente<sup>266</sup> como, desde a infância, Hans Castorp teve seu destino marcado por falecimentos, frequentou enterros e, diante de tais eventos, desenvolveu certo fascínio pelo cerimonial da morte. O narrador deixa escapar esta informação ao comentar, singelamente, que o jovem “gostava de funerais”, mas logo encaminha os leitores para a troça de Settembrini, indiferente a qualquer demonstração de caridade. Aqui, devemos nos deter no

---

<sup>263</sup> MANN, 2016, p. 446.

<sup>264</sup> MANN, 2016, p. 517.

<sup>265</sup> Ver: MANN, 2016, p. 330 a 370.

<sup>266</sup> Cf.: “O protagonista: Hans Castorp, o filho enfermiço da vida”.

termo, pois, para além de sua relevância como o estopim do debate, a *caritas* nos direciona, ainda outra vez, para uma temporalidade histórica em que a palavra era, não só, uma dentre as várias do cotidiano, mas deveria ser honrada pela Igreja e pela sociedade porque constituía, enfim, uma das vias de salvação do homem.

Quanto a isto, Leo Naphta, no diálogo, apressa-se em retratar algo da relevância dos esforços caritativos na Idade Média, fornecendo exemplos os mais curiosos:

[...] Naphta começou a falar de piedosos excessos de caridade que a Idade Média presenciara, casos assombrosos de fanatismo e fervor no cuidado dos doentes: filhas de reis tinham beijado as fedorentas chagas de lázaros, expondo-se voluntariamente ao contágio da lepra e chamando de rosas as úlceras assim contraídas; haviam bebido a água na qual acabavam de banhar enfermos purulentos, e declarado que nada no mundo lhes sabia melhor<sup>267</sup>.

Segundo o narrador, ao ouvir as descrições do jesuíta, Lodovico Settembrini enoja-se. Aqui, menos do que destacar os efeitos físicos da defesa de Naphta, interessa-nos o conteúdo da resposta do iluminista que encaminha o diálogo sobre a caridade para os meios modernos de combate a doenças e injustiças sociais. No texto, o autor nos informa que ele “opôs a higiene, a reforma social e os grandes feitos da ciência médica”<sup>268</sup> à caridade do cristão Naphta.

Outra vez, somos levados a destacar a importância de certas palavras para a composição dos sentidos do texto. O procedimento parece óbvio, mas apenas através disto é que, como intérpretes da obra, podemos fornecer o poder simbólico dos termos colocados, pelo autor, na boca de seus personagens. Assim, se iniciamos este capítulo citando a noção de “caridade” como o estopim, não só do debate, mas como instrumento por meio do qual parte da lógica cristã operava, a referência de Settembrini à higiene, reforma social e aos feitos da ciência não poderiam ser mais reveladores. Por meio do tríptico, o iluminista concebe não apenas o elogio a seu tempo, Modernidade, mas esclarece alguns dos fundamentos do cotidiano burguês. A clareza com que Lodovico Settembrini expressa suas opiniões, dotando-as dos termos destacados, atinge Leo Naphta que assumirá o papel de homem não apenas desrespeitado mas encolerizado ao ouvir a fala de outrem.

Ainda discutindo as funções da caridade e os equívocos do emprego desta atividade no “mundo contemporâneo”, Settembrini discursa sobre a natureza do enfermo:

O enfermo é justamente um enfermo, tem uma natureza particular e o modo de sentir alterado, como decorrência de seu estado; a doença prepara o sujeito de modo que os dois, ela e ele, se entendam bem: há diminuições de sensibilidade, desfalecimentos, narcoses providenciais, medidas da natureza,

---

<sup>267</sup> MANN, 2016, p. 517.

<sup>268</sup> MANN, 2016, p. 518.

no sentido do ajustamento e alívio morais e espirituais, fenômenos que o homem sadio, na sua ingenuidade, se esquece de levar em conta. O melhor exemplo seria justamente essa súcia de tuberculosos aqui de cima, com sua luxúria, estupidez, leviandade e falta de vontade de curar-se. Numa palavra, bastaria que o homem sadio compassivo e reverente adoecesse, para logo se perceber que a enfermidade o põe realmente num estado à parte, mas não num estado honroso, que ele, Naphta, estaria levando exageradamente a sério<sup>269</sup>.

A fala de Settembrini leva-nos a um momento decisivo da narrativa. Vários são os elementos a serem analisados no excerto, e iremos sintetizá-los a seguir. Todavia, por onde poderíamos começar?

Em primeiro lugar, devemos guardar a informação sobre a condição dos enfermos. No entanto, podemos avançar, rapidamente, sobre um dos detalhes das implicações da fala do iluminista acerca do mundo no qual habita. Comparados aos outros personagens, apenas Lodovico Settembrini e Joachim Ziemssen exibem incômodo diário com a condição imposta por suas moléstias. O primo de Hans Castorp sairá do Sanatório antes do tempo previsto, mas rapidamente, devido à piora de seu quadro, voltará a Davos para morrer em Berghof. Isto não ocorrerá com Settembrini, cujo desengano sobre a própria melhora, o levará a fixar residência na pequena cidade, em casa próxima ao Sanatório. Pensando em termos textuais, sua revolta nos interessa por acusar a consciência dos doentes sobre o próprio estado e, por outro lado, provoca um efeito metalinguístico de considerável dimensão.

Em meio aos debates dos intelectuais, perguntamo-nos se os doentes de Berghof habitam, de fato, o Sanatório em busca da cura. E, no tocante a isto, tendemos a concordar com Settembrini, e vê-los como doentes inveterados que pouco agem para superar a atual condição. O Sanatório, com sua suspensão do tempo, cuja passagem está simbolicamente marcada pelos concertos bimensais, e rotina lassa, caracterizada por longos e diversos descansos durante o dia, como que incapacita aqueles que, por motivos de saúde, optaram por viver em Davos por um período superior ao inicialmente estipulado. “Encantados”, os pacientes apenas aguardam o trespasse físico, esperando que, espiritualmente, suas existências adquiram alguma substância – a saber: significado.

Tal aspecto, encaminha-nos para o segundo detalhe do discurso de Settembrini. Acima, citamos *en passant* a importância de armazenarmos a informação sobre a condição dos enfermos. Mas a que tipo de doente o iluminista se refere ao dizer que a “enfermidade não põe o homem num estado honroso”? Aqui, para compreendermos as implicações de seu pensamento, podemos recorrer a outro texto, no qual encontraremos alguns dos sentidos da

---

<sup>269</sup> MANN, 2016, p. 518-519.

“doença como metáfora”, no início do século XX. Portanto, acerca do tema, a ensaísta Susan Sontag analisa os sentidos empregados à tuberculose e ao câncer. Vejamos como a autora descreve a relação simbólica estabelecida entre a moléstia pulmonar e a literatura:

Durante mais de cem anos, a tuberculose permaneceu como a forma preferida de dar um sentido à morte – uma enfermidade sofisticada, edificante. A literatura do século XIX está atulhada de descrições de mortes beatíficas, sem medo e quase sem sintomas, causadas pela tuberculose, sobretudo com pessoas jovens, como Evinha em *A cabana do pai Tomás*, e Paul, o filho de Dombey, em *Dombey and son*, e Smike em *Nicholas Nickleby*, em que Dickens se referiu à tuberculose como a “enfermidade medonha” que “depura” a morte<sup>270</sup>.

Retomando *A Montanha Mágica* – precisamente, o discurso de Settembrini contra a própria condição –, veremos que o personagem se opõe, exatamente, àquilo que Susan Sontag identificou como um dos símbolos associados à tuberculose – isto é: o de sofisticação e, em decorrência disto, a espiritualização da morte. Para o iluminista, importa a oposição porque em seu universo de valores, e de pensamento, não há transcendência, senão aquela que se identifica ao progresso humano na História. A doença surge como impeditivo ao desenvolvimento pleno das capacidades humanas, sobretudo porque inutiliza o homem, por longo período, fisicamente. No contexto do debate com Leo Naphta, destacamos como, não necessariamente a enfermidade, mas a condição corpórea do ser constitui-se em um dos principais campos de disputa dos intelectuais.

Para o iluminista, o corpo tem valor porque, sem ele, o homem não evolui, e, sob os efeitos da doença, seu espírito decai em função de uma série de vícios que o tiram de sua principal missão: o aperfeiçoamento da raça e das Instituições modernas. Por sua vez, apesar de assinalar o corpo a um dos elementos da condição humana, o jesuíta enxerga nisto apenas a manifestação de uma das várias partes meramente instrumentais da existência. Afinal de contas, o corpo, como meio para o prazer e para o sofrimento, identifica-se à condição terrena e, irrevogavelmente, pecaminosa do homem, o que leva Naphta a estabelecer uma relação de soberania do espírito sobre o corpo, já que, segundo ele, o objetivo do homem deve ser o da salvação. A doença, apesar de punitiva, pode ser compreendida, a partir de Leo Naphta, como um dos meios divinos de consciencialização do ser acerca de sua condição pecaminosa, e o ínterim da convalescença ao falecimento, neste caso, representaria a oportunidade de operar em prol da própria salvação, com o homem então “depurando a morte” – como o diria Charles Dickens.

---

<sup>270</sup> SONTAG, 2007, p. 14.

Citamos as divergências dos pedagogos acerca da condição corporal humana, e, sobre isto, a narrativa fornece elementos objetivos a respeito do posicionamento de cada um:

Em rápida sequência, e sob o interesse de todos, foram tratados os problemas da incineração dos mortos, do castigo corporal, da tortura, e da pena de morte. Foi Wehsal quem trouxe à baila o açoitamento [...]. Ninguém se surpreendeu quando o sr. Settembrini, em palavras esmeradas, invocando a dignidade humana, investiu contra o emprego desse método brutal na pedagogia, e nem sequer no direito penal. Tampouco causou surpresa o fato de Naphta falar a favor das bastonadas, e apenas a sinistra audácia com que o fazia provocou um leve espanto<sup>271</sup>.

A incineração dos mortos, o castigo corporal e o açoitamento permitem-nos identificar como cada intelectual caracteriza ambos, corpo e espírito. Lodovico Settembrini, por exemplo, cita os centros de cremação como parte da evolução técnica e do pensamento, pois, já que não há transcendência, o fardo físico pode ser descartado. Obviamente, do outro lado, Leo Naphta não vê isto como positivo, até porque, em sua defesa aos castigos corporais, como o açoitamento, ele considera o corpo como instrumento para a espiritualização. O jesuíta justifica a punição em prol dos ideais divinos, resguardados e executados por membros da Igreja, seres eleitos e iluminados para tal. Hans Castorp aproxima-se da noção, ajudando-nos a identificar parte de sua recepção do debate:

Em todo caso, opinou Hans Castorp, era absolutamente necessário admitir que no antagonismo entre corpo e espírito seria o corpo, sem dúvida, que corporificaria... o corpo corporificaria, rá, rá!... bem, seria ele que corporificaria o princípio mau e diabólico. Pois o corpo pertence naturalmente à natureza... naturalmente à natureza, o que acharam desta?... e a natureza, em oposição ao espírito e à razão, é intrinsecamente má: misticamente má – poderia dizer quem quisesse ostentar cultura e conhecimento. Partindo desse ponto de vista, seria apenas lógico tratar o corpo de acordo com ele, quer dizer, aplicar-lhe meios de castigo que também merecem ser designados misticamente maus. Se o sr. Settembrini tivesse tido a seu lado Santa Isabel, quando a fraqueza do corpo o impediu de participar do congresso progressista em Barcelona, quem sabe...<sup>272</sup>.

Se até este instante dotamos a exposição de intensa seriedade, não podemos deixar de notar que, apesar da intensidade e da gravidade empregada pelos intelectuais, o autor imiscui o humor através de sua ironia, integrando grande sagacidade à narrativa. Todavia, afora o riso provocado, e de fato compartilhado pelos personagens, devemos nos deter na defesa do jovem, agora, inclinado a Leo Naphta. Não poderíamos esperar outro posicionamento dele, uma vez

---

<sup>271</sup> MANN, 2016, p. 523.

<sup>272</sup> MANN, 2016, p. 523-524.

que o próprio se relacionava, e isto bem antes de conhecer o jesuíta, de maneira espiritual para com os ritos da morte e, de modo geral, via na doença um dos modos de sofisticação espiritual do homem. A nível textual, por outro lado, sua fala, eivada por redundâncias, não só ridiculariza o conteúdo debatido pelos pedagogos, mas também representa sua imaturidade quanto ao conhecimento. Daí a relevância de lembrarmos, em termos comparativos, da maneira com que Hans Castorp defenderá Mynheer Peeperkorn capítulos mais tarde. Se a “graça”, também naquelas páginas reaparece, a argumentação, por outro lado, exhibe impressionante controle quanto aos temas defendidos.

Na sequência, os intelectuais seguem a discussão integrando a pena de morte à conversa. Introduzido por Leo Naphta, o tema pretende, outra vez, apontar uma das contradições do Estado burguês. A questão, no entanto, avança para uma disputa sobre a moral, e em específico, a moralidade, não só da classe de Lodovico Settembrini, mas à dele próprio. A partir daqui os debatedores retomam a discussão sobre a natureza, direcionando-a à vida e à morte.

“Por que se vive e por que se morre”, os pedagogos questionam – e, no seio destas perguntas, a que lugar pertence o espírito? Naphta, obviamente, caracteriza os processos como parte da experiência de reaproximação de Deus, identificando a vida às criações divinas, retomando o velho discurso sobre as dualidades fundamentais. A diferença, no entanto, está na disposição de Deus e do Diabo em plano oposto ao do universo defendido pelo iluminista. A “união entre Deus e o Diabo” irrita Settembrini, que reage:

Bem e mal, santidade e malvadez, tudo misturado! Sem discernimento! Sem vontade! Sem a capacidade de se reprovar o que seja reprovável! O sr. Naphta tinha noção *de que é* que estava negando, ao confundir, em presença da juventude, Deus e o diabo, e ao rejeitar o princípio ético em nome dessa execranda dualidade una? Com isso ele estaria negando o *valor* – toda e qualquer valoração –, espantoso dizer algo assim! Ora, nesse caso não existiriam bem e mal, apenas o universo moralmente desordenado! E não existiria tampouco o indivíduo com sua dignidade crítica, mas somente a coletividade que tudo traga e nivela, e nela, a decadência mística. O indivíduo...<sup>273</sup>.

Ao ouvir a resposta de Lodovico Settembrini, Leo Naphta apressa-se em, não apenas se contrapor ao iluminista, mas em identificar contradições na fala do italiano:

Que coisa deliciosa ver o sr. Settembrini voltar a considerar-se um individualista! Mas para sê-lo era preciso conhecer a diferença entre moralidade e bem-aventurança, que esse monista e sr. Illuminatus pura e simplesmente ignorava. Numa esfera em que, de modo estúpido, se concebia a vida como dotada de sua finalidade em si mesma, sem um fim e um objetivo

---

<sup>273</sup> MANN, 2016, p. 532

que a ultrapassassem, reinavam uma ética social e uma ética da espécie, uma moralidade de animais vertebrados, mas não um individualismo – que como tal prosperava exclusivamente no terreno do religioso e do místico, no “universo moralmente desordenado”, conforme se dissera. O que era, afinal, a moralidade do sr. Settembrini? E o que ela se propunha fazer? Achava-se ligada à vida, logo não ia além da mera utilidade; e logo estava despida de heroísmo, em grau digno de piedade extrema. Servia para se chegar a ser velho, feliz, rico e sadio, e nada mais, ponto final<sup>274</sup>.

Settembrini e Naphta colocam as utopias sociais e históricas, de cada um, na berlinda. Ao contrapor o princípio ético à dualidade una, relacionando-a a um estado de confusão tamanho que o indivíduo, nele, se veria totalmente perdido, o iluminista coloca em xeque a organização social defendida pelo jesuíta. Este, por sua vez, questiona não apenas a Modernidade, mas o vazio espiritual de um tempo ligado à mistificação das conquistas técnicas e materiais. Sua descrição do ciclo de vida – a saber, “velho, feliz, rico e sadio, e nada mais” – encaminha-nos para questionamentos próprios aos indivíduos pertencentes ao mundo industrial. Longe de advogarmos em prol da religiosidade cristã, inclinamo-nos, no entanto, a redirecionar a acusação de Naphta às crises do pensamento, no Ocidente. Lodovico Settembrini, ferrenho defensor dos valores liberais e científicos, ainda não viveu, como seus leitores, os horrores das guerras e a ampliação de processos que, apenas, redimensionam problemas sociais, políticos e culturais.

As discussões entre ele e Leo Naphta prenunciam – ou se preferirmos apresentam ao leitor do início do século XX, bem como a Hans Castorp, seu primo e amigos, questões irresolvidas. Apesar de relevantes, não há esperança pela resolução dos debates, ao menos não n’*A Montanha Mágica*, e o próprio narrador leva-nos a perceber a superficialidade dos disputantes ao qualificar alguns dos termos empregados nas discussões através das palavras “bordões e deixas”<sup>275</sup>. Páginas depois, a confusa discussão assume uma ridícula troca de farpas em que Leo Naphta e Lodovico Settembrini apenas dizem: “*logos*”, “razão”, “objeto”, “eu”. Leitor, narrador e personagens, cansados pelas intensas disputas, assistem à redução completa da importância da argumentação lógica, uma vez que, agora, notamos a falta de objetivos, sobretudo daqueles relacionados à resolução das contradições. Nesse contexto, o narrador assinala:

Por fim entraram a falar, um de “arte” e o outro de “crítica”. Mas sempre voltavam à “natureza” e ao “espírito”, discutindo qual dos dois era mais nobre, e ventilando o “problema aristocrático”. Dessa contenda, entretanto, não

---

<sup>274</sup> MANN, 2016, p. 532-533.

<sup>275</sup> Integralmente, o autor assinala: “Novos bordões, novas deixas! Agora tinham chegado ao problema da condição de nobreza e da aristocracia!” (MANN, 2016, p. 533).

resultou clareza nem ordem, nem ao menos uma ordem de caráter dualista e militante; pois, as posições não somente eram opostas, mas confundiam-se. Os adversários, ao invés de se limitar a combater-se reciprocamente, amiúde se contradiziam a si próprios<sup>276</sup>.

Por algumas páginas, o narrador explora os conteúdos debatidos, e demonstra a natureza contraditória dos argumentos apresentados, tecendo comentário decisivo sobre os colóquios:

Ah, os princípios e aspectos se debatiam o tempo todo, contradições íntimas era o que não faltava, e extremamente difícil para a responsabilidade de um paisano era não somente chegar a uma decisão entre tamanhas divergências, mas também manter os elementos da discussão separados de forma clara e pura, já que era grande a tentação de simplesmente atirar-se de cabeça ao “universo moralmente desordenado”, de que falara Naphta. Uma encruzilhada e emaranhamento completos, a grande confusão, e Hans Castorp acreditava perceber que os adversários se teriam mostrado menos encarniçados se durante sua querela essa confusão não lhes houvesse pesado sobre a alma<sup>277</sup>.

Narrador, leitores e Hans Castorp compartilham do julgamento expresso pelo excerto. Todavia, não devemos rechaçar absolutamente as ideias defendidas, pois, foi no seio de exploração delas, que os universos de Settembrini e Naphta adquiriram certa clareza, sobretudo histórica. Como pudemos notar, será inútil esperar que das discussões saia alguma solução plausível para o mundo contemporâneo ao dos personagens da trama. No fim do trecho, o autor permite-nos saber a impressão do jovem a respeito dos adversários, mas seu posicionamento ante Naphta e Settembrini assumirá clareza, apenas, no capítulo seguinte: “Neve”.

Contudo, antes de avançarmos para o(s) sentido(s) da formação do jovem, precisamos acompanhar como a querela entre os pedagogos foi “resolvida”. Aqui, podemos avançar em nossa interpretação ao propor que o momento de iluminação gerado pelo delírio em “Neve” se constitui como o instante catártico da narrativa. Nele o protagonista encontrará o sentido de sua experiência com os intelectuais. Por isso, o desfecho dos debates não representa, em si, o momento de esclarecimento decisivo da narrativa, pois, apenas exhibe a transição lógica para a compreensão de como o destino do jovem Castorp irá, na conclusão d’A *Montanha Mágica*, confundir-se com o da coletividade à qual ele pertencia.

## **6.5 O duelo: desfecho alegórico para o *guazzabuglio* intelectual**

E os anos foram se passando, um após outro, e assim começou a pairar algo de diferente sobre o Sanatório Berghof: um espírito que, como Hans Castorp

---

<sup>276</sup> MANN, 2016, p. 535.

<sup>277</sup> MANN, 2016, p. 537.

vagamente sentia, era o descendente direto do demônio cujo nome maligno já citamos em outra ocasião<sup>278</sup>.

Como mencionado em “O grande tédio: trovão”<sup>279</sup>, o autor encaminha-nos para o desfecho da narrativa sob uma espécie de crescendo musical. No romance, o procedimento relaciona-se à elaboração de ambientes em que as ações dos personagens refletirão, em parte, o “espírito” do universo ao qual pertencem. Após o limbo dos capítulos posteriores<sup>280</sup> a “Mynheer Peeperkorn (fim)”, o narrador permite-nos conhecer o avanço da irritação dos personagens. A citação acima, se por um lado inicia o capítulo com breve alusão à passagem dos anos, por outro, assinala ao leitor o fato de que, em Berghof, “algo de diferente pairava no ar”. No parágrafo seguinte, é-nos esclarecido o conteúdo da mudança:

Que estava acontecendo, afinal? Que havia no ar? Sanha de discórdia. Uma irritação aguda. Uma impaciência indizível. Um pendor geral para discussões venenosas, para acessos de raiva e mesmo para lutas corporais. Querelas ferozes, gritarias desenfreadas de parte a parte surgiam todos os dias entre indivíduos ou grupos inteiros, e o característico era que aqueles que não tomavam parte nos conflitos, em vez de se sentirem desgostosos diante da conduta dos respectivos adversários, ou de servirem de pacificadores, faziam sim era simpatizar com a explosão de sentimentos e abandonar-se intimamente à mesma vertigem<sup>281</sup>.

Acima destacamos a irritação como pertencendo a todos os personagens, e, através da citação, notamos como o narrador apresenta um ambiente tomado pela irritação que, por consequência, gerava brigas e disputas banais. Sob este tom, o autor nos fornece dois exemplos fortuitos, porém, significativos para o entendimento do tipo de aborrecimentos gerados pelos pacientes de Berghof. No primeiro deles, temos a citação a um homem irritado com a inadequada temperatura do chá servido pela manhã, e em seguida, o autor narra a ridícula querela entre os Srs. Wiedemann e Sonnenschein – acompanhada arduamente pelos demais internos, posto que a briga gerou a produção de material impresso sobre as partes envolvidas<sup>282</sup>.

Destacamos que, longe de pertencer a um ou a outro personagem, a irritação em Berghof simplesmente pairava pelo lugar, alastrando-se por todos os aposentos, e de todo modo atingia Hans Castorp, Lodovico Settembrini e Leo Naphta. O desfecho do *guazzabuglio* intelectual, analisado por nós nas páginas anteriores, tem como plano de fundo tal contexto, cuja narração

---

<sup>278</sup> MANN, 2016, p. 789.

<sup>279</sup> Cf.: “O grande tédio: o trovão”.

<sup>280</sup> Isto é: “O grande tédio”, “Abundância de harmonia” e “Coisas muito questionáveis” (MANN, 2016, p. 722-789).

<sup>281</sup> MANN, 2016, p. 789-790.

<sup>282</sup> A narração integral da briga citada ocorre em “A grande irritação”. Ver: p. 791-793.

desenrola-se em uma ascendente, e tem como início a descrição dos estados de espírito dos intelectuais beligerantes. Portanto, cabe-nos questionar: qual era o estado anímico de Settembrini, por exemplo, em meio a tantas confusões?

Até ele, o homem da vitalidade, andava deprimido em face do seu estado de saúde, que piorava de forma lenta mas inexorável, apenas com melhoras passageiras e ilusórias. O humanista praguejava contra essa miséria, tanta vergonha e desdém de si próprio, e no entanto, já por essa época não podia evitar acamar-se de vez em quando<sup>283</sup>.

Leo Naphta, por sua vez, demonstrava semelhante estado de espírito:

[...] seu condômino e adversário, tampouco ia melhor. A doença mirava-lhe o interior do organismo: justamente ela que havia sido a causa – ou deve-se dizer o pretexto? – para que sua carreira na ordem tivesse um fim prematuro. As virtudes do ar rarefeito das alturas em que se vivia ali em cima não conseguia deter o andamento do mal<sup>284</sup>.

Nos excertos, encontramos a melancolia como um dos efeitos relacionados a se viver, após tanto tempo, acometido pela mesma doença. O tédio das privações e a permanência na morosa Davos, com o passar dos anos, enfraqueciam os personagens que, a cada dia, distanciavam-se da vida. Por outro lado, a descrição acerca do estado de Leo Naphta indica-nos singelamente a metáfora associada aos doentes de Berghof, sobretudo quando o autor revela que “as virtudes do ar rarefeito das alturas em que se vivia ali em cima não conseguia deter o andamento do mal”.

Para compreendê-la, no entanto, precisamos conhecer a relação da cura da tuberculose com a mudança de ares. Em “Os ares hamburgueses”<sup>285</sup> assinalamos através de citação ao ensaio de Susan Sontag – a saber, *Doença como metáfora* –, como a manifestação da tísica estava associada a cidades altamente populosas, e de clima úmido. Abaixo, encontraremos uma das famosas indicações aos que, por uma e outra razão, adoeciam:

Acreditava-se que o paciente de tuberculose poderia beneficiar-se, e até curar-se, com uma mudança de ambiente. Havia a ideia de que a tuberculose era uma enfermidade úmida, uma doença de cidades úmidas e encharcadas. O interior do corpo tornou-se encharcado (“umidade nos pulmões” era uma expressão muito usada) e tinha de ser drenado. Os médicos recomendavam viagens para locais elevados, secos – as montanhas, o deserto<sup>286</sup>.

---

<sup>283</sup> MANN, 2016, p. 797.

<sup>284</sup> MANN, 2016, p. 797.

<sup>285</sup> Cf.: “Os ares hamburgueses”.

<sup>286</sup> SONTAG, 2007, p. 13.

Além do rígido programa alimentar, descansos e exames regulares, a própria Davos fornecia o ambiente adequado para a “drenagem do corpo”. O lugar ficava a vários metros acima do nível do mar, com a “ascensão ao Sanatório” sendo devidamente comentada por Hans Castorp quando de sua chegada, em breve diálogo com o primo:

Não se pode negar que tudo isso é bastante alto. E não esqueça que nós mesmos nos achamos a uma altura espantosa. Mil e seiscentos metros acima do nível do mar. Por isso as elevações não se destacam tanto. / – Sim senhor, que escalada até aqui! Passei muito medo, nem lhe conto! Mil e seiscentos metros! São mais ou menos cinco mil pés, se calculo bem. Nunca na vida estive tão alto. – E cheio de curiosidade, Hans Castorp aspirou profundamente aquele ar estranho, como que para prová-lo. Era fresco, e nada mais<sup>287</sup>.

Assim, não eram propriamente a falta de condições, sejam elas climáticas ou materiais, que atrapalhavam a cura dos pacientes. A renitência da doença, no plano metafórico, alude ao próprio estado de espírito dos internos, sobretudo daqueles analisados por nós até este instante: Hans Castorp, Lodovico Settembrini e Leo Naphta. Os três personagens estão perdidos para a vida na planície, e suas doenças apenas os aproximam daquilo que o narrador caracterizou como “o andamento do mal”. Daí o desfecho dos pedagogos ocorrer sob o signo da morte.

Contudo, o autor agrega a isto o duelo, como que encerrando solenemente as querelas entre Naphta e Settembrini. O estopim para a discussão final ocorreu após calmo passeio, no restaurante em que, além dos dois pedagogos e do jovem, Wehsal e Ferge acompanhavam o grupo em desconfortável refeição. Leo Naphta, claramente influenciado pelo clima e irrevogabilidade de sua doença, desde o início, exibia intensa insatisfação com a presença de Lodovico Settembrini. Sua penúltima aparição na trama foi assim resumida pelo narrador:

A rigor se poderia dizer que a sua conferência se ocupava do problema da liberdade, que ele tratava com o propósito de gerar confusão. Entre outras coisas, mencionamos o Romantismo e a fascinante ambiguidade inerente a esse movimento europeu do início do século XIX, em face da qual fracassariam conceitos como “reação” ou “revolução”, a não ser que se unissem sob um conceito superior. Naturalmente, era ridículo associar o conceito de “revolucionário” apenas ao progresso e esclarecimento vitorioso. O Romantismo europeu tinha sido, antes de mais nada, um movimento libertador, de caráter anticlassicista e antiacadêmico, dirigido contra o gosto da França antiga, contra a velha escola da razão, cujos paladinos eram ridicularizados como cabeças de perucas empoadas<sup>288</sup>.

Após a síntese, expressa acima, temos o longo monólogo do jesuíta que, em essência, opõe o Romantismo ao Iluminismo, com o primeiro sendo definido como o real defensor da

---

<sup>287</sup> MANN, 2016, p. 19.

<sup>288</sup> MANN, 2016, p. 803.

liberdade individual e das revoluções. Lodovico Settembrini, apesar do conteúdo efervescente da fala de Leo Naphta, conserva-se sentado, e quando muito reage espasmodicamente, demonstrando desconforto. Ao tomar a palavra, o italiano não se ocupa em indicar os paradoxos da fala de Naphta. Segundo o texto, sua preocupação jaz ao lado de Hans Castorp, descrito como “juventude já vacilante”. Em sua resposta, o italiano pede que o jesuíta selecione melhores palavras, e que cesse a “infâmia”. A utilização desse termo – para Leo Naphta que, como sabemos, guardava consigo o “propósito de gerar confusão” – produz intensa revolta:

Infâmia? Refrear? Será que os burros virtuosos se metem a dar coices? Levamos a polícia pedagógica da civilização a desembainhar a espada? Eis o que chamo um êxito, para começo de conversa... e um êxito fácil de alcançar, como acrescento com desdém, pois uma zombariazinha leve já bastou para enfurecer e mobilizar a virtude que estava a postos! O resto, meu senhor, virá a seu tempo<sup>289</sup>.

Na sequência, o jesuíta convoca o italiano para o duelo:

Ah, já vejo que isso não será necessário. Eu estou no seu caminho, o senhor está no meu. Muito bem, liquidemos essa pequena diferença num lugar adequado. De momento só quero dizer uma coisa: seu temor devoto pela ideologia escolástica da revolução jacobina vê um crime pedagógico na minha maneira de induzir a juventude a duvidar, derrubar as categorias e de privar as ideias da dignidade acadêmica da virtude. Esse temor é por demais compreensível, pois sua humanidade saiu de moda, tenha certeza disso, saiu de moda, acabou-se! Hoje em dia já não passa de um rabicho, uma sensoria classicista, um ennui espiritual que faz bocejar [...]<sup>290</sup>.

Como no caso da doença, precisamos compreender também o duelo a partir do universo simbólico a ele integrado. A convocação de Naphta, neste caso, reflete a impossibilidade de resolução das diferenças entre ele e o italiano somente através das querelas intelectuais. Os personagens partem para o ataque físico porque, no plano espiritual, a vitória de um sobre outro já não é mais possível. Do ponto de vista histórico, o autor encerra as diferenças entre Naphta e Settembrini desta forma para aludir – de modo bem claro, diga-se de passagem – à importância do evento, o duelo, na resolução de disputas de honra. Aqui, à parte origens e perspectivas ideológicas, o narrador reúne seus personagens no universo cavaleiresco, ainda pertencente à nobreza da época. A morte de um dos dois intelectuais ocorrerá de maneira justa, isto é: de acordo com os códigos de conduta e moral da sociedade do período. Neste pormenor, a morte através do duelo será uma maneira de honrar os ideais discutidos pelos pedagogos, ambos

---

<sup>289</sup> MANN, 2016, p. 806.

<sup>290</sup> MANN, 2016, p. 806.

pertencentes ao confuso contexto que motivou o conflito. Aliás, Lodovico Settembrini, apesar de se opor ao duelo, aceita-o, e exhibe a Hans Castorp a significação do embate:

O duelo, meu amigo, não é uma “instituição” como qualquer outra. É um último recurso, é a volta ao estado primevo da natureza, levemente suavizada, apenas, por certo código cavalheiresco que não deixa de ser superficial. O característico dessa situação é o seu cunho totalmente primitivo, a luta corporal, e cabe a todo homem, por mais que se distancie da natureza, manter-se preparado para essa emergência. Ela pode ocorrer a qualquer instante. Quem não é capaz de arriscar a vida, o braço, o sangue na defesa de um ideal não é digno dele. Em que pese a nossa espiritualização, cumpre sermos homens<sup>291</sup>.

Curiosamente, Lodovico Settembrini não estava disposto a derramar sangue por seu ideal. Suas palavras não se concretizam, e o italiano se recusa, em meio ao duelo, a atirar no jesuíta. Voltando ao texto, logo em seguida, o autor indica “não serem estas as palavras pertencentes a Settembrini”<sup>292</sup>. Longe de indicar a covardia do iluminista, como o fará Leo Naphta, o narrador poupa o italiano da morte, algo que, de modo geral, apenas reaviva o sentido de sua humanidade. Ferir outro homem, como o próprio disse, seria como que o retorno a um primitivismo pouco indicável a “herdeiros da Revolução”.

Na sequência da fala de Settembrini, os preparativos para o embate começam. Ferge e Wehsal ficam como auxiliares dos pedagogos, e Hans Castorp passa a ocupar a posição de juiz neutro. Será ele o responsável por conseguir as armas e por definir o lugar ermo e afastado onde a disputa final ocorrerá. Antes do duelo, no entanto, Lodovico Settembrini avisa a Hans Castorp que não irá utilizar a arma, e que, se for preciso, aceitará o assassinio por Leo Naphta. O jovem entende a posição do iluminista, mas a representação continua, os pedagogos empunham os revólveres, dão alguns passos, e Settembrini atira para o céu. Vendo a cena, o jesuíta se revolta:

Covarde! – bradou Naphta, e com esse grito de humanidade admitiu que era preciso maior coragem para atirar do que para servir de alvo; então levantou a pistola de um modo que nada mais tinha a ver com um combate, e descarregou-a na própria cabeça<sup>293</sup>.

Diante da cena, devemos responder à questão a seguir: como compreender o suicídio de Leo Naphta? Sua personalidade beligerante, afeita a sacrifícios, não poderia ter outro fim, e o autor apenas dotou sua morte de certa honra. Mas a troca de quê, e a que custo lhe fora fornecida a morte nobre? Aqui, o duelo assume esta forma inconsequente, relacionada à defesa de ideais

---

<sup>291</sup> MANN, 2016, p. 809.

<sup>292</sup> MANN, 2016, p. 809.

<sup>293</sup> MANN, 2016, p. 816.

que, em suma, não produziram nada a não ser a confusão – ou como caracterizamos no título deste capítulo, o *guazzabuglio*. No seio dos debates, todavia, as noções e as citações realizadas pelos pedagogos foram fundamentais para a formação do jovem, cuja influência ambos disputaram.

Após a morte de um deles, a narrativa passa a existir novamente em vazio, e a “dança macabra” se aproxima. Não deixa de ser simbólica a introdução do capítulo “A grande irritação” ao lado de “O trovão”. Assim, o duelo entre os pedagogos, desta vez fisicamente, antecede aquele para o qual as nações europeias serão encaminhadas, e a carnificina dos povos, bem como a insensata violência reduzirá a humanidade a meras cifras registradas nos autos da Guerra. O percurso transcorrido por Hans Castorp quer nos dizer o quê? Afinal de contas, também ele seguirá para o confronto físico, apesar do físico frágil e dos “modos de paisano”. O suicídio de Leo Naphta parece-nos sacrificial, algo que se associa ao primitivismo citado por Settembrini, e o autor parece estar ao lado da opinião de que o conflito era, não só, irrevogável, mas também “necessário”.

E Hans Castorp? O que aprendera nos sete longos anos em Berghof, sobretudo no que se refere aos debates intelectuais, por ele acompanhados? Como o jovem “leu” a relevância dos pedagogos para sua formação? Ao invés de seguirmos para a guerra, precisamos retornar a um dos passeios despreocupados do jovem. Passeio no qual ele portava esquis, e se aventurava pela onírica paisagem alpina portando, além da indumentária atlética, uma garrafa de vinho do Porto e chocolate<sup>294</sup>. O sentido dos debates se nos revela na “Neve”, e sob a forma de delírio onírico.

## **7.0 Aonde nos levou o sonho?**

### **7.1 Quero lembrar-me disso**

Antes do sonho, a descrição do rigoroso inverno em Davos compõe o cenário do delírio onírico de Hans Castorp:

O mundo estava embrulhado num algodão alvacentos, que se comprimia de encontro às vidraças, e totalmente oculto pela neve e pela cerração. Sumira-se a cordilheira. O máximo que se divisava, de tempo em tempo, eram algumas das coníferas mais próximas; erguiam-se carregadas de neve e rapidamente se perdiam na bruma. De vez em quando um abeto, agitando-se, desembaraçava-se do excesso de carga e despejava uma poeira branca no ambiente gris. Pelas dez horas, o sol surgia por cima da montanha, qual uma fumarada vagamente luzente; era como se tencionasse dar uma vida débil e

---

<sup>294</sup> MANN, 2016, p. 551.

fantasmagórica, um tênue reflexo de realidade, à paisagem anulada e irreconhecível<sup>295</sup>.

Mais do que fornecer um vívido retrato do espaço habitado pelos personagens, o narrador se utiliza das mudanças climáticas e da aparência de Davos para compor imagens que preparam o leitor àquilo que será explorado nesta ou naquela sequência. O capítulo “Neve”, como o próprio nome o sugere, tem no elemento natural sua essencialidade que, por outro lado, associa-se ao “estado de sonho” do protagonista.

A apresentação do universo tomado pelo “algodão alvacentos” indica-nos o acobertamento das paisagens sob a neve. No seio da “cisão” entre os mundos abaixo e sobre os “lençóis brancos”, o autor realiza breve análise da incidência do sol no cenário. Quanto a isto, é reveladora sua referência a uma “vida débil e fantasmagórica”, seguida pelo destaque à tênue barreira entre sonho e realidade, regularmente explorada no romance. Se nos determos ainda mais no trecho, veremos como a descrição apresenta, de modo quase cinematográfico, a função de cada elemento das cenas: as árvores cobertas, a soberania da neve e o efeito da iluminação sobre a coloração assumida pela paisagem e os que a experimentam.

“Neve”, capítulo decisivo em nossa análise, abarca pouco mais de trinta páginas – para sermos exatos, trinta e quatro<sup>296</sup>. Iniciamos a etapa final desta interpretação citando a paisagem, e isto, obviamente, não foi incidental. Por sete páginas, o narrador descreve a rigidez do inverno experimentado pelos pacientes e as poucas aparições do sol. Em Berghof, isto insatisfaz os internos que logo se revoltam com a insalubridade do clima. Atendendo a pedidos, a direção do Sanatório instala um mecanismo de iluminação artificial, responsável por produzir pequenos raios de luz que, como resultado, “bronzem” os pacientes. Todavia, se por um lado o rigoroso inverno produz algum aborrecimento, por outro, os enormes lençóis de neve proporcionam a prática do esqui, levada adiante por turistas e alguns dos moradores da pequena cidade.

Apesar do esporte largamente praticado, a morosidade permanece, o que leva Hans Castorp a tomar uma atitude:

Assim aconteceu, um belo dia desse segundo inverno que Hans Castorp passava ali em cima, que o jovem decidiu comprar um par de esquis e aprender a servir-se deles, na medida que exigiam as suas necessidades. Não era desportista; nunca o fora, por falta de mentalidade preocupada com a educação física, e tampouco fingia sê-lo, à maneira de certos pensionistas do Berghof

---

<sup>295</sup> MANN, 2016, p. 541.

<sup>296</sup> Esta cifra, obviamente, varia de acordo com a edição na qual o livro está sendo analisado. Aqui, utilizamos a última delas e, portanto, a mais atual delas – ou seja: MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. São Paulo: Companhia das Letras, Tradução de Herbert Caro, 1ª. Edição, 2016.

que, para corresponder à moda e ao espírito do lugar, se fantasiavam excêntrica<sup>297</sup>.

Não obstante o frágil estado em que se encontrava, como fuga ao marasmo de Berghof, Hans Castorp resolve comprar o material necessário para o esporte, e inicia seus perigosos passeios. Ao se deparar com a natureza, o jovem percebe – sente – a diferença entre o mundo experimentado nas cidades e aquele no qual esquiava. O narrador detém-nos, novamente, para analisar os efeitos da experiência:

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 a presença, sem se responsabilizar por nada. A impressão que despertava era a de uma ameaça muda e elementar, baseada não em hostilidade, senão antes uma indiferença mortal. O rebento da civilização, que pela sua origem fica alheio e distante da natureza selvagem, é muito mais acessível à sua grandiosidade do que o seu filho rude, que depende dela desde a infância e mantém com ela relações de prosaica familiaridade. Esse mal conhece o temor religioso com que aquele, arregalando os olhos, a enfrenta. Esse temor forma o âmago de toda a relação sentimental entre os filhos da civilização e a natureza, e faz vibrar na sua alma, constantemente, uma espécie de emoção piedosa e de desassossego tímido<sup>298</sup>.

Além de fornecer interessante informação sobre como o personagem experimentava os breves períodos na natureza selvagem, o trecho exerce relevante poder de antecipação sobre o episódio decisivo, não apenas do capítulo, mas da obra como um todo. Em “Os ares hamburgueses”, analisamos como o narrador aproximou, para potencializar a emoção e os significados das imagens descritas, a paisagem do maquinário industrial com a de certos elementos naturais. Em “Neve”, temos o estabelecimento do abismo entre sujeitos próximos e distantes da natureza. O hamburguês Castorp pertence ao grupo citadino, algo que o torna familiar à ideia defendida pelo autor: a de que os “rebolos da civilização” mantêm para com o universo natural uma relação sentimental e amistosa. Ao aludir ao temor religioso, o narrador integra a experiência de “irrupção do sagrado”, ou seja, na floresta, Hans Castorp se vê tomado pela magnitude de certa criação divina, e isto influenciará a forma assumida pelas imagens de seu sonho. Ao esquiar, o jovem encanta-se com a paisagem, tornando-se correligionário do plano de fundo de suas aventuras no esporte recém-aprendido.

Após vinte e duas páginas, explorando a tempestade experimentada por Hans Castorp, o narrador descreve-nos o longo sonho do jovem. Contado sob a forma de fluxo de consciência, o trecho corresponde a uma seção de difícil compreensão, pois exige que, a cada referência, o

---

<sup>297</sup> MANN, 2016, p. 544.

<sup>298</sup> MANN, 2016, p. 547.

leitor se detenha para organizar as imagens em profusão. Por isso, organizamos as visões segundo o esquema a seguir, levando em consideração sua ordem de aparição no sonho: a) as lapiseiras de Clawdia Chauchat e de Pribislav Hippe, lembradas após a associação do vinho com a cerveja Kulmbach, ingerida por ele ainda nas primeiras três semanas de estadia; b) a imagem remota de certo tenor italiano; c) o mar e suas ramificações simbólicas; d) finalmente, a intensa cena sacrificial que o leva a pensar em Lodovico Settembrini e Leo Naphta.

Textualmente, a experiência onírica de Hans Castorp tem a duração de onze páginas. Nas três primeiras, o narrador descreve-nos a aparição de Lodovico Settembrini e a lembrança das lapiseiras. Neste instante, o jovem ainda não está totalmente entregue ao sonho, e as imagens ainda resguardam relação com a “realidade”. Após a aparição confusa dos companheiros de Sanatório, o jovem comenta o erro de ter ingerido vinho, chegando a qualificar os seus pensamentos como “confusos”<sup>299</sup>. Em seguida, o tom sóbrio da narração cede espaço a um fluxo de consciência que, a cada linha, agrega difusas imagens em uma espécie de grandioso cortejo. Tomado pela beleza do sonho, repleto de cores e sons em profusão, Hans Castorp passa a celebrar o que há pouco considerava “confuso”:

Um parque estendia-se a seus pés, sob a sacada onde ele se encontrava; um vasto parque de luxuriante verdor, formado por árvores caducifólias, olmos, plátanos, faias, bordos, bétulas, levemente matizadas quando ao colorido da folhagem abundante, fresca, lustrosa, com as copas agitando-se num suave sussurro [...]. O ar ressoava com vozes de aves, pios, silvos, gorjeios, chilidos e soluços, cheios de fervor, de graça e de doçura, sem que se enxergasse um único passarinho. [...]. Mas isso parecia música, era como o som intenso de harpas, mesclado de flautas e violinos! Sobretudo o azul e o violeta espalhavam-se com maravilha. Tudo se confundia com eles, como por um feitiço, transformando-se, evoluindo de modo sempre novo e cada vez mais belo. Lembrava aquele dia, anos atrás, quando Hans Castorp tivera ensejo de ouvir um cantor de fama mundial<sup>300</sup>.

No excerto, temos o onírico parque, tomado por exuberante fauna, e sonorizado por diversos pássaros. A imagem, para Hans Castorp, assemelha-se à música, o que o leva a associar a beleza dos sons emitidos pela natureza, em total harmonia com o universo visual que se lhe apresenta, com a lembrança do tenor italiano. A partir daqui o protagonista encontrar-se-á entregue ao sonho, e, experimentando a “incrível nota” sustentada pelo tenor, o jovem se emociona, enquanto vê a mudança de paisagem:

[...] paisagem que se metamorfoseava, se desdobrava em progressiva transfiguração. O azul a pairar em toda parte... Os véus luzentes da chuva iam

---

<sup>299</sup> MANN, 2016, p. 561-562-563.

<sup>300</sup> MANN, 2016, p. 563.

caindo. Eis que surgiu o mar, um mar, o mar do Sul, de um azul profundo e saturado, refulgindo de luzes argêntas, com uma belíssima enseada a abrir-se vaporosa para um lado, envolta com ilhas cá e lá, onde cresciam palmeiras e resplandeciam casinhas brancas por entre bosques de ciprestes. [...]. Hans Castorp jamais vira aquilo, nem coisa semelhante. Em viagens de férias mal passara pelas regiões do Sul, conhecia o mar áspero, o mar cinzento, ao qual se apegava com sentimentos vagos e pueris, mas nunca chegara a ver o Mediterrâneo, Nápoles, a Sicília ou a Grécia. E todavia *recordava-se*. Sim, por estranho que pareça, celebrava neste momento uma reminiscência<sup>301</sup>.

O azul do “retrato” como que dispara a imagem do mar. Enquanto a tempestade não cessa, o protagonista segue sonhando, e passa a enxergar a imensidão do Mediterrâneo, apresentado inicialmente como “mar do sul”. Além do itálico empregado no verbo “recordava-se”, o narrador sintetiza o momento através da palavra “reminiscência”. Em um amplo contexto, a utilização desse substantivo serve-lhe para o estabelecimento do ponto de encontro entre Hans Castorp e sua civilização, a Ocidental, através da manifestação de certo inconsciente coletivo.

A opção do autor pelo mar Mediterrâneo representa o vislumbre daquele que por vários séculos representou a via de extenso contato entre os povos. Além disso, o lugar imaginado por Hans Castorp apresenta-lhe aquele que foi tradicionalmente considerado o berço da civilização ocidental, ou seja, estamos diante de uma reminiscência que o leva a enxergar a linha evolutiva da sociedade da qual ele faz parte. Aqui, a experiência de “retorno histórico”, e a percepção das diferentes manifestações humanas se nos exhibe claramente, sobretudo com a adicional referência a Nápoles, Sicília e Grécia. Todavia, o trecho nos deixa escapar a informação sobre o fato de Hans Castorp ainda não conhecer o Mediterrâneo, mas ainda assim, sentir-se irmanado a ele. Por quê? Após associar o mar vislumbrado, o autor descreve nova visão:

À sua frente inclinava-se a ribeira pedregosa, escadeada, coberta de musgos e brenhas, até uma praia plana, onde o cascalho, por entre os juncos, formava angras azuladas, pequenos portos e lagoas avançadas. E essa região banhada pelo sol, essas ribas de fácil acesso, essas bacias entre as quais iam e vinham embarcações, tudo estava povoado: as pessoas, filhos do sol e do mar, mexiam-se ou repousavam em toda parte, uma humanidade bela e jovem, sensata e jovial, tão agradável de se ver... O coração de Hans Castorp se abriu dolorosamente, por inteiro, amando o que via diante de si<sup>302</sup>.

Interessa-nos, para além da retomada do entorno do Mediterrâneo, a referência aos “filhos do mar e do sol”, que podem ser compreendidos como a humanidade idílica e jovial. No excerto, a visão se exhibe a Hans Castorp como algo pertencente a, não apenas, um sonho, mas a uma percepção clara do paraíso. Entre os “filhos do sol” estão mancebos, jovens dançarinas,

---

<sup>301</sup> MANN, 2016, p. 564.

<sup>302</sup> MANN, 2016, p. 565.

respondendo ao chamado da flautista, jovens arqueiros, pescadores, crianças, casais transeuntes e pastores. Com intensa ingenuidade, Hans Castorp imagina:

“Mas isso é um encanto!”, [...] “Sobremaneira delicioso e cativante! Como são formosos e sadios, sensatos e felizes! Sim, e não têm somente beleza, mas seriedade e a graça que lhes vêm de dentro. É isso que tanto me comove e faz que me apaixone por eles: o espírito e sentido, devo dizer, que lhes fundamenta a ausência, na qual vivem e permanecem uns com os outros!”<sup>303</sup>

Aqui, encontramos-nos em decisivo instante do sonho. A alegria de Hans Castorp reflete, a um só tempo, sua estupefação com a idílica representação da humanidade pudica em derredor do mar, e a percepção de que, ele próprio, está irmanado àqueles filhos do sol, e que também o seu destino está a eles associado. Ao largo do comentário acerca das impressões de Castorp, o narrador descreve-nos a aparição de um jovem efebo que, além de assomar à imagem, acentua a beleza da paisagem, dotando-a da perfeição das formas, bem como de sua pureza. No entanto, tão logo o jovem mítico aparece para o encantado Hans Castorp, a derradeira imagem sacrificial invade seu sonho:

[...] seu coração, por motivos obscuros, fazia-se ainda mais pesado, mais temeroso e mais oprimido de presságios. Mal ousava e, contudo, se via forçado a contornar as figuras para franquear, atrás delas, a segunda colunata dupla. Aí encontrou aberta a porta brônzea do santuário, e os joelhos do pobre que cederam diante do espetáculo que se lhe oferecia aos olhos estarrecidos. Duas mulheres grisalhas, seminuas, de cabelos desgrenhados, com seios pendentes de bruxa e mamilhões do comprimento de um dedo, entregavam-se lá dentro, em meio a braseiros chamejantes, a manipulações horrorosas. Por cima de uma bacia esartejavam uma criancinha. Dilaceravam-na com as mãos<sup>304</sup>.

Em seguida, o narrador descreve-nos a reação do jovem:

Um pavor gélido paralisou Hans Castorp. Fez menção de tapar os olhos com as mãos e não conseguiu. Quis fugir e não pôde. E assim, no meio da sua atividade abominável, elas acabaram por descobri-lo, brandiram contra ele os punhos ensanguentados, ralharam sem voz, mas com extrema maldade e palavras obscenas, aliás no dialeto popular da terra de Hans Castorp. Ele se sentiu mal, pior que nunca. Desesperado, quis arrancar-se daquele lugar – e, na mesma posição em que caiu próximo da coluna de costas sobre um dos lados, deu por si, as invectivas medonhas ainda nos ouvidos, agarrado ao pé do galpão na neve e aterrorizado pelo frio, deitado sobre um braço com a cabeça recostada, e as pernas estendidas à frente, com os esquis. / No entanto, não chegou a acordar, no sentido próprio da palavra<sup>305</sup>.

---

<sup>303</sup> MANN, 2016, p. 566.

<sup>304</sup> MANN, 2016, p. 568.

<sup>305</sup> MANN, 2016, p. 568.

Na sequência, o personagem inicia longa análise do sonho. É reveladora sua demonstração de consciência sobre a irrealidade das imagens citadas até aqui. Em meio ao monólogo, Hans Castorp cita Leo Naphta e Lodovico Settembrini:

Cabe-me, é o que afirmo, tenho o genuíno direito de me deitar aqui e de me entregar a esse tipo de sonhos. Fiquei sabendo muita coisa no convívio com a gente daqui, sobre a deserção e a razão. Bati as botas por aí, sem rumo numa montanha perigosíssima, com Naphta e Settembrini. Sei tudo a respeito do ser humano, conheci sua carne e seu sangue; devolvi o lápis de Pribislav Hippe à Clawdia. Mas quem conhece o corpo e a vida conhece a morte. Isso, entretanto, não é tudo, senão que apenas o começo, pedagogicamente falando. É preciso acrescentar a outra metade, o oposto. Pois todo o interesse pela morte e pela doença não passa de uma forma de exprimir aquele que se tem pela vida<sup>306</sup>.

Como vimos, o protagonista revela a si próprio parte dos sentidos de sua caminhada. Em seu delírio, temos a citação de encontros decisivos, como a lembrança do lápis de Hippe e a companhia dos personagens pedagógicos. A recordação da juventude exhibe-nos a manifestação do amor e de sua sexualidade, carregada desde a infância sob a forma do garoto de feições orientais, reencontradas na russa Chauchat. Em seguida, a oposição entre o idílico e o aterrorizante revelam dois polos de atuação e manifestação da humanidade. Seus dizeres sobre “saber tudo a respeito do ser humano” relacionam-se ao período em que o próprio estudou biologia, já no Sanatório, como autodidata, e também aos *insights* tidos após o acompanhamento dos longos debates entre Lodovico Settembrini e Leo Naphta. Hans Castorp, então, inteirou-se das diferenças entre corpo e espírito, e enxergou como isto se relaciona à humanidade. Na sequência do monólogo, ele se posiciona diante da função dos pedagogos em sua “perigosa caminhada”:

Esses dois pedagogos! Suas próprias divergências não passam de um guazzabuglio e de um confuso fragor de batalha, que não pode aturdir a quem tiver o cérebro mais ou menos livre e o coração piedoso. [...]. A deserção da morte está encerrada na vida; sem ela não haveria vida, e a posição do *Homo Dei* acha-se no meio, entre a deserção e a razão, tal como seu estado também está entre a coletividade mística e o individualismo inconsistente<sup>307</sup>.

Aqui temos a imagem essencial do sonho, pois, além de retomar as funções dos pedagogos, o protagonista se coloca como alguém que, em sua trajetória pessoal, seguirá para além dos ensinamentos de Lodovico Settembrini e Leo Naphta. Textualmente, o narrador transpõe a dualidade para a própria forma, aproximando o cérebro do coração, a deserção da

---

<sup>306</sup> MANN, 2016, p. 569.

<sup>307</sup> MANN, 2016, p. 570.

razão e a coletividade mística do individualismo inconsistente. Ao qualificar cada substantivo, o autor revela a fragilidade natural de cada elemento, bem como seu par antitético. O jovem, portanto, atinge o ápice da formação ao se colocar como o portador de um “cérebro mais ou menos livre e de coração piedoso”. Em comparação, os dois últimos excertos revelam o seu amor pela humanidade e a reverência pela morte, compreendida não como abraço ao niilismo, mas enxergada como parte da experiência humana. Hans Castorp, assim, supera quaisquer medos, e se vê como parte da nobre estirpe que, à parte a violência ou a morte, irmana-se aos filhos do sol, tidos não apenas como ideais, mas sentidos por ele como elementos da transcendência humana. O jovem hamburguês decide por esta complexa admiração pela morte. Exprimindo maravilhamento e asco, ele conclui:

Quero lembrar-me disso. Quero conservar o meu coração fiel à morte e, contudo, recordar-me claramente de que a fidelidade à morte e ao passado é apenas malvadez, volúpia tenebrosa e misantropia, caso determine nosso pensar e nosso reinar. *Em virtude da bondade e do amor o ser humano não deve conceder à morte poder algum sobre seus pensamentos.* E com isso, acordo... Pois segui meu sonho até o fim, alcancei meu objetivo. Há muito eu procurava essas palavras; no lugar onde me apareceu Hippe, em meu compartimento na sacada, e em toda parte. Minha busca levou-me também às montanhas cobertas de neve. Agora eu as alcancei<sup>308</sup>.

Acima, temos alguns elementos a serem explorados. O primeiro deles diz respeito ao espectador do sonho, responsável, não apenas pelos monólogos e impressões, mas também pelo manifesto desejo em conservar a revelação. Em seguida, ao citar a morte, o protagonista revela sua vitória, pois, se ele a admira, ela não guiará o seu destino. Sua escolha em participar da Guerra não está ligada a um desejo heroico pela morte nobre. Hans Castorp deseja, ao ser acordado pelo irrompimento do conflito europeu, irmanar-se à humanidade, e páginas mais tarde, após o longo sonho sobre os “filhos do sol”, seu destino encontrará consonância em sua época. Através das experiências, como ele próprio o diz, a opção não lhe parece odiosa, mas, sim, exhibe-se como parte do universo de consciência revelado em trechos do sonho.

No fim do delírio, o indivíduo Hans Castorp realiza-se ao ter finalmente compreendido as cenas e as experiências que o acometeram desde os primeiros dias no Sanatório. Sem o sonho, ele não retomaria o significado de várias passagens de sua vida, e, também, manter-se-ia indiferente ao conflito bélico. O “quero lembrar-me disso” dito por Castorp deve ser levado ao último capítulo, e acompanhar o restante da experiência de interpretação da obra. O herói d’A

---

<sup>308</sup> MANN, 2016, p. 571.

*Montanha Mágica* finalmente se liberta, e a experiência de formação através dos pedagogos revela a ele parte da futura sequência sacrificial que irromperá na Europa.

Após o sonho, Hans Castorp retorna ao Sanatório, e experimentará, pela última vez, o “oposto” através de Mynheer Peeperkorn. Analisamos o episódio anteriormente, e vimos como os contatos entre o jovem hamburguês e o holandês colonial revelaram a entrega apaixonada de Hans Castorp à vida, representada simbólica e complexamente por Peeperkorn e Clawdia Chauchat<sup>309</sup>. Sua trajetória, longe de apenas abarcar a dualidade expressa por Lodovico Settembrini e Leo Naphta, supera as contradições por meio da experiência, responsável por exhibir a Hans Castorp a existência de outra via, soberana às do iluminista e do jesuíta. Em linhas gerais, a relevância dos pedagogos reside no lugar ocupado por eles no episódio da revelação. Ambos são aproximados, por Hans Castorp, da cena sacrificial, e isto define o papel secundário dos pedagogos, conquanto ambos tenham sido importantes para a evolução de seu conhecimento. Para nós, as falas de Lodovico Settembrini e Leo Naphta representam o eixo cultural da Europa em crise, de modo que o autor os integrou ao romance para expressar traços do contexto histórico-social do início do século XX. No tocante à interpretação do percurso formativo do jovem, bem como de suas experiências, o sonho torna possível a percepção de como a consciência e a inconsciência dialogam para mediar a revelação do protagonista, ocorrida em meio à visão idílica e, na sequência, através do vislumbre da horrível imagem do sacrifício, ligada aos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial.

## **7.2 Será que também desta festa mundial da morte, e também da perniciosa febre que inflama o céu da noite chuvosa, ainda surgirá o amor?**

Em “O trovão”, último capítulo do romance, o destino de Hans Castorp volta a se confundir com o da coletividade. O percurso formativo, como vimos na análise de “Neve”, representou o estabelecimento de renovada consciência sobre si e os outros. Em linhas gerais, podemos interpretar isto através de breve alusão a outro texto, responsável por definir, objetivamente, o sentido das obras de formação:

O parâmetro educativo preservado nessa forma e que a distingue claramente do romance da desilusão consiste no fato de que o advento final do herói a uma solidão resignada não significa um colapso total ou a conspiração de todos os ideais, mas sim a percepção da discrepância entre interioridade e mundo, uma realização ativa da percepção dessa dualidade: a adaptação à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida e o encerrar-se em si

---

<sup>309</sup> Cf.: “Mynheer Peeperkorn, o holandês colonial” e “Peeperkorn, Settembrini, Naphta e Castorp”.

e guardar-se para si da interioridade apenas realizável na alma. O gesto desse advento exprime o estado presente do mundo, mas não é nem protesto contra ele nem sua afirmação, é somente uma experiência compreensiva [...] <sup>310</sup>.

Georg Lukács estabelece a diferença entre o romance de formação e o “romance de desilusão” para esclarecer o sentido do primeiro. Em certo aspecto, sua descrição do “advento final do herói” dialoga com o desenrolar da trama de Thomas Mann. Após as experiências, ou seja, após o processo formativo, Hans Castorp vê-se sozinho, e retorna à “multidão”, descrita por meio da cena da marcha final, episódio em que o narrador “abandona” o protagonista para refletir sobre o próprio romance.

Como temos um personagem em vias de se lançar nas incertezas da guerra, surge-nos, inicialmente, a ideia de sua escolha como a expressão de um protesto. No entanto, sobretudo sob a luz da experiência de iluminação provocada pelo sonho em “Neve”, o que temos é, na verdade, a chegada de Hans Castorp ao que Georg Lukács caracteriza como “experiência compreensiva”. Tal experiência leva o narrador a intensificar sua empatia pelo destino do jovem hamburguês. Temo-la expressa no início de sua reflexão final:

E assim, no tumulto, na chuva, no crepúsculo, escapa de nossa visão. Passe bem, Hans Castorp, enfermiço e cândido filho da vida! Sua história terminou. Nós a contamos até o fim; ela não foi nem breve nem longa, foi uma história hermética. Nós a contamos em virtude dela, e não em razão de você, pois você era simplório. Mas essa história era sua, enfim; e como ela coube a você, você talvez devesse ter algo de bom nessa cachola, e não dissimulamos a simpatia pedagógica que, ao narrá-la, começamos a nutrir por você. E que bem seria capaz de nos levar a tocar delicadamente o canto de um dos olhos com a ponta do dedo, ao pensar que no futuro jamais tornaremos a vê-lo nem ouvi-lo <sup>311</sup>.

Na citação, o narrador retoma tópicos essenciais da narrativa: o epíteto do protagonista, o caráter de longevidade da história, e a razão em contá-la. O estilo da narração assemelha-se ao empregado no primeiro capítulo do livro, “Propósito”. Lá, o narrador assinala o seu objetivo em “narrar a história por si própria”, e não em função do protagonista, caracterizado, por todo o texto, como jovem singelo, ou como no excerto: “filho enfermiço da vida”. Nesta opção, temos a definição do personagem central, não como herói, mas como, em certo aspecto, alguém simples, cujas peripécias não impressionarão os leitores. Finalmente, na utilização do pronome “sua”, na oração “sua história terminou”, temos novamente o ponto de encontro entre o trecho acima e a reflexão de Georg Lukács. A escolha do narrador, neste caso, leva-nos a estabelecer um distanciamento entre ele e os personagens da ficção, importante para que o próprio avalie

---

<sup>310</sup> LUKÁCS, 2009, p. 142-143.

<sup>311</sup> MANN, 2016, p. 827.

ironicamente o sentido da narrativa. Essa objetividade, não levada às últimas consequências pelo autor, em seguida, é contraposta à ternura expressa pela lágrima provocada pela despedida do protagonista.

Temos o contraponto entre a distância narrativa e a proximidade subjetiva, algo que nos indica a negação do autor à objetividade absoluta. Aqui, a História, ou seja, o irrompimento da Primeira Guerra Mundial nos auxiliará na definição do caráter melancólico do trecho, pois, desde o início de seu “epílogo”, o autor fornece o sentimento associado aos campos de batalha, como veremos na descrição a seguir:

Onde estamos? Que é isso? Aonde nos levou o sonho? Crepúsculo, chuva e barro, rubros clarões de fogo no céu turvo que sem cessar estruge atroadoramente; os úmidos ares invadidos e dilacerados por silvos agudos, por uivos raivosos que avançam como o cão dos infernos e terminam sua órbita, entre estilhaços, jatos de terra, detonações e labaredas, por gemidos e gritos, por clarinadas estridentes e pelo rufar de tambores, chamando depressa, cada vez mais depressa... Ali, de uma floresta irrompem turbas sem cor, que correm, caem e saltam. Ali delineia-se ante o incêndio longínquo uma cadeia de colinas, e dele, de quando em quando, as brasas se condensam em chamas flutuantes<sup>312</sup>.

Aqui, não há como deixarmos de associar a imagem à cena sacrificial em “Neve”. A diferença entre os trechos reside, apenas, na posição ocupada pelo protagonista que, se acima é parte da paisagem, anteriormente fora o espectador assíduo do irrompimento do aterrorizante sacrifício. Lá, seu sonho foi a visão do que virá, e ele se manteve distante, apesar de pressentir a rudeza expressa na citação a seguir:

Duas mulheres grisalhas, seminuas, de cabelos desgrenhados, com seios pendentes de bruxa e mamilhões do comprimento de um dedo, entregavam-se lá dentro, em meio a braseiros chamejantes, a manipulações horrorosas. Por cima de uma bacia esquetejavam uma criancinha. Dilaceravam-na com as mãos, num furioso silêncio – Hans Castorp divisou os finos cabelos louros melados de sangue –, e devoravam os pedaços. Os ossinhos frágeis estavam entre suas presas, e o sangue pingava de seus lábios selvagens. Um pavor gélido paralisou Hans Castorp<sup>313</sup>.

Após a reprodução do excerto, precisamos nos perguntar sobre a simbologia da criança esquetejada na bacia. Ora, o objeto, se posto ao lado da “pia batismal” dos Castorp aparece-nos como a representação da entrega da criança, integrada ao trecho para expressar a humanidade ingênua. Os “filhos do sol” estariam na bacia, já mortos, e os seus corpos serão apenas o instrumento manipulado pelas “líderes do sacrifício”, isto é, as “duas mulheres

---

<sup>312</sup> MANN, 2016, p. 824.

<sup>313</sup> MANN, 2016, p. 568.

grisalhas”. Os rubros clarões, os uivos, as detonações e as labaredas põem-nos diante da execução da série de violências anunciadas pelo sonho de Hans Castorp que, como vimos, inicia-se como idílio para, logo em seguida, ser tomado pela escuridão da imagem da criança esquartejada.

A simbologia empregada pelo autor associa-se à carnificina da Primeira Guerra Mundial, responsável pelo sacrifício inumano e prenhe de sentido, apesar de sabermos, como Hans Castorp, das implicações e das causas que levaram a sociedade a esse estágio de destruição. Afinal de contas, as discussões sobre o “terror” estiveram na boca de um dos pedagogos, sendo renunciada pelo morto Leo Naphta. Aqui, sobretudo por conta da decisão de Hans Castorp, devemos retomar a indicação de Georg Lukács, pois, de fato, o jovem seguirá solitário, e entregue aos “rubros clarões de fogo”, mas, como leremos abaixo, suas experiências levaram-no a atingir elevada compreensão das distintas fases da vida e da História humana:

Meu sonho revelou com a máxima nitidez que agora sei delas para sempre. Sim, isso me encanta e me aquece. Meu coração pulsa com força e sabe por quê. Não pulsa somente pelas razões do corpo, como as unhas de cadáver que continuam crescendo; pulsa de um modo humano e certo, por causa de um espírito de felicidade. São como uma poção, essas palavras do meu sonho: melhores que vinho do Porto ou cerveja inglesa; correm pelas minhas veias como o amor e a vida, e me induzem a arrancar-me do meu sono e de meu sonho, sobre quais sei muito bem oferecerem os mais graves perigos à minha vida tão jovem...<sup>314</sup>.

As “palavras” responsáveis pela busca de Hans Castorp foram expressas no itálico: “Em virtude da bondade e do amor o ser humano não deve conceder à morte poder algum sobre seus pensamentos”<sup>315</sup>. Ou seja, antes da saída do Sanatório, o protagonista exhibe o sentido de sua trajetória aos leitores. Apesar da “festa mundial da morte” o amor permanecerá. A clareza disto, no entanto, apenas pôde ser encontrada por conta das experiências elencadas acima, e também expostas, a nível cultural e histórico, pelos intelectuais do romance. Sem a experiência com Leo Naphta, Lodovico Settembrini e Mynheer Peeperkorn, parte do percurso da coletividade, isto é, da própria civilização europeia, estaria silenciado, e, portanto, a “formação” de Hans Castorp ficaria incompleta.

A chave para a interpretação do destino e da formação do jovem hamburguês está em vê-lo como submetido a uma experiência de conhecimento da – e na – História, proporcionada pelos sete anos apartados da “planície”. Não é incidental que a narrativa tenha sido encerrada pelo irrompimento da Guerra, apresentada no romance como o evento definidor da ampla crise

---

<sup>314</sup> MANN, 2016, p. 571.

<sup>315</sup> MANN, 2016, p. 571.

vivenciada pela humanidade no século XX, e que trará consigo a pergunta: “será que também desta festa mundial da morte, e também da perniciosa febre que inflama o céu da noite chuvosa, ainda surgirá o amor?”. A esperança pelo “sonho de amor”, manter-se-á no horizonte se, como o protagonista, os leitores lembrarem-se da ignomínia ética e moral de se conceder poder à morte “sobre os próprios pensamentos”. Após os debates históricos e a carga simbólica integrada ao romance, vemo-nos inclinados a considerar o destino de Hans Castorp como disposto a valorizar o futuro em um singelo brado pela bondade e pelo amor.

## Considerações finais

Assinalar que com o presente trabalho não pretendemos esgotar as problemáticas suscitadas por *A Montanha Mágica* parece-nos óbvio. Devemos, de outro modo, estabelecer o estágio a que chegamos após a longa análise. Daí a relevância de esclarecermos as interrogações presentes no capítulo anterior. As perguntas de Thomas Mann, não apenas no fim do romance, mas espalhadas por todo o texto, instigam o leitor a tentar, senão resolvê-las, ao menos refletir sobre a infinda gama de possibilidades ligadas ao livro de 1924. Como outros romances da época, *A Montanha Mágica* abunda em questões, e não se satisfaz em respondê-las porque o interesse e o “desconforto” provocado pelas temáticas incitam os leitores a compreender, ainda mais, os elementos aparentemente corriqueiros de suas vidas.

Por um acaso, o período de composição da dissertação correspondeu ao ano e meio de pandemia de Covid-19. Como o restante do mundo, fomos obrigados a repensar nossas práticas, ideias e futuro após o claustro imposto pela quarentena. Curiosamente, como ocorre aos personagens d'*A Montanha Mágica*, a doença ocasionou o exílio forçado, e em solidão. A morte se nos pareceu próxima, e a percepção da falibilidade dos rumos tomados pela sociedade capitalista provocaram autorreflexões. Causa estranheza a ideia de que, cem anos depois, o universo imaginado por Thomas Mann, em certo aspecto, tenha se materializado. Em nosso mundo, entretanto, a doença não teve função apenas alegórica, haja vistas as mortes ocasionadas pela proliferação do vírus e pela obtusidade comum ao conservadorismo da última década do século XXI. Em oposição a Hans Castorp, pouco dispusemos do conforto dos longos descansos e refeições, uma vez que, apesar de enclausurados, continuamos a viver “na planície”. Não fomos a Berghof, e não escalamos montanhas. Infelizmente, acompanhamos a longa “festa mundial da morte” com o auxílio dos novos equipamentos de comunicação. Atingimos, tecnicamente, semelhante estágio ao profetizado por Lodovico Settembrini, mas perguntamo-nos se o italiano não seria, hoje, um grande crítico da centralidade da lógica capitalista no cotidiano e nas relações humanas.

Não podemos cair no erro de espelhar nossas vidas na ficção. No entanto, se formos indiferentes a este efeito literário, ignoraremos uma das qualidades do contato com a arte: a produção da empatia e o desenvolvimento de nossa própria sensibilidade. Os exercícios de interpretação e leitura, provocados pelos textos ficcionais, geram ganhos diversos, pois, na essência das narrativas, encontramos parte da complexa experiência humana, individual e coletiva. A banalidade aparente do enredo d'*A Montanha Mágica* acusa isto, e a riqueza com a qual o protagonista passa a experimentar o cotidiano supera, em muito, a repetida “singeleza”

de sua personalidade. Em vista disso, devemos ressaltar que tal singeleza não deve ser compreendida como o sinônimo de simplicidade, mas, sim, como a expressão de uma síntese grandiosa, melhor simbolizada pela “meia marrom”, de Eric Auerbach, em análise a um dos episódios do romance *To the Lighthouse* (1927), escrito por Virginia Woolf<sup>316</sup>. Usualmente, os romances proporcionam, através de suas investigações sobre a natureza e a condição humana, o vislumbre de experiências existenciais riquíssimas. A leitura d’*A Montanha Mágica* não foge a esta regra porque nos possibilita pensar sobre os aspectos de nossa formação, seja ela cultural, histórica, social ou privada.

Neste caso, a atualidade d’*A Montanha Mágica* expressa-se em sua relevância vital para os leitores do século XXI. Por conta das intempéries de seu tempo, ou em função dos eventos recentes e do século anterior, o livro produz a percepção de problemáticas que, cem anos depois, ainda são debatidas. A narrativa de Thomas Mann permite-nos a introdução a questões que no contexto das humanidades convertem-se em ganhos, e a nós, intérpretes, seu romance instiga a investigação dos fenômenos sócio-históricos. Suas discussões sobre o tempo, a História e a alegoria da doença servem como o ponto de partida para reflexões ligadas ao tempo e aos seus elementos formadores.

Assim, Thomas Mann proporcionou-nos a experiência de contato com elementos relacionados à passagem do tempo, algo essencial na concepção de nossa consciência histórica. Esta, por sua vez, serve-nos como instrumento, não apenas da compreensão da experiência existencial, mas como estágio fundamental do conhecimento de processos que nos levam a interpretar a complexidade das estruturas sociais e cotidianas. Portanto, a leitura de textos como *A Montanha Mágica*, longe de ser mero entretenimento ligado ao ócio, produz inquietações em um universo assolado por questões irresolvidas. O aprendizado a partir d’*A Montanha Mágica*, se é que podemos ser didáticos a este ponto, toca a elaboração de uma sensibilidade intelectual baseada na busca. Em função disso, o romance e as trajetórias de seus personagens devem ser compreendidos sob a fragmentada e difusa experiência humana no cotidiano moderno, abrangendo, em suma, interrogações que ainda ecoam em nossa sociedade.

---

<sup>316</sup> Ver: AUERBACH, 2015, p. 471-498.

## Referências bibliográficas

ADORNO, THEODOR W. Notas de literatura I. São Paulo: Editora 34, tradução de Jorge M. B. De Almeida, 1ª. Edição, 2003.

\_\_\_\_\_. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, tradução de GALEÃO, C. A e SILVA, I. A, 1ª. Edição, 1973.

AUERBACH, Erich. “Meia Marrom”. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2015 (Estudos; 2/dirigida por J. Guinsburg).

BACHMANN, Ingeborg. *O tempo adiado e outros poemas*. Seleção, tradução e posfácio: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Todavia, 1ª. ed., 2020.

BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 3ª. Edição, 1987.

CANDIDO, Antônio... [et al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2018. (Debates; 1 / dirigida por J. Guinsburg).

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, tradução de Ivo Barroso, 1990.

CARPEAUX, Otto. *A história concisa da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 1ª. edição, 2013.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, tradução de Hildegard Feist, 2019.

ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus no século XIX*. Rio de Janeiro: Zahar, tradução de Álvaro Cabral, 1997.

GAY, Peter. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Companhia das Letras, tradução de Rosaura Eichenberg, 2010.

\_\_\_\_\_. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, tradução de Sérgio Duarte, 2002.

HABERMAS, Jürgen. *Sobre a constituição da Europa*. São Paulo: Editora Unesp, tradução de Denilson Luis Werle, Luiz Repa e Rurion Melo, 2012.

HAMILTON, Nigel. *Os Irmãos Mann: as vidas de Heinrich e Thomas Mann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, tradução de Raimundo Araujo, 1985.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, tradução de Maria Celia Paoli, Anna Maria Quirino, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Thomas Mann e o Brasil”. In: O espírito e a letra: estudos de crítica literária I. São Paulo, Companhia das Letras, 1976.

HOLLINRAKE, Richard. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, tradução de Álvaro Cabral, 1ª. Edição, 1986.

LE GOFF, Jacques. “Decadência”. In: *História e memória*. São Paulo: Editora Unicamp, 1990, tradução de Bernardo Leitão et al., p. 375-418.

LUKÁCS, Georg. “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister como tentativa de uma síntese.” In: *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, p. 138-150.

MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. São Paulo: Companhia das Letras, tradução de Herbert Caro, 1ª. Edição, 2016.

\_\_\_\_\_. *Doutor Fausto: a vida de um compositor narrada por um amigo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, tradução de Herbert Caro, 3ª. Edição, 2000.

\_\_\_\_\_. *Confissões do impostor Felix Krull*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, tradução de Lya Luft, 2ª. Edição, 2000.

\_\_\_\_\_. *Morte em Veneza e Tonio Kröger*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, tradução de Eloisa Ferreira Araújo Silva, 2ª. Edição, 2000.

\_\_\_\_\_. *O escritor e sua missão: Goethe, Dostoievski, Ibsen e outros*. Rio de Janeiro: Zahar, tradução de Kristina Michahelles, 1ª. Edição, 2011.

\_\_\_\_\_. *Os Buddenbrook: decadência de uma família*. São Paulo: Companhia das Letras, tradução de Herbert Caro, 1ª. Edição, 2016.

\_\_\_\_\_. *Os famintos e outras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, tradução de Lya Luft, 1ª. Edição, 1982.

\_\_\_\_\_. *Ouvintes alemães: discursos contra Hitler (1940-1945)*. Rio de Janeiro: Zahar, tradução de Antonio Carlos dos Santos e Renato Zwick, 1ª. Edição, 2009.

MAYER, Arno. *A Força da Tradição: a persistência do antigo regime*. São Paulo: Companhia das Letras, tradução de Denise Bottmann, 1ª. Edição, 1987.

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

MUSIL, Robert. *O Jovem Törless*. Rio de Janeiro: O Globo, tradução de Lya Luft, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, tradução de J. Guinsburg, 2ª. Edição, 2007.

- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 2ª. Edição, 2003.
- PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., tradução de Fernando Correa Fonseca, 2002.
- PRATER, Donald. *Thomas Mann: uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, tradução de Luciano Trigo, 1ª. Edição, 2000.
- RAVOUX RALLO, Elisabeth. *Métodos de crítica literária*, tradução de Ivone C. Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- REED, T. J. “Mann and History”. In: ROBERTSON, Ritchie. (Org.). *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Cambridge Companion Press, 2004.
- RICOEUR, Paul. “A Montanha Mágica”. In: *Tempo e narrativa (tomo II)*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, tradução de Claudia Berliner, 1ª. Edição, 2ª tiragem, 2010, p. 196-227.
- RODRIGUES, Menaldo A. S. “A gênese d’A Montanha Mágica”. In: *A representação do tempo do romance Der Zauberberg de Thomas Mann*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-22012009-165136/pt-br.php>>. Acesso em: 20 set. 2020.
- ROSENFELD, Anatol. “Thomas Mann e a política alemã”. In: *Folha de São Paulo*, 22/01/1995. Disponível em: <<http://www.biblioteca.folha.com.br/1/18/1995012201.html>> Acessado em: 03/08/2020.
- SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a História - Indagações na passagem para o modernismo*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. São Paulo: Companhia de Bolso. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto, 2007.
- SUAREZ, Rosana. “Nota sobre o conceito de *Bildung*”. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, n° 112, Dez/2005, p. 191-198.
- TCHEKHOV, Anton. *O beijo e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, tradução de Boris Schnaiderman, 4ª. Edição, 2014.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL. tradução de Caio Meira, 1ª. Edição, 2009.
- TOMÁS, Lia. “Richard Wagner em *Considerações de um apolítico* de Thomas Mann”. In: RAJOBAC, R. & BOMBASSARO, L. C. (Org.). *Música, Filosofia e Formação cultural: ensaios*. Caxias do Sul: Editora da Universidade de Caxias do Sul, 2017, p. 95-112.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.