

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 15, 2014

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**A mosca e a panela:
as formas da morte
em *A montanha mágica*
Pedro Caldas**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio)
Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

A mosca e a panela: as formas da morte em *A montanha mágica*

O objetivo deste artigo consiste em compreender o projeto de Thomas Mann em fazer de *A montanha mágica* um romance de formação. Para além da já consolidada interpretação de que esta obra é uma paródia do gênero *Bildungsroman*, gostaria de compreender em que sentido o livro é um aprendizado da vida através da experiência da morte.

Com o propósito de elaborar esta questão, este artigo está baseado em quatro passagens de *A montanha mágica* em que a morte é um motivo destacado. A partir da interpretação destas passagens, proponho a seguinte análise: ao menos nestas passagens escolhidas, é possível identificar três distintas formas para a morte: o rigor mortis, a bela morte e a morte do reino das sombras, uma alusão ao Canto XI da *Odisseia*, de Homero. É a partir do espelhamento entre estas passagens que se torna possível ver como há uma dimensão para além da paródia neste romance de formação, a saber: a plasticidade de toda forma.

Palavras-chave: Thomas Mann – A montanha mágica – forma – morte

ABSTRACT

The Fly and the Pan: the Forms of Death in *The Magic Mountain*

The aim of this article is to understand Thomas Mann's project as he conceived *The Magic Mountain* as a *Bildungsroman*. Beyond the well-established interpretation that his book is a parody of the *Bildungsroman*-genre, the present study sets out to grasp the extent of Mann's opus as an apprenticeship of life by the experience of death.

To elaborate on the question, this article draws from four excerpts of *The Magic Mountain* in which death appears as a central theme. From the interpretation of these passages, I propose the following analysis: at least in the selected excerpts, it is possible to identify three distinct forms for death: as rigor mortis, or death stiffness; as the beautiful death; and as the "Realm of shades", in an allusion to Book 11 of Homer's *Odyssey*. By contrasting these passages, as in a mirror, it becomes possible to behold a dimension that is beyond parody in this *Bildungsroman* story; namely, the plasticity of all form.

Keywords: Thomas Mann – The Magic Mountain – Form – Death

CALDAS, P. “A mosca e a panela: as formas da morte em *A montanha mágica*”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VIII, n. 15 (jan-dez/2014), pp. 100-111.

DOI: 10.22409/1981-4062/v15i/177

Aprovado: 13.07.2014. Publicado: 31.01.2015.

© 2014 Pedro Caldas. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 13.07.2014. Published: 31.01.2015.

© 2014 Pedro Caldas. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Durante minha leitura mais recente de *A montanha mágica*, identifiquei uma passagem capaz de apresentar desdobramentos interessantes para a compreensão de um dos principais temas de minha pesquisa: a representação da morte em um romance de formação. Com este objetivo, gostaria de remetê-los precisamente a algumas páginas do segundo capítulo, nas quais acompanhamos a descrição de como Hans Castorp guarda a memória de seu avô, figura importante em sua vida por ter sido seu tutor após a morte precoce de seus pais. A memória fora fixada por um quadro de tamanho natural do velho Hans Lorenz Castorp, retratado com um cerimonioso traje oficial de vereador, usado somente em ocasiões festivas e comemorativas, “[...] a fim de confundir [...] o passado com o presente, o presente com o passado, e de evidenciar a perpétua continuidade da sua história [...]”.¹

Para uma obra consciente de estar sendo escrita após “uma profunda mudança abissal”², a confusão entre presente e passado adquire um sinal negativo. Mas haveria ainda um outro: por representar uma figura em tamanho *natural*, o quadro também borra as distinções entre ilusão e realidade. Porém, além de *reproduzir* um mundo oficial, cíclico e por isso pretensamente imortal, o quadro também mostra outra possibilidade aos olhos do pequeno Hans Castorp, apresentada logo no parágrafo seguinte:

O pequeno Hans Castorp olhara-o frequentemente, não como um perito de arte, é claro, mas com certa compreensão geral e até com muita perspicácia. Embora não tivesse visto o avô em pessoa tal como o representava a tela, senão uma única vez, e mesmo assim durante um curto instante [...] não deixava de considerar [...] a aparência do retrato como a verdadeira e genuína, e de ver no avô de todos os dias apenas a forma interina, um substituto imperfeitamente adaptado ao seu papel.³

O olhar de Hans Castorp é o de um menino, e, portanto, um olhar a ser desenvolvido, e, sobretudo, o olhar de um órfão, de alguém sem as referências imediatamente transmitidas pela geração anterior. E por ser um órfão, uma “folha em branco” (como viria a ser definido posteriormente pelo próprio narrador)⁴, compreendo Hans Castorp como um personagem capaz de gerar múltiplas identificações, como se ele, a despeito de suas evidentes origens sociais burguesas, fosse um material extremamente plástico, moldável a partir da imaginação do leitor.

Ora, esta passagem, portanto, apresenta a ambivalência na própria arte: de um lado, o leitor/apreciador comum, cuja sensibilidade pode ser desenvolvida, é convidado a ser também personagem do romance que aprende a perceber como a arte pode suplantar o cotidiano, dando forma definitiva a uma forma interina⁵ e *produzindo* uma realidade, ao invés de meramente reproduzi-la, como já disse antes. Neste sentido, para usar uma expressão do próprio Thomas Mann, a arte não é somente uma peça frívola e decorativa, uma atividade incapaz de alterar o mundo: ela é *forma da moral*.⁶ Ao organizar percepções até então dispersas, a arte permitiria uma tomada de posição perante um mundo amorfo.

Por outro, o risco da apreciação estética se encontra na possibilidade de confundir esta capacidade de superação das formas interinas com a absoluta identificação entre o retrato e o retratado. O tamanho natural do avô, portanto, pode transformar esta superação em uma simples substituição, e a capacidade de conferir forma ao informe, de articular o que permaneceria desarticulado se não fosse a arte (o quadro organiza a memória do avô no menino), se tornaria um desejo de espelhar uma realidade inalterável (a ilusão da continuidade cíclica e natural da história, sua representação em trajes festivos e em tamanho natural). E, neste caso, aproveitando novamente uma expressão de Thomas Mann, a arte passaria a ser *veículo moral*⁷, uma maneira de confirmar a realidade ao mostrar que ela apenas pode ser (re)produzida de uma só maneira, insensível às exigências do tempo e ao fluxo das mudanças, e, portanto, alheia à própria finitude. O uniforme deixa de ser um brilho raramente visto no cotidiano e passa a ser sinônimo de rigidez.

Não faltam opções para falar de morte e finitude a partir de um romance ambientado em um sanatório para tuberculosos. É preciso fazer uma escolha, e a minha recai sobre as mortes de Hans Lorenz Castorp, o avô do protagonista (que, a propósito, não morre no sanatório), e de Joachim Ziemssen, seu primo. A razão é mais do que uma questão de economia: são os únicos personagens a terem mais de uma forma como mortos. Minha fala está dividida em três partes: na primeira, a forma da morte é a da rigidez cadavérica, do *rigor mortis*, da ausência de uma presença, onde vida e morte claramente se separam. Na segunda, teremos o oposto: sua fusão na morte de Joachim Ziemssen, em cujo corpo morto a vida se revela: é uma cena de uma *bela morte*, onde a vida adquire sentido por ter cumprido a si mesma. Por fim, analisarei o que pode ser visto como uma citação do canto XI da *Odisseia*, de Homero, em que a morte perde seus traços materiais e orgânicos e se torna uma *sombra*.

Esta me parece ser uma chave para compreender *A montanha mágica*, e por duas razões. A primeira delas diz respeito ao tema da obra: neste contato com a morte haveria um processo educativo, como certa vez escreveu Thomas Mann em um de seus ensaios mais famosos: “[...] bem que poderia ser objeto de um romance de formação mostrar como a experiência da morte é, no final, experiência da vida [...]”.⁸ E a segunda diz respeito ao estilo: como o próprio autor confidenciou em seus diários, *A montanha mágica* seria o mais sensorial de todos os seus livros até o momento⁹, mesmo que, nele, não abdicasse da fria distância da ironia, já bem conhecida por seu público. Não percebi, porém, nenhum trecho de romance, diário, carta ou ensaio em que Thomas Mann relacionasse diretamente o tema de seu romance com o seu estilo. Assumo esta tarefa daqui em diante, sabendo, claro, que se trata apenas de uma aproximação.

Rigor mortis

Podemos colher outro indício precioso no mesmo capítulo no qual o leitor toma conhecimento sobre a história familiar e da infância de Hans Castorp como um todo. O

A mosca e a panela: as formas da morte em *A montanha mágica* · Pedro Caldas

mesmo menino sensível ao quadro de tamanho natural está acostumado com as solenidades que acompanham a morte. Quando Hans Castorp perde o avô, o narrador comenta: “[...] era a terceira vez, num curto lapso de tempo, e numa idade tão tenra, que a morte agia sobre o espírito e os sentidos – principalmente os sentidos – do menino. Esses quadros e essa impressão já não lhe eram novos, senão bastante familiares”.¹⁰ Nunca seria demais enfatizar, levando em consideração a questão apresentada, o destaque dado pelo próprio autor – “a morte age sobre os sentidos”.

Quando vê o corpo morto de seu avô no caixão, o menino tranquilo e comedido o percebe sob dois aspectos: um é piedoso, solene, belo, melancólico. O ataúde era luxuoso, e está cercado de flores, candelabros, e de uma obra de arte religiosa (o Cristo de Thorwaldsen): “Todas essas disposições encontravam evidentemente o seu sentido preciso e próprio na ideia de que o avô se unira para sempre com sua verdadeira e genuína figura”.¹¹ Ou seja: morto, o avô se tornara idêntico ao vereador do quadro a cuja figura, em vida, jamais fizera jus. Os ritos o vestem, equivalem ao seu uniforme. Às flores espalhadas “[...] 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”.¹² Assim como no quadro, a beleza dos ritos escamoteia o pensamento sobre a finitude.

Hans Lorenz Castorp é velado, portanto, nos dois sentidos: o litúrgico e, também, o literal. Ao seu neto sequer foi permitido acompanhar a agonia do avô, e o menino intuía o desenlace pela agitação de médicos na casa, e sua mortalidade teria sido escondida caso não houvesse um segundo aspecto, percebido pelo seu neto, mesmo que o mesmo não tenha conseguido articulá-lo com palavras. Reproduzindo a consciência de uma criança, o narrador nos descreve o caráter baixo e carnal:

Quem jazia ali, ou melhor, aquilo que ali se achava estendido, 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, e precisamente nisso residia o indecente e a ausência de tristeza; aquilo era tão pouco triste como são as coisas que dizem respeito ao corpo e só a ele. O pequeno Hans Castorp contemplava essa matéria lisa, cor de cera, de uma consistência caseosa, de que estava feita aquela figura morta de tamanho natural, com o rosto e as mãos do ex-avô. Uma mosca acabava de pousar na testa imóvel e começava a mexer a probóscide.¹³

Ora, o corpo não correspondia ao “verdadeiro” avô, da mesma forma que, durante a vida, suas formas eram apenas interinas. Deitado no ataúde achava-se um “invólucro”, uma pura aparência, feita somente de matéria, sem nenhuma substância, ou, quando muito, uma referência a alguma coisa que não estava mais lá – era a ausência de uma presença, justamente o oposto do quadro, uma presença da ausência. Era o “ex-avô,” cujos restos mortais atraíam o interesse de uma mosca.

A bela morte

Talvez poderia dizer que o menino Hans Castorp, ao ter contato com o retrato em tamanho natural, com a beleza dos ritos religiosos e com o cadáver do avô, encontra formas veladas e veladoras, em todos os sentidos: da passagem do tempo, das formas interinas do cotidiano e da finitude absoluta do corpo humano. Talvez tenham sido estas as impressões colocadas na maleta de couro de crocodilo que Hans Castorp leva consigo para Berghof, onde é recebido por seu primo, Joachim Ziemssen. Já no sanatório por cinco meses para seu tratamento contra a tuberculose e profundamente entediado, Joachim fica decepcionado ao saber que Hans Castorp pretendia ficar por apenas três semanas nos Alpes, e logo avisa ao primo que a menor unidade temporal no sanatório é o mês. Hans Castorp, naturalmente, se assusta, mas Joachim tenta acalmá-lo: “Tudo se aprende e... aqui se modificam todas as nossas concepções”.¹⁴ Portanto, se, quando menino, ele reagira com tranquilidade à morte do avô, e guardara deste a imagem do quadro, como ocorrerá em Berghof? Suas concepções sobre a morte também mudarão?

Se mudarão para ele, e, por isso, para o leitor comum (se meu ponto de partida fizer algum sentido), é uma coisa, mas Hans Castorp, como personagem, é avisado por Ludovico Settembrini no momento em que o conhece: ao saber que Hans Castorp não estava nos Alpes como doente, mas como visitante, o italiano comenta: “Vejam só! Então não é dos nossos. Goza boa saúde, está aqui apenas de passagem, como Ulisses no reino das sombras. Que audácia descer até estas profundezas, onde os mortos levam uma existência irreal, desprovida de sentido...”¹⁵

O discreto Joachim se torna um personagem interessante não somente pela maneira como a sua morte afeta os sentidos de seu primo; o fato de ele ser um militar não me parece contingencial. O militar é o homem uniformizado por excelência. E é curioso notar como, por vezes, sobretudo, nos primeiros meses de guerra, Thomas Mann aproxima bastante o trabalho artístico da vida militar, pois ambos são, para ele, inclementes consigo mesmos, portadores de um radicalismo moral que os faz desprezar o principal valor do burguês: a segurança.¹⁶ E como a preservação da vida importa menos do que a disponibilidade para a morte, não interessa tanto ver como Joachim viveu, mas como ele morreu. E a passagem em que ele morre – uma das mais belas de todo o romance – é a que citarei agora. O trecho citado já se inicia com um Joachim agonizante.

Como lhe era muito incômodo barbear-se, não o fazia havia oito ou dez dias. Tinha a barba muito forte, e o seu rosto amarelo como cera, com os olhos meigos, estava agora emoldurado por uma barba negra, espessa, de guerreiro, como aquelas que os soldados deixam crescer nas campanhas, e que, segundo a opinião de todos, o tornava mais belo e viril. Sim, Joachim transformara-se subitamente de um jovem num homem maduro, devido a essa barba, e não só devido a ela. Como um relógio cujo mecanismo está estragado, a vida precipitava-se-lhe para a frente; a galope, percorria as idades que não lhe fora dado alcançar no tempo real, e no decurso das últimas vinte e quatro horas, Joachim converteu-se num velho [...].

Às sete horas morreu. Alfreda Schildknecht encontrava-se no corredor, só a mãe e o primo estavam presentes. Joachim resvalara no travesseiro e ordenava brevemente que o reerguessem. Enquanto a Sra. Ziemssen, enlaçando com os braços os ombros do filho se conformava a esta ordem, ele disse com certa pressa que devia redigir e despachar imediatamente um requerimento, solicitando a prorrogação de sua licença, e enquanto dizia isso se realizou o “breve trespasse”, observado com recolhimento por Hans Castorp, à luz do pequeno candeeiro da mesa de cabeceira, velado de vermelho. Revirou os olhos, a inconsciente tensão do rosto desapareceu, sumiu-se a olhos vistos a turgidez penosa dos lábios e o rosto mudo do nosso Joachim reencontrou a beleza de uma juventude viril. Acabara.

Como Louise Ziemssen virasse a cabeça, soluçando, foi Hans Castorp quem, com a ponta do anular, cerrou as pálpebras daquele que já não tinha nem respiração nem movimentos e foi ele que lhe juntou suavemente as mãos sobre a colcha. Depois, ergueu-se também e chorou, deixou correr sobre as faces as lágrimas que tanto haviam ardido no rosto do oficial da marinha inglesa, que esse líquido claro, que corre neste mundo a toda hora e em toda a parte com tanta abundância e amargura que os poetas deram ao vale terreno um nome poético que lembra esse produto alcalino e salgado de glândulas, que o abalo dos nervos, causado por uma dor penetrante, arranca ao nosso corpo, e que, como Hans Castorp sabia, continha igualmente um pouco de mucina e albumina.¹⁷

A cena da morte de Joachim apresenta algumas diferenças sensíveis em relação à de Hans Lorenz Castorp. Em primeiro lugar, ele, em sua agonia, tornara-se o que é, ou, para ser mais exato, o que gostaria de ter sido se seu corpo não tivesse se rebelado contra a sua vontade: um soldado. A sua barba se tornara espessa, negra, como a dos militares em campanha. Ele percorrera em horas uma experiência que exigiria anos para ser adquirida. Aparentava uma virilidade própria à imagem das batalhas. Ou por outra: todo o oposto do avô, que, morto, era, na consciência infantil de Hans Castorp, um invólucro, um ex-avô. Um outro detalhe: o ambiente é discreto. O “breve trespasse” se dá sobre um travesseiro, em um quadro iluminado por um pequeno candeeiro de cabeceira. E sempre tive a impressão, talvez ingênua, de que Thomas Mann traça com rara nitidez o limiar entre vida e morte: o lábio perde a palidez, a tensão do rosto se esvai e volta a ser o de um jovem. O corpo não é pura matéria semelhante a uma mistura de queijo e cera. Ele é o significante da morte, que prescinde de flores, estátuas e ritos. O corpo morto de Ziemssen contém, em si, uma beleza, que, no caso do avô, estava somente na liturgia, nos acessórios, naquilo que poderíamos chamar até de frívolo.¹⁸ A morte de Joachim Ziemssen é uma bela morte, como a define Jean-Pierre Vernant¹⁹, pois ele ultrapassa a morte ao acolhê-la, ao invés de sofrê-la: Ziemssen morre na flor da idade, e seu tratamento em Berghof fracassa porque, ainda com os pulmões infectados, ele ignorara uma ordem médica de não voltar para a planície para se dedicar a um exercício de manobra militar, desprezando, portanto, sua própria segurança.

Esse mesmo corpo morto não é tocado por uma mosca, mas pelo Hans Castorp, que lhe cerra as pálpebras e entrelaça as suas mãos. Ele está presente na hora da morte (ao contrário do que se dera com o seu avô), e a tranquilidade do menino dá lugar ao choro do jovem.²⁰ Com um detalhe: as lágrimas, inicialmente descritas metaforicamente como

vale, depois são cientificamente definidas. Uma ironia e tanto, o que levou uma intérprete²¹ sensível do romance a defender a hipótese de que Hans Castorp, em Berghof, se torna ainda mais insensível do que em sua infância, e sua estadia no sanatório seria marcada por diversas maneiras de escapar da consciência e da vivência da finitude.

No reino das sombras

A ironia tem uma função importante na descrição da cena. Não é simples gracejo de Thomas Mann. Ela indica o limite da “bela morte”. Se pensarmos na associação da morte de Joachim Ziemssen com a morte heroica dos gregos, como a estadia de Hans Castorp em Berghof seria análoga à de Ulisses no Hades, no Reino das Sombras? Aqui entra uma outra cena, na qual Joachim Ziemssen aparece como morto: falo do subcapítulo “Coisas muito problemáticas”, no qual há uma sessão espírita.²²

A sessão é comandada por uma das hóspedes de Berghof, a médium Elly Brand, denunciada pelo iluminista Ludovico Settembrini como uma impostora. Hans Castorp dá de ombros, questionando as certezas do seu mentor quanto à estabilidade dos limites entre realidade e ilusão, “esse estado em que elementos do sonho e elementos da realidade formavam uma mescla que talvez fosse menos alheia à natureza do que aos nossos toscos pensamentos cotidianos”.²³ Retorno, pois, ao quadro do avô apresentado no início do romance e deste estudo. Também o quadro era uma mescla possível entre ilusão e realidade (em sua pretensão naturalista), mas também algo extraordinário e, portanto, capaz de superar o cotidiano tosco. Mas Hans Castorp decide participar, e os demais integrantes do encontro concordam com o seu pedido em rever o primo falecido. E a figura de Joachim reaparece. Mantinha a mesma barba de seus últimos dias, o sofrimento da agonia, o seu rosto sisudo e a serenidade do olhar. Mas havia uma dissonância em relação à imagem em seu leito de morte.

O primo Joachim não estava à paisana. Um sabre, cujo punho segurava com ambas as mãos, parecia encostado na coxa da perna cruzada. Na cintura podia-se distinguir um coldre. Mas aquilo que trazia não era um verdadeiro uniforme. Nada havia nele de brilhante nem de colorido. Era uma espécie de túnica, de gola virada e com bolsos laterais. [...] E que significava aquela coberta da cabeça? Tinha-se a impressão de que Joachim se cobrira com uma marmita de soldado, com uma panela de cozinha, que fixara sob o queixo por meio da jugular. Mas, coisa estranha! Aquilo lhe emprestava ares antigos, de lansquenete, e essa marcialidade assentava-lhe bem.²⁴

O que podemos retirar deste trecho? Em primeiro lugar, percebe-se nele a paródia que Thomas Mann sempre atribui ao seu romance.²⁵ Se o texto de Vernant ainda for útil, talvez seja possível dizer que, se o belo morto é sempre cantado²⁶, agora a evocação não é por um poema épico, mas mediante uma sessão de ocultismo. E, tal como os heróis (Agamênon e Aquiles, por exemplo) com quem Ulisses fala no canto XI da *Odisseia*²⁷, Ziemssen também é um militar, mas, se não teve tempo de lutar de fato,

A mosca e a panela: as formas da morte em *A montanha mágica* · Pedro Caldas

Joachim também prefere a morte à estagnação no sanatório, experiência equivalente à velhice. Um segundo aspecto a ser destacado seria, novamente, a presença da ironia: a mosca que pousa na testa do avô dá lugar a uma panela.²⁸ Ambas, mosca e panela, são sinais cômicos inscritos na própria forma, que apontariam para a sua finitude.

A aparição fantasmagórica de Joachim Ziemssen é um problema formal neste quadrilátero de percepções da morte, formado pelo quadro e o velório do avô, como dois de seus ângulos, e a agonia e o “espírito” do primo, como seus outros dois. Ora, a imagem de Ziemssen, tal como a do quadro, também é em tamanho natural. Se ambas são imagens, ao passo que os cadáveres são matéria orgânica, o “espírito” é uma imagem autônoma, que independe sequer até mesmo de uma parede para sustentá-la e, por isso, não tem qualquer materialidade. Mas há diferenças: se o quadro constituía a memória, a imagem espectral, se é o que permanece de Joachim e ultrapassa o cotidiano, não organiza, mas desestrutura e faz desabar: o uniforme não tem brilho nem cor, vem com uma panela no lugar do capacete, e, o que é o principal, faz Hans Castorp tornar a chorar copiosamente (tal como os personagens homéricos, aliás) – o que o leva a interromper a sessão, afastando a imagem de Joachim ao ligar o interruptor de luz em uma sala até aquele momento mantida na obscuridade. O choro indica uma reação ainda carente de palavras perante uma forma reconhecível sem nenhuma materialidade: uma sombra.²⁹

O jogo de Thomas Mann, ao menos nestas cenas parece ter a forma especular: uma leva à outra, e se cria uma estrutura fechada, com regras próprias. Talvez agora compreenda-se vagamente o que Thomas Mann escreveu sobre as várias dimensões da verdade (i.é, da nossa finitude): esta não pode ser dita, mas, na melhor das hipóteses, *gestaltet*, configurada.³⁰ E, neste sentido, a trajetória de Hans Castorp – e do leitor – só seria formativa caso este processo não fosse linear e progressivo, mas plástico.

* **Pedro Caldas é professor adjunto do Departamento de História da UniRio.**

* Este texto é resultado de uma pesquisa financiada pelo CNPq (Bolsa de Produtividade em pesquisa/Edital Universal).

¹ MANN, T.[1924]. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 38. As citações do romance serão feitas a partir da tradução em português, salvo quando considerar que há uma solução melhor do que a encontrada por Herbert Caro, o que raramente se dará. As demais maneiras de referenciar-me ao texto têm como base a edição crítica em alemão.

² Ibidem. *Der Zauberberg*. Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band. 5.1. Frankfurt am Main: Fischer, 2002, p. 9.

³ Ibidem. *A montanha mágica*, pp. 38-39.

⁴ Ibidem. *Der Zauberberg*, p. 59.

⁵ No original, a palavra “forma” não aparece imediatamente associada à “interina”. O quadro é uma *bildhafte Erscheinung*, e, neste sentido, tem, a meu ver, a conotação da exemplaridade. Interino

seria somente o avô do cotidiano, o avô sem história. A tradução de Caro é bem interessante, claro, e necessariamente uma interpretação a ser levada em conta, pois, pelo texto de Thomas Mann, poderíamos dizer que o cotidiano nem forma interina possui. Ele – o avô cotidiano – seria completamente amorfo. Cf. *Ibidem*. *Der Zauberberg*, pp. 43-44

⁶ *Ibidem* [1916]. “Der Taugenichts”. In: *Essays II: 1914-1926*. Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 15.1. Org. Hermann Kurzke. Frankfurt am Main: Fischer, 2002, p. 169.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem* [1922]. “Von der deutschen Republik”. In: *Essays II*, pp. 557-558.

⁹ *Ibidem*. *Tagebücher 1918-1921*. Org. Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main: Fischer, 2003, p. 396.

¹⁰ *Ibidem*. *A montanha mágica*, p. 40.

¹¹ *Ibidem*, p. 41.

¹² *Ibidem*, p. 41.

¹³ *Ibidem*, p. 42.

¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

¹⁵ *Ibidem*, p. 82. No original em alemão, a expressão é bem forte: “wo die Toten nichtig und sinnlos wohnen”. Em um artigo bastante útil e convincente, Michael Neumann se refere a esta passagem do romance, e, a partir dela, mostra como uma das características centrais de todo o romance de formação – “articulação do caminho formativo mediante a experiência da morte” – é aplicável no caso de *A montanha mágica*. Neumann, porém, dedica poucos parágrafos para analisar as experiências da morte feitas por Hans Castorp. Cf. NEUMANN, M. “Ein Bildungsweg in der Retorte: Hans Castorp auf dem Zauberberg”. In: *Thomas Mann Jahrbuch*, Band 10, 1997, pp. 133-148.

¹⁶ Cf. MANN, T. [1914]. “Gedanken in Kriege”. In: *Essays II*, pp. 29-30.

¹⁷ *Ibidem*. *A montanha mágica*, pp. 734-735.

¹⁸ Esta comparação entre a beleza do corpo morto de Joachim em oposição à beleza ritual do velório de Hans Lorenz foi feita por Marcos Veneu, em uma intervenção muito feliz após uma palestra que dei em 11 de abril de 2014 no Laboratório de Teoria da História da PUC-Rio.

¹⁹ Cf. VERNANT, J.-P. “A bela morte e o cadáver ultrajado”. In: *Discurso*, n. 9, 1978, pp. 31; 40. Acessível através do link: <http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/publicacoes/Discurso/Artigos/D9/D09_A_bela_morte.pdf>. Agradeço mais uma vez a Marcos Veneu, desta vez pela indicação deste texto de Vernant.

²⁰ Esta interpretação é de Ricardo Benzaquen, em um comentário feito no mesmo encontro no Laboratório de Teoria da História da PUC.

²¹ Jill Anne Kowalik defende a ideia de que Hans Castorp padece do ressentimento nietzscheano na medida em que escapa da experiência do sofrimento. Neste sentido, ele, ao invés de se desenvolver e se formar em Berghof, simplesmente reprimiria ainda mais o efeito de suas sensações. A morte de seu primo e de seu avô, neste sentido, seriam idênticas, e a constante busca por entretenimento (música, jogos de cartas etc) seria apenas uma forma de escapar do luto. Segundo Kowalik, Hans Castorp decide lutar na guerra porque os campos de batalha seriam mais divertidos do que os passatempos no sanatório. Embora considere muito bons os argumentos sobre a ida de Hans Castorp à guerra, a interpretação de Kowalik desconsidera o choro de Castorp, sobretudo, quando ele revê o primo na sessão de ocultismo, ainda que ela tenha razão ao apontar que esta visão é, para Castorp, insuportável (tanto que, ao ligar o interruptor de luz, ele encerra a sessão e a imagem do primo se esvai). Cf. KOWALIK, J. A. “Sympathy with Death: Hans Castorp’s Nietzschean Resentment”. In: *The German Quarterly*, v. 58, n. 1 (Inverno, 1985), pp.27-48

²² Thomas Mann preferiu chamá-la de sessão de ocultismo, ou de telecinese, como afirma em um ensaio no qual relata sua experiência pessoal em uma destas sessões, muito comuns em uma Europa ainda se debatendo para elaborar o luto de seus mortos na Primeira Grande Guerra. Cf. MANN, T. [1923] “Okkulte Erlebnisse”. In: *Essays II*. Para uma análise do espiritismo como maneira de lidar com as perdas traumáticas da Primeira Guerra, ver: WINTER, J. M. *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University, 1995, pp. 54-77.

²³ MANN, T. *A montanha mágica*, p. 918.

²⁴ *Ibidem*, p. 938.

²⁵ *Ibidem*. “An Félix Bertaux”. 23.07.1924. In: *Briefe III 1924-1932*. Grosse Kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 23.1. Edição organizada por Thomas Sprecher, Hans R. Vaget e Cornelia Bernini. Frankfurt am Main: Fischer, 2011, p. 75. A morte de Joachim poderia ser vista como mais um caso de paródia no romance. Em seu livro dedicado à paródia em três importantes romances contemporâneos (*A montanha mágica*, *Os sonâmbulos* e *Um homem sem qualidades*), Manfred Sera analisa como o mito também é parodiado na obra de Thomas Mann, mas não se refere à cena destacada neste estudo. Cf. SERA, M. *Utopie und Parodie bei Musil, Broch und Thomas Mann: Der Mann Ohne Eigenschaften – Die Schlafwandler – Der Zauberberg*. Bonn: Bouvier, 1969, pp. 178-185. Mas Sera tem toda a razão ao apontar a importância da paródia, este recurso capaz de questionar a relação entre aparência e sentido. Cf. *Ibidem*, pp. 1-4.

²⁶ Cf. VERNANT, J.-P. “A bela morte e o cadáver ultrajado”. Op. cit., p. 41.

²⁷ Em um artigo erudito, em que mapeia as referências mitológicas usadas por Thomas Mann em *A montanha mágica*, Eckhard Heftrich percebe, naturalmente, a importância da referência ao canto XI da Odisseia, mas não a relaciona com a imagem de Joachim Ziemssen na sessão de ocultismo. Cf. HEFTRICH, E. “Die Welt ‘hier oben’: Davos als mythischer Ort”. In: SPRECHER, T. (org.) *Das ‘Zauberberg’- Symposium 1994 in Davos*. Thomas-Mann-Studien. Elfter Band. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1995.

²⁸ Esta observação devo – novamente – a Marcos Veneu.

²⁹ Neste sentido, minha interpretação se aproximaria bastante da proposta por Anton Kaes para o filme *Nosferatu*, de F.W. Murnau, de 1922, ou seja, a representação deste limiar entre a vida e a morte, só que, ao invés de ser sob a forma horripilante do vampiro, o será através da irônica. Kaes, em geral, enfatiza bastante o uso da sombra como produção de uma segunda realidade em alguns dos principais filmes mudos alemães da década de 20. O retorno do morto, lembra Kaes, é um dos sintomas detectados por Freud logo após a guerra como de inquietude e incômodo, da angústia da *Unheimlichkeit*. Cf. KAES, A. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton University Press, 2011. Livro eletrônico. Posições 1844-1857, 2258-2268.

³⁰ Cf. MANN, T. “An Ernst Bertram”. 17. Fevereiro. 1915. In: *Briefe II: 1914-1923*. Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe. Band 22. Org. Thomas Sprecher, Hans R. Vaget e Cornelia Bernini. Frankfurt am Main: Fischer, 2004, p. 59.