Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 15, 2014

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

Viso.

***A montanha mágica*
como romance de formação**

Lucianno Gatti

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
Guarulhos, Brasil

RESUMO

A montanha mágica como romance de formação

Esse artigo é uma réplica ao texto de Pedro Caldas intitulado "A mosca e a panela: as formas da morte em *A montanha mágica*".

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

ABSTRACT

The Magic Mountain as Bildungsroman

This paper is a critical response to Pedro Caldas' "The Fly and the Pan: the Forms of Death in *The Magic Mountain*".

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

GATTI, L. “*A montanha mágica* como romance de formação”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VIII, n. 15 (jan-dez/2014), pp. 112-120.

DOI: 10.22409/1981-4062/v15i/178

Aprovado: 08.07.2014. Publicado: 31.01.2015.

© 2014 Lucianno Gatti. 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: 08.07.2014. Published: 31.01.2015.

© 2014 Lucianno Gatti. 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/>

O texto “A mosca e a panela: as formas da morte em *A montanha mágica*”, de Pedro Caldas, pretende discutir o gênero do romance de formação à luz de três episódios associados à experiência da morte no romance de Thomas Mann. São eles a morte do avô, ocorrida ainda durante a infância do protagonista, referida aqui como “*rigor mortis*”, a morte do primo como representação da “*bela morte*” e, por fim, o “*reino das sombras*”, episódio em que o espírito do primo reaparece a Hans Castorp durante uma sessão de ocultismo. O primeiro episódio é uma recordação de infância, evocada no início do romance, enquanto que as duas últimas pertencem aos momentos finais da estadia de Castorp no sanatório de Davos. O vínculo entre cada um desses episódios e o gênero do romance de formação estaria na hipótese de que a morte assume no romance um caráter educativo, hipótese essa desenvolvida a partir de indicações do próprio autor. O realce das diferenças entre as três experiências evidenciaria, por sua vez, a transformação do personagem ao longo da narrativa. Com isso a hipótese adquire plausibilidade, e ainda explicita um elemento imprescindível à configuração do narrador do romance, a saber, a ironia, evocada no título desse texto: a mosca que pousa na cabeça do avô morto e a panela que o primo parece ter na cabeça quando seu espírito surge diante de Castorp.

Pretendo retomar aqui alguns dos elementos do gênero do romance de formação para discutir essa conexão entre formação, morte e ironia proposta pelo texto. Se pensarmos o romance de formação como uma forma orgânica, ou mesmo como uma forma simbólica no sentido dos primeiros românticos alemães, em que os diversos episódios se conectam na composição de um todo, notamos que cada episódio não possui um sentido, ou melhor, uma necessidade nele mesmo. São elementos casuais que adquirem sentido ao compor uma unidade maior, representada pela trajetória formativa de um herói. De modo conciso, isso pode ser notado na relação entre as três experiências da morte retomadas pelo texto de Pedro Caldas. Cada uma delas adquire sentido como momento no interior de uma trajetória. O grande modelo do romance de formação, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe, é internamente construído a partir dessa trajetória: elementos heterogêneos como o âmbito da família e dos negócios burgueses, a nobreza aristocrática, o mundo do teatro, incluindo aí as referências antagônicas dadas pelo teatro clássico francês e por Shakespeare no contexto da construção de um teatro nacional alemão, até, por fim, a apresentação do grupo mais progressista da sociedade alemã, a chamada “sociedade da torre”, tudo isso adquire unidade do ponto de vista da formação de um indivíduo inscrito nas relações de força de sua época. A relação entre indivíduo e mundo é dada por um desacerto inicial, que se desdobrará na busca pelo indivíduo problemático de um sentido para sua posição no mundo. Assim como essa cisão, também a promessa de reconciliação é um produto da sociedade burguesa.

Nesse sentido, o *Wilhelm Meister* não é somente um exemplo do romance de formação, mas também da formação bem sucedida, ou seja, aquela em que a reconciliação entre indivíduo e mundo é possível, como evidencia a felicidade conquistada pelo protagonista

ao final do romance quando se aproxima da sociedade da torre. Segundo a *Teoria do romance* de Lukács, o conteúdo da maturidade almejada pelo herói desse gênero seria aqui “um ideal da humanidade livre, que concebe e afirma todas as estruturas da vida social como formas necessárias da comunidade humana [...]”.¹ Dois elementos são necessários a essa reconciliação: primeiro, a disposição do herói à vida ativa, ou seja, a convicção de que o alcance desse ideal de uma humanidade livre implica a intervenção no mundo; segundo, a configuração de um mundo receptivo ao sentido produzido pelo indivíduo ao atuar sobre ele. No romance de Goethe, o sucesso da formação é garantido pela caracterização do herói como um indivíduo ativo e pela identificação por Goethe de um estrato social avançado – a sociedade da torre – formado a partir de conexões entre burguesia e nobreza na sociedade alemã do século XVIII. Segundo alguns comentários, seria uma repercussão positiva, em solo alemão, sem ruptura violenta da ordem, do processo histórico que na França levaria à revolução.

Seja como for, o romance de formação surge do mundo burguês, cuja dialética interna é a cisão entre indivíduo e sociedade que deveria se resolver na passagem para a vida adulta como integração do indivíduo à sociedade. Se o indivíduo, no sentido mais forte do termo, sobrevive ao período de formação, ou seja, se ele realiza o ideal da formação mediante a integração à sociedade em que vive, isso é algo que remete à configuração dos antagonismos próprios a essa sociedade. O sentido da formação, contudo, exige a imagem de um futuro ainda em aberto, em que o destino do indivíduo será decidido. Hobsbawm, em *Era das revoluções*, caracteriza esse momento como aquele em que a carreira se encontra aberta ao talento.

Na história do romance de formação do século XIX, principalmente em romances franceses como *O vermelho e o negro* e *A educação sentimental*, essa reconciliação entre indivíduo e processo histórico cederia lugar ao acirramento da cisão, configurando o que Lukács denominou de “romance da desilusão”. Permanece, porém, a caracterização do protagonista como um indivíduo complexo e problemático e do mundo como um processo em curso, ainda que possa redundar, em certos romances, na adaptação à sociedade, tal como Hegel descreve, de maneira pouco lisonjeira, o fim dos anos de aprendizado em seus *Cursos de estética*:

Mas, essas lutas no mundo moderno não são outra coisa senão os anos de aprendizagem, a educação dos indivíduos na realidade constituída e, com isso, adquirem o seu verdadeiro sentido. Pois o fim desses anos de aprendizagem consiste em que o indivíduo apara as suas arestas, integra-se com os seus desejos e opiniões nas relações vigentes e na racionalidade das mesmas, ingressa no encadeamento do mundo e conquista nele uma posição adequada. Por mais que um ou outro se tenha debatido com o mundo, tenha sido arrastado para lá e para cá, ao fim e ao cabo ele quase sempre conquista a sua moça e algum emprego, casa-se e torna-se um filisteu tão completo como todos os outros: a esposa toma conta da economia doméstica, os filhos não se fazem esperar, a mulher outrora venerada, que fora um anjo, a única da face da Terra, comporta-se mais ou menos como todas as outras, o exercício do cargo dá trabalho e aborrecimentos, o casamento torna-se uma cruz doméstica e assim logo

se instala o extenso coro das lamentações.²

Com esse esquema, voltemos à *Montanha mágica*. Logo no início, no “propósito” com que o narrador se dirige ao leitor, é possível notar as modificações introduzidas por Mann nesse modelo do romance de formação. Ele diz: “Queremos narrar a vida de Hans Castorp – não por ele, a quem o leitor em breve conhecerá como um jovem singelo, ainda que simpático, mas por amor a esta narrativa, que nos parece em alto grau digna de ser contada. A favor de Hans Castorp convém, entretanto, mencionar que esta é a sua história, e que há histórias que não acontecem a qualquer um”.³ Poderíamos dizer que Mann transforma aqui a relação entre herói e ação. Ao dizer “não por ele [...], mas por amor a esta narrativa”, ele rouba do protagonista o papel de herói, esvaziando sua complexidade: Castorp é um jovem singelo, desinteressante, potencialmente enfermo, uma página em branco. Ele não tem a seu favor nem a disposição para a vida ativa nem a interioridade problemática dos grandes protagonistas, as quais eram motores daquele confronto específico entre indivíduo e mundo chamado de formação. Sua história será contada a despeito dele, apesar de ainda ser por meio dele. É como se ele fosse apenas uma testemunha da história que interessa ao narrador, seu informante involuntário. Como se vê, também não se trata de uma história dos dilemas do artista, seja na juventude, seja na idade madura, como Mann apresentou em novelas anteriores como *Tonio Kröger* e *Morte em Veneza*.

O mundo retratado, por sua vez, também não é o mesmo dos exemplos do romance francês ou mesmo do *Meister* de Goethe. Não parece que se apresenta aqui uma sociedade aberta a modificações futuras, seja dentro da ordem, seja por convulsões violentas. A sociedade burguesa como tal, já constituída e estabilizada, é vista de longe, de um ponto de observação que prepara a distância histórica evocada pelo narrador no início do livro. Na continuação do trecho acima, ele continua: “Os fatos aqui referidos passaram-se há muitos anos já. Estão, por assim dizer, recobertos pela pátina do tempo, e em absoluto não podem ser narrados senão na forma de um remoto passado”.⁴ O narrador indica uma ruptura entre duas épocas, cujo corte é dado pela I Guerra, a mesma na qual Castorp desaparece como soldado no fim do romance. Por meio de um personagem receptivo, um ouvinte, temos acesso às discussões provocadas por um processo que chegou ao fim. A sociedade burguesa é assim narrada à luz de uma catástrofe, mas não de uma catástrofe tal como pressentida e temida, por exemplo, pelos personagens que compõem as classes dominantes de um romance como *O vermelho e o negro* de Stendhal.⁵ Era o temor de uma nova revolução, que prometia o fim de uma ordem social e a emergência de uma nova. A posição do narrador de *A montanha mágica* aponta para o fim de uma ordem, mas não para uma nova, embora a mesma I Guerra também estivesse conectada à irrupção de um período revolucionário. Mas talvez não ao olhar às vezes irônico às vezes comovido do narrador diante do campo de batalha em que seu protagonista desaparece. O que se tem aqui, em suma, se comparado ao romance do século anterior, é uma modificação do horizonte histórico.

O que pretendo formular aqui como uma questão é se essa transformação pode ser observada também na relação da provável morte de Castorp com as diversas representações da morte ao longo do romance. Em outras palavras, se as três representações da morte, apesar das diferenças realçadas por Pedro Caldas, poderiam ser reunidas em função de seu pertencimento a um mundo que chegou ao fim, enquanto que o destino do próprio Castorp, ou sua morte, já se encontra para além desse antigo mundo narrado. Sendo assim, a ruptura histórica entre presente e passado, evocada pelo narrador, na medida em que é o ponto de vista da narração, apontaria também para uma ruptura com o gênero do romance de formação, o qual, de resto, já se encontra submetido à ironia do narrador, como bem aponta o texto.

No episódio da morte do avô, compara-se o aspecto do morto, vestido com trajes festivos, com sua imagem no retrato. A morte permite uma aproximação entre as duas imagens, como se, ao morrer, ele finalmente se tornasse aquela imagem que, em vida, ele escolhera para ser a imagem definitiva de si mesmo. A morte consome um ideal de eternidade cultivado em vida, um ideal que, por sua vez, vincula-se tanto à estabilidade almejada pela ordem social à qual o avô pertence quanto à estabilidade do mundo adulto aos olhos de uma criança, como se esse mundo sempre tivesse existido. A compreensão de que esse mundo está sujeito a desaparecer, pois também está, assim como todas as coisas, sujeito ao tempo, é um dos sinais do fim da infância.

Algo semelhante se passa com a morte do primo. A iminência da morte acelera o tempo e confere a Joachim, por um momento, o aspecto que a vida e a doença lhe privaram: o de tornar-se um homem: “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 foi dado alcançar no tempo real, e no decurso das últimas vinte e quatro horas, Joachim converteu-se num velho [...]”. Na iminência desse momento, com a barba cerrada que ele cultivava em dias derradeiros, ele finalmente se aproxima do aspecto militar que ele não teve a chance de sustentar durante a vida, para logo a seguir declinar. É, contudo, com o aspecto do militar adulto, ainda que retocado pela ironia do autor, que ele retornará do mundo dos mortos na sessão de ocultismo.

Apesar das diferenças apontadas entre a morte do primo e a do avô, também é interessante notar que ambas se aproximam por consumir uma imagem almejada durante a vida. Em certo sentido, ambos compartilham a bela morte. E do ponto de vista do narrador, essas experiências pertencem ao assim chamado “remoto passado”, anterior à catástrofe. Castorp, por sua vez, também torna-se um militar com a irrupção da I Guerra. Podemos perguntar se a morte no campo de batalha permitiria ainda uma conexão entre o que se almeja durante a vida e imagem que se guarda após o seu fim. Tal parece ser o caso das imagens definitivas do avô e do primo, mas o mesmo valeria para Castorp?

Aqui também se abre espaço para uma questão sobre a ironia desse narrador. A ironia não é uma novidade de *A montanha mágica*. Ela aparece também no *Wilhelm Meister* de Goethe, mas ali parece operar sobretudo com a função de realçar os desencontros entre o indivíduo e o meio social, dos quais o romance de formação extrai sua força. Ela é necessária para combater a idealização da realidade e manter a posição ambígua do protagonista no meio social, sua oscilação permanente entre adequação e inadequação. Em *A montanha mágica*, por sua vez, a ironia, sem excluir esse primeiro sentido, parece estar conectada a um outro, surgida justamente de uma reflexão sobre o fim das condições históricas que possibilitaram o romance de formação. Talvez, por isso, ela às vezes ceda à paródia, na medida em que não apenas personagens e situações são ironizadas, mas também a forma mesma do romance de formação.

Por fim, valeria questionar se o narrador permite que sua posição também seja afetada pela ironia. Sabe-se que a famosa ironia de Thomas Mann recebeu avaliações bastante distintas de seus conterrâneos. Adorno a elogia como uma violação imanente da forma, capaz de lançar luz sobre o caráter fictício e ilusionista próprio ao ato de instauração de um narrador.⁶ A ironia, portanto, atinge em cheio o narrador. Uma posição distinta é a de Heiner Müller, que escreve o seguinte sobre Mann:

É uma ironia que surge numa determinada situação histórica, uma situação em que a ironia se torna também um ato de legítima defesa perante um processo histórico que [Mann] sabe que não pode mais influenciar, um processo em que o mundo burguês vem abaixo. E ele o observa com uma mistura de luto e nostalgia da morte. Ele vê que o novo, o bárbaro, é mais forte e vencerá, e tudo aquilo com o qual ele está familiarizado, tudo o que é belo e refinado, se quebra. Essa é uma função bem passiva da ironia e em geral não tem nenhum traço de sarcasmo. [...] Quando se toma consciência de que algo não está em ordem, alguma coisa deve ser feita a respeito. Quando não se consegue resolver isso, então a saída é tornar-se irônico. Faz-se troça de si mesmo, assim como do que é novo e do que é velho. Nesse sentido, a ironia de Thomas Mann é uma fuga da compreensão e das consequências de ordem política. É o contrário da ironia trágica de Sófocles. Essa é um conhecimento sobre o abismo que são a política e a história.⁷

Müller diferencia a ironia do observador da ironia daquele que é atingido e ainda assim consegue manter distância em relação ao que o atingiu. Provavelmente Mann se movimenta entre esses dois polos. De qual deles ele mais se aproxima, é uma questão a ser debatida.

* Luciano Gatti é professor adjunto do Departamento de Filosofia da UNIFESP.

¹ LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 140.

² HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. v. II. *apud* MAZZARI, Mm. "Metamorfoses de Wilhelm Meister: O verde Henrique na tradição do *Bildungsroman*". In: *Labirintos da Aprendizagem*. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 100.

³ MANN, T. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 9.

⁴ Ibidem.

⁵ Cf. AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 407 ss.

⁶ Cf. ADORNO, T. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 60.

⁷ MÜLLER, H. *Gesammelte Irrtümer 2*. Frankfurt am Main: Verlag der Autore, 1990, pp. 77-78.