



**Universidade do Estado do Rio De Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Daniel Reis Ferreira

***A Montanha Mágica* como paródia do gênero romance de formação:  
o estilo irônico de Thomas Mann**

Rio de Janeiro

2024

Daniel Reis Ferreira

***A Montanha Mágica* como paródia do gênero romance de formação:  
o estilo irônico de Thomas Mann**



Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Viviane da Silva Vasconcelos

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/B

M281

Ferreira, Daniel Reis.

A montanha mágica como paródia do gênero romance de formação: o estilo irônico de Thomas Mann / Daniel Reis Ferreira. – 2024.  
86 f.

Orientadora: Viviane da Silva Vasconcelos.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Mann, Thomas, 1875–1955 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Mann, Thomas, 1875–1955. A montanha mágica – Teses. 3. Bildungsroman - Teses. 4. Ironia na literatura – Teses. 5. Paródias – Teses. I. Vasconcelos, Viviane da Silva. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 830-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum - CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Daniel Reis Ferreira

***A Montanha Mágica* como paródia do gênero romance de formação:  
o estilo irônico de Thomas Mann**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 25 de março de 2024.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Viviane da Silva Vasconcelos (Orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Marlon Augusto Barbosa  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2024

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho, por ordem dos acontecimentos mais recentes, ao meu avô Afonso que expirou pouco antes da minha defesa, mas nos deixou a mensagem do amor e do apreço familiar. À minha avó Lygia, mãe da minha mãe, que vive biologicamente, todavia não é mais capaz de partilhar uma conversa. Mesmo assim, sua voz sempre há de ecoar na memória do coração que ela ajudou a formar. E ao meu avô Luiz e bisavô Manuel, as primeiras experiências vívidas de morte da minha infância, que deixaram saudade, mas também bons exemplos.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que lutou e luta todos os dias, sempre tentando fazer o melhor para todos ao seu redor, cuidando com amor e carinho dos filhos e de quem mais estiver em seu alcance; mulher determinada que busca sempre encarar a vida na sua melhor possibilidade, como uma Poliana moça que acredita que a vida é para ser vivida e vale a pena defendê-la. Obrigado por sempre estar de braços abertos e acreditar no meu potencial.

Ao meu pai, que nunca desistiu de me procurar e saber como eu estava, mesmo quando me escondia na rotina que eu mesmo queria evitar. Obrigado por me mostrar que há tempo, se houver vontade.

À razão, ou grande inspiração, que me convenceu de que o título era possível, mesmo que dolorido. À audaciosa que me falou de mestrado e propôs tatuagens no primeiro encontro e que hoje compartilha a vida ao meu lado. Lorena, minha amiga e companheira, com quem divido minhas dores e dúvidas, mas também minhas alegrias e projetos. Obrigado por escutar minhas divagações e digressões infindas ao longo desse percurso e sempre me apoiar quando precisei.

Aos meus amigos Carol e Bruno, que me acompanharam nesse caminho, mesmo que isso significasse não ter nossa sessão de jogos e filmes. Obrigado pela compreensão, suporte e carinho.

À minha amiga Luísa, que sobreviveu comigo à loucura da graduação da Letras e quem me deu minha primeira cópia em português d'*A Montanha Mágica*, quando ainda acreditávamos que sanatório era sinônimo de insanidade. Obrigado pela amizade sincera.

À minha psicóloga Nara, que sempre teve uma palavra honesta, além da profissional.

À minha orientadora Viviane Vasconcelos, que aceitou embarcar nessa aventura com um projeto tão ambicioso.

À Magali Moura, que me orientou nos primeiros passos desse trabalho e me encantou com suas aulas de Literatura Alemã.

Aos professores Nabil Araújo e Marlon Barbosa, que aceitaram o convite para participar da banca e contribuíram de modo significativo com a robustez teórica e com a qualidade do texto final.

E aos grandes mestres e poetas, que inspiram e atizam as questões mais urgentes da humanidade através das letras e da arte.

Psicologia de um vencido

Eu, filho do carbono e do amoníaco,  
Monstro de escuridão e rutilância,  
Sofro, desde a epigênese da infância,  
A influência má dos signos do zodíaco.

Profundissimamente hipocondríaco,  
Este ambiente me causa repugnância...  
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia  
Que se escapa da boca de um cardíaco.

Já o verme – este operário das ruínas –  
Que o sangue podre das carnificinas  
Come, e à vida em geral declara guerra,

Anda a espreitar meus olhos para roê-los,  
E há de deixar-me apenas os cabelos,  
Na frialdade inorgânica da terra!

*Augusto dos Anjos*

## RESUMO

FERREIRA, Daniel Reis. *A Montanha mágica como paródia do gênero romance de formação: o estilo irônico de Thomas Mann*. 2024. 86 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

O intuito deste trabalho é analisar a obra *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, sob a perspectiva do gênero romance de formação (*Bildungsroman*). Apesar de compartilhar características com o gênero, a obra se concretiza através da ironia e da sátira, como uma paródia. O clássico de Thomas Mann segue a tradição do gênero ao apresentar a história de um jovem engenheiro chamado Hans Castorp, que viaja para o sanatório Berghof, em Davos, Suíça, para visitar seu primo Joachim, que está internado com tuberculose, e acaba tornando-se, ele mesmo, paciente. Então, sua estadia se prolonga e ele tem no período que passa nos alpes – sete anos – uma experiência vasta de aprendizado em diferentes níveis do saber intelectual e da *Bildung* [formação] humanística clássica. Todavia a apropriação do gênero romance de formação por Thomas Mann ao conceber *A Montanha Mágica* se dá num contexto histórico e literário que propicia a produção de uma obra de teor irônico, que subverte o gênero clássico, e funciona, nesse sentido como paródia. O recurso da ironia se torna, portanto, de grande importância para o sentido do romance, pois, além de estar situado no contexto pessimista e conturbado no qual a Primeira Grande Guerra irrompeu, a ironia domina a história de Hans Castorp e reformula a concepção da sua formação e do seu aprendizado, transformando a clássica superação do personagem desse tipo de romance em um fracasso trágico e improdutivo – pedagógico apenas como exemplo para o leitor. Em seu aprendizado, Hans Castorp ocupa-se com questões voltadas à existência humana, como vida, morte, amor e doença, mas tudo apenas como experiência e com uma atitude imprudente que desperta, no jovem, simpatia pela morte, enquanto seu principal tutor, Settembrini, busca afastá-lo desse lugar e tenta ensiná-lo o valor da vida. Tudo isso se passa no ambiente nebuloso do sanatório Berghof, onde a doença impera de modo absoluto e isso é representado e narrado de modo irônico e banal, chegando a constranger os personagens à escolha de resistir ou se aclimatar à montanha. Nesse contexto, os embates entre as diferentes potências pedagógicas que afetam Hans Castorp e entre a díade vida e morte são concretizadas na experiência do jovem de maneira irônica não apenas pela reformulação do gênero clássico, mas também pelo sistema irônico estruturado na narrativa e nos recursos estilísticos que constituem o romance.

Palavras-chave: Thomas Mann; *A Montanha mágica*; ironia; *Bildungsroman*; paródia.

## ABSTRACT

FERREIRA, Daniel Reis. *The Magic Mountain as a parody of the Bildungsroman (novel of formation) genre: Thomas Mann's ironic style*. 2024. 86 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

The aim of this work is to analyze *The Magic Mountain*, by Thomas Mann, from the perspective of the genre *Bildungsroman*. Despite sharing characteristics with the genre, the work presents itself through irony and satire, as a parody. Thomas Mann's classic follows the tradition of the genre by presenting the story of a young engineer named Hans Castorp, who travels to the Berghof sanatorium in Davos, Switzerland, to visit his cousin Joachim, who is hospitalized with tuberculosis, and ends up becoming himself, a patient there. Hence, his stay is prolonged and during the period he spends in the Alps – seven years – he has a vast experience of learning at different levels of intellectual knowledge and classical humanistic *Bildung* [education]. However, the appropriation of the *Bildungsroman* genre by Thomas Mann when conceiving *The Magic Mountain* takes place in a historical and literary context that allows for the production of a work with an ironic content, which subverts the classic genre, and functions, in this sense, as a parody. The resource of irony becomes, therefore, of great importance for the meaning of the novel, because, in addition to being situated in the pessimistic and troubled context in which the First World War broke out, irony dominates Hans Castorp's story and reformulates the conception of his *Bildung* and learning, transforming the classic overcoming of the character of this type of novel into a tragic and unproductive failure – pedagogical only as an example for the reader. In his learning, Hans Castorp deals with issues related to human existence, such as life, death, love and illness, but everything only as an experience and with a reckless attitude that awakens, in the young man, sympathy for death, while his main tutor, Settembrini, seeks to distance him from this place and tries to teach him the value of life. All of this takes place in the nebulous environment of the Berghof sanatorium, where the disease reigns supreme and this is represented and narrated in an ironic and banal way, even forcing the characters to choose to resist or acclimatize to the mountain. In this context, the clashes between the different pedagogical powers that affect Hans Castorp and between the dyad of life and death are materialized in the young person's experience in an ironic way, not only through the reformulation of the classic genre, but also through the ironic system structured in the narrative and stylistic resources that constitute the novel.

Keywords: Thomas Mann; *The Magic Mountain*; irony; *Bildungsroman*; parody.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1	<b>ROMANCE DE FORMAÇÃO: O GÊNERO E <i>A MONTANHA MÁGICA</i></b> .....	12
1.1	<b>Desmagificação: A crise da <i>Bildung</i> e os Romances de Formação tardios</b> .....	23
2	<b>RECURSOS ESTILÍSTICOS: <i>A MONTANHA MÁGICA</i> COMO SÁTIRA E PARÓDIA</b> .....	35
2.1	<b>A ironia: de Sócrates aos Românticos e o caso da obra de Thomas Mann</b> .....	36
2.1.1	<b><u>Características irônicas em <i>A Montanha Mágica</i>: Expectativa e Paródia</u></b> .....	43
2.2	<b>O Tom do Narrador</b> .....	47
2.3	<b>Protagonista ou Herói: O mito do Insignificante</b> .....	58
3	<b>CRISE E SUPERAÇÃO: A IRONIA COMO ESTILO E MÉTODO ESTÉTICO-PEDAGÓGICO</b> .....	66
3.1	<b>Crise: A Superação estética e a Ironia Pedagógica na Formação de Hans Castorp</b> .....	68
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	81
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	84

## INTRODUÇÃO

Ao encabeçar um trabalho que trate de *A Montanha Mágica*, devemos ter alguns cuidados que envolvem principalmente, assim como no próprio romance, a questão do tempo. Isso acontece não apenas pelo tamanho físico da obra e o tempo que ela demanda para a leitura, mas pela profundidade da história e de seus temas. O tempo em si, a doença, a vida e a morte são alguns dos pontos principais que Thomas Mann traz para a discussão, como literato, e que podem prender a mente dos interessados de maneira que o relógio não os interrompa, mas que com certeza a vida prática o fará. Portanto, tendo isso em vista, este trabalho primeiramente precisou partir de certa delimitação temática.

Trabalhar toda a experiência vivida por Hans Castorp e como ela se realiza na representação literária é um material tão fecundo quanto perigoso para um projeto de mestrado – e mesmo doutorado. Assim, espero que os lapsos intencionais e não voluntários sejam perdoados da mesma forma que somos obrigados a desculpar o narrador que, pela necessidade de concretude, em algum momento tem que calar. Neste estudo deixaremos lacunas quanto à doença genial de Castorp, quanto ao amor enfermo e quanto ao simbolismo do corpo doente. De forma similar, as questões do tempo, e da vida e morte principalmente serão resolvidas conforme a necessidade e adequação dos pontos aqui discutidos.

Por conta disso, o intuito que se apresenta é o tratar do romance primeiramente como uma obra de Thomas Mann. Isso quer dizer que certos pressupostos e características de seu estilo erudito e prolixo devem já ser considerados. A ironia então se torna a marca mais distintiva desse aspecto da análise, tendo importância vital. Além disso, a obra se localiza num espaço, tempo e, mais importante, forma bem definidos, que exigem do leitor acadêmico um olhar mais atento à tradição. A herança de Goethe e de outros autores perpassa também no legado de Thomas Mann, o que impele a crítica a confrontar *A Montanha Mágica* com a categoria dos *romances de formação*.

Diversas características enquadrariam o romance no gênero, mas de uma maneira que algumas de suas peculiaridades seriam desconsideradas e se abriria espaço para certas inconstâncias. Apesar disso, não há como negar a clara tentativa de Hans Castorp de trilhar minimamente um processo de formação embebido no humanismo e iluminismo oferecidos principalmente pelo pedagogo Settembrini. Além disso, o círculo da socialização o envolve da

mesma maneira com arquétipos, personagens que representam instituições, valores e ideologias – que o influenciam ou entram em conflito com sua personalidade em construção.

Para preencher ainda mais as lacunas desse romance de formação reformulado como paródia, buscamos ainda contrastá-lo com a subcategoria de *romances de formação tardios* e mesmo com obras modernas contemporâneas. Tais obras inclusive compartilham certos aspectos narrativos e valores que reportam ao momento histórico, mas esses aspectos são, sem uma análise mais profunda, insuficientes quando vistos separadamente.

Transparece que o mais proveitoso é alinhá-los à estrutura global do romance. O contexto histórico-literário, a herança e as transgressões do gênero, a fonte dos clássicos no qual o estilo de Thomas Mann está mergulhado e, sem falta, a ironia, que perpassa sua estilística e transfigura *A Montanha Mágica* em uma paródia dos romances de formação clássicos, uma sátira da bibliografia do autor, e que também reflete a realidade do continente europeu da época na forma de escárnio e, finalmente, de crítica.

Dessa maneira, a ironia é o recurso estilístico chave para compreensão e análise da obra. O aproveitamento do gênero, como caminho do aprendizado de um herói jovem, representante da juventude e da modernidade, mas reelaborado de modo irônico, reforça a ideia de falência vivida na época das guerras. A inutilidade que a formação de Hans Castorp revela, se reflete na desesperança e no desânimo que dominam ao se deparar com o fracasso humano.

Seguindo essa lógica, este presente trabalho se divide em três capítulos. O primeiro trata do gênero romance de formação, suas características gerais e ramificações na tipologia literária, além dos aspectos que reverberam n' *A Montanha Mágica* e aqueles que não se aplicam ao romance – assim como os subvertidos no processo de parodiar. O segundo capítulo trata dos recursos estilísticos da obra, sendo a ironia a ferramenta crucial, que atravessa a figura do narrador e, portanto, a apresentação dos personagens na estrutura da obra. Por fim, no terceiro capítulo, a narrativa de Hans Castorp é analisada, levando-se em consideração todo esse sistêmico irônico que Thomas Mann concebeu em seu romance, a fim de reformular a crise do herói clássico do romance de formação em uma sátira moderna que, apesar de ser desesperadora, é pedagógica e, por isso, formadora por si só.

Para a análise dos textos e do próprio autor, foram utilizadas as obras de Thomas Mann, além de ensaios seus sobre literatura e recortes sobre seus próprios trabalhos. Ainda sobre o autor, utilizamos estudos de Anatol Rosenfeld sobre o estilo e sobre as obras de Mann. A bagagem teórica acerca dos romances de formação veio principalmente de Wilma Maas, Franco Moretti e Rolf Selbmann. Maas contribuindo com uma análise cronológica e teórica

para a conceituação, Moretti com considerações sobre a categoria que nomeou de *romances de formação tardios*, e Selbmann com uma leitura do contexto alemão. Para o panorama histórico, social e mesmo filosófico em questão nos baseamos em Max Weber, Reinhart Koselleck e Theodor Adorno. A leitura desses autores auxilia na compreensão dos valores e ideias que são discutidos na ficção do romance e na realidade do período histórico. No estudo dos aspectos narrativos e específicos da teoria literária, utilizamos Vítor Manuel de Silva, Antônio Cândido e Norman Friedman. Por fim, na fundamentação do conceito de ironia, nossa principal fonte foi o material elementar de Muecke. Todavia, na leitura mais aprofundada da ironia que buscamos em Thomas Mann, nos valem de Rüdiger Safranski, ao tratar da ironia romântica (grande influência para Mann), e de Reinhard Baumgart, ao lidar com a ironia do estilo de Thomas Mann, diretamente analisada nas obras.

Esperamos que o trabalho possa ser proveitoso para a academia no sentido que colabora com os estudos de teoria literária, literatura comparada e se ocupa com temas caros para a literatura alemã, porém também para a mundial – *Weltliteratur*. Além disso, as temáticas da formação e da guerra estão tão vívidas, se não mais presentes, nos dias de hoje do que nas primeiras décadas do século XX. Ainda é uma questão forte o formar do cidadão, do ser humano, e como a literatura pode fazer parte desse processo de moldar. A guerra, por outro lado, nunca cessou, mas temos a ilusão de um mundo mais calmo. Por isso, acreditamos na relevância dessa dissertação.

Dito isso, buscou-se neste trabalho o suplantar do mínimo e o respeitar dos limites de um estudo deste porte. Sua importância é defendida na medida, espera-se, em que se considere a grandeza e o respeito que temos pela obra de Thomas Mann. Isso vale não apenas pela temática de questões inerentemente humanas e atemporais para o estudo da literatura e das ciências humanas, como também pela magnitude de sua capacidade artística e sentimental. Assim, esperamos que este não seja um guia, nem uma mera referência, porém mais uma indagação, mais uma inquietação na consciência das humanidades.

## 1 ROMANCE DE FORMAÇÃO: O GÊNERO E *A MONTANHA MÁGICA*

*A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, é sem dúvida uma obra complexa. Sua abrangência, em termos substanciais, teóricos e até mesmo de extensão física, pode abrir espaço para grande especulação, inclusive acerca de sua tipologia literária. O próprio autor chega a qualificar a obra como *Zeitroman*, em uma dupla acepção, pois o termo poderia ser traduzido como *romance histórico* – sobre uma época – ou então *romance sobre o tempo* – sobre o tempo e sua narração. (Mann, 1990, p. 15-16) Esta categorização é menos frequente, mesmo que sustentada pela grande relevância do tema *tempo* dentro da obra e por ela relatar os anos que precedem a Grande Guerra, mais tarde conhecida como Primeira Guerra Mundial. Entretanto, o foco deste trabalho recai sobre uma classificação mais comum no estudo desse romance, ou seja, o gênero *Bildungsroman*, que pode ser traduzido como *romance de formação*.

Ao analisar o aspecto morfológico da expressão em *O Cânone Mínimo*, Wilma Patricia Maas (2000) descreve o simples processo de justaposição no qual as palavras *Bildung* [formação] e *Roman* [romance] se relacionam para instaurar este termo que remete a “dois conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas”. (Maas, 2000, p.14)

Apesar de poder suscitar grandes discussões terminológicas e conceituais dentro da teoria literária, neste trabalho devemos nos contentar com uma delimitação básica da noção de romance. Assim, como explicita Moretti:

"[...] as grandes teorias do romance fizeram exatamente isso: reduziram o romance a uma só forma de base (o realismo, o romance, o dialogismo, o meta-romance...). E se esta redução lhe conferiu elegância conceitual e força teórica, terminou também por fazer desaparecer nove décimos da história literária. É muito" (Moretti, 2008, p. 57).

Nesse sentido, tal redução é aqui utilizada para que haja ponto de partida para a discussão mais aprofundada daquilo que nos interessa, ou seja, *d'A Montanha Mágica* e de sua relação com o subgênero romance de formação. Isso é necessário, pois as questões que envolvem as teorias do romance também estão presentes na categoria dos romances de formação. Dessa maneira, entende-se aqui o romance, em linhas gerais, como um gênero relativamente moderno, que apresenta uma narrativa – normalmente em prosa – e um enredo relativamente complexos, se distinguindo dos contos e novelas devido a sua extensão.

Partindo disso, nos voltemos ao termo *Bildung* – comumente traduzido como *formação*, mas também *cultura* ou *educação*. Esse termo compreende uma gama de leituras bem ampla. Isso pode ser explicado pela peculiaridade atribuída ao conceito, por ser considerado “tipicamente alemão” e por se originar em um contexto bem específico, histórica e culturalmente.

Em *História de conceitos*, Reinhart Koselleck (2020) descreve, a partir de uma visão histórica, os diferentes sentidos que a palavra *Bildung* assume de acordo com o discurso ao qual ela está vinculada. Apesar de não estar apenas presente no contexto da burguesia, o autor deixa claro que ambas se entrelaçaram de maneira profunda e isso não pode ser ignorado. Todavia, a *Bildung* abrange diversos campos humanos além das classes sociais, a saber, filosofia, teologia, religião, judaísmo, ciências naturais e humanas, artes, literatura, música e pedagogia.

Em linhas gerais, a *Bildung* não é, segundo o historiador, um conceito social, mas deve estar integrada às funções da sociedade e políticas. Além disso, ela depende de pressupostos econômicos e da instância pública para se desdobrar. Não obstante o contexto coletivo, a *Bildung* é ao mesmo tempo o processo e o produto de um esforço individual, que se realiza através da autorreflexão e do pensamento autocrítico, com o propósito de formar o indivíduo. (Koselleck, 2020, p. 118-122)

Koselleck apresenta três fases, organizadas cronologicamente, mas que, segundo o historiador, não deixam de se relacionar de alguma maneira entre si, através do decurso temporal e semântico. Primeiramente o conceito alemão teria sido concebido no campo da teologia, estabelecendo uma hierarquia na formação do ser humano com um ser criador, Deus, que o formou à sua imagem [*Bild*]. Em seguida, pela forte influência da pedagogia do Iluminismo, tinha-se a visão de uma formação voltada para educar e governar os seres humanos. Por fim, o conceito é delineado principalmente devido ao seu caráter reflexivo e, de alguma forma, até político. (Koselleck, 2020, p. 124-125)

Nos interessa apontar a transição que ocorrera no século XVIII, quando o sentido da *Bildung* seguia uma noção pedagógica; isso quer dizer que a educação deveria ser imposta por uma fonte externa, mas não necessariamente religiosa, para alcançar sua forma reflexiva e, mais tarde, partidária. Na fase iluminista, esse conceito foi reformulado, tendo como novo foco a “autonomia individual ligada ao impulso de incorporar o mundo por conta própria”. Dessa forma, a cultura de uma certa sociedade deve necessariamente estar vinculada ao

processo de reflexão interno de cada indivíduo que participa dessa cultura social, um a se emaranhar e interferir no outro. (Koselleck, 2020, p.120)

É com essa concepção terminológica que se populariza, a partir da obra de Johann Wolfgang von Goethe, o gênero *Bildungsroman*. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* – considerado paradigma do gênero – é inclusive citado por Thomas Mann como ascendente [*Aszendent*] d’*A Montanha Mágica*. Assim, devido a um sentimento de tradição, Mann se vê compelido a escrever sobre um personagem singelo, ou mesmo tolo, que resgatasse o arquétipo do herói aventureiro, em busca de novas experiências. Todavia, o romance de formação, além da incessante demanda empreendida, seria nas palavras do autor “a sublimação e a espiritualização dos romances de aventura” (Mann, 1939, p. 19), ou seja, a vivência do personagem é interiorizada, voltada para seu aprendizado e formação pessoal.

Dito isso, fica claro para o leitor que examine a obra que é exatamente essa a premissa de sua história, narrada “em virtude dela, e não em razão dele, pois era simplório” (Mann, 2016, p. 1206). Mesmo assim, apesar de *A Montanha Mágica* compartilhar algumas características do modelo clássico do gênero, a obra o subverte como sátira, uma paródia repleta de ironia, pois se utiliza dos recursos típicos dele para contestar o conceito de *Bildung* e criticar os valores humanistas sob um olhar sarcástico, apresentando um enredo hermeticamente trabalhado, com uma teleologia irônica que estrutura o romance a fim de expor a crise e a impossibilidade dessa formação. Neste ponto, para melhor compreensão da discussão a ser encabeçada, parece interessante um breve resumo da obra.

Em síntese, o romance *A Montanha Mágica*, publicado em 1924, apresenta a história de um jovem singelo, recém-formado engenheiro naval, chamado Hans Castorp. Antes de exercer formalmente sua profissão, Castorp viaja para o sanatório Berghof, em Davos, Suíça, para visitar seu primo Joachim, que está internado com tuberculose. Sua visita, que a princípio duraria três semanas, se estende de maneira absurda a sete anos devido às circunstâncias peculiares que regem os ares enfermos do sanatório. Nesse período que passa nos alpes, ele vivencia diversas e vastas experiências de aprendizado em diferentes níveis do saber intelectual, da formação moral e da educação humanística – nos moldes de um romance de formação clássico.

A formação de Hans tem como principal mentor o literato italiano Settembrini, doutrinador da causa humanista. Como influência pedagógica, Settembrini se propõe a educar o singelo Castorp – que consente –, evocando o espírito humano como potência arrebatadora e

esforça-se por convencê-lo a enaltecer a vida e se afastar do mundo da morte, ou seja, onde estão os doentes e moribundos - o sanatório.

Não obstante, Settembrini é apenas um dos polos de influência que permeiam a história de Hans Castorp. Joachim, seu primo militar, se apresenta como exemplo do rigor e da sobriedade; o médico-diretor, dr. Behrens e seu assistente, dr. Krokowski, entram em cena como figuras de autoridade e mantenedoras da ordem do sanatório; Clawdia Chauchat transfigura sua experiência amorosa e de desejo; Peeperkorn, como o poder de uma personalidade; e Naphta divide o círculo mais íntimo de sua formação, disputando com Settembrini a atenção do discípulo desamparado, o filho problemático da vida, Hans Castorp.

Além desses personagens, que se fazem mais presentes na trama, outros secundários também são importantes no caminho nebuloso que o jovem percorre e estão relacionados com suas escolhas e seu destino. A história explora temas como o tempo, a doença, a vida, a morte e questões filosóficas – da época e hodiernas. O enredo estrutura essas forças e valores de modo que os personagens representem diferentes correntes de pensamento e de ideologias. Mas ainda há o elemento que transforma essa obra em uma paródia do romance de formação clássico, a ironia, que subverte e questiona a tradição do gênero e do conceito de *Bildung*.

A ironia e a releitura paródica do gênero estão presentes em vários elementos ao longo da obra, mas o desfecho trágico de Hans Castorp as anuncia de maneira mais contundente. Ao longo de sua estadia no Berghof, o jovem realmente se propõe a aprender e a experimentar como um herói clássico da formação. Todavia, sua experiência se torna vazia por sua improdutividade prática, por renunciar à vida da “planície” e abraçar o ambiente de doença e morte da montanha. Após passar sete anos tediosos e vazios no sanatório, a força maior da convocação militar o impele a abandonar sua confortável futilidade, para então atirá-lo no desastre histórico da guerra. A narrativa não deixa claro se a sobrevivência de Castorp seria possível, mas sugere que isso seria muito improvável – encerrando assim a ironia de seu pretense intento dentro do contexto de sua formação.

Dito isso, pode-se dizer que, apesar da frutífera criatividade de Thomas Mann, é difícil, se não impossível, lê-lo sem inferir as referências que tal obra tão complexa evoca. Não apenas de maneira clara, por meio de citações ou motivos literários clássicos, mas também pela estrutura do enredo e pela apropriação estilística de um gênero literário. Além disso, o contexto histórico é visto como de suma importância nas análises da crítica. Como consequência, a “obra literária passa a ser considerada a partir de suas relações dentro da

própria tradição literária, das relações com o universo das obras e dos gêneros que a precederam e daqueles que lhe são contemporâneos.” (Maas, 2000, p. 10)

Inclusive, um dos focos do trabalho de Maas é a análise de obras, alemãs e estrangeiras, que assimilam o gênero, sempre em comparação ou em uma hierarquia com o que ela denomina de cânone mínimo, ou seja, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Isso quer dizer que, devido ao fato de a crítica considerar esta obra como paradigma, aquelas que supostamente se encaixam no gênero – ou dialogam com ele – devem então seguir sua estrutura clássica ou parodiá-la, num movimento de transgressão.

Quanto à origem do termo *Bildungsroman*, acredita-se que ele foi empregado pela primeira vez por Morgenstern, em 1803. Embora sua divulgação deva-se na verdade a Wilhelm Dilthey, que discute as ponderações do professor.

A definição inaugural do *Bildungsroman* por Morgenstern entende sob o termo aquela forma de romance que "representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade". Uma tal representação deverá promover também "a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance". (Maas, 2000, p.19)

Partindo desse princípio terminológico, a análise da autora parece se concentrar na discussão da peculiaridade ou generalização do termo. Enquanto algumas concepções apontam o *Bildungsroman* como um gênero tipicamente alemão, originado num momento histórico bem específico, outras perspectivas críticas defendem que possa haver exemplos do gênero em literaturas estrangeiras e na posterioridade.

A autora argumenta que as definições dadas pelas enciclopédias e as listas de exemplos típicos do gênero em pauta são incoerentes entre si e não delimitam com precisão a categoria que pretendem determinar. Ao contrastar tais listas, percebe-se que apenas quatro elementos – dentre eles, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, – são constantes, o que leva Maas à conclusão de que há certo impasse na “possibilidade de se estabelecer um elenco de *Bildungsromane* reconhecidos universalmente pela crítica” (Maas, 2000, p. 61)

Isso se dá, segundo ela, não apenas devido ao fato de as definições serem genéricas e mesmo plágios das anteriores (sem crítica), mas também porque elas tendem a ser de caráter conteudístico e temático, em detrimento da forma. Uma solução possível para esta questão seria uma concepção flexível, como sustenta Jürgen Jacobs:

Devem ser consideradas como pertencentes ao gênero obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo. Esse

equilíbrio é frequentemente descrito de forma reservada e irônica; entretanto, ele é, como meta ou ao menos como postulado, parte necessariamente integrante de uma história da "formação" (Jacobs, 1989, p.37 apud Maas, 2000, p.62)

Neste ponto, é interessante, devido ao peso que tem o conceito de ironia neste estudo, comentar a passagem “Esse equilíbrio é frequentemente descrito de forma reservada e *irônica*”, desse trecho. Apesar de ser uma característica marcante em *A Montanha Mágica*, a ironia, segundo essa definição, parece também estar presente nos clássicos ou na conceituação geral do termo de alguma forma. Mesmo assim, Maas ainda cita visões, como a de Cristina Ferreira Pinto, que consideram a ironia como uma das “formas de subversão do cânone instaurado pelo *Bildungsroman* tradicional”. (Maas, 2000, p. 247)

Essa concepção e aparente incongruência ocorre pela abrangência semântica do conceito. A ironia destacada por Jacobs é discutida por Maas quanto ao seu real significado no contexto literário e do gênero, classificando-a como “ironia retórica, socrática” ou mesmo a “ironia romântica”. Além disso, segundo Maas, na perspectiva de Friedrich Schlegel, a ironia na obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, é tida como “o princípio da união dos contrários: ‘a percepção de uma contradição irreconciliável entre o não-contingente e o contingente, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação perfeita’”. (Maas, 2000, p. 122) Sendo assim, essa ironia de Jacobs se assemelha ao embate entre opostos, a noção de contraste do conceito – concretizado por exemplo nas esferas individual e social com as quais o herói do romance de formação clássico tem de lidar – e a noção satírica, na linguagem narrativa ou descritiva.

A ironia de Thomas Mann em *A Montanha Mágica*, até pela influência desse modelo, perpassa tal sentido; contudo se aprofunda, por outro lado, não apenas na narração e no tom da história, mas também na configuração do romance inteiro como um sistema de relações no qual Hans Castorp se vê como joguete do seu próprio destino. A ironia não é apenas pontual ou contextual nesse vínculo entre o herói e o “equilíbrio com o mundo” – um ponto que também poderia ser questionado no romance –, mas permeia e estrutura toda a narrativa de modo teleológico, de maneira pessimista e inevitável, fazendo com que a gama de possibilidades de sua formação, na verdade, se restrinja ao fracasso. Sendo assim, além da ironia descrita por Jacobs e observada nos clássicos, a ironia manniana nesse romance de decomposição é também sistemática e funciona de maneira fatalista dentro do enredo.

Dito isso, além desta definição, Jacobs enumera algumas características típicas do *Bildungsroman*, como o protagonista ter consciência do processo de autodescobrimento, a

presença de obstáculos e enganos no percurso que devem ser corrigidos pedagogicamente durante seu desenvolvimento, e o característico afastamento da casa paterna, que vem a ser substituído por experiências educacionais, culturais, artísticas e mesmo amorosas; tudo isso com a orientação de mentores e figuras-modelo.

Vale a pena ressaltar uma característica da concepção de Jacobs, cuja importância é apontada também por Franco Moretti (2020), em seu livro *O romance de formação: a juventude*. Moretti trata desse aspecto como um símbolo da modernidade, sendo a idade que “concentra em si o ‘sentido da vida’”, que representa a “mobilidade” e a “interioridade” e, também, que se contrasta de maneira mais evidente com a finitude, a morte. Nesse sentido, esse tipo de romance se vale desse simbolismo da “irrequietude interior” para apresentar o dilema do herói em questão, frente aos obstáculos em sua jornada à autoconsciência e ao autoaperfeiçoamento, enquanto que o delimita em seu lugar no espaço social e em sua própria vida. (Moretti, 2020, p.21-23)

Nesse primeiro sentido a juventude é então escolhida como “concreto signo sensível” da nova época – é escolhida no lugar de outros milhares de signos possíveis – porque permite *acentuar* seu dinamismo e instabilidade. A juventude é, digamos, a modernidade em estado puro, sinal de um mundo que busca o seu sentido no futuro em vez de buscá-lo no passado. (...) E, no entanto... Dinamismo e limite, irrequietude e “sentimento do fim”: construída desse modo, sobre drásticas antíteses, a estrutura do romance de formação só pode ser intimamente contraditória. (Moretti, 2020, p.23)

Além disso, Moretti propõe a análise dos romances de formação através das “diferenças de enredo”, com o intuito de compreender a essência retórica e ideológica do romance que está inserido em uma cultura histórica-narrativa. Nessa linha de raciocínio, para o autor há dois princípios organizadores do texto: o clássico, de *classificação* e o de *transformação*. Quando a chamada *classificação* é predominante, a obra tende a ser mais hermética, com o sentido da narrativa mais claro e com um final que satisfaça uma teleologia. Já na *transformação*, preza-se pelo contrário; o que importa é a sua “narratividade”, a sua capacidade de permitir um final aberto e sem solução imediatamente teleológica.

O final, que era o segmento narrativo predileto da mentalidade classificatória, transforma-se aqui no momento mais pobre de sentido (...) uma lógica narrativa segundo a qual o sentido de uma história consiste exatamente na impossibilidade de poder “estabelecê-lo”. (Moretti, 2020, p.25)

Esses operadores narrativos e textuais se relacionam diretamente com a questão da juventude. Se o princípio da *classificação* prevalecer na obra, assim como Moretti atribui a Goethe e a romances ingleses – no caso, *Orgulho e Preconceito* – a juventude deve estar subordinada à ideia vindoura da maturidade. Assim, ela deve durar certo intervalo e ter um

fim, para que a narrativa complete seu sentido e o herói tenha estabelecido sua consciência e identidade. No princípio de *transformação*, o foco é o “dinamismo juvenil”, no qual a noção de maturidade se torna “uma espécie de traição que a [juventude] privaria de sentido.” (Moretti, 2020, p. 26)

Nessa ótica, *A Montanha Mágica* parece dar várias pistas narrativas de haver o material necessário para um romance de *classificação*, porém sua teleologia é irônica quanto à formação do protagonista. Assim, a impossibilidade de conclusão do processo pedagógico (a superação clássica desse tipo de romance) e o desfecho trágico e impreciso apontam com mais vigor para a *transformação*. Além disso, ainda há uma outra categoria que será discutida mais a frente, com a qual a obra compartilha outras características e pode ser melhor explorada, a saber os “romances de formação tardios”.

A teoria de Moretti ainda traz muitos outros aspectos interessantes e que podem colaborar de modo mais profundo nessa análise, como os valores de *felicidade* e *liberdade* – o primeiro proposto pelos *Bildungsromane* clássicos, de *classificação*, enquanto o segundo, mais voltado para os de *transformação*. Todavia, voltaremos em outro momento ao autor para tratar do subgênero citado acima.

De volta ao panorama de estudos do gênero, ao tratar dos ecos do *Bildungsroman* no começo do século XX, Rolf Selbmann (1994) define esse período como Renascimento do gênero [*Renaissance der Gattung*]. Segundo o autor, ainda é veemente o interesse “na representação poética ou simplesmente biográfica dos desenvolvimentos do caráter e do espírito”. A diferença é que os valores pedagógicos da ideologia burguesa são revisitados. Por isso, o *Wilhelm Meister* de Goethe vem a ser esquematizado de forma diversa e, assim, se vê reduzido apenas a conceitos como ascensão social, destino pessoal e sucesso econômico (Selbmann, 1994, p. 146-147, tradução nossa).

Contudo, a tensão do indivíduo na realidade, assim como a do herói no *Bildungsroman* continua como uma questão problemática não resolvida. O crítico considera que esse período embarca crises humanistas e culturais, nas quais o processo de compreensão do *eu* se torna múltiplo devido aos estudos e descobertas do mecanismo psíquico. Isso, junto à necessidade da então modernidade de produzir representações artísticas, leva a um novo tipo de consciência do ato criativo. Sem deixar de lado a pedagogia iluminista reajustada e mais ainda voltado para a autodeterminação que isola o indivíduo da civilização, o romance moderno recorre ao *Bildungsroman* como “alternativa à realidade” [*Gegenentwurf zur Wirklichkeit*],

uma nova possibilidade de “história da alma” [*Geschichte der Seele*] (Selbmann, 1994, p. 148). Esse pensamento pode ser sintetizado no artigo de Érica de Castro, compilado na revista *Literatura e Sociedade*:

À medida que a sociedade burguesa atesta a falência de seus valores e o mundo mergulha numa crise sem precedentes, ocorre necessariamente uma retomada crítica e radical desse modelo literário. Assim, nas primeiras décadas do século XX, sobretudo na literatura de expressão alemã, surgem romances que questionam, ou mesmo invertem, a proposta formativa do Meister – naquele momento da história, o esforço de adequar-se à ordem vigente parecia representar o caminho mais curto para a aniquilação do sujeito. (De Castro, 2018, p. 96)

Ao tratar especificamente de Thomas Mann nesse trajeto histórico do *Bildungsroman*, Selbmann salienta a importância do modelo literário para suas obras. Em especial ele aborda a mudança de tom em *A Montanha Mágica*, onde a temática nacionalista repercute de forma mais intensa, tanto que o próprio Mann vem a considerar o gênero como tipicamente alemão, legitimamente nacional [*typisch-deutsch, legitim-national*]. Isso se dá em consonância com o ideal ufanista da virada do século e, ao mesmo tempo, com o antigo projeto de construção de uma literatura nacional, resgatado de seu contexto histórico original.

Citando *Betrachtungen eines Unpolitischen* [Considerações de um apolítico], de Thomas Mann, Selbmann defende que o pensamento do autor de *A Montanha Mágica* se estabelece na crença de que esse romance, como figura ideológica e preocupado com a formação, funciona como um parâmetro do desenvolvimento da sociedade. Todavia, ele age de forma dupla: por um lado, como um romance social, a favor da democracia e do progresso; mas, por outro, também numa decomposição [*Zersetzung*] do *Bildungsroman*, como produto moderno, mas proveniente de sua conduta conservadora perante o gênero. (Selbmann, 1994, p. 149).

Selbmann cita o próprio Mann, que afirma que essa decomposição<sup>1</sup> provém do intelecto; e a forma artística que o materializa por preferência, ou mesmo por necessidade, é a paródia. Vale ressaltar, como até o crítico o faz, que essa fala de Thomas Mann se refere a

---

<sup>1</sup> Apesar de estar distante da proposta de Pasolini, em Petróleo, há certa analogia no processo de apropriação de um gênero e posterior desconstrução (decomposição) do mesmo para criação de algo novo. O objetivo principal de Pasolini seria o de atingir diretamente o leitor, subvertendo a tipologia do romance em si, assim, o romance é “completamente destruído, desmontado, de-composto, até que o leitor, livremente, caso tenha vontade, se de fato não pode se eximir disso, o reconstrua a seu modo e segundo suas exigências, o re-monte, o re-componha” (FAVARO, 2016, p.5). Diferentemente, Mann mantém as características de um romance clássico, mas esse processo de “reconstrução” – da decomposição do subgênero – deve ser feito pelo leitor para compreender os caminhos tortuosos da aprendizagem de Hans Castorp e sua derradeira queda pedagógica na inação e no ostracismo voluntário.

outra obra sua, *As Confissões de Felix Krull*, mas pode ser aplicada, segundo Selbmann, também a sua *A Montanha Mágica*.

Em sua palestra em Princeton (1939), Thomas Mann categoriza *A Montanha Mágica* como uma peça satírica [*Satyrspiel*] frente a sua trágica *Morte em Veneza* e, além disso, em seu diário, em 1921, o autor compara diretamente seu personagem principal, o singelo herói de *A Montanha Mágica*, Hans Castorp, com o protagonista do clássico *Bildungsroman* de Goethe, *Wilhelm Meister*. Thomas Mann diz que Castorp inclusive possui traços de Meister. Dessa forma, sua obra seria, à sua maneira paródica, “um *Bildungsroman* humanista ao estilo de Goethe” [ein humanistisch-goethescher Bildungsroman] (Mann, 1921 apud Selbmann, 1994, p. 149).

No artigo de Cíntia Acosta Kütter, sobre *Bildungsroman* feminino, a autora destaca que em seu molde tradicional

estes romances foram escritos sob uma retórica clássica europeia, e seus heróis, em sua maioria, além de serem todos homens, burgueses e pertencentes à classe social mais abastada, finalizam sua aprendizagem da maneira esperada: após passarem por percalços e dificuldades, eles as superam e alcançam a formação humanista de forma completa. Todos chegam ao fim dos textos já adultos e inseridos na sociedade, uma vez que seus questionamentos juvenis com relação à vida, política e sexualidade, típicos da juventude, encontram-se resolvidos na vida madura, o que determinaria o fim da sua aprendizagem. (Kütter, 2018, p. 204)

Disso, fica claro que Hans Castorp não alcança a vida adulta da mesma forma que o padrão descrito acima nem completa a formação esperada de um romance típico do gênero. Além disso, em *A Montanha Mágica*, como paródia do gênero, o fator satírico é destrinchado em três pontos por Rolf Selbmann. O primeiro é introduzido logo no *Propósito* (texto de abertura) do livro, onde Hans Castorp é apresentado como simples e ingênuo – mais do que um herói clássico desse gênero –, um protagonista que tem sua história contada por ela ser importante, não por ele mesmo. O avanço [*Steigerung*] de Castorp e seu aprendizado é estruturado de forma que o personagem sofra diversas experiências que promovam a sua formação, porém o narrar em si desses fatos é a verdadeira finalidade e importância da obra, não sua suposta formação.

O segundo ponto relevante para a formulação da paródia se apresenta em um dos capítulos-chave do romance, *Neve*. Neste capítulo, Hans Castorp se encontra em uma situação extrema, perdido no meio de uma tempestade de neve e parece, nesse ponto, alcançar o clímax de sua aventura humanista, tendo, em uma epifania reveladora, vislumbrado o preceito máximo da vida [*Lebensmaxime*] – momento que pode ser considerado a quintessência do

romance [*Quintessenz des Romans*]. Entretanto, tal revelação se dá como que num sonho e não perde seu caráter onírico, pois ao retornar ao ambiente do sanatório Berghof, ele é novamente envolvido pelo entorpecimento mágico da montanha e sua descoberta começa a se apagar ou ser esquecida.

Por fim, há a dormência, a inação de Castorp perante sua realidade, que encaminha o herói de forma trágica e irônica para seu desfecho cruel e presumível morte. Selbmann argumenta que a concretude da Primeira Guerra Mundial suplanta o herói e qualquer objetivo de *Bildung* concebível. Mesmo o narrador de *A Montanha Mágica* não sabe do destino de Castorp, não é importante saber se ele sobreviverá. A reivindicação programática (*programmatischer Anspruch*) da obra é a de que sua história, como paródia do modelo clássico, carrega uma moral a ser aprendida. Apesar do final provavelmente trágico, porém indefinido do herói, o romance concentra-se no seu desenrolar, no seu aprendizado em si, e, dessa forma, retoma o valor de *Bildungsroman* num contexto adequado a sua contemporaneidade – importante ao leitor, não a Hans Castorp.

Assim sendo, temos estabelecida a questão da ironia – como um dos recursos e provavelmente o principal – no estilo de Thomas Mann com o intento de reformular o gênero romance de formação, para adequá-lo ao seu tempo e momento histórico, às necessidades estéticas e literárias da época. Dito isso, voltemos o olhar ao objetivo deste trabalho que é, a partir das análises do romance, de seu estilo carregado de ironia e da fortuna crítica do autor, destrinchar os aspectos que fazem d'*A Montanha Mágica* uma sátira do gênero romance de formação, uma obra que se apropria do paradigma e reinventa a tradição a partir da leitura crítica do contexto histórico-social em que é concebida – assim como outras obras da época.

Já foi falado que temas intrinsecamente humanos são abordados no romance, como o tempo, o amor, a doença e a moral por exemplo, mas o grande embate se dá, metafísica e filosoficamente, nas questões da vida e da morte. Através da pedagogia de Settembrini e de Naphta e das relações com os outros personagens que o afetam intimamente, o aprendizado de Hans Castorp perpassa o âmago do humanismo em seus temas mais básicos, porém mais complexos. Básicos, pois são natureza e fundamento da humanidade, princípio e fim; e complexos, pois interferem no viver – e no morrer – do ser humano, de maneira que estamos sempre em busca de uma compreensão do que é de fato essa experiência que chamamos de vida.

Em *A Montanha Mágica*, além do caminho clássico de uma formação pautada num conceito de *Bildung* de (auto)aprendizado e (auto)aperfeiçoamento, Hans Castorp também se depara com essas problemáticas existenciais tão familiares ao pensamento – especialmente da filosofia europeia. Sua experiência da morte e da vida se faz de modo teórico e prático, através de encontros, conversas e vivências.

Entretanto, ironicamente, todo o seu percurso – se podemos chamar de percurso, já que ele se mantém no mesmo lugar – o leva a uma vida improdutiva, de tédio, de repetição que somente é interrompida devido ao início da Primeira Guerra Mundial. Esse fato histórico influencia, de modo extra ficcional, tanto a história de Thomas Mann, como escritor, quanto a de Hans Castorp, como protagonista do romance. Esse advento tecnológico e político, assim como diversos outros, se apresenta como forte fator e contexto para diversas outras obras que encaram e representam o mundo sob um olhar trágico e pessimista – ou mesmo cínico –, mas que carrega algo da tradição.

A ideia deste trabalho é a de que *A Montanha Mágica*, sob a noção do gênero romance de formação, pode ser analisada como paródia ou sátira do mesmo. Assim, para desenvolver essa concepção, se faz necessário penetrar na estética de Thomas Mann, o que evoca a ironia e como ferramenta estilística principal (além de outros aspectos literários). Contudo, vale também explorar o contexto histórico e algumas outras obras que tangenciam o gênero de maneira similar, e que também são carregadas de ironia e ceticismo.

### 1.1 Desmagificação: A crise da *Bildung* e os Romances de Formação tardios

Para compreender melhor o recurso da ironia manniana na obra, faz-se necessário a contextualização dela na história. É verdade que o romper da guerra de 1914 teve grande influência no escopo que a obra pretendia criticar, porém o progresso tecnológico e as discussões antropológicas, sociais e filosóficas da época também tinham grande peso no momento histórico em que o texto foi escrito.

Talvez o diagnóstico mais relevante para a conjuntura em questão seja o de Max Weber (1982). O sociólogo analisou com profundidade o processo de constituição da vida moderna, demonstrando com suas ideias como a racionalização e a ciência positivista afetaram e moldaram a civilização através do tempo.

Uma de suas noções amplamente difundida é a da *desmagificação*<sup>2</sup> do mundo. Dentre os motivos para isso, está a crescente crença na intelectualização e racionalização, que, segundo o autor, não indicam simplesmente um conhecimento maior ou robusto, porém

que não há forças misteriosas incalculáveis, mas que podemos, em princípio, dominar todas as coisas pelo cálculo. Isto significa que o mundo foi desencantado. Já não precisamos recorrer aos meios mágicos para dominar ou implorar aos espíritos, como fazia o selvagem, para quem esses poderes misteriosos existiam. Os meios técnicos e os cálculos realizam o serviço. (Weber, 1982, p. 165 apud Cardoso, 2014, p. 115)

Dessa forma, entende-se que há, na forma de se encarar o mundo, uma perspectiva pautada no concreto, no empírico e lógico. Segundo Pierucci (2003 apud Cardoso, 2014), ao utilizar esse termo, Weber pretende indicar uma “perda de sentido”, ou seja, a “eliminação da magia como meio de salvação”.

Vale destacar que o sociólogo alemão também atribui à religião parte da responsabilidade desse processo. Isso acontece porque, ao exaltar a vida eterna por meio da redenção divina, os protestantes teriam desvalorizado “os sacramentos como meios de salvação e assim levaram o ‘desencantamento’ religioso do mundo, às suas últimas consequências.” (Weber, 2004, p. 133 apud Cardoso, 2014).

Portanto, pode-se perceber que, retirando-se a magia deste mundo, ele torna-se natural e palpável apenas, nada de sobrenatural o afeta ou o governa. Temos, então, “um universo reduzido ao ‘mecanismo causal’, totalmente analisável e explicável,” (Pierucci, 2003 apud Cardoso, 2014). Neste mundo material e tangível, impera a lógica positivista da ciência e da razão, “a religião tem que se retirar para a intimidade da consciência, ou escapar para além de um deus transcendente e um destino individual depois da existência terrena. (Aron, 2002 apud Cardoso, 2014)

Este é contexto histórico e social no qual Hans Castorp respira e “reina” [*regiert*]. Tal personagem, proveniente do olhar crítico de Thomas Mann, é o nosso aventureiro herói, que rompe com a concepção clássica de formação, insinuada em seu romance. Formação [*Bildung*] é, como visto, processo e resultado. E apesar de nutrir certa simpatia pedagógica por Castorp, este preocupante filho da vida, o próprio narrador anuncia seu fim trágico e irônico antes de apresentá-lo propriamente. Depois de algumas centenas de páginas, sete anos no sanatório e todo o caminho de aprendizado que fez parte da formação do jovem engenheiro, questiona-se o sentido de sua jornada diante do seu destino – similar à categoria de *transformação* de Moretti.

---

<sup>2</sup> O termo *Entzauberung*, no original em alemão, normalmente é traduzido para “desencantamento”; contudo, como sua raiz é mesma de *Zauberberg* [Montanha Mágica], decidimos manter a mesma raiz no português.

Disso, urge o confrontar; das características da *Bildung* estudadas por Koselleck, *A Montanha Mágica* apresenta, na história de Castorp, a formação como autodeterminação pessoal, ou seja, a necessidade de “se formar a si próprio – qualquer que seja a influência exercida sobre ele pelas circunstâncias externas sem cuja internalização lhe seria impossível o formar-se.” Além disso, a obra também reflete o “gerar a singularidade de uma dada individualidade, mas sem prejuízo do entrelaçamento desta com a sociedade.” (Koselleck, 2020, p. 128 e 167)

Não obstante, há a questão do desempenho desta formação e mesmo da real eficácia ou propósito dela na história de Hans Castorp. Segundo Koselleck, a *Bildung* como maneira de viver, devido à autocrítica e à reflexão inerentes, exige que “a vida seja conduzida, em vez de simplesmente sofrida ou suportada.” (Koselleck, 2020, p.132). Isso poderia ser questionado durante toda a obra, pois Hans *decide* ficar no sanatório, abraçando sua doença e flertando com a morte, ao invés de retornar à planície para exercer enfim sua carreira e viver a vida da “planície”. Sua inação é tão intensa que, mesmo depois de ter recebido alta, não se deixa acreditar na veracidade do diagnóstico e permanece no sanatório, ignorando a avaliação médica e a posterior tentativa do tio de tirá-lo de lá. Assim, ele de certa maneira escolhe como “conduzir” sua vida, mas deixa que ela passe e seja regida pelo encanto doentio da montanha.

Destarte, se a *Bildung* é esse “metaconceito que incorpora continuamente as condições empíricas da sua própria viabilização”, como pode a sina de seu praticante o levar a este ambiente magicamente hostil que o confina indeterminadamente até que alguma força maior mude as estruturas de seu mundo e o conduza até sua provável morte? Thomas Mann estava consciente dessa incongruência de impossibilidade na sua estética literária, aliás desde Gustav von Aschenbach, em sua *Morte em Veneza*; talvez já em *Tonio Kröger*.

Koselleck ainda arremata

O romance de formação [*Bildungsroman*] é um meio representativo no qual o autor e o leitor, em referência recíproca e na reflexão histórica sobre pessoa e meio ambiente, projetam suas respectivas histórias de vida. O *télos* dessa *Bildung* é consequentemente temporalizado e integrado ao processo de autoformação. (Koselleck, 2020, p.152)

Segundo esse pensamento do historiador, pode-se, finalmente, atribuir o fator da clássica superação [*Überwindung*] do romance de formação, porém de maneira subvertida. Isso se comprova, pois, *A Montanha Mágica* manifesta, na jornada malograda de Castorp, as premissas da formação clássica, porém deturpadas satiricamente através da inércia monótona do jovem e, claro, de seu irônico desfecho. Além disso, ao questionar o progresso humano – e

do jovem engenheiro –, a obra se localiza em seu contexto histórico, dialogando diretamente com as reais necessidades sociais de sua época e, consciente, é crítica.

A crise mundial gerada pela guerra ecoa também na fala do próprio Koselleck, ao citar uma série de autores para constatar a crise da *Bildung*. Segundo o autor, o conceito (que aliás já havia sido reformulado por mais de uma vez) estava mais uma vez ultrapassado e não refletia os valores vigentes, assim como não podia se realizar. A sociedade industrial demandava soluções e formações novas; além de não poder mais ser reduzida simplesmente à figura da burguesia, a *Bildung* também precisava ser política e instaurar esse tipo de consciência na sociedade. (Koselleck, 2020, p.162-164)

Theodor Adorno (2005), em seu texto *A Teoria da Semicultura [Halbbildung]*, também expressa a impossibilidade do conceito clássico da *Bildung* na sociedade moderna. Apesar de abordar esse tema num momento posterior à Primeira Guerra, sua visão abarca as mudanças e parte do contexto histórico que precedeu sua teoria. O pensamento de Adorno condena a emergência de uma arte puramente comercial, proveniente de uma formação falsa, que despreza a autorreflexão (característica típica da clássica) e desconsidera a conscientização que, segundo o filósofo, a arte como força transformadora deveria suscitar.

Escrito 14 anos após o fim da Segunda Grande Guerra, *A Teoria da Semicultura*<sup>3</sup> atesta a crise da formação, fato que se instaurava décadas antes e que deve ser observado internacionalmente. Para o filósofo, a *Bildung* está diretamente relacionada com a cultura e os bens culturais, como a música, e deve, num contexto pedagógico e não estritamente da educação, partir da cultura de um povo para estabelecer, como visto em Koselleck, a apropriação subjetiva e a autodeterminação do próprio indivíduo.

Não obstante, para Adorno, a sociedade de massa que se formou e se formava abdicou de tais aspectos da formação, deslocando os bens culturais de seu contexto humano e social, desnudando-os apenas como material artístico, manufaturado, porém sem ter necessariamente vínculos com a natureza do Humano e com seu Espírito de Época (*Zeitgeist*). Neste ponto, sua crítica, sem dúvida, está ardentemente voltada para o Nazismo, seus agentes e, mais importante, a potencial reincidência de tal desastre histórico. Contudo, pode-se abranger mais do que esses aspectos pontuais da História.

Como visto, a *Bildung* é uma noção histórica e, para Adorno, tais laços entre história, sociedade, cultura e formação parecem se desfazer ou desfalecer perante a ascensão do que é

---

<sup>3</sup> Preferimos chamá-la de *Semiformação*, apesar de ser esta a tradução encontrada em português, feita por Newton Ramos-de-Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia B. M. de Abreu.

nomeado pelo autor como *Semiformação*. Assim, essa dissociação entre bens culturais e relações sociais humanas é a concretização dessa nova forma de consciência dominante. O argumento de Adorno reforça a ideia clássica da autocritica e também da necessidade de a *Bildung* dever agir em conformidade com a vida real e objetiva, assim como a arte, no pós-Auschwitz, tem de ser mais do que nunca reflexiva e responsável. Essa arte criticada, dessa alienação da *Semiformação*, segue um sistema de curadoria arbitrária e alheia aos valores culturais de cada indivíduo que participa e forma a sociedade. Assim, a arte passa a ter uma função na sociedade que não é necessariamente formadora, mas conformativa e de uma educação de doutrina, a de ter que pertencer. Isso quer dizer que, segundo Adorno, há uma intenção pré-determinada entre os bens culturais e a sociedade das massas.

Além disso, para o filósofo alemão, o processo de formação deve passar por diversas experiências, inclusive a da estética, o que, como dito, requer preparo, conquistado individualmente, e não uma coerção carregada de propósito.

[A Formação] “Quando se denigre na prática dos fins particulares e se rebaixa diante dos que se honram com um trabalho socialmente útil, trai-se a si mesma. Não inocenta por sua ingenuidade, e se faz ideologia. Se na ideia de formação ressoam momentos de finalidade, esses deveriam, em consequência, tornar os indivíduos aptos a se afirmarem como racionais numa sociedade racional, como livres numa sociedade livre.” (Adorno, 2005, p.5)

Isso quer dizer que a finalidade prática da *Bildung* deveria ser, em seu raciocínio, a autodeterminação do sujeito. Na tentativa de expandir esse ideal, como ocorre forçosamente no sistema capitalista, coloca-se em risco o valor autônomo desse processo de formar-se a si mesmo, ou seja, uma imposição da *Bildung* causaria sua própria contradição, pois ela não teria como condições “a autonomia e a liberdade”.

A questão central é, como visto, alcançar a consciência crítica, o que é impossível na sistemática ideológica da *Semiformação*. Contudo, a pedagogia e a reflexão da própria *Bildung* são, se não uma doutrina, um conjunto de valores pelos quais o homem, como ser político e social, se orienta. A problemática está no fato de que, para Adorno, com a falta dessa concepção clássica, devido à sua crise e queda, abre-se espaço para essa nova ideologia irrefletida das massas.

Dessa maneira, seja por uma moral pautada no lucro, seja pela evolução e propagação da técnica a fim da democratização cultural, a estética promovida acaba por ser ideológica, política. A arte é, diferente do que ocorre nesse consumo mecânico, desvelada ao se examinar o processo pelo qual os bens culturais são apropriados pelo sujeito. E este processo é mais

complexo do que a imensa rede comercial da indústria cultural, ele envolve a própria concepção e entendimento da arte.

Dito isso, a derrocada do conceito parece então um desastre anunciado, tendo ressoado também no romance de formação. Foi visto com Maas que o gênero retoma os aspectos básicos e clássicos da obra de Goethe, podendo se estender a algumas características que permitem – em algum grau – estabelecer uma espécie de definição. Selbmann destaca a época e o contexto alemão, enquanto que Moretti traz uma visão do processo narrativo. Nesse ponto, retomemos Franco Moretti, com intuito de abordar obras que, assim como *A Montanha Mágica*, se valem do gênero clássico para reestruturá-lo.

Na concepção de Moretti, valores como *liberdade* e *felicidade* são colocados numa balança que representa o conflito do herói perante o contraste entre sua individualidade exploradora e a socialização limitante. Esse contraste não é negativo; na verdade, ele é necessário para que haja o processo de formação:

Se pensamos que o romance de formação — a forma simbólica que melhor do que qualquer outra representou e promoveu a socialização moderna — é também a forma simbólica mais contraditória do nosso tempo, supõe-se, no fim das contas, que o mesmo processo de socialização consiste, há tempos, não tanto na submissão a uma constrição, quanto na interiorização da contradição. E em aprender não a resolvê-la, mas a conviver com ela, transformando-a em instrumento de vida. (Moretti, 2020, p. 28)

Assim, no romance de formação tradicional, tal dilema do burguês moderno não é um conflito de fato excludente; tanto a individualidade quanto a socialização fazem parte do processo:

A formação do indivíduo como indivíduo em si e para si coincide sem rupturas com a sua integração social na qualidade de simples parte do todo. São dois percursos que se alimentam mutuamente, e nos quais a percepção dolorosa da “renúncia” (...) é ainda inconcebível. (Moretti, 2020, p. 32)

Esse embate interno do gênero é revisto por Moretti em uma nova categoria, que ele denomina *romances de formação tardios*. Apesar de não tratar d’*A Montanha Mágica* especificamente no texto, o autor cita dois trabalhos de Mann e, dentre eles, foca em *Tonio Kröger*<sup>4</sup>, além de outras obras de outros autores.

Além disso, o autor traça o que poderia ser o contexto que se apresenta durante a escrita da história de Hans Castorp – apesar de coincidir apenas com o começo do processo

---

<sup>4</sup> Moretti discute esse subgênero tratando essa e outras obras como romances de formação tardios, provavelmente pela questão de já ter sido cunhado o termo romance de formação. Apesar disso, *Tonio Kröger* pode ser considerado uma novela devido a sua extensão.

criativo<sup>5</sup>. Dessa maneira, pode-se esboçar um paralelo entre a obra de Mann e outras que a precederam, além da conjuntura social e histórica na qual foram concebidas. Afinal, “A história político-social não exerce apenas uma influência criativa sobre a evolução literária: ela destrói também. Assim como torna necessárias algumas formas, outras declara impossíveis, e é exatamente isso que a Guerra Mundial fez com o romance de formação.” (Moretti, 2020, p.241)

Assim abre o autor sua análise acerca da crise do romance de formação europeu. Esse plano histórico é não apenas importante pelo impacto global, mas também pela mudança na mentalidade que veio consigo. A tragédia da guerra, com tecnologias destrutivas de proporções nunca antes vistas, em vez de exaltar o ser humano e a existência do indivíduo, atesta sua insignificância na forma dos mortos que dela advieram.

Nesse contexto, as três tarefas simbólicas fundamentais que Moretti atribui ao romance de formação não podem mais ser satisfeitas. Primeiro, ele tem “sob controle a imprevisibilidade da mudança histórica”; segundo, no plano narrativo, “a estrutura do episódio romanesco coloca em foco a natureza nova, flexível e antitrágica da ‘experiência’ moderna”; e por fim, “o herói romanesco, multilateral e anti-heroico, afirma uma forma inédita de subjetividade: cotidiana, terrena, flexível — ‘normal’”. (Moretti, 2020, p. 241)

Nessa estrutura, a juventude limita o tempo do conflito, fazendo da crise uma experiência controlada e possível. Já a narrativa e o herói retomam o aspecto do cotidiano e da estrutura comunitária, estabelecendo a relação entre a individualidade e a sociabilização. Contudo, o prenúncio da guerra e o fato histórico em si alteram as concepções e soluções antigas resolvidas pelo gênero clássico. Assim, essa nova categoria busca atender às novas necessidades de representação.

*Juventude*, de Joseph Conrad; *Tonio Kröger*, de Thomas Mann; *O jovem Törless*, de Musil; *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rilke; e *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce são alguns dos exemplos listados por Moretti nessa categoria. Nessas obras – além de outras aqui suprimidas – as características apontadas pelo autor são a crítica a instituições e a professores, núcleos narrativos como incidentes indiferentes ao herói e a marca do trauma.

O primeiro aspecto ressoa deveras n’*A Montanha Mágica*. A história se passa praticamente o tempo inteiro dentro do sanatório Berghof, em Davos. O senso de comunidade entre os pacientes é muito mais uma maneira cortês de fingir que os pacientes não estão

---

<sup>5</sup> Moretti faz um recorte entre os anos 1898-1914, enquanto que a *Montanha Mágica* começou a ser redigida em 1912, sendo publicada apenas em 1924.

morrendo, parando de comparecer na hora das refeições. A instituição, regida e representada pelo conselheiro áulico, Dr. Behrens, é uma das primeiras questões que Hans Castorp critica, tendo até discutido isso com seu primo, Joachim – o que desencadeou um sermão constrangedor do próprio Behrens.

Nesse sentido, o que era indispensável no romance de formação e viabilizado pelas relações sociais, ou seja, “a legitimação do sistema social ‘dentro’ da mente do indivíduo”, tem seu foco não nas pessoas, mas nas instituições. (Moretti, 2020, p. 242) *A Montanha Mágica* apresenta esse aspecto, mas de uma maneira mais elaborada no enredo e na estrutura da narrativa, pois seus personagens são representantes dessas instituições ou mesmo valores, como visto. O próprio Moretti coloca Thomas Mann como uma marca na visão que se tem dos professores, dos adultos de certa maneira

de Thomas Mann em diante uma estulta estirpe de professores sugere que, tão logo tornam-se mestres de profissão, os adultos não têm mais nada para ensinar. A juventude começa a desprezar a maturidade e a autodefinir-se em oposição a ela. Encorajada pela lógica interna da escola, onde o mundo externo desaparece e as várias classes exacerbam cada mínima diferença de idade, a juventude procura assim o próprio sentido dentro de si mesma: gravitando cada vez mais longe da idade adulta e cada vez mais perto da adolescência, ou da pré-adolescência, ou ainda mais para trás. O baricentro simbólico desloca-se, e passa do crescimento à regressão. (Moretti, 2020, p. 243)

Assim como, em Törless, o indecifrável conhecimento ao ler Kant e a matemática que não tem explicação lógica e racional, o caminho seguro da iluminação e do aprendizado se torna duvidoso e débil. Isso ecoa no cinismo de Tonio Kröger, e até mesmo em Sérgio, no nosso distante Ateneu brasileiro. Há nessas obras uma desconfiança nos próprios alicerces da educação, na formação desses jovens em crise.

Nos *romances de formação tardios* transparece de forma notória a descrença nos valores e nos ideais. Hans Castorp parece ter esse instinto ao considerar Settembrini desde o começo como “um tocador de realejo”, alguém que “era demais ali”. Contudo, Castorp desfruta de sua companhia e permite ser influenciado pelo pedagogo italiano pelo prazer da experiência e por ainda ter alguma chama da curiosidade típica do herói clássico dos romances de formação.

Essa descrença da juventude e a resistência à maturidade é a explicação de Moretti para o que ele chama de “colapso antropológico”, além da impossibilidade do romance de formação se concretizar nessa conjuntura:

da individualidade autônoma ao indivíduo como mero membro da massa. Nesse quadro cultural, o cenário político pós bélico não poderia, decerto, encorajar um renascimento do romance de formação, pois a possibilidade de que os movimentos coletivos pudessem contribuir para a construção da identidade individual, e não

apenas para sua anulação, nunca foi explorada pela narrativa ocidental. (Moretti, 2020, p. 243-244)

O segundo aspecto dos *romances de formação tardios* explanado por Moretti necessita da noção de Barthes e Chatman, que categorizam os episódios narrativos em *núcleos* (“escolhas rápidas e irreversíveis entre opções muito diferentes”) e *satélites* (“episódios subordinados que acompanham e enriquecem o percurso escolhido sem, todavia, modificá-lo”). Segundo Moretti, o romance de formação surge no momento em que há um equilíbrio entre os dois tipos. Assim, mesmo os *núcleos* tendo maior importância no quesito de desenvolvimento do enredo, os *satélites* podem ser transformados em núcleos pelos heróis para o desenvolvimento da formação, por aquilo que o autor chama de oportunidade:

Um episódio organizado como oportunidade: um satélite, sem nada de restritivo ou ameaçador, portanto; um satélite tão rico de potencialidades que o herói tem muitas vezes o interesse em transformá-lo em núcleo. Oportunidade que é oferecida pelo plano de fundo social ao livre desenvolvimento do sujeito: veículo ideal para uma história de socialização e crescimento — de socialização como crescimento individual. E uma excelente maneira de libertar uma palavra-chave da modernidade — “experiência” — de sua prisão metafísica, oferecendo uma forma concreta ao seu sentido de descoberta livre do perigo e à ideia de uma renovação profunda, e até mesmo sem traumas. Se não fosse o episódio do romance, que nos ensinou a reconhecer as feições da experiência, talvez esta seria, para nós, menos importante. (Moretti, 2020, p. 245)

Já no caso dos *romances de formação tardios*, o crescimento através da experiência não é tão benquisto e a juventude se torna avessa ao mundo dos “adultos formados”, como diria Törless. Dessa maneira os episódios acontecem ao acaso, em núcleos que não partem necessariamente do herói nem empenham algum papel na sua formação. De fato, essas ocasiões parecem se colocar contra ele, num “mundo completamente indiferente ao seu desenvolvimento subjetivo”.

Essa resistência, exercida por Hans Castorp em certo ponto de sua trajetória, não chega a ser a mesma revolta de Törless ou mesmo de Tonio Kröger. De um lado, o Berghof e os laços sociais dos pacientes atuam de maneira indiferente ao aprendizado de Hans Castorp — lhe são simpáticos e sedutores, subversivos até —, mas, por outro, existem forças ideológicas que parecem querer influenciá-lo de fato positivamente. O fator que diferencia *A Montanha Mágica* desses *romances de formação tardios*, e a classificariam como sátira, é a infecundidade dessas tentativas, tanto externas, quanto internas de se desenvolver, de se formar enfim. Kröger se torna um pária na sociedade, mas na concepção do artista genial e incompreendido; Törless ainda chega à fase adulta como alguém minimamente respeitável; Hans Castorp, por outro lado, não tem essa oportunidade.

Moretti ainda argumenta que após o equilíbrio entre episódios *núcleos* e *satélites* na narrativa ocidental, que se dá no século XIX, a historiografia literária se expande em dois diferentes ramos que florescem ou como os *romance de formação tardios* (ao focarem em *núcleos*) ou como Modernismo (ao favorecer os *satélites*). *A Montanha Mágica* tende a se aproximar do primeiro mais pela estrutura do romance de formação, enquanto que parece enaltecer alguns episódios *satélites*. Todavia, é difícil estabelecer o que é ou não *satélite* em grande parte da obra devido a banalidade dos acontecimentos, mesmo os graves, que são logo ironizados ou esquecidos.

“É esse o antirradicalismo da ironia tão apreciado pelo jovem Mann: ironia como mediação, como artifício diplomático para manter as crises sob controle. Ironia como estilo da boa educação, do decoro burguês”. (Moretti, 2020, p. 250) Essa é a ironia que será discutida no próximo capítulo. O recurso estilístico que Thomas Mann se vale para enriquecer o gênero clássico com ares novos e modernos. A banalidade da vida e da morte na obra só pode ser encarada através desse olhar sarcástico, afinal o fim do romance revela algo como uma perda de tempo e sentido na história de Hans Castorp, uma história longa, repleta de um ócio perigoso, mas que, apesar disso, resplandece grandeza.

Quanto à passagem da descoberta na tempestade de *Neve* em *A Montanha Mágica*, pode-se traçar um paralelo com a interpretação de Franco Moretti ao analisar o quinto capítulo de *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce:

Em todos os aspectos esse quinto capítulo parece ter a função, simplesmente negativa, de invalidar aquilo que até aquele momento havia sido proposto como o sentido do romance. E aqui, naturalmente, poderíamos dizer que todos os textos, com sua aspiração a uma feliz ilegibilidade, comportam-se assim: e então já não há mais problemas, e o caso é encerrado. (Moretti, 2020, p.252)

Essa é a sensação que Hans Castorp parece ter ao retornar de sua aventura onírica após ter sobrevivido e descoberto em sua epifania que “em virtude da bondade e do amor o ser humano não deve conceder à morte poder algum sobre seus pensamentos.” O que parece ser o momento da visão e da superação formadora do romance se esvai no momento seguinte, pois, passado o apogeu metafísico, Hans volta ao conhecido “espaço neutro”, à mesa de jantar; e se esquece de tudo que lhe foi revelado. “No jantar, avançou faminto sobre a comida. O que sonhara estava em vias de se apagar. E o que pensara, naquela mesma noite já não o entedia muito bem” (Mann, 2016, p.832)

Espaços neutralizados, como a mesa de jantar são prolíficos ao romance de formação, enquanto que nos *romances de formação tardios*, assim como em alguns momentos em *A Montanha Mágica*, há certa tensão nessas áreas antes neutras. Neste romance de decadência e

decomposição, ele se torna não apenas um ambiente de conflito e crise, mas a metáfora do lugar no qual a própria crise é entorpecida na banalidade e na insignificância de uma refeição.

Além disso, a sensação do quinto capítulo de Joyce também ressoa no leitor de *A Montanha Mágica*, ao se deparar com o final do romance. É claro que a sensação de contraste, devido ao próprio intuito paródico e irônico da obra, se mantém. Afinal, Hans Castorp experimentou, se desenvolveu e trilhou o percurso de seu aprendizado, mesmo que de maneira tortuosa. O grande desfecho e a improdutividade, o lapso dos sete anos que surpreende o leitor (ao menos pela falta de detalhes e importância), apontam, com o início da guerra, uma desconstrução próxima à do romance de Joyce e, assim, aos *romances de formação tardios* também.

Entretanto, Moretti distancia Joyce de Mann no sentido que o primeiro se aventurou mais no Modernismo que geraria *Ulysses*, enquanto que o segundo se apoiou no método conservador, mesmo que genial e duradouro:

A bricolagem de Thomas Mann, mediação ensaísta entre realismo narrativo e pensamento trágico alemão, teve tamanho êxito que a fórmula permaneceu inalterada por meio século, o que fez com que não houvesse grandes novidades na evolução literária. A inércia é a força dominante, também em literatura, e enquanto uma forma funciona não há motivos para mudá-la: é somente quando fracassa que a mudança se torna necessária. (Moretti, 2020, p. 254)

O último ponto a ser tratado das características dos *romances de formação tardios* é o trauma. Para Moretti, o trauma é a questão insolúvel do subgênero e que explicava o fim do gênero clássico:

O trauma torna a temporalidade narrativa descontínua, colocando a representação romanesca da experiência para fora do jogo e gerando pressões centripetas em direção ao conto e à lírica; destrói a unidade do Eu, desautorizando a linguagem da autoconsciência; desmancha os espaços neutralizados, gerando uma angústia semiótica de inevitáveis consequências regressivas. Afinal, não sobra mais nada da velha forma simbólica: uma fase da socialização ocidental chega a seu fim; uma fase que o romance de formação havia ao mesmo tempo representado e promovido. (Moretti, 2020, p. 254-255)

O trauma está vinculado nesses romances à descoberta. Assim como a experiência e a sociabilização eram pré-requisitos na forma clássica, a interioridade sensibilizada e desequilibrada pelo trauma leva o protagonista a lidar com algum tipo de perda na narrativa para representar a perda de sentido no romance.

N<sup>o</sup> *A Montanha Mágica*, o trauma é incorporado à história em uma série de momentos diversos, que impactam e moldam Hans Castorp de diferentes maneiras. Após a apresentação do enredo e do personagem, a segunda seção do livro trata do “estado moral” de Castorp e da

morte de seu avô. Seus pais também podem ser considerados em parte na cadeia de traumas, mas eles morreram quando ele era muito jovem, tendo a morte do avô o impressionado mais.

A partir desse ponto, a morte se torna sedutora, através da doença genial do sanatório que envolve Hans Castorp nesse descaminho irônico para a própria perdição. Os próximos traumas que parecem afetá-lo de fato se dão em pontos mais avançados do romance, nos últimos capítulos. São esses a morte de seu primo e companheiro de estadia, Joachim, a de Naphta, o judeu apocalíptico que também procura ser um tutor para Castorp e a morte de Peeperkorn, o rival que Hans admira profundamente – considerando ainda que estes dois últimos cometeram suicídio.

Por fim, o maior trauma do livro é uma síntese, no final, e um prenúncio, no começo do livro. Este trauma é a própria guerra, que, apesar de aparecer na história somente no desfecho desolador, é anunciada na primeira página, antes da história, como marco relativo que deve ser considerado no narrar e no ler do romance. A canção da tília que Hans Castorp entoava nos campos de batalha como um sinal de desvairo é o símbolo da morte, que denota um indivíduo traumatizado pelo seu viver e, também, prestes a morrer como se fosse mais um dia para ser cantado.

Dito isso, pode-se observar os pontos em que os *romances de formação tardios* se aproximam de *A Montanha Mágica* e vice-versa. Mesmo que ela não entre de fato na categoria, assim como ela também não é simplesmente um romance de formação clássico, é importante estabelecer um parâmetro entre obras que surgiram em épocas próximas e de valores parecidos.

A questão do trauma, que segundo Moretti não é resolvida nesses romances, pode ao menos ser superada, através da arte, da estética, do estilo. “E o estilo, naturalmente, é a ironia”. Com características do romance clássico de formação na estrutura narrativa, mas também com semelhanças da decadência e desencoragem dos *romances tardios*, fica claro que Thomas Mann, ao escrever uma paródia do gênero romance de formação, brinca com sua própria bibliografia e cria uma forma de arte que é, ao mesmo tempo, experiente na tradição, mas também inovadora e crítica, consciente de seu momento histórico. E dos recursos estilísticos que o autor emprega para tanto, analisemos primeiro aquele que estrutura o romance e que explica a paródia, o satírico e as incongruências da formação de Hans Castorp, a ironia.

## 2 RECURSOS ESTILÍSTICOS: *A MONTANHA MÁGICA* COMO SÁTIRA E PARÓDIA

Na discussão acerca do termo *Bildungsroman*, Maas (2000) critica a categorização do gênero de acordo com o seu conteúdo ou tema. Segundo a autora, que reforça a proposta de Jürgen Jacobs, essa concepção deveria considerar, além da temática, a forma da obra e ser também mais flexível. Isso sustentaria a relação hierárquica entre gênero e obra, o particular inserido no universal e, concomitantemente, a universalização dessa categoria específica presente no caso singular. A partir dessa concepção de romance de formação, a proposta literária de Thomas Mann em *A Montanha Mágica* começa a se delinear de maneira mais clara.

Como já apontado anteriormente, o próprio autor define o romance como uma sátira, mais especificamente um drama satírico [Satyrspiel], que fosse a antítese humorística da trágica novela *Morte em Veneza*. Nessa sátira, “O fascínio da morte, o triunfo da desordem inebriante sobre uma vida dedicada à mais alta ordem, descrita em *Morte em Veneza*, deveria ser transferido para um nível humorístico.” Entretanto, a releitura de Mann não se prendeu apenas nessa escolha criativa, pois para esse novo trabalho ele buscou na herança de Goethe o formato no qual um “simples herói” vivenciasse “o conflito cômico entre aventuras macabras e respeitabilidade burguesa” [*Ein simpler Held, der komische Konflikt zwischen makabern Abenteuern und bürgerlicher Ehrbarkeit*] (Mann, 1939, p. 11, tradução nossa).

Visto isso, para melhor compreender a obra em seu contexto histórico, artístico e literário, é necessário demonstrar de qual forma e quais recursos estilísticos foram empregados pelo autor para alcançar tal resultado. A estratégia satírica, a paródia, como veremos, de um gênero consagrado e a famosa ironia de Thomas Mann são alguns deles que serão melhor apresentados e analisados nos itens seguintes.

Ao tratar de estilística e do caso específico do estilo de Thomas Mann, é interessante que haja um conceito relativamente claro do que se espera estudar. Segundo Marouzeau (1969 apud Martins, 1989, p. 2), estilo “é a qualidade do enunciado, resultante de uma escolha que faz, entre os elementos constitutivos de uma dada língua, aquele que a emprega em circunstância determinada.” Outrossim, por derivar de escolhas particulares de certo indivíduo, o estilo imprime no texto características e marcas singulares que tendem a identificar o sujeito que as produziu. Além disso, ela é “a resultante linguística de uma conjunção de fatores”, que é causada por “uma convergência de causas linguísticas formais,

mas também de causas psicológicas, psicanalíticas, históricas, sociológicas, literárias, etc” (Mounin, 1970 apud Martins, 1989, p. 3).

Isso quer dizer que a obra deve ser analisada como um texto formado por uma série de escolhas, seleções e propostas específicas que culminaram no romance que foi publicado. Tudo isso, inserido num contexto histórico-social específico e escrito por um autor que possui suas próprias peculiaridades criativas e literárias. Dessa maneira, para analisarmos criticamente a obra de Thomas Mann, deve-se levar em consideração não apenas os recursos literários empregados pelo autor, mas também a forma que aparecem e o contexto no qual estão inseridos.

De fato, o estilo de um texto ou de uma obra pode ser analisado em níveis distintos, desde de sua sonoridade potencial (pois nem tudo em lido em voz alta), passando pelas palavras e seus elementos constituintes, até as frases e parágrafos, de forma mais ampla. Não nos interessa neste trabalho nos aprofundar na gramática ou sintaxe de uma maneira geral, afinal, haveria grandes obstáculos ao tratar do original alemão e de alguma tradução em português. O que parece ser mais proveitoso é analisar as escolhas literárias das quais Mann se valeu para construir a narrativa de Hans Castorp, a fim de parodiar, de forma irônica, o gênero consagrado por Goethe.

Para tanto, comecemos com as concepções possíveis do termo ironia, para então compreender como Thomas Mann utiliza esse artifício em sua obra. Nesse trajeto, devemos primeiro estabelecer qual tipo – ou tipos – de ironia podem ser reconhecidos no romance e quais seus efeitos na leitura e recepção dessa estratégia. Assim, busca-se explicitar como a ironia permeia inclusive outros recursos estilísticos de Thomas Mann na elaboração da obra, ou seja, a ironia como método, meio de se alcançar objetivos estéticos e pedagógicos.

## 2.1 A ironia: de Sócrates aos Românticos e o caso da obra de Thomas Mann

Em seu livro *A História concisa da Literatura alemã*, Carpeaux (2013) defende que *A Montanha Mágica* é um romance de decadência, no qual o problema da arte-doença é central e cuja dialética se manifesta em grandes discussões ideológicas que tratam dos problemas da civilização e da política europeia. Além de citar e analisar a obra de Thomas Mann de maneira sucinta, o crítico buscou delinear algumas características do estilo do escritor, marcando, com veemência, um traço em específico:

sóbrio, um pouco cerimonioso, formado deliberadamente segundo o modelo do estilo da velhice de Goethe e, como esse estilo, cheio de subentendidos, alusões, insinuações; tudo isso vivificado por um elemento totalmente novo na literatura alemã: a *ironia*, que serve para abrir perspectivas ou para abrandar a emoção profunda, inconfundivelmente romântica, de outros trechos. A superfície (ou pose) goethiana esconde o processo dialético de decomposição do Romantismo pela *ironia* e de restabelecimento da emoção pelo humorismo doloroso (Carpeaux, 2013. p. 177, grifo nosso)

Apesar de ser utilizado em nichos mais específicos, a ironia é um termo genérico que, mesmo no senso comum e uso diário, possui diversos significados e sentidos. Ela pode ser a clássica figura de retórica – pela qual normalmente dizemos o oposto do que se pretende dizer, com intenção crítica ou sarcástica –; pode ser a simples contraposição entre pensamentos, ideias, imagens; pode ainda ser um recurso linguístico ou expressivo para zombar ou satirizar; ou, dentre outras definições, um contraste ou incongruência entre uma expectativa e o resultado ou o que de fato tenha acontecido.

Além desses, em uma análise etimológica, temos o que pode ser considerado a origem do termo, no campo da filosofia. Ironia, do grego, *eirōneía*, pode ser compreendido como “interrogação”, ou “dissimulação”, no caso de *eirōneúomai*. Isso se aplica ao método utilizado por Sócrates, no qual ele, ao fingir ignorância, questionava os outros, a fim de fazê-los entrar em contradição e, dessa maneira, gerar conhecimento. Vale ressaltar que essas perguntas também poderiam carregar certo sarcasmo, vinculando a palavra ironia com o sentido de “escárnio”. (Ironia: Nascentes, 1966)

De todas essas possíveis leituras do conceito, Thomas Mann ainda recebe a influência da concepção de ironia proveniente do romantismo alemão, de pensadores como Schlegel e também da filosofia de Nietzsche. Por isso, em vista da abrangência de sentido e de concepção do termo, é interessante, para melhor estudo e análise do recurso em *A Montanha Mágica*, que se tenha certa noção do percurso histórico-semântico do que seria a *ironia*.

Ainda longe da discussão radicalista e espiritual da concepção de ironia para o Thomas Mann apolítico, uma interessante abordagem para a compreensão do tema é a de Muecke (2020), que faz um estudo em parte cronológico, em parte temático da *Ironia* e do *Irônico*. Ao explorar a “acidental” evolução semântica do conceito de ironia, ficam bastante claras as ideias de contraste, incongruência e mesmo de sarcasmo que já foram brevemente evocadas na discussão sobre paródia. O interessante no trabalho do autor é o esforço de entender de onde vieram esses diversos sentidos e de classificar as diferentes formas de ironia.

Muecke também retoma *eirōneía*, “no sentido de dissimulação autodepreciativa” (2020, p.23), do método socrático – trazido a nós por Platão. Assim temos primeiro a visão que já conhecemos pela etimologia do termo, na qual há uma tentativa de buscar um

conhecimento positivo de uma estratégia negativa – que nega as concepções e conceitos (e pré-conceitos).

Além disso, vale ainda apontar o uso da ironia na retórica<sup>6</sup>. Cícero e Quintiliano são dois nomes importantes que se ocuparam com esse tipo de ironia, dando-lhe a feição de “um modo de tratar o oponente num debate e enquanto estratégia verbal de um argumento completo” (Muecke, 2020, p. 24). Contudo, Muecke afirma que essa concepção foi ignorada a princípio,

e durante duzentos anos e mais a ironia foi encarada principalmente como uma figura de linguagem. Definia-se o termo como algo que ‘diz uma coisa mas significa outra’, como uma forma de ‘elogiar a fim de censurar e de censurar a fim de elogiar’, e como um modo de ‘zombar e escarnecer’. Era também usado para significar dissimulação, mesmo dissimulação não-irônica, subentendidos, e paródia (Muecke, 2020, p. 25).

No contexto das artes, segundo Muecke, em algumas traduções da *Poética* de Aristóteles, ironia aparece como “*peripeteia*” [peripécia], ou seja, uma “súbita inversão de circunstâncias” (Muecke, 2020, p. 22), o que conhecemos hoje como *plot-twist* ou reviravolta narrativa. No caso aristotélico, estamos lidando com o teatro grego, que se refere à ironia dramática. Nesse tipo de ironia, há um contraste claro entre a fala ou ação de um personagem e a situação real na qual ele se encontra. Sua compreensão ou consciência são limitadas aos seus conhecimentos, enquanto alguns elementos da cena são revelados apenas ao público. Esse artifício cria um suspense narrativo que coloca o personagem numa posição de desconhecimento ou ignorância, também conhecida como *alazonia*.

Fora dos campos filosóficos, da retórica e da dramaturgia especificamente, podemos analisar a ironia, de forma mais abrangente, nos sentidos de contraste ou incongruência, tendo ou não uma relação com algum tipo de expectativa. Nesse ponto, cabe bem a assertiva de Muecke: “O traço básico de toda Ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência.” (Muecke, 2020, p.43)

Vale ressaltar ainda nesse ponto que essa ideia que concebemos hoje de ironia já existia antigamente, fora da filosofia, oratória ou mesmo do teatro. Todos os exemplos da música *Ironic*, de Alanis Morissette, ou a constatação do Imperador Palpatine de *Star Wars* sobre a tragédia de Darth Plagueis, o sábio – “ele podia salvar outras da morte, mas não podia salvar a si mesmo” –, são exemplos da concepção geral que o termo ironia detém na

---

<sup>6</sup> Neste trabalho, não haverá aprofundamento da ironia na área da retórica, apesar disso, mantemos esse breve percurso histórico do conceito de ironia devido à importância da retórica na literatura clássica e porque acreditamos que esse conhecimento geral do termo é relevante para a compreensão mais abrangente da ironia.

modernidade, mas também na antiguidade. A diferença é que em certo momento se passou a empregar o termo *ironia* ou *irônico* para descrever essas situações.

Isso fica claro quando se entende que a ironia passou por diversas mudanças em seu sentido, passando a englobar mais situações ou objetos que poderiam ser chamados de irônicos. A maior parte dessas transformações semânticas foi no final do século XVIII e começo do século XIX, período que incorpora o movimento conhecido como romantismo alemão.

“Onde antes se encarava a ironia como algo essencialmente intencional e instrumental, alguém que realizava um propósito usando a linguagem ironicamente (...), agora era possível considerar a ironia como algo que, ao invés, podia ser não intencional, algo observável e, por conseguinte, representável na arte, algo que aconteceu ou de que alguém se tornou ou se podia tornar consciente (...); de agora em diante, a ironia tem natureza dupla, ora instrumental, ora observável.” (Muecke, 2020, p. 27)

Assim, temos, primeiramente, essa natureza dita dupla da ironia, depois, as noções do particular e do universal no irônico e, por fim, a concepção de ironia não apenas como instrumento pontual e linguístico, mas como comportamento e modo de compreensão do mundo. Em outras palavras, após essa onda de mudanças, a ironia tornou-se potencialmente geral e um ato irônico finito poderia ser transfigurado num modo de proceder “permanente e autoconsciente”.

Além disso, nesse momento a ironia deixa de ser apenas um fator intencional, que parte de certo indivíduo, mas também recebe foco na vítima da ironia, “mudando assim a atenção do ativo para o passivo” (Muecke, 2020, p. 28) Sendo, então, *alazonia* “a inconsciência confiante encontrada no ou imputada ao *alazon*, a vítima da ironia” (Muecke, 2020, p. 47), é possível contrastar tal conceito com o de *eiron*. Se no primeiro temos a “inconsciência confiante”, neste outro temos a pretensão, ou seja, as noções clássicas de *eiron* se entrelaçam com a ideia hodierna do ironista.

A semelhança entre o que Muecke chama de *ironia instrumental* e a *observável* é que, enquanto a vítima da ironia no segundo caso está inadvertida da situação ou do contexto em que se encontra, no caso da *instrumental*, essa insciência é simulada pelo ironista. Nesse sentido, não é de surpreender que o irônico e a ingenuidade se confundam.

Ter um sujeito que, ativamente, pratica a ironia sugere a ideia de uma intenção.

Em outras palavras, a Ironia Instrumental é um jogo para dois jogadores (embora isto não seja tudo o que ela é). O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado “transliterar” não expresso de significação contrastante. (Muecke, 2020, p. 50)

Todavia, ao citar o exemplo do ladrão roubado (uma ironia observável), o autor afirma que não há ironista por trás. Nesse caso, o acontecimento irônico se assemelha à noção de ironia que Kevin Newmark (2012) discute quando evoca o pensamento de Hegel, em seu trabalho *Irony on Occasion*. Esta estaria ligada intimamente com a ocasião ou possibilidade de ela poder existir, ou seja, dependeria de sorte, chance ou acidente para talvez se tornar realidade. Se concretizando, ela estaria relacionada com a sucessão de eventos e causas que a teriam gerado por acaso. O que algumas vezes acontece, para manter essa intencionalidade hipotética, é interpretar que o destino do ladrão tenha sido providenciado por uma entidade sobrenatural, que tenha agido sobre sua sina ironicamente, algo como uma coincidência que transpareça motivação.

Dessa forma, para que a ironia se realize de fato, é necessário que sua existência seja apontada, criada pelo ironista ou percebida, interpretada por um observador. “Uma razão para isso é que ironia, em si, não é nada.” (Newmark, 2012, tradução nossa) Em outras palavras, como diz Kierkegaard, a ironia

não está presente realmente para alguém que é demasiado natural e demasiado ingênuo, mas somente se mostra para alguém que, por sua vez, é desenvolvido ironicamente... Na verdade, quanto mais desenvolvido polemicamente for um indivíduo, mais ironia ele encontrará na natureza. (Kierkegaard, 1966 apud Muecke, 2020, p. 55)

Esse pensamento de interpretação e jogo de significados é extremamente importante para analisar a ironia como recurso artístico, afinal, um “sentido de ironia implica não só a capacidade de ver contrastes irônicos, mas também o poder de moldá-los na mente de alguém.” (Muecke, 2020, p. 55) No caso de Thomas Mann, Muecke (2020) afirma que para o literato “a ironia é antes de tudo Ironia Romântica”. (p. 39) Isso quer dizer que a palavra ironia, além de “inversões mentalmente justapostas, isto é, observáveis”, ou mesmo “qualquer justaposição acidental ou não-intencional de contrários”, abrange também as noções específicas do movimento romântico alemão, encabeçadas por pensadores como Schlegel e Solger.

Com isso, uma outra caracterização da ironia romântica foi a universalização de ironias locais e particulares. Em outros termos, ao transferir a ironia pontual para a metafísica universal, vislumbrava-se “por trás destes acidentes uma deidade zombeteira, caprichosa, hostil ou indiferente, o destino.” (Muecke, 2020, p. 30) Se compararmos essa concepção com a figura do narrador na literatura, percebemos que ele funciona de forma análoga a essa ironia de um criador irônico, pois o narrador relata os eventos e as circunstâncias da história e também dita a sina, a sorte, o destino enfim da trama e dos personagens.

Dessa forma, vimos que o conceito de ironia se expandiu nesse período romântico, abrangendo não apenas a *ironia instrumental* (alguém sendo irônico), mas incluindo também o que Muecke denomina *ironia observável* (coisas vistas ou apresentadas como irônicas). Já com Friedrich Schlegel, a ironia se tornou “aberta, dialética, paradoxal, ou ‘romântica’”. Muecke apresenta a ideia do poeta de que “a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível.” (Muecke, 2020, p.31)

Este pensamento de Schlegel é um complemento, ou suplemento, da ironia do destino, ou como ficaria conhecida a “*Welt-Ironie*, Ironia Cósmica ou Ironia Geral, a ironia do universo que tem como vítima o homem ou o indivíduo.” (Muecke, 2020, p. 31) Nessa concepção de contraste entre finitude e o eterno, que resulta no incompreensível, a vida humana é encarada como fatalmente imperfeita e até contraditória, como se essa “Ironia observável da Natureza”, frente à qual o ser humano se depara, se apresentasse como uma Esfinge enigmática e caótica, inefável à razão positivista humana.

Schlegel entende a vida como um “processo dialético”, no qual o ser humano somente pode ser realmente humano quando apresenta o que o filósofo chama de “dualismo dinâmico aberto”. Para ele, a ironia é como o paradoxo, invariavelmente contraditória, porém ela também é o princípio do “jogo”, que é a vida. (Muecke, 2020, p. 31)

Schlegel acreditava que a criação artística passa por uma fase necessariamente irônica, caso o artista pretenda ser crítico, e pela fase que seria o contraponto a isso, da inspiração ou imaginativa. O equilíbrio entre ambas seria a alternância de entusiasmo e ironia, uma obra que é ao mesmo tempo arte e (auto)crítica. Isso quer dizer que a ironia romântica seria uma superação da criatividade através de um processo de composição estético, que, consciente da finitude da natureza e da produção artística mesmo, adota uma atitude irônica e crítica.

Assim, com essas teorias em mente, pode-se traçar certo tipo de conexão entre a ironia de Sócrates e a de Schlegel, ou romântica. A ironia socrática, ao aparentar ignorância, revela de forma indireta a ignorância dos outros. Segundo Newmark, esse fator é de extrema importância para a filosofia de Schlegel, pois “ela questiona seriamente os limites de todo conhecimento aceito” (Newmark, 2012, p. 45, tradução nossa). Tal questionamento se reflete na incongruência da vida humana apontada pelos românticos.

Dessa forma, ao lidar com uma “negatividade autoconsciente”, a proposta seria obter um produto positivo, o qual – por aceitar a realidade como contraditória, mas por ironizá-la a fim de superá-la – estaria intimamente ligado com a liberdade e com a subjetividade. “Ironia então coincidiria com a liberdade do pensamento subjetivo de isolar a si mesmo como um

questionamento em si, e de submeter sua alegação de conhecimento ao exame crítico por *ironiza-lo*". (Newmark, 2012, p. 45, tradução nossa)

Portanto, não é de se surpreender que a literatura alemã de fase romântica tenha proporcionado tantas histórias fantásticas, repletas de mistério e que buscavam revelar a monstruosidade do incompreensível e mesmo do inconsciente humano. Além disso, no seu aspecto crítico, esse movimento artístico e filosófico repercute ainda como metaliterário. Newmark atesta que a ironia romântica não é simplesmente literatura nem mesmo teoria da literatura, "ao contrário, ela é teoria em si como literatura ou, em outras palavras, literatura produzindo sua própria teoria" (Newmark, 2012, p. 20, tradução nossa).

Nessa perspectiva, pode se compreender o fragmento, no qual Schlegel (1963 p. 85 apud Medeiros, 2014, p. 58) escreve que ironia (romântica) é uma parábase permanente, e correlacioná-lo com a ideia de formação. Assim, da mesma forma que a intervenção do coro, na comédia grega, a

ironia é uma força filosófica de questionamento que interrompe a possibilidade de saturar por completo e, portanto, de compreender o campo poético das *Bildungen*, ao qual ela necessariamente pertence. Mas essa verdade filosófica apenas pode ser alcançada através dos próprios exemplos textuais que ela nos obriga a entender e, assim, reformular, num segundo nível. Ironia é, portanto, essa verdade que resiste a si mesma (...) sobre a estrutura literária de todo significado filosófico possível. (Newmark, 2020, p. 38, tradução nossa).

Seguindo este raciocínio, Kierkegaard situa a ironia entre o que chama de "estágio" estético e "estágio" ético. (Muecke, 2020, p. 39) Isso se explica, pois, nesse momento, a ironia se torna uma maneira de questionar, através da arte, o significado, logo, conhecimento literal. A ironia clássica dos opostos persiste, mas traz consigo além do "dizer uma coisa e dar a entender o contrário", o "dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas." (Muecke, 2020, p. 40)

Dessas novas interpretações e possibilidades irônicas é que parte Thomas Mann para definir o que ele chama de "ironia universal da arte". Em seu ensaio, *A arte do Romance*, Mann vê na epopeia "uma pré-forma primitiva de romance" e destaca seu caráter narrativo como "objetivismo irônico do épico". Essencialmente, ele aproxima as noções de epopeia e romance e vê, em ambos, um gênero que "toma distância das coisas, *possui* distância delas pela sua natureza, paira por cima e sorri sobre elas, e ao mesmo tempo enreda o ouvinte ou o leitor, se ensimesma" (Mann, 1988, p. 17). Em síntese, é o gênero da objetividade, porém nesse ponto o autor define: "Objetividade é ironia e o espírito épico da arte é o espírito da ironia".

De forma propositalmente ambígua, o Thomas Mann ensaísta reconhece a existência da ironia que vimos até então, como oposição ao objetivo – “uma atitude altamente subjetiva, o ingrediente de um libertinismo romântico”. Todavia, ele teoriza uma ironia mais relativa e ampla, “uma afirmativa universal”, que pode parecer um pouco vaga, mas que ele enxerga claramente em Shakespeare e Goethe. Ele a define como “um olhar evidente e alegre abrangendo o todo, precisamente o olhar da arte, quer dizer, o olhar da mais alta liberdade, da calma e de um realismo não turvado por qualquer moralismo” (Mann, 1988, p. 17).

Sendo assim, este estudo parte desse panorama para desenvolver a análise do romance *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann. No próximo tópico, trabalharemos as características da ironia dentro da obra e, para tanto, vale ressaltar que das diversas concepções do termo, de um lado teremos os recursos estilísticos e interpretativos, enquanto que, do outro, teremos esse último conceito artístico e filosófico – a ironia que, como veremos mais adiante, reflete as concepções da formação renascentista e se propõe a, estética e pedagogicamente, compor uma literatura engajada e consciente de seu momento e de suas necessidades históricas.

### 2.1.1 Características irônicas em *A Montanha Mágica*: Expectativa e Paródia

Após a jornada histórica e semântica do termo, Muecke se concentra nas características essenciais e peculiares que podem estar contidas na ironia. É importante a ressalva de que, nos estudos da obra de Thomas Mann, é comum se deparar com a expressão “ironia manniana”. Essa expressão pode, como visto, assumir uma série de sentidos, dependendo de como se aborda o material a ser analisado. Por esse motivo, sem contar com seus tipos específicos, como na filosofia e na retórica, separamos a ironia em duas categorias mais relevantes: a ironia como *recurso estilístico* (linguística e contextual) e a ironia como *ideal ou método* (sistêmica e estrutural).

A segunda será revisitada no final deste capítulo, quando a ênfase da ironia se volta para seu objetivo prático, dentro de uma ideia de formação humana estética, social e histórica. Já o primeiro caso é o que trataremos com mais veemência neste e nos próximos itens, destrinchando suas características mais pertinentes à análise do romance. Dessa forma, o conceito não se esgotará apenas nos aspectos irônicos mais gerais e estruturais d’*A Montanha Mágica*, mas permeará inclusive os outros recursos e elementos que fazem parte da narrativa.

Dito isso, assim como o narrador – que será nosso próximo item –, comecemos pelo *Propósito* [Vorsatz] do romance.

Nesse pequeno desabafo, o narrador expõe seus motivos para narrar a história de Hans Castorp, o que faz, veremos, de forma bastante irônica, com um respeito indiferente que reforça essa atitude. Contudo, o que nos interessa neste momento é a posição relativa na qual ele coloca a narrativa do jovem engenheiro – em contraponto com determinada “peripécia” [Wende], que sabemos ser a Primeira Guerra Mundial.

A princípio, a menos que se queira contrapor guerra e paz, não há ironia em estabelecer um espaço de tempo anterior a esse evento catastrófico: “ela se desenrolou numa época transata, outrora, nos velhos tempos, naquele mundo de antes da Grande Guerra, cujo deflagrar marcou o começo de tantas coisas que ainda mal deixaram de começar” (Mann, 2016, p. 8) Entretanto, lida e interpretada em conjunto com a obra completa, desprende-se dessa passagem que o estourar do conflito é, dentre outros significados, a representação da queda de Hans Castorp.

Isso se dá essencialmente por dois motivos. Primeiramente, apesar da natureza paródica da obra, em sua releitura do romance de formação, Hans Castorp realmente enfrenta um percurso longo e mesmo penoso de aprendizado humanista e filosófico que deveria levá-lo à superação [Überwindung] das dificuldades e obstáculos de sua jornada. Em segundo lugar, além do paradigma da *Bildung*, temos a atitude (“estado moral”) de Hans Castorp, que se comporta como um ótimo aluno, mas um péssimo aprendiz. Isso quer dizer que, apesar de todo suporte de seus pilares pedagógicos – mesmo com seus possíveis acertos e falhas –, Castorp permanece passivo perante os embates e escolhas decisivos de sua vida no Berghof.

O tempo é um componente essencial para destacar essa inatividade irônica, que também é insinuada no *Propósito*, como um spoiler a ser deduzido da inércia e da improdutiva aventura de Castorp. Ao prevenir o leitor do tempo necessário para a leitura do romance, o narrador destaca que

Não lhe bastarão para isso os sete dias de uma semana, tampouco serão sete meses, apenas. Melhor será que desista de computar o tempo que decorrerá sobre a Terra enquanto essa tarefa o mantiver enredado. Decerto não chegará – Deus me livre – a sete anos! (Mann, 2016, p. 9)

Ao leitor atento e experiente, não é gratuita essa marcação de período tão específica dentro de um romance no qual o tempo e a permanência dos hóspedes (e pacientes) do sanatório são temas recorrentes desde o início. Não só isso, o ponto de exclamação e a expressão de livramento denotam que o narrador não deseja destino análogo ao de Hans

Castorp para quem lê o romance. Destino este que, de modo trágico, revela a mais profunda ironia da história do jovem engenheiro.

A característica equivalente para essa situação é denominada por Muecke como princípio do alto contraste. Pode-se, neste ponto, novamente evocar a imagem do ladrão roubado. O irônico nesse tipo de situação é “a improbabilidade deste evento, isto é, a disparidade entre o que se pode esperar e o que acontece realmente. Quanto maior for a disparidade, maior será a ironia.” (Muecke, 2020, p. 68)

No caso de Hans Castorp, seu caminho parece, a princípio, conduzi-lo para a grandeza pedagógica e humanística de um clássico romance de formação. Contudo, os eventos que se sucedem em sua aventura – ou desventura – tornam-se cada vez mais trágicos e cabais, levando Hans ao encontro irremediável com sua sina, a provável morte de um mero soldado despreparado.

Assim, percebe-se que o narrador, através de seu tom irônico e distante, já prepara e antecipa o leitor desse possível desenlace de enredo ainda no *Propósito* do livro, porém isso somente se realiza se encararmos *A Montanha Mágica* como paródia do romance de formação clássico. Afinal, conhecendo o paradigma do gênero, cria-se uma expectativa quanto à jornada e ao rumo que ela presumidamente poderia ou deveria tomar.

Além disso, seu aprendizado, comparado ao clássico *Wilhelm Meister*, por exemplo, é infrutífero e isso decorre do caráter satírico e irônico atribuído à história do personagem Hans Castorp, que recebe influências diversas externas, mas não produz ou realiza nada realmente significativo ao longo de sua formação.

A ascensão e queda de Hans Castorp é literal (subida aos alpes e retorno à planície) e simbólica (no tocante à sua formação). Mais à frente, veremos como esse aspecto específico da ironia afeta o romance de modo a exercer também sua função pedagógica no mundo concreto, pois, como um romance pedagógico, mesmo que irônico e satírico, ele se empenha em educar o leitor. Isso se dá mesmo na passagem acima, onde o narrador se preocupa, na sua posição de ficção – mas respaldada pela criação artística e concreta de Thomas Mann –, com o tempo que o leitor poderia perder, com o perigo da magia de alguma montanha que possa desvirtuá-lo e condená-lo a sete anos desperdiçados ou infrutíferos.

Outra característica predominante em *A Montanha Mágica* é a questão temática. Se a ironia de grandes expectativas desanda num anticlímax e cria uma contraposição irônica pela sua alta improbabilidade, esse contraste é ainda maior quando o tema abordado está vinculado diretamente com a vida e o ser humano. Dessa forma,

as ironias serão mais ou menos poderosas proporcionalmente à quantidade de capital emocional que o leitor ou observador investiu na vítima ou no tópico da ironia. (...) as áreas de interesse que mais prontamente geram ironia são, pela mesma razão, as áreas em que se investe mais capital emocional: religião, amor, moralidade, política e história. A razão é, naturalmente, que tais áreas se caracterizam por elementos inerentemente contraditórios: fê e fato, carne e espírito, emoção e razão, eu e o outro, dever-ser e ser, teoria e prática, liberdade e necessidade. Explorar estes ironicamente é adentrar uma área em que o leitor já está envolvido. (Muecke, 2020, p. 71)

Isso quer dizer que, apesar do pedantismo e obscurantismo, as discussões filosóficas de Settembrini e Naphta, os oblíquos educadores, são extremamente relevantes para o efeito irônico da formação tortuosa de Hans Castorp. Todas as áreas citadas acima são tratadas em algum momento nos debates epistemológicos e herméticos do literato italiano e do judeu maçônico. De fato, outros assuntos que comovem e afetam o ser humano, como a música, a arte em geral, a doença, a vida e a morte, são extensamente polemizados.

Por conseguinte, a ironia de tantos desfechos trágicos se torna ainda maior em comparação com tais temas elevados, de cunho transcendental e ontológico. O fim presumível de Hans Castorp, a despedida de Clawdia, a sombra de Joachim, mesmo a suspensão em que se encontra Settembrini e, claro, os suicídios de Peeperkorn e Naphta encerram a ironia da crise da *Bildung* que afasta Hans Castorp dos heróis clássicos de um romance de formação – mas que o coloca, ao mesmo tempo, na posição de um personagem “singelo, ainda que simpático” e “mediocre, posto que num sentido inteiramente decoroso”. Assim, pode-se criar empatia, sendo ele um herói nada heroico, uma sátira irônica do herói de formação, mas que é, acima de tudo, humano.

Por fim, é interessante apontar a “posição do público”, ou melhor, do leitor do romance. Essa característica, como visto, se refere com mais frequência à ironia designada por Muecke como *dramática*. Nela o conhecimento do público acerca de certo aspecto do enredo, geralmente desconhecido pelo personagem, afeta de grande maneira o modo como os acontecimentos serão revelados, através do suspense narrativo e da expectativa criada no leitor.

Até nesse ponto a ironia de Thomas Mann inverte os valores tradicionais, pois, como visto, o final de Hans Castorp e também sua inatividade são insinuados na abertura do romance. Além disso, todas as grandes reviravoltas, como o aguardado retorno de Clawdia Chauchat, a revelação do suposto sentido da vida na tempestade de *Neve*, e mesmo os suicídios abruptos de Naphta e de Peeperkorn são eventos que surpreendem, mas têm sua grandeza refreada pela atmosfera do sanatório, da montanha. A passividade de Hans Castorp

frente aos acontecimentos é refletida no enredo e no modo que a obra é construída literariamente. E para analisar tal aspecto, voltemos os olhos para o narrador desse romance.

## 2.2 O Tom do Narrador

Dado o tom do romance, resta destrinchar enfim os meios pelos quais a ironia se realiza, junto aos e através dos outros recursos literários e estilísticos. Desse modo, parece lógico começar essa análise pela voz que apresenta ao leitor a história de Hans Castorp, o narrador. A figura do narrador, brevemente comentada anteriormente devido à passagem do *Propósito* do livro, traz uma série de características não apenas conscientemente irônicas, mas também, por sua função, estruturais da narrativa. Portanto, urge uma análise mais acurada dessa figura.

No capítulo *A Meia Marrom*, em *Mimesis*, ao analisar um trecho de *Ao Farol*, de Virginia Woolf, Erich Auerbach (2004) traz à discussão a narração da obra e confere à passagem algumas camadas de complexidade. O trecho envolve uma mãe, Mrs. Ramsay, e seu filho James numa situação cotidiana: a medição de uma peça de roupa, no caso, uma meia. Auerbach demonstra através de recortes e interpretações que nessa passagem há uma profundidade narrativa no trato que Virginia Woolf dá ao ponto de vista dos personagens e como esse foco é utilizado para atender às necessidades da cena.

A princípio, o desenrolar da ação (a medição da meia) tem lugar; em seguida, o tempo de narrativa se estende e o foco é a consciência de Mrs. Ramsay. Nesse tempo não cronológico, decorrem “movimentos internos”, as lembranças e pensamentos de Mrs. Ramsay. Esse fluxo narrativo se desenvolve, sendo entrecortado pelo retorno à sala onde a meia está sendo medida e ainda chega a ser extrapolado a personagens que não estão nessa cena e ainda a vozes que Auerbach não considera nem da escritora, nem do narrador em si. Essas vozes seriam, ao que parece, o narrador ausente do Modernismo, mas que Auerbach chama de “espíritos sem nome”.

O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance. (...) Isto vai tão longe, no nosso trecho, que nem parece existir de modo algum um ponto de vista exterior ao romance, a partir do qual os seres e os acontecimentos internos ao mesmo são observados, assim como também não parece existir uma realidade objetiva, diversa do conteúdo da consciência das personagens do romance. (Auerbach, 2004, p. 481-482)

Essas mudanças no foco narrativo têm em todos os momentos do trecho a função de apresentar, ou ponderar, quem é a personagem Mrs. Ramsay. Primeiramente, através de um olhar externo e aparentemente neutro, em seguida, pelo olhar interno, passando por fim ao olhar de outros personagens da história e inclusive por essas vozes que “podem penetrar nas profundidades de um ser humano, sabem algo a seu respeito, mas não podem obter uma visão clara acerca do que aí acontece, de tal forma que a sua informação parece incerta”. (Auerbach, 2004, p. 479)

Dessa forma, apesar de o acontecimento ser descrito de forma objetiva, ao olhar do escritor, Mrs. Ramsay não é vista de maneira clara, mas dúbia, como os próprios personagens do romance. Nesse caso, o ponto de vista adotado por Virginia Woolf, ou seja, essa ausência do narrador, ou seu apagamento com diversos e intercambiantes focos, resulta em uma passagem narrativa que deixa o leitor desorientado no sentido de quem nos conta a história ou de como ela é apresentada. “Assim, por exemplo, aqui, onde o escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor.” (Auerbach, 2004, p. 482)

Aqui, como explicado por Moretti, um episódio *satélite*, como a medição de uma meia, opera no romance modernista o virar de uma chave quanto à apresentação narrativa de Mrs. Ramsay. As escolhas de como trabalhar o ponto de vista feitas por Virginia Woolf demonstram uma tendência dos romances do período entre guerras (com diferença de 3 anos entre a publicação de *Ao Farol* e *A Montanha Mágica*).

representação consciente pluripessoal, estratificação temporal, relaxamento de conexão com os acontecimentos externos, mudança da posição da qual se relata –, as quais estão todas entrelaçadas e são difíceis de serem separadas, mostram-se, segundo achamos, certos empenhos, tendências e necessidades, tanto do escritor como do público. (Auerbach, 2004, p. 492)

Erich Auerbach defende que essa inclinação modernista – a de apresentar acontecimentos pequenos e aparentemente insignificantes a pretexto de estes se desenvolverem na apresentação (ou serem gatilhos) de motivos maiores e que aprofundem a perspectiva da consciência e mesmo do panorama histórico – uma possibilidade de conferir a “qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante” a representação da “substância toda do destino”. (Auerbach, 2004, p. 493)

Nessa discussão, o crítico ainda chega a citar Thomas Mann como contemporâneo de Virginia Woolf e o localiza no contexto histórico e literário:

Alguns escritores acharam os seus próprios métodos ou empreenderam tentativas no sentido de fazer com que a realidade que tomavam como objeto aparecesse sob uma iluminação cambiante e estratificada, ou para abandonar a posição da representação aparentemente objetiva, ou da representação puramente subjetiva, em favor de uma perspectiva mais rica. Entre estes, encontram-se mestres mais velhos, há muito cunhados na sua peculiaridade, os quais, nos tempos da sua maturidade, nos anos ao redor da Primeira Guerra Mundial, foram arrebatados pela corrente e procuram chegar, cada um à sua maneira, através do caminho do relaxamento e da dissolução da realidade exterior, a uma interpretação mais rica e essencial da mesma. Assim, por exemplo, Thomas Mann, quem, a partir do *Zauberberg*, sem abandonar no mais mínimo o seu nível tonal (no qual está sempre presente o escritor que narra, comenta, objetiva e se dirige ao leitor), dedica-se cada vez mais à perspectiva temporal e à sempiternidade simbólica do acontecer. (Auerbach, 2004, p. 491)

Desse trecho, pode-se verificar que Auerbach confere a Thomas Mann uma estratégia diferente daquela utilizada por Virginia Woolf, e comenta com brevidade o tipo de narrador que temos em *A Montanha Mágica (Der Zauberberg)*. Assim, da mesma maneira que a autora de *Ao Farol* emprega os pontos de vista na narrativa em função do propósito explanado acima, também Thomas Mann parte de um certo tipo de estratégia narrativa para conceber *A Montanha Mágica*.

Destarte, partindo da lógica de que “a maioria dos outros romances que empregam o processo múltiplo da reflexão da consciência, dão ao leitor uma sensação de desesperança” (Auerbach, 2004, p. 496), veremos que a posição do narrador de Thomas Mann pode também se apresentar desesperançosa, mas também desenvolvendo um tom irônico.

Afinal, além de estar presente – em contraste com a ausência modernista – o narrador parece ter a onisciência dos fatos e dos acontecimentos, mas nos revela o que julga importante e pertinente a ser contado. Existem passagens nas quais o leitor fica desnorteado quanto à concretização ou não de certos trechos, mas isso se dá de forma irônica e laconicamente proposital. Apenas no final da história, devido à vergonha, essa entidade parece se afastar de sua posição anterior e não ter a capacidade de narrar sobre o fim de Hans Castorp.

Outro autor que defende veementemente o olhar atento para um ponto de vista que faça sentido e o uso das técnicas a fim de produzir o efeito esperado pelo romancista é Norman Friedman (2002). Segundo ele, um romance é um mundo de valores e atitudes, mas apenas pelo “*medium* de controle oferecido pelos dispositivos do ponto de vista” é que o romance se realiza. E “através desses dispositivos, ele é capaz de desenredar seus próprios preconceitos e predisposições daqueles de seus personagens e, dessa forma, avaliar os de seus personagens dramaticamente entre si dentro de seu próprio espectro.” (Friedman, 2002, p. 171)

Assim, citando Shorer, Friedman argumenta que essa escolha seja crucial para o romancista no momento da elaboração da narrativa, pois cada uma das possibilidades abrange

certa amplitude de funções e de limites para satisfazer os propósitos do autor. “A questão da eficácia, portanto, diz respeito à adequação de uma dada técnica para se conseguir certos tipos de efeitos, pois cada tipo de estória requer o estabelecimento de um tipo particular de ilusão que a sustente.” (Friedman, 2002, p. 180-181)

Também, segundo a perspectiva que Silva (1997) apresenta em *Teoria da Literatura*, vale aqui pontuar que o autor Thomas Mann, como indivíduo histórico e real, é “sob os pontos de vista ontológico e semiótico, o primeiro agente e o primordial responsável da enunciação literária.” (p. 220) Apesar disso, não será sustentada nesse momento nenhuma grande discussão acerca das diferenças entre “autor empírico” e “autor textual”. O que se pretende analisar é a figura ficcional do narrador, o emissor responsável pela enunciação de um determinado texto literário, afinal “todo texto narrativo implica a mediação de um narrador.” (Silva, 1997, p. 759)

Partindo do pressuposto de que as funções primárias do narrador sejam a *representação* diegética – do universo ficcional – e a *organização* estrutural do texto narrativo, compreende-se a sua importância, e de fato, sua imprescindibilidade no emprego e apresentação da ironia e da obra em si. Contudo, segundo Silva, há ainda as funções secundárias de *interpretação e ação* – sendo que estas podem interferir naquelas. (Silva, 1997, p.759) Nesse sentido, o narrador pode se apresentar não somente como um mediador aparentemente imparcial, que apenas conta a história e se abstém de comentários ou juízos de valor, mas também como uma figura interventora que, mesmo não participando ativamente do enredo, influencia na recepção do leitor.

Esse tipo de função é extremamente relevante ao se tratar de um texto de Thomas Mann. No caso de *A Montanha Mágica*, seguindo a classificação teórica de Silva, temos um narrador heterodiegético – pois não participa da história narrada –, de nível extradiegético – pelo mesmo motivo –, cujo foco narrativo se estabelece, assim como a primeira categoria, heterodiegético, predominantemente interno, relativamente onisciente, fixo e interventivo.

Em outras palavras, o narrador da obra não está inserido no universo diegético do romance; ele narra a história com algum grau de análise sobre a interioridade dos personagens – principalmente de Hans; ele aparenta conhecer a totalidade dos fatos, a menos que isso não seja conveniente à sua posição narrativa irônica; ele mantém um mesmo modo de narração; e é por fim crítico da própria narrativa.

Na análise proposta neste trabalho, essa figura – que no romance se apresenta curiosamente como uma voz de entidade atemporal, na primeira pessoa do plural – destaca-se prioritariamente pelo último aspecto listado, a sua característica interventora. É claro que a

questão temporal e a forma como o enredo se estabelece é importantíssima para que o embate com o tempo vivido por Hans Castorp seja metaforicamente sentido pelo leitor, mas a ironia se manifesta de forma mais proeminente nos comentários, adjetivos e juízos do narrador.

O narrador de *A Montanha Mágica* se dirige, com alguma frequência, geralmente em momentos críticos ou introspectivos, diretamente ao leitor. Ele interroga, se explica, se exime e se faz mesmo incerto e vago. Sua interferência não altera a história de Hans Castorp, nem sua presença se faz de outro modo que não no próprio discurso, porém, sua mediação é conscientemente interventiva e irônica. Ele busca contar a história de modo que, na leitura do romance, seja apresentada uma visão mais ou menos pré-determinada dos acontecimentos e dos personagens.

Esse tipo de ponto de vista, nas denominações de Norman Friedman seria o que ele chama de *Autor Onisciente Intruso*<sup>7</sup>. Nesse caso, onisciência significa não apenas (cons)ciência, mas também

um ponto de vista totalmente ilimitado – e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. (...) De modo semelhante, o leitor tem acesso a toda a amplitude de tipos de informação possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente. (Friedman, 2002, p. 173)

Dessa forma, a marca do *Autor Onisciente Intruso* são as intromissões e comentários sobre os personagens, os acontecimentos e mesmo ideias que reflitam ou não algum tipo de ideologia, moral como um julgamento no ato de narrar. Friedman alega que nesse tipo de ponto de vista a relação entre a “fala” do narrador e a história podem ser de alguma maneira ambígua e isso deve ser levado em conta pelo leitor.

Assim, esse “ser prosaico” é responsável pelo modo que Hans Castorp e toda sua diegese são representados na obra e reflete as intenções pedagógicas e literárias de Thomas Mann. Introduzido primeiramente como indiferente ao “nosso herói”, no desfecho trágico dele, o narrador se envergonha de sua posição segura de “sombra” dessa narrativa e expressa sua simpatia pelo personagem, que percorreu as sendas da formação, mas que sucumbiu à fatalidade de sua história:

Oh, que vergonha de nossa segurança nas sombras! Já é hora! Não vamos narrar mais! Feriu-se o nosso conhecido? Por um momento, pensou que sim. [...] não dissimulamos a simpatia pedagógica que, ao narrá-la, começamos a sentir por você, e que bem seria capaz de nos levar a tocar delicadamente o canto de um dos olhos

<sup>7</sup> Autor, nesse caso, é tratado aqui como sinônimo de narrador

com a ponta do dedo, ao pensar que no futuro jamais tornaremos a vê-lo nem ouvi-lo. (Mann, 2016, p. 1206)

Tal fim, veladamente anunciado no *Propósito*, se articula com as intervenções do narrador ao longo da obra. Essas passagens, marcadas pela desinência da primeira pessoa do plural, são estruturadas como ferramenta estilística em prol da ironia e, afinal, do intuito pedagógico.

Dentre os efeitos que podem ser observados nesses trechos interventivos, temos o declarado rigor narrativo – delineado junto a discussões terminológicas –, o contraponto irônico disso, a incerteza sobre o que está sendo narrado – predominante na discussão acerca do tempo, com divagações e lapsos – e, também, a abstenção de responsabilidade no ato narrativo.

Além desses citados, que serão analisados abaixo, o narrador atribui também certas colocações à descrição de Hans Castorp e mesmo à justificativa de sua narração que alertam o leitor da simplicidade ou mediocridade do jovem engenheiro. O desígnio é “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.” (Mann, 2016, p. 8) Para realizar sua tarefa, o narrador declara ao leitor não tomar o partido do protagonista – “Não nos consideramos, de forma alguma, encomiastas de Hans Castorp” (Mann, 2016, p. 60) – e defende o primeiro item dentre os efeitos listados, o rigor quanto à fidedignidade da história:

Como se vê, empenhamo-nos em anotar tudo quanto possa prevenir o espírito do leitor a favor de Hans Castorp. Mas julgamo-lo sem exagero, e *não o apresentamos nem melhor nem pior do que era*. (...) É precisamente por isso que *não o chamamos de medíocre*, já que ele percebia, desta ou daquela forma, a ausência de tais motivos. (Mann, 2016, p. 55, grifo nosso)

A questão da mediocridade do personagem e a maneira como Hans Castorp é retratado na narrativa e contrastado com a figura do herói clássico – ainda mais aquele do romance de formação – será tratada com maior profundidade no próximo tópico. Contudo, basta neste ponto, a fim de ressaltar o estilo de Thomas Mann nessa obra, a caracterização do personagem através de uma narração a princípio precisa, mas que abre brecha para ser propositalmente questionada. Afinal, logo após afirmar que não pretende denominar Hans como *medíocre*, o narrador conclui, no fim desse trecho que Castorp não possui qualidades heroicas e “deve ser considerado medíocre, posto que num sentido inteiramente decoroso.” (Mann, 2016, p. 57)

Dito isto, busca-se analisar os efeitos e as características das intervenções do narrador e como a ironia manniana se manifesta nesse elemento específico. Vale antes ressaltar que o

conjunto da obra transmite uma coesão sobre como é tratada a história e a figura de Hans Castorp, mas serão focadas essas passagens específicas em que essa voz se coloca de forma mais evidente, pois são nelas que se estabelece com clareza a posição desse narrador interventivo.

A começar pela suposta rigorosidade da narrativa, temos não apenas o fragmento acima, como outros momentos em que a mesma expressão é repetida. Pelo menos em mais duas passagens, o narrador reitera que está empenhado em se manter fiel ao “princípio de não o [Hans Castorp] apresentar nem melhor nem pior do que era” (Mann, 2016, p. 713). Entretanto, como também visto acima, esse princípio aparenta ser duvidoso.

Com o intuito de “manter o nosso relato rigorosamente completo” (Mann, 2016, p. 530), o narrador busca, por meio de discussões minuciosas acerca do emprego dos termos, apresentar ao leitor as motivações por de trás de suas escolhas vocabulares. Nessas situações, o narrador discute a necessidade de precisão ou enumera alternativas que satisfariam da mesma maneira a compreensão. Por exemplo, ao denominar certa atitude pudica de Hans Castorp como “bondade”, o narrador destaca outras possibilidades de interpretação, aparentemente para que todas as leituras possíveis da cena sejam abarcadas:

Também poderíamos ter dado outras denominações a essa tal bondade, por exemplo, o nome um tanto insípido de pureza da alma, ou talvez o belo e austero nome de pudicícia, ou ainda os nomes depreciativos de temor à verdade ou de tartufice, ou até mesmo o de resguardo místico ou de piedade. (Mann, 2016, p. 67)

Adiante, numa simples descrição, o narrador traz tantas minúcias para esclarecer a escolha de certa palavra que o leitor pode questionar o motivo dessa explanação.

(...) no bem iluminado subsolo do edifício. Falamos de subsolo, porque a escada de pedra que conduzia do rés-do-chão para ali despertava realmente a ideia de que se descia a uma espécie de porão, o que, no entanto, era um engano, pois, em primeiro lugar, o rés-do-chão estava situado bastante alto, e ademais o Berghof estava construído num terreno em declive, na encosta da montanha; assim, as peças que compunham esse porão davam para o jardim e o vale. (Mann, 2016, p. 220)

De fato, tal passagem não parece afetar diretamente a narrativa, a história de Hans Castorp. Todavia, a intenção estilística aparenta sugerir a rigorosidade atestada anteriormente. Afinal, sem amor a Hans, mas sim a sua narrativa, o narrador diz pretender evitar desentendimentos: “Para empregarmos palavras simples – o nosso herói estava agora apaixonado até a raiz dos cabelos por Cláwdia Chauchat. Usamos novamente esse termo, uma vez que pensamos ter feito o necessário para evitar o mal-entendido que ele poderia originar.” (Mann, 2016, p. 380)

Entra em cena, então, a ironia. No seu sentido clássico de antítese e na sua forma satírica, a ironia é revelada precisamente na imprecisão e, portanto, na incoerência da posição que o narrador diz adotar. Analogicamente à proposta retórica, nesse caso a ironia é estilística e exige, para sua compreensão, certo conhecimento e reconhecimento por parte do leitor desse jogo irônico.

Em outras palavras, a Ironia Instrumental é um jogo para dois jogadores (...). O ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o seu leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado “transliterar” não-expresso de significação constante. (Muecke, 2020, p. 50-51)

Assim, Thomas Mann pretende aguçar a leitura crítica do receptor da obra. Seu narrador, assim como Bentinho no caso do nosso renomado *Dom Casmurro*, não é completamente confiável e não revela tudo de maneira imparcial – nem melhor nem pior – como afirma. De fato, encadeando a narração com seu “tom leve e chistoso”, o narrador manifesta tal contrastante imprecisão por meio de um enredo que propositalmente elabora uma gradação relacional entre o tempo narrativo e o tempo de leitura – até mesmo o espaço físico do texto que chega às mãos do leitor.

Segundo Silva, uma obra literária apresenta dois tempos: o da história narrada [*erzählte Zeit*] e o tempo do discurso narrativo [*Erzählzeit*]. O primeiro, da história narrada, possui tempo objetivo, sendo possível medi-lo cronologicamente em minutos, horas, dias, meses e anos. Já o segundo, do discurso narrativo, é mais complexo e subjetivo, possui uma temporalidade “entretecida num presente que ora se projecta no futuro, ora para e se esvazia”, sendo também denominado “tempo politemporal”. (Silva, 1997)

Esse segundo tempo da narrativa não pode ser medido com tanta facilidade. Silva inclusive questiona quais métodos poderiam ser usados para tal fim e afirma que a paginação, assim como outras formas de mensuração, é muito variável. Contudo, nos valemos dessa maneira para que tenhamos algum parâmetro que contraste ambos os tempos.

Considerando o livro físico *A Montanha Mágica*, da editora Companhia das Letras, 1ª reimpressão de 2016, tradução de Hebert Caro como exemplo<sup>8</sup>, as primeiras 100 páginas do livro narram um dia da história de Hans Castorp, o primeiro de sua estadia no Berghof. Em torno de 50 páginas depois, passa-se – ou completa-se – uma semana. Uma quantidade um tanto menor adiante, cerca de 30 páginas, acompanhamos a chegada da terceira semana de sua narrativa. Nessa progressão, a começar por dias e semanas, contam-se enfim meses e anos em

---

<sup>8</sup> Apesar de usar o livro físico como exemplo, as páginas citadas estão com a marcação da versão digital, também referenciada.

intervalos cada vez mais curtos quando relacionados com a extensão em páginas. Dessa forma, a estruturação dessa narrativa, preocupada com seu tempo narrativo e com a instância real do tempo em si, também faz com que o leitor experimente a sensação do tempo que escorre cada vez mais rápido em dias viciados no tédio e na rotina enfadonha do sanatório Berghof. Assim, a perspectiva temporal é, também, mesclada com a ironia.

A princípio, os narradores atestam o seguinte quanto à história:

Narrá-la-emos pormenorizadamente, *com exatidão e minúcia*, já que a sua natureza cativante ou enfadonha jamais depende do espaço ou do tempo que ela exige. Sem medo de sermos acusados de meticulosidade, inclinamo-nos, pelo contrário, a opinar que realmente interessante só é aquilo que tem bases sólidas. (Mann, 2016, p.9, grifo nosso)

Entretanto, para que seja possível a gradação brevemente explanada acima, Thomas Mann atribui ao narrador não somente um caminhar cada vez mais acelerado em sua narração – mesmo mantendo longas digressões e descrições –, como também a supressão de certos momentos, gerando hiatos narrativos que, no conjunto da obra, funcionam como efeito estilístico acerca do tempo.

Assim, sendo considerado pelo próprio autor também como um *Zeitroman*, a proposta de Mann em *A Montanha Mágica* é dupla. O termo alemão poderia ser traduzido como *romance de época*, que esboça, historicamente, um retrato que se tem de certa época – no caso o período pré-guerra –, ou também poderia ser compreendido como romance do tempo, sobre o tempo. Este último é de maior interesse para o presente texto, pois é seguindo esta perspectiva que Thomas Mann, através da figura do narrador, engendra um romance que pretender tratar do tempo, não só na narrativa do personagem, mas como tema desta. (Mann, 1939 apud Mann, 1990, p. 15)

Dessa maneira, através da inconstância temporal irônica como parte da proposta de enredo, o narrador do romance apresenta, progressiva e intencionalmente, lapsos, omissões que, além de quebrar a expectativa de sua fala prévia, buscam simular a própria experiência do personagem. Isso se dá, numa aparente continuação da história, com espaçadas confissões do narrador de que algo se passou e não foi narrado.

“(…) não nos esqueçamos de que, enquanto contamos a nossa história, o tempo progride sem descanso no seu curso silencioso” (Mann, 2016, p. 493); “Fazia então seis meses que o vale e as montanhas, estavam ocultos sob o manto de neve? Fazia até sete! O tempo progride enquanto contamos a história” (p. 579); e

“(…) de tudo isso guardava Hans Castorp afirmações diretas e verbais, proferidas, não durante o diálogo em língua estrangeira que acabamos de relatar, senão no lapso intermediário que, de nossa parte, deixamos transcorrer em silêncio, o lapso durante

o qual interrompemos o curso ligado ao tempo da nossa narrativa e admitimos que reinasse exclusivamente o tempo em si” (Mann, 2016, p. 580)

Essas são algumas dessas passagens que ironizam o leitor por supostamente ter crido no rigor narrativo, fazendo-o se deparar com incertezas ou hiatos antes desconhecidos.

Do mesmo modo, em outros trechos, a intervenção do narrador atribui essas tais supressões não apenas à questão temporal, mas à questão de decisão ou intenção: como em “Havia tensões e soluções benéficas entre eles, ou quando não entre eles – *pois deixamos em suspenso* até que ponto Mme. Chauchat participava delas – (Mann, 2016, p. 383, grifo nosso)”; em “Temos todavia razões fortes para manter afastados dessa cena tanto o leitor como nós próprios” (p. 713)”; ou mesmo em

*Unicamente o autor sabe por ora o que se passou no decorrer dessa animação festiva do carnaval, devido ao espírito empreendedor de Hans Castorp. Mas não nos deixemos arrastar pelo nosso conhecimento da história a abandonar a circunspeção do nosso estilo. Atribuamos ao tempo a honra que merece e não precipitemos a narrativa.* (Mann, 2016, p. 537, grifo nosso)

Sabendo da imprecisão intencionalmente concebida pelo narrador e vivenciada pelo leitor, esse proceder narrativo não se mostra gratuito e apresenta na própria voz do narrador sua motivação:

Com efeito, ventilamos os problemas de saber se é possível ou não narrar o tempo exclusivamente para confessar que, na presente história, temos coisa semelhante em mente. E se *ainda, de passagem, pusemos em dúvida que os leitores agrupados em torno de nós fossem capazes de dizer claramente quanto tempo decorreu* desde o momento em que o honrado e já falecido Joachim intercalou na palestra aquela observação acerca da música e do tempo (...) não nos mostraríamos nem um pouco contrariados ao inteirar-nos de que, de fato, reina confusão a esse respeito; ao invés de contrariados, *estariamos até satisfeitos, pela simples razão de termos um interesse natural em que todos participem das experiências do nosso herói, Hans Castorp, o qual, de há muito, deixou de estar seguro sobre a questão em apreço.* Isso faz parte do seu romance, que é um romance do tempo, tanto num como noutra sentido. (Mann, 2016, p. 907-908, grifo nosso)

Portanto, o narrador se apresenta como uma figura irônica, questionável quanto a sua confiabilidade narrativa e também meta-narrativo – no sentido de que, ao narrar a história de Hans Castorp, busca representar a narrativa como uma experiência genuína ao leitor, que seja análoga a de Castorp. Essa estratégia também se apresenta no âmbito do romance de formação, afinal, mesmo sendo uma paródia do gênero, a obra procura apresentar a narrativa de um jovem no processo da formação, com intuito de instruir e formar o próprio leitor.

Por fim, a figura do narrador ainda intervém em certas passagens atribuindo certos termos e expressões, a maneira do discurso indireto, ao próprio Hans Castorp, como nos seguintes excertos: “Quanto a ele, porém, e à sua relação com Mme. Chauchat – a palavra ‘relação’ vai por conta de Hans Castorp, e declinamos de toda responsabilidade” (Mann,

2016, p. 232) e “Fora na segunda-feira que o Dr. Krokowski aparecera pela primeira vez no quarto do nosso herói. Usamos o termo “aparecer” como adequado, dada a impressão estranha e mesmo um tanto horrível que Hans Castorp não pôde evitar naquela ocasião.” (p. 315)

O próprio uso de um sinal tipográfico – como as aspas – já demonstra no texto que o narrador pega emprestado a expressão do personagem. Essa técnica é menos irônica do que criativa e reforça até a questão do rigor narrativo que o narrador afirma propor. Afinal, na sua onisciência, ele descreve e conta a história a partir da perspectiva desse personagem e do seu desenvolvimento interior.

Segundo Baumgart, cuja crítica será mais profundamente analisada ao final deste trabalho, Hans Castorp inclusive substitui o narrador – ou este permite ser substituído – em certo momento da obra, ao descrever outro personagem. (Baumgart, 1966, p. 143) Nesse ponto, para o autor, Hans se torna o ironista no lugar do narrador, que explica sua breve abstenção: “Deixamos a seu cargo [de Hans Castorp] a descrição aproximada da figura do novo e inesperado hóspede, e ele não se desincumbiu mal da sua tarefa. Nós mesmos, provavelmente, não teríamos obtido melhor resultado.” (Mann, 2016, p. 920)

Esse fragmento demonstra, para Baumgart, a ironia do narrador em relação à ironia de Hans Castorp. O crítico defende que *A Montanha Mágica* se estrutura sobre um “sistema abrangente de ambiguidades irônicas” [umfassendes System ironischer Zweideutigkeiten] que desenvolve o que ele chama de situação de crise. Para ele, Thomas Mann parece se emancipar da seriedade dos temas grandiosos como a vida e a morte através dessa “vantagem das sombras”. Até mesmo a morte, tema crucial para discussão nos capítulos seguintes, se torna ambígua nesse sistema que Baumgart afirma operar na obra. Nesse sentido a morte se apresenta ao mesmo tempo como ridícula [lächerlich] e digna [würdevoll]. (Baumgart, 1966, p. 143)

Tal antítese se articula no romance através de diversas estratégias – assim como as apresentadas sobre o narrador – que funcionam nessa estrutura, orientadas pela ironia, e que tornam não apenas o narrador como uma figura dúbia, mas também o protagonista, Hans Castorp.

Um caso que demonstra essa ambiguidade irônica e ainda apresenta uma passagem com a intervenção direta do narrador é o momento em que Hans passa a se aproximar de Mynheer Peepkorn. Esse personagem é descrito como uma “personalidade” [Persönlichkeit], apesar de também ser constantemente retratado como um bonachão bêbado. Ele se torna um contraponto a Castorp, pois surge na história como companheiro de Clawdia Chauchat, o interesse amoroso de Hans. Clawdia havia deixado o sanatório Berghof e seu

retorno era esperado, porém, aparecer na companhia de Peeperkorn é de certa maneira uma quebra de expectativa que acaba sendo tratada de forma irônica devido à atitude de Hans Castorp perante o novo hóspede:

Não duvidamos de que certos leitores ou leitoras se escandalizarão com tamanha “falta de temperamento” e prefeririam que ele odiasse e evitasse Peeperkorn, que o tratasse, no seu íntimo, de velho burro e de beberrão tartamudo, em vez de visitá-lo (...) e de sujeitar-se ao influxo dessa personalidade, com o espírito curioso de quem viaja para se instruir. Mas era precisamente o que ele fazia, e relatamos o fato indiferentes ao perigo de que diante disso alguém se possa recordar de Ferdinand Wehsal, que costumava carregar o sobretudo de Hans Castorp. Essa reminiscência não demonstra coisa alguma. O nosso herói não era nenhum Wehsal. Nada tinha que ver com os abismos da miséria. Apenas não era “herói” (Mann, 2016, p. 964-965).

Por conseguinte, por enredar o relacionamento entre Peeperkorn e Castorp através do respeito e até da admiração, fica claro como a figura do narrador funciona, dentro do sistema diegético d’*A Montanha Mágica*, representando seus personagens e sua narrativa de forma irônica por meio da ambiguidade. A mediocridade e falta de heroísmo de Hans Castorp, confrontada com o a “simpatia pedagógica” que sua história suscita, não permitem que ele seja um “Wehsal” – personagem claramente apresentado como um fracassado –, mas o apresentam como “herói” apenas pela coincidência literária entre este termo e a concepção de “protagonista”. Essa questão será discutida no tópico seguinte.

### 2.3 Protagonista ou Herói: O mito do Insignificante

Como visto, o romance *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, apresenta uma história que aparenta ser relativamente simples, mas que se desenvolve, através da narração irônica do autor, de maneira a apresentar um enredo complexo. Hans Castorp é um jovem singelo que acaba de completar seus estudos e tem a oportunidade de começar a trabalhar em sua futura área de atuação. Contudo, antes de ingressar de fato na profissão, o engenheiro recém-formado parte para visitar seu primo em um sanatório, nos alpes suíços, onde pretendia passar apenas três semanas, mas prolonga sua estadia por sete anos. Cabe ressaltar também que Hans Castorp, o personagem cuja história o narrador nos conta, é um rapaz de nacionalidade alemã e que vive, além de suas aventuras humanistas e filosóficas no Berghof, os anos de sua juventude no período precedente à Primeira Grande Guerra, que viria a estourar na Europa.

Não é questão de disputa o fato de Hans Castorp ser o protagonista da história. Afinal, ele “representa, na estrutura dos actantes ou agentes que participam na ação narrativa, o

núcleo ou o ponto cardeal por onde passam os vetores que configuram funcionalmente as outras personagens” (Silva, 1997, p.699). Além disso, nesta seção é necessário resgatar o fato de que a obra de Mann partilha certas características fundamentais com o gênero romance de formação, mesmo que de forma subversiva. Sendo assim, Hans Castorp não apenas é o cerne narrativo, como também é o centro de disputa pedagógica, cujas experiências e aprendizados devem (deveriam) levá-lo a sua formação humanística e filosófica.

Como protagonista, Hans é também referido, pelo narrador, como herói [Held] – e, como aponta Silva, protagonista e herói aparecem muitas vezes como sinônimos. Todavia, apenas pela perspectiva irônica de Mann é que se compreende essa alcunha clássica de herói a tal personagem que, embora não fosse “um gênio nem um imbecil” (Mann, 2016, p. 55), “apenas não era ‘herói’” (p. 965). E mesmo assim o narrador insiste no termo “nosso herói” [unser Held] até o final do romance, embora se valendo de algumas variações como “nosso singelo herói”, “o nosso insignificante herói” e “nosso herói pouco heroico”.

Esse contraste claramente proposital e sarcasticamente exagerado é ratificado pela própria história de Hans Castorp, com seu nefasto desfecho e a famosa ironia manniana gravada em seu estilo narrativo e estrutura de enredo. Isso fica claro se analisarmos essas breves passagens que descrevem os estudos e a profissionalização do personagem: “tratava-se de um engenheiro, futuro construtor de navios, um homem da técnica e do tráfego mundial” e “Recentemente passara nos exames teóricos, sem distinção nem grandes aplausos, mas com dignidade” (Mann, 2016, p. 62)

Essa descrição indiscreta e cínica parte na verdade do desejo do narrador, diversas vezes reafirmado ao longo da obra, de se manter fiel “ao nosso princípio de não o apresentar nem melhor nem pior do que era” (Mann, 2016, p. 965). Inclusive, parte desse intuito explica a insignificância de Hans Castorp perante sua própria história, o que é anunciado logo nas primeiras linhas do livro, no *Propósito*:

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 relatada. A favor de Hans Castorp convém, entretanto, mencionar que esta é a sua história, e que há histórias que não acontecem a qualquer um. (Mann, 2016, p. 8)

Típico do romance de formação, a universalização dos valores e aprendizados personificados num único indivíduo – “devido ao respeito que temos pelo seu destino, ao qual nos sentimos inclinados a atribuir certa significação supraindividual” (Mann, 2016, p. 55) – é uma característica que Mann satiriza ao atribuir tal grau de mediocridade ao personagem, em comparação com a importância dada a sua história.

Partindo disso, neste ponto da análise, busca-se estabelecer a relação entre a origem mitológica do termo *herói*, usado largamente como sinônimo de protagonista na área da literatura, e a sua função na obra *A Montanha Mágica*, de forma irônica e subversiva.

Com relação à origem provável do termo, apesar de não poder se estabelecer um traço etimológico muito claro, pode-se supor que o termo grego *héros* tenha relação com a ideia de “aquele que guarda, conserva, defende, vela sobre e ser útil”, ou seja o herói seria o “guardião e defensor, que nasceu para servir” (Brandão, 1987, p.15). Ao tratar do estudo da Mitologia Grega, Brandão declara no terceiro volume de sua coleção que seu objetivo é discutir a possível origem, as características e particularmente as funções desses heróis clássicos que são imortalizados como mitos.

Estudando a visão do mundo antigo, a obra de Brandão apresenta a ideia de que os heróis seriam um meio termo entre humanos e deuses. Eles, nessa posição de semideuses, estariam ligados tanto às divindades como à humanidade de alguma maneira, mas sua origem poderia ser distinta para um ou outro lado, a depender do estudioso. O que parece estar claro para a historiografia é a diferença clássica entre os sacrifícios feitos aos deuses e aqueles feitos aos heróis, o que demonstra de certa forma que os heróis, mesmo com vínculos divinos, pertencem, mesmo que como mitos, à vida terrena.

Além disso, a ideia de destino está intimamente ligada à vida do herói:

a criança já vem ao mundo com duas "virtudes" inerentes à sua condição e natureza: a *timé*, a "honorabilidade pessoal" e a *areté*, a "excelência", a superioridade em relação aos outros mortais (...) o que o predispõe a gestas gloriosas, desde a mais tenra infância ou tão logo atinja a puberdade. (Brandão, 1987, p. 23)

Aplicando isso à visão literária, a figura de grande importância para a história e tida como exemplar ou grandiosa é retomada no protagonista. Vale ressaltar que a concepção dela varia de acordo com o contexto histórico, cultural e social em que a linguagem conceba tal persona: “O conceito de herói está estreitamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade.” (Silva, 1997, p.700) Assim, o herói, segundo Silva, pode representar os valores e códigos de uma sociedade ou, em contrapartida, melindrá-los, sendo assim um anti-herói.

A relação entre obra e leitor, ou mesmo entre autor e leitor, acaba muitas vezes sendo problematizada segundo essas escolhas narrativas da estrutura do romance exatamente por permear a questão dos padrões morais e ideológicos. Dessa forma, a recepção da obra envolve fatores tanto textuais como extratextuais nos quais a criação do herói se dá. Isso quer dizer que a interpretação desse personagem, e de sua história, pode gerar identificações e recepções

diversas de acordo com o contexto em que é lido, independentemente da motivação originária. Por isso, o contexto de sua produção deve ter sua relevância aferida.

No caso *d'A Montanha Mágica*, fica claro que as questões humanísticas e filosóficas abrangem mais do que a época dos primeiros anos do século XX, porém seria inadequado lê-la sem se dar conta do desfecho trágico que, embora fictício, tenha sido inspirado em acontecimentos reais. Hans Castorp, depois de passar sete anos no sanatório, após negar a alta médica e os apelos da vida da “planície”, acaba por deixar a montanha apenas quando se vê impelido pelo ribombar da Grande Guerra – o conflito que marca não só a descrença em valores humanistas, como a própria crise da pedagogia iluminista na formação humana.

Dessa forma, Hans Castorp é sem dúvida o herói-protagonista, mas que não é heroico. Sua essência é simples e o que se destaca como extraordinário é sua história, narrada como o mais profundo passado, pois a relatividade do tempo faz com que a guerra (real e fictícia) distancie o desenrolar de sua narrativa do momento em que ela é lida. Dificilmente ele seria visto como anti-herói, pois a leitura de um herói trágico ou caído lhe é mais adequada – claro que numa estrutura literária concebida como sátira da própria grandeza filosófica a que um romance de formação se reportaria.

Do ponto de vista teórico, seria estranho, no mínimo, dizer que o protagonista, o personagem principal de um romance ou qualquer história em geral, é insignificante. Contudo, numa obra literária tão complexa como *A Montanha Mágica*, não parece ser coincidência que tão adjetivo [*unbedeutend*] tenha sido utilizado por mais de uma vez pelo narrador para se referir diretamente a Hans Castorp.

De fato, há momentos em que o conceito de herói é empregado no sentido literário clássico, inclusive para caracterizar o próprio Hans. Mas a concepção plena do personagem, dentro do contexto da obra, demonstra a ironia já abordada de Thomas Mann. Assim, para compreender essa elaboração artística vale analisar a teoria de composição da personagem de ficção na obra.

Para lograr produzir sentido, o texto literário necessita de uma estrutura de diferentes planos nos quais se projetam uma série de operações lógicas que Rosenfeld identifica como “contextos objectuais” [*Sachverhalte*]. Essa expressão é definida por ele como “certas relações atribuídas aos objetos e suas qualidades”, fator que constitui “um plano intermediário de certos ‘aspectos esquematizados’ que, quando especialmente preparados, determinam concretizações específicas do leitor.” (Rosenfeld, 2014, p.13).

Isso quer dizer que o modo como o texto é concebido interfere diretamente na percepção e na recepção do leitor, que desfruta da seleção criativa dessas “unidades

significativas” específicas que fazem parte da elaboração da obra. Com isso, os leitores tem a possibilidade de decodificar essa configuração (con)textual e poderão analisar e avaliar o seu sentido segundo suas próprias interpretações, mas tendo partido de um lugar relativamente comum projetado pelo autor.

Nessa perspectiva, Rosenfeld ainda aponta três problemáticas na questão da obra literária ficcional, sendo a última delas o próprio personagem. A primeira seria o que ele chama de problema ontológico, no qual a intenção da escrita e o seu caráter representativo parecem ser o centro de disputa. “Todo texto, artístico ou não, ficcional ou não, projeta tais contextos objectuais ‘puramente intencionais’, que podem referir-se ou não a objetos onticamente autônomos.” (Rosenfeld, 2014, p.15) Nesse ponto de vista, *intencional* significa que foi criado a partir da intenção, não poderia existir sem o ato de um ser “onticamente autônomo”, como o escritor. E essa não autonomia ôntica de tais “contextos objectuais”, em contraste com a vida material, o revela como representação da realidade – podendo ou não se referir a algum objeto real e autônomo.

A segunda questão é do problema lógico, ou seja, da verossimilhança. Este ponto pode ter a noção do senso comum, de que esse fator “depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real” (Rosenfeld, 2014, p. 75) ou a noção mais crítica e teórica, de que a verossimilhança “acaba dependendo da organização estética do material”, isso é, o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição não da sua comparação com mundo.” (Candido, 2014, p. 75)

Por fim, Rosenfeld aponta o problema epistemológico, ou do personagem. O personagem de ficção “se define com nitidez somente na distensão temporal do evento ou da ação” (Rosenfeld, 2014, p. 23) e sua presença no texto literário é de extrema importância, pois é ela que determina ou não o caráter fictício. Além disso, ao tratar de romance, o gênero narrativo evoca também a figura já trabalhada do narrador, que “em geral finge distinguir-se das personagens” (Rosenfeld, 2014, p.25). Enfim, o que transforma um personagem num relato, em um personagem ficcional, é a identificação – por parte do narrador – com a perspectiva de uma pessoa.

Essa identificação é necessária, pois, mesmo que haja resquícios da vida real e material do autor, na ficção narrativa, quem nos conta a história é o narrador dela, não o autor ou a autora. É a voz sarcástica e retumbante que apresenta a história de Hans Castorp, nem melhor, nem pior do que ele é (ou era?), e não Thomas Mann, quem ou o que nos revela as peripécias do jovem engenheiro. Todavia, a presença de Mann, como escritor, criador do texto, se dá no seu estilo próprio e nas escolhas narrativas concretizadas no produto literário.

Além disso, a questão temporal é um fator chave – além do contexto espacial – na composição do personagem ficcional. O gênero narrativo traz um processo através do tempo que se desenvolve na sucessão de acontecimentos que a história narrada apresenta. Entretanto, pela linearidade da língua humana e pela extensão finita da obra, em linhas mesmo,

as objectualidades puramente intencionais constituídas por orações sempre apresentarão vastas regiões indeterminadas, porque o número de orações é finito. Assim, a personagem de um romance [...] é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico. (Rosenfeld, 2014, p.33)

Entende-se disso que a personagem em si não se modifica através do tempo real. E que uma consequência dessa finitude da obra é a necessidade do autor de realçar certos aspectos e selecionar situações e focos que sejam essenciais à narração ficcional, afinal, pelo limite físico imposto pela realidade à obra, haverá, como resultado, zonas de indeterminação.

Essas zonas, exatamente por conta da seleção e enfoque narrativos, tendem a criar personagens mais coerentes e ricos “em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente” (Rosenfeld, 2014, p.35). Assim, devido a essa seleção direcionada e à “presença” dessas zonas de indeterminação, o autor torna o personagem até certo ponto “inesgotável e insondável”, isso porque o personagem depende da leitura real de um leitor físico e inerente a determinado contexto espaço-temporal, o que remete à variação na recepção e interpretação do público leitor.

De uma forma sintética, o personagem é uma representação que busca estabelecer vínculo afetivo e intelectual com o leitor por meio de mecanismos de identificação, projeção e transferência. Na obra de arte literária, como ficção, encontramos seres humanos de contornos definidos, que podemos ler de uma certa maneira transparente – pois o narrador nos liga ao seu íntimo –, e que vivem situações dignas de serem relatadas ou que merecem ser lidas.

Sobre a história de Hans Castorp, percebemos grande influência do realismo que lembra a verossimilhança do senso comum. De fato, grande parte de suas aventuras só se torna mirabolante e fantástica em sonhos, tanto que é fácil esquecer – assim como ele mesmo é atordoado pelo ambiente mágico do sanatório – que a figura fantasmagórica de Joachim é invocada dos mortos para assombrar seu primo. Tirando essa aparição, o resto do romance poderia ter ocorrido com qualquer pessoa que supersticiosamente cresse nesse encantamento do Berghof, da montanha mágica.

Não obstante, ao concentrarmo-nos sobre o terceiro problema descrito por Rosenfeld, percebemos como opera o sistema narrativo da obra, segundo “nosso herói”. O narrador supostamente onisciente nos conta somente aquilo que Thomas Mann havia planejado. O

autor, como explicita Cândido domina essa realidade criada, “delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica essa realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas.” (Candido, 2014, p.64)

Dessa forma, o tempo despendido na história é tanto cronológico, seguindo o curso contínuo das ações, como também psicológico, com divagações e mesmo recordações de tempos anteriores ao que está sendo narrado no primeiro plano. Esse tempo é o da própria leitura, na qual o narrador apresenta a seleção de traços específicos, momentos relevantes e, de maneira geral, a essência que o autor procura conceder ao personagem.

No caso de Hans Castorp, fica bem claro o intento escrachada e supostamente fidedigno do narrador na construção do romance. Depois de apresentar de modo nada breve o enredo principal, na segunda seção do livro, nos é detalhada parte da infância de Castorp e até seu “estado moral” [sittliches Befinde], como anuncia o título de um dos capítulos. Esse recorte nos mostra um jovem nada especial, até medíocre, mas que tem uma história digna.

No quesito da *Bildung* pedagógica de Hans Castorp, não é mistério para o leitor que há, no jovem, reais inclinações ao aprendizado, como um personagem clássico de um romance de formação. Contudo, suas posições como aprendiz humanista, futuro-engenheiro e mesmo como cidadão de uma sociedade burguesa-capitalista são sobrepujadas por sua inação perante os acontecimentos ao seu redor. Seus feitos se tornam infrutíferos ou moralmente questionáveis na medida em que sua empreitada se encaminha cada vez mais para uma vida pautada na repetição de uma rotina vazia e, enfim, para a própria morte.

Nesse ponto, as escolhas de Castorp, regidas pelas escolhas de Mann, o cercam de uma realidade fria – literal e metaforicamente – na qual seus companheiros de infortúnio padecem com ele os sofrimentos de doenças pulmonares – a tuberculose, como o famoso mal do século. Nesse percurso, Hans vivencia a perda de diversos conhecidos, incluindo seu primo, além de presenciar o suicídio de Naphta e, posteriormente, descobrir o de Peeperkorn. Seu interesse amoroso em Clawdia Chauchat não se consuma e, por fim, sua estadia no Berghof, prolongada por sete anos mesmo depois de ter recebido alta, é interrompida apenas devido ao início da Primeira Guerra Mundial, como seria mais tarde conhecida.

A estrutura na qual a obra se organiza, considerando nisso também a elaboração da figura do narrador, demonstra como o personagem de Hans Castorp produz seu sentido através desse texto e do contexto objectual criado por Mann. O estilo e a narrativa concebidos pelo autor deram origem ao personagem, à sua história e, conseqüentemente, ao tom irônico

com o qual ela se concretiza. Essa ironia, em consonância com o final trágico que encerra a trama e completa o sentido da personagem, foi muito bem explicitada por Rosenfeld:

Vindo da vida, enlevado pela grandiosa vivência da morte e transformado pelo sonho do amor humanístico, Hans Castorp está maduro para retornar, mais uma vez, à vida. O fato em nada se altera por ser o estampido da Guerra Mundial que o chama de volta e por ele retornar a um mundo de morte e não de vida, pois sua vida se tornou mito. (Rosenfeld, 1994, p. 53)

Desta maneira, fica evidente o percurso lógico da criação do personagem Hans Castorp. Através de recortes contextuais específicos e seleção de traços, Thomas Mann executou com maestria a construção de um enredo que possibilitasse ao narrador da obra apresentar, de forma irônica e parodística, este herói nada heroico. Mesmo sendo o protagonista de sua história, é a história que se sobressai, por ser digna de ser relatada.

Nos mitos de heróis clássicos, e mesmo em protagonistas clássicos da literatura, a bravura e superioridade deles perante os outros personagens se faz evidente não apenas por suas ações, como também pela sua constituição como figura epicamente exemplar. Em contraposição a essa ideia, pode-se afirmar que Thomas Mann realmente alcançou seu objetivo de conceber “um herói simplório, o conflito cômico entre aventuras macabras e integridade burguesa” (Mann, 1939, tradução nossa)

Por fim, desvela-se a figura de um ser medíocre por si só, mesmo que de boa vontade, que personifica o desgaste causado pela inconformidade do autor perante a realidade em que vive. Hans Castorp é, assim, um mito realmente, apesar de insignificante. Contudo, num mundo desacreditado, onde o progresso positivista e a crença na formação do homem resultaram na descabida festa macabra que manchou nossa história, a melhor representação do espírito humano talvez seja realmente o indolente Hans Castorp.

### 3 CRISE E SUPERAÇÃO: A IRONIA COMO ESTILO E MÉTODO ESTÉTICO-PEDAGÓGICO

Dentre os recursos estilísticos, resta ainda explorar neste capítulo, a apropriação do gênero romance de formação, em forma de paródia trágica, que, sendo satirizado através do humor irônico de Thomas Mann, exerce sua função pedagógica e formadora. Isso se dá, pois, mesmo que Hans Castorp fracasse, o romance mantém seu aspecto educador e de alerta para o leitor, que é advertido quanto às questões vividas por Hans Castorp. Para analisar tal aspecto, retomamos o estudo de Reinhard Baumgart – *Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns* [O irônico e a ironia nas obras de Thomas Mann].

Neste livro, de 1966, Baumgart analisa as obras de Mann do ponto de vista da ironia [Ironie] e do ironista [Ironiker] – que seria Thomas Mann – e, partindo disso, procura examiná-las através das estruturas e dos valores expressivos dessa ironia [ironische Strukturen und Ausdruckswerte]. Para abarcar tal característica estilística do literato, Baumgart apresenta duas possibilidades metodológicas, que englobam o trágico, o humor e o páthos da obra. Elas podem ser resumidas, por um lado, a uma compreensão subjetiva e, por outro, objetiva – restrita aos limites da obra. (Baumgart, 1966, p.13-14, tradução nossa)

Todavia, buscando deixar a interpretação subjetiva e psicológica de Thomas Mann, como autor, de lado, Baumgart apenas cita algumas leituras da ironia manniana sob essa perspectiva; e concorda com uma das visões que a apresenta como uma problemática mais relevante e geral, que ultrapassa ao entendimento de um autor germânico que escreve sobre o “grotesco”. Para o crítico, partir desse tipo de interpretação “significava elevar essa dialética artística-burguesa a níveis conceituais mais altos, apenas se se definisse a ironia de Thomas Mann como o intrincado meio entre espírito e vida.” (Baumgart, 1966, p. 14, tradução nossa)

Ao citar ainda outras análises da ironia de Thomas Mann, o autor afirma que ela não aparece como a expressão própria de um indivíduo, mas como uma forma do narrar [Form des Erzählens] significativa e consciente de seu propósito – como visto na seção sobre o narrador. Portanto, a partir das fronteiras estabelecidas pela obra, através da leitura objetiva, e o foco na narrativa irônica, Baumgart esclarece que pretende analisar os trabalhos de Mann individualmente, como faz também com *A Montanha Mágica*.

A tarefa e o limite dessa análise é demonstrar hermeneuticamente os sentidos dessa ironia em seu desenvolvimento. Ela [a análise] se restringe então ao método crítico-literário de compreensão e interpretação, considerando a unidade apenas como leis de formação e desenvolvimento e busca não reduzir seus resultados – obtidos de

obras individuais – a uma unidade conceitual psicológica ou histórico-filosófica.”  
(Baumgart, 1966, p.15, tradução nossa)

Segundo o autor, a ironia de Thomas Mann, assim como Muecke defende ao se referir ao seu *Doutor Fausto*, é o antítipo (a representação) da ironia romântica (alemã). Nesse sentido, retomamos o pensamento de Schlegel e dos românticos, que defendem uma estética literária que é ao mesmo tempo produto e crítica, prática e teoria. Assim, Newmark, cita *O Absoluto Literário*, de Lacoue-Labarthe e Nancy:

“Romantismo não é nem literatura nem simplesmente uma “teoria da literatura” [...] Na verdade, é uma teoria em si como literatura ou, em outras palavras, literatura produzindo a si mesma, enquanto produz sua própria teoria.” (Lacoue-Labarthe, Nancy apud Newmark, 2012, p.19-20, tradução nossa)

Nesse sentido, vale ressaltar as ideias da ironia romântica de Schlegel, como explana Safranski (2010) em seu livro *Romantismo: uma questão alemã*. Segundo o autor, Schlegel “romantizou” a ironia, sendo denominado por “criador da ironia romântica”. E para além da concepção retórica e sarcástica já tratada, e das características já vistas da ironia romântica em si, destaca-se nesse ponto a perspectiva humana perante sua finitude em contraponto com a infinitude da natureza – aspecto por si só irônico.

Nessa perspectiva, a ironia humana torna o indivíduo “inefável”. Ao mesmo tempo que “O infinito do qual Schlegel fala é aquilo que é ultracomplexo”, também o “homem ‘tem um sentido infinito para outros homens’; exatamente por isso é que estes lhe permanecerão incompreensíveis.” Dessa maneira, a ironia seria a ponte, talvez intransponível – mesmo que observável –, entre a compreensão humana, sua consciência, e esse conceito que Schlegel chama de *ininteligibilidade* [Unverständlichkeit]. Portanto, de um lado, “Ironia é produzir frases compreensíveis que aludem ao incompreensível”, enquanto que do outro lado, “O incompreensível é [...] a força viva que seria ameaçada se a razão o desvendasse completamente.” (Safranski, 2010, p.59-60)

Sendo assim, a ironia de Thomas Mann reverbera o romantismo alemão ao tratar não apenas de temas inerentemente humanos – o que, como visto em Muecke, fortalece a ironia –, mas também ao arquitetar um romance que funciona como um sistema irônico e que teoriza sobre esses temas elevados, na medida em que postula sobre a própria obra. Busca-se então, compreender como se estrutura *A Montanha Mágica*, segundo Baumgart, sob a perspectiva da ironia e do irônico e como esse sistema engendrado por Thomas Mann articula a crise da formação de Hans Castorp, como representante do burguês médio, em contraste com a hipótese de superação, típica do romance de formação – que, no caso, é possibilitada apenas através da estética e de forma irônica, pelo leitor.

### 3.1 Crise: A Superação estética e a Ironia Pedagógica na Formação de Hans Castorp

Baumgart intitula seu capítulo sobre *A Montanha Mágica de Ironia e Crise* [Ironie und Krise] e já em sua primeira frase, assim como Selbmann, traz à discussão *As Considerações de um Apolítico*. Esse manifesto de Thomas Mann acerca dos acontecimentos políticos e, principalmente acerca das questões alemãs durante a Primeira Guerra se tornam posteriormente o contraponto de seu próprio posicionamento político no futuro, mas também é um ponto de partida válido para analisar a obra em questão. Todavia, antes de aprofundar as ideias de Baumgart, vejamos o contexto no qual se deu a escrita dessas obras de Thomas Mann e a crise na qual elas estavam inseridas.

Com o início da guerra e, subsequentemente, a mudança no sistema político alemão – do império para a república –, Mann parece desaprovar essa nova forma de governabilidade, com a mesma aversão que um alemão nacionalista se contraporaria aos regimes republicanos de seus adversários na guerra. Contudo, anos depois, com a ascensão de ideias totalitaristas e eugenistas na Alemanha, Thomas Mann toma outro posicionamento, passando a defender a república e repudiando a guerra.

A questão política para Mann é de grande importância na análise de *A Montanha Mágica*, pois perpassa não apenas o enredo e o desfecho da história, mas também o contexto em que ela surge, literariamente. O manifesto “do apolítico” foi escrito entre 1915 e 1918, claramente como uma resposta à guerra. Já *A Montanha Mágica* começou a ser escrita em 1912, depois de uma visita de Mann, por conta da doença de sua esposa, a um sanatório em Davos; mas o romance só foi publicado em 1924, após o fim da Primeira Guerra e em meio as tensões que levariam à Segunda.

Além disso, a crise europeia e alemã também refletia o campo filosófico e, conseqüentemente, o literário. A crise pedagógica e fatal da *Montanha*, assim como a real situação da Alemanha, transparecia, da mesma forma, no conceito da *Bildung*. Foi visto que, ao estudar o percurso histórico do termo, Koselleck (2020) aponta suas diferentes facetas e também aponta seu momento de crise na História.

O historiador explica que as características estruturais da *Bildung* permanecem estáveis desde o final do século XVIII até a Primeira Guerra Mundial. (Koselleck, 2020, p.157) O meta-conceito que fora originalmente religioso, se tornou pedagógico e estabeleceu-

se como autodeterminante da formação humanista, possuía, segundo Koselleck, uma posição central que exercia uma função social importante no contexto dessa época. Entretanto, ironicamente, assim como Thomas Mann se autointitulou, a *Bildung* “não era primariamente política”. (Koselleck, 2020, p.158)

Mesmo com relevância no pensamento alemão, a *Bildung* “não ajudou a criar uma cultura política genuína, que estivesse à altura dos desafios da sociedade industrializada”. Sua função muda em relação à política apenas com o eclodir da Primeira Guerra, diz Koselleck. Esse movimento foi necessário, ela precisou tornar-se política, pois a crise econômica resultante dos acontecimentos, além da crise constitucional, apontava para a crise do próprio conceito. “Em outras palavras, o conceito de *Bildung* que se estabilizava no longo prazo não mais parecia estar adequado; a crise da *Bildung* não podia mais ser vencida por meio da autocrítica.” (Koselleck, 2020, p. 159)

Nesse sentido, o descontentamento geral e a frustração de tal projeto ideológico ultrapassado parecem influenciar a estética manniana. Assim, Thomas Mann, partindo do gênero clássico do romance de formação, torna sua estética coerente ao contexto histórico por meio da atitude irônica, concebida através da sátira e da paródia.

Seu romance deveria ser, segundo ele mesmo, um contraponto a *Morte em Veneza*, logo, cômico. Todavia, ele precisava, pela ironia, também ser trágico. Em sua estética de *Bildungsroman*, ou seja, de uma aventura formadora, ele é pedagógico; contudo, como sátira, se faz irônica e propositalmente falho. O leitor parece estar sendo conduzido por um percurso de ensinamentos e de formação, mas na verdade se vê estagnado com a inaptidão de Hans Castorp de se tornar um herói clássico do gênero parodiado.

Além disso, é interessante apontar como, após essa dita crise da *Bildung*, exemplos dados por Koselleck da nova concepção e função do conceito refletem características fundamentais do enredo do romance de Thomas Mann.

Segundo Koselleck, Spranger, em 1929, evoca a *Bildung* com um traço novamente ligado à sua histórica religiosidade, mas dessa vez voltado para o trabalho, ou seja, uma “espiritualização do trabalho” em prol da “regeneração do Estado” (Koselleck, 2020, p. 160). Isso evoca, apesar de no romance se tratar do período pré-guerra, a insistência de Settembrini para que Hans Castorp retome seu posto na planície, como *Engenheiro* – alcunha usada pelo pedagogo –, para enfim exercer sua função na sociedade de maneira ativa e colaborar com a ideia de progresso tão defendida pelo italiano.

Koselleck também cita C. H. Becker, que, em 1930, defende a ideia – da mesma forma pautada na religiosidade – de crença no “sentido da vida”, contrapondo a “crença no

conhecimento” (Koselleck, 2020, p. 160). Tais aspectos também estão presentes no romance nos diversos embates entre a vida (defendida por Settembrini) e a famosa simpatia pela morte (praticada por Hans Castorp e enaltecida por Naphta). Todo o conhecimento, o aprendizado e as aventuras de Hans Castorp, toda sua formação é exaltada, mas de forma irônica, pois seu desfecho contraria o “sentido da vida”, ressaltando a crise de sua formação.

São esses e outros autores usados por Koselleck para destacar a crise do conceito clássico de *Bildung* e apontar como ele estava em desacordo com a sociedade nesse momento histórico. Assim, estando ultrapassada, a *Bildung* em sua forma idealista não poderia mais ser realizada, “justamente porque (...) havia sido apolítica”. O ideal filosófico e humanista não condizia mais com as necessidades da época e precisou ser reformulado. “Por isso, a forma e a função da *Bildung* deveriam ser redefinidas, mesmo que critérios tradicionais permanecessem em vigor.” (Koselleck, 2020, p.162)

Dessa forma, é a partir desse contexto de crise, que a análise de Baumgart toma corpo. Segundo o autor, o engajamento partidário apolítico [unpolitische Parteilichkeit] de Thomas Mann é representado n’*A Montanha Mágica* de diversas maneiras, porém todas estão relacionadas com a ironia (Baumgart, 1966, p.133). Isso porque, segundo ele, seus valores e conceitos políticos (e partidários) são estruturados em um sistema mediador ambíguo, gerido pela também pela ironia.

Na visão de Baumgart, Thomas Mann é dominado por um “sentimento da necessidade de se aprimorar, se aperfeiçoar, uma percepção do *Eu* como um compromisso moral, estético e cultural.” (Baumgart, 1966, p. 133, tradução nossa) Essa consciência, que se assemelha bastante à noção iluminista da *Bildung*, se materializa no herói do romance de formação – ou de desenvolvimento [Entwicklung] –, se materializa num *Tu*, frente ao qual o *Eu* poético se torna guia, moldador e pedagogo. Esse pode ser o caso de Wilhelm Meister, contudo, Hans Castorp tem uma trajetória um pouco mais tortuosa e satírica.

Ao comparar a ligação entre Hans Castorp e Thomas Mann com a relação do autor com outros personagens, como Gustav von Aschenbach (*Morte em Veneza*), por exemplo, Baumgart defende que o jovem engenheiro de *A Montanha Mágica* acaba sendo um tanto mais distante de Thomas Mann e do escritor ficcional Aschenbach. Ambos os personagens enfrentam uma crise: Gustav von Aschenbach, contemplando sua decadência física e o distante apogeu de sua fama em contraste com a beleza de um jovem rapaz; e Hans Castorp na tênue corda que o faz desequilibrar ora para o lado da vida e da atividade, ora para o lado da doença e da morte que paira nos ares rarefeitos do sanatório Berghof.

Assim, tendo esses perfis em questão, Baumgart destaca a diferença que colocaria Hans Castorp menos em uma estética da decadência clássica do que em um enredo tragicômico e irônico: “Isso explica tanto a compreensão simpática como também a superioridade irônica, com as quais Thomas Mann confronta ambigualmente o jovem Castorp, consciente de sua natureza singela, mas que se encontra em semelhante crise.” (Baumgart, 1966, p. 134, tradução nossa)

Dessa forma, é através da ironia que Hans Castorp é concebido por esse compromisso estético e supostamente “apolítico” de Mann. Afinal, segundo Baumgart, os conceitos das *Considerações* parecem ter se mantido nos personagens da obra, sobretudo em Settembrini e Naphta – os pedagogos que disputam a atenção de Hans. Tais personagens são elementos-chave para a compreensão do romance como uma releitura da formação, afinal são eles que, majoritariamente, envolverão Hans Castorp em sua busca pelo (auto)aperfeiçoamento pregado pela *Bildung* clássica do Iluminismo.

Assim, as questões humanistas e do ser humano são discutidas através do embate de dogmas e convicções desses personagens, enquanto que tensões antitéticas são resolvidas, ironicamente, por meio do humor. Dentre elas, não raro, estão questões políticas, que de fato parecem se tornar apolíticas, pois suas discussões parecem a princípio ser grandiosos debates de extrema importância, mas, através da ironia, são vagarosamente apresentadas como falas confusas ou vazias de significado – inclusive, resultando no duelo de armas e subsequente suicídio de Naphta. Citando Rychner, o crítico afirma que Thomas Mann procura, dessa maneira, “contrapor com os conceitos as imagens humanas e desencantar com ironia as vanguardas pateticamente consolidadas.” (Baumgart, 1966, p. 134, tradução nossa)

Dentre os dois, mesmo antes da morte de Naphta, é Settembrini quem ganha maior destaque na formação de Hans Castorp e é inclusive considerado pelo próprio Hans como mais confiável, com boas intenções. Seu apelo é mais comovente frente à lógica apocalíptica de Naphta e cria certo equilíbrio no vínculo entre Castorp e o perversor judeu. Dessa forma, essa relação entre os dois pedagogos e o jovem aprendiz se torna um bom exemplo do sistema que Baumgart afirma estar presente na obra de Thomas Mann: “o processo pedagógico e suas teses se inserem então na estrutura e na atmosfera da crise – equilíbrio e ironia – enquanto são organizados em um sistema de relações geral conduzido por um *Leitmotiv*.” (Baumgart, 1966, p. 134, tradução nossa)

Isso quer dizer que o crítico defende que *A Montanha Mágica*, em seu enredo, através de seu narrador e seus personagens, se estrutura como um sistema de relações e valores, que, além de operar como literariamente estéticos, refletem as concepções do Thomas Mann

“apolítico”. Esse conjunto de relações está organizado de maneira que “todos os valores e as teses perdem seu peso e seriedade, se tornando valores funcionais [Funktionswerte], que somente se manifestam em suas relações.” (Baumgart, 1966, p. 135) Assim, Settembrini apenas pode ser o chamado ao “sentido da vida” se Hans Castorp for atraído pela simpatia mortal da doença; Naphta somente terá seus valores rigorosamente religiosos e socialistas questionados se contraposto ao italiano liberal e humanista; e Hans Castorp só se verá no meio de diversos polos de atração se permitir que essas forças exerçam sobre ele alguma influência.

Seguindo esse pensamento, a discussão de Baumgart se pauta no objetivo do trabalho artístico. Nesse caso, o crítico demonstra como na concepção de Thomas Mann a finalidade está baseada na seriedade da arte, do artista, ou seja, sua intenção estética. Assim, para além de um romance de crise, o “jogo de relações d’*A Montanha Mágica* não é uma forma de arte em si, mas a expressão de uma situação em que os conceitos de valor não parecem mais estáveis e estão isolados para que possam ser afirmados.” (Baumgart, 1966, p. 135, tradução nossa)

Nesse raciocínio, não apenas os personagens, mas suas ideias e ideais se tornam expressões desses valores contidos na obra, que se relacionam por meio de um sistema de funções. Assim sendo, a mesma ideia, ou o mesmo personagem pode se tornar ironicamente o oposto do que pretende ser ou defender, deixando o percurso de aprendizado de Hans Castorp cada vez mais nebuloso e, com isso, cômico, apesar de trágico:

Dessa maneira o valor, o conceito único se estende e deixa de lado sua reivindicação em suas relações e se torna ambíguo. Ao pensar em *amor* estabelece-se uma relação entre corporeidade e a própria morte. Da mesma forma, sua compreensão de *doença* abrange espiritualização e elegância em si. Junto à *morte* está tanto o excesso quanto o crescimento genial da compreensão da vida. (Baumgart, 1966, p. 136, tradução nossa)

Por isso, Baumgart defende que esse sistema de relações entre conceitos de valor que se entrecruzam é regido por uma ironia capaz de insinuar a contraposição de temas. Um momento bem claro em que isso é demonstrado é quando os dois pedagogos, Hans Castorp e Ferge (um senhor simples, mas que viveu a experiência terrível de um choque pleural) estão conversando – de fato apenas Settembrini e Naphta – e Hans Castorp, após ser rechaçado da discussão e tendo sua posição passiva de aluno imposta, chega às seguintes conclusões, na voz indireta do narrador:

Dessa contenda, entretanto, não resultou nem clareza nem ordem, nem sequer de caráter dualista e militante. Pois as posições não somente eram opostas, como também se confundiam. Os adversários, ao invés de se limitarem a combater-se reciprocamente, amiúde se contradiziam a si próprios. [...] Nesse ponto, a confusão –

que aliás para eles era sempre a mesma – parecia mais irremediável do que nunca, chegando a um ponto em que absolutamente não se sabia mais qual dos dois antagonistas era o homem piedoso e qual o livre-pensador. (Mann, 2016, p. 776)

Segundo Baumgart, essa proposta de Mann em seu romance se realiza como ironia sobre a ficção; ficção esta que representa, na forma de uma parábola, a objetividade da própria história. Isso quer dizer que a concretude de *d'A Montanha Mágica* está dimensionada em uma mistura de elementos fantásticos e pormenores mais realistas que se entrelaçam e se confundem. Assim, o autor logra, através de seu estilo alegórico e criativo, contrapor deliberadamente o significado/sentido ideológico dos personagens com a própria essência deles. E com isso, Hans Castorp se vê envolto em uma rede de forças e influências que parecem ser coerentes, mas não o são necessariamente; e têm sua coesão apenas através da ironia e do humor. (Baumgart, 1966, p. 136)

Nesse sentido, esses personagens são “retumbantes expoentes, representantes e emissários de áreas ou mundos espirituais” e, de maneira irônica, Thomas Mann concede ao seu herói conhecimento parcial disso. Como o próprio Hans afirma, Settembrini, assim como Joachim e outros personagens, são *representantes* [Vertreter] – todavia, são representantes de coisas ou de forças que apenas valem a pena ouvir, demonstrando assim a passividade de Hans Castorp perante essas influências, que como veremos mais a frente, é ponto central na ironia de seu personagem. (Baumgart, 1966, p. 136-137)

Para Baumgart, esse tipo de sistema, que o autor define como jogo também, não é novidade na literatura e remonta não apenas o romantismo alemão, mas também obras clássicas, como o *Agathon* e outros exemplos pertencentes ao gênero do romance de formação. Entretanto, apesar de presente na tradição e disponível como modelo, esse meio de representação [Darstellungsmittel] não é aleatório, mas se explica na forma total do romance.

Essa problemática se desenvolve de acordo com a estrutura pedagógica do romance, apenas lentamente e em gradações, porque ela não é de forma alguma dada propriamente com o *simples* Hans Castorp, mas apenas cresce em seu confronto com o ambiente da montanha mágica. (Baumgart, 1966, p. 138, tradução nossa)

Além disso, nas obras clássicas do gênero, diferente desta, os heróis eram concebidos com a problemática e o conflito inato desde o começo, para que as possibilidades de superação [Überwindung] se transformassem no tema principal. Todavia, em *A Montanha Mágica*, em vez de uma história de superação, temos uma de tentação [Versuchung], através dos mistérios e encantos do sanatório Berghof e da atmosfera cuja aclimatação é tão árdua, mas ao mesmo tempo tão sedutora. (Baumgart, 1966, p. 138)

Num sentimento de desamparo, Hans Castorp se vê num universo repleto de doença e morte, instâncias pelas quais desenvolve certa simpatia; e tal simpatia acaba sendo estimulada por ele, que se permite flertar com o proibido. Nessa perspectiva, a ironia do personagem, no contexto do *Bildungsroman*, é baseada na contradição entre sua suposta formação e o malogro de sua contenda devido à tentação desse mundo obscuro e (a)imoral.

O contraste entre a tentativa [Versuch] dos heróis clássicos e a tentação [Versuchung] de Hans Castorp se estabelece de modo irônico. Castorp passa por ambos os estágios como herói de um romance de formação e, no seu caso, ainda há a entrega ao espírito, mas ao espírito da doença, da morte. Ele encara essa ‘simpatia pela morte’ como uma experiência pedagógica, mesmo que ela gere uma tensão com o imperativo da virtude e da vida de Settembrini. O autor o mantém no limiar, na crise. (Baumgart, 1966, p. 139, tradução nossa)

Nesse embate, Settembrini e Naphta representam essa contraposição de valores e ambiguidade de sentidos. E, assim, Hans Castorp se torna objeto pedagógico numa disputa de extremos. Aliás, essa disputa, essa tensão, é definitivamente necessária para garantir a função de ambos os personagens. Como visto, o sistema de relações e oposições cria esses laços que só podem funcionar dentro dessa estrutura, assim, tanto Settembrini quanto Naphta, sozinhos, não gerariam força o suficiente para impulsionar o embate pedagógico em Hans Castorp. (Baumgart, 1966, p. 139)

Essa lógica, claro, também vale para os outros polos de disputa que circundam a aventura de Castorp. Assim, como dos dois declarados educadores, Clawdia Chauchat, seu primo Joachim e o figurão Peeperkorn exercem certa influência sobre Hans, o que leva o jovem engenheiro a segui-los, admirá-los, conviver com eles e até mesmo se apaixonar. Isso ocorre, pois “todos esses personagens não tem valor absoluto, mas apenas enquanto refletem uns aos outros e com isso provocam a crise entre propensão [Neigung] e consciência [Gewissen] no ‘filho problemático da vida’ [Sorgenkind des Lebens], Hans Castorp.” (Baumgart, 1966, p. 139, tradução nossa)

Outro aspecto que fortalece a ironia é o modo como Hans Castorp encara essa crise, com leviandade – a banalidade irônica frente a situações sérias. Baumgart defende que isso o torna, à sua maneira, também irônico no seu agir. Modo este que parece se adequar à vida dos pacientes já “aclimatados” do Berghof, conforme a resposta de Joachim à pergunta de seu primo:

– (...) Por que estão tão alegres, pode me explicar?

Joachim esforçou-se por encontrar uma resposta.

–Meu Deus – disse enfim – eles estão tão livres... quero diz é gente moça, e o tempo não significa nada para eles. E quem sabe se não vão morrer! Para que então ficar com a cara triste? Às vezes vem a ideia de que essa coisa da doença e da morte no fundo não séria; é antes uma espécie de relaxamento. A seriedade existe somente na

vida lá de baixo. Creio que você também compreenderá isso, quando estiver mais tempo aqui em cima. (Mann, 2016, p. 87-88)

Apesar de sua inocência, ou inexperiência, e mesmo essa atitude leviana, ele instintivamente se expõe a essas influências conflitantes, permitindo que haja o embate pedagógico e de formação dentro de si, mas derradeiramente se deixando levar pela tentação e pelos encantos, ou melhor, pela magia do sanatório e dos alpes suíços.

Apesar disso, há certa flexibilidade em seu aprendizado, pois o modelo de formação em si não é exatamente limitante. Então seguir o caminho humanista de Settembrini, a rigidez militar de Joachim ou mesmo a religiosidade fanática de Naphta poderia levar Hans Castorp ao percurso de um romance de formação clássico, afinal, o próprio Wilhelm Meister percebe que a educação burguesa, embora bem estabelecida, deve ser rechaçada em prol das artes cênicas – o teatro, a princípio, deve ser sua principal diligência.

A grande problemática, fruto da ironia de Thomas Mann e que estabelece a paródia do gênero, é que Hans Castorp aceita os aprendizados apenas como algo que vale a pena ser ouvido [*hörenswert*], mas sem compromisso, apenas como experiência prazerosa [*placet experiri*]. Settembrini percebe essa atitude indolente e o adverte quanto à responsabilidade perante a vida que leva. De fato, a crise com que Castorp se depara é enfrentada de modo bem letárgico, com diversos repousos prescritos (enquanto hóspede e paciente), a fim de sanar a saúde do corpo, mas não do espírito – este sim que está em jogo. Dessa forma, Hans Castorp se desvia não apenas do retorno ao mundo ativo da “planície”, o mundo dos vivos, onde o imperativo da vida se realiza na sociedade produtiva e civilizatória; ele se afasta de qualquer responsabilidade direta sobre seu futuro e suas convicções burguesas.

Como um brinquedo pedagógico, ele parece aprender bastante com sua experiência no sanatório, mas não realiza ou executa nada. Seu livro de estudos, *Ocean Steamships*, que o acompanha desde a chegada ao sanatório, sempre é deixado de lado depois de algumas páginas viradas, seu emprego garantido na planície é apenas uma promessa distante; sua alcunha como *Engenheiro* é enfim a grande ironia que Settembrini talvez nunca tenha pretendido conceber. Todavia, Hans Castorp não deixa de estudar, apenas não se aprofunda em sua profissão, deixando sua carreira de lado:

o *Ocean steamships* já não lhe dizia nada. Por isso mandara vir de casa, junto com as roupas de inverno, alguns livros relacionados com a sua profissão, obras de engenharia, tratados sobre a construção de navios. No entanto, esses volumes haviam sido abandonados a favor de outros, obras didáticas pertencentes a uma faculdade e disciplina muito diferente, cuja matéria despertara o interesse do jovem Hans Castorp. Tratava-se de livros de anatomia, fisiologia, biologia [...] (Mann, 2016, p. 453)

Em sua formação, seu autoaperfeiçoamento humanístico, ele realmente parece fazer progressos quanto à aquisição de conhecimento e refinamento filosófico. O estudo da vida (anatomia, fisiologia e biologia, por exemplo), apesar de partir de uma relação perigosa com a morte, o move a entender melhor o ser humano desde seu aspecto material, até sua moral e seu sentido ontológico. A questão que se impõe em seu *Bildungsroman*, por se tratar de uma paródia, é o fato de sua aventura ser, por fim, infrutífera, improdutiva. A chamada superação [Überwindung] do gênero clássico se apresenta neste caso como inútil ao herói e, de certa maneira, é parte de sua ruína.

E assim, da mesma forma que a potência do engenheiro se apaga, o aprendiz, ou melhor, o herói desse romance de formação se apresenta como um Quixote de aventuras espirituais e filosóficas. A crise necessária a Hans Castorp para alcançar a desejada superação, vislumbrada no capítulo *Neve*, é resolvida enfim não com a reviravolta do aprendizado, mas com a sonolência provocada pela atmosfera do Berghof. Seu sonho de vida, o amor pelo viver, foi, ironicamente – pois tudo estava à disposição de Castorp para lograr o contrário –, esquecido no mesmo dia em que encontrou a resposta máxima das suas perguntas; a quintessência pedagógica e formadora que guiava seu “reinar” e seu interesse pelas causas humanísticas foi apagada pelo ambiente e por sua indolência.

Em *Neve*, no momento provavelmente mais crítico do romance – no quesito de sua formação –, após uma experiência que trouxe risco real a sua vida, um dos supostos clímaxes da história, cercado de dúvidas sobre a essência do ser, das questões contrapostas de vida e de morte, Hans encontra essa verdade:

Quero lembrar-me disso! Quero conservar meu coração fiel à morte e, contudo, recordar-me claramente de que a fidelidade à morte e ao passado é apenas malvadez, tenebrosa volúpia e hostilidade aos homens, quando determina os nossos pensamentos e atos de governo. Em consideração à bondade e ao amor, o homem não deve conceder à morte nenhum poder sobre os seus pensamentos. [...] A minha busca me levou às montanhas cobertas de neve. Agora a possuo. Meu sonho revelou-a para mim com tanta nitidez que sempre a guardarei na memória. Sim, ela me encanta e me dá calor. Meu coração bate com força e sabe por quê. Não pulsa somente por razões físicas, assim como as unhas de um cadáver continuam crescendo; pulsa de um modo humano e certo, devido ao espírito feliz. [...] Circula pelas minhas veias como o amor e a vida, e me induz a arrancar-me do sono e dos devaneios, que, como não ignoro, põem em gravíssimo perigo a minha jovem vida... Levanta-te, levanta-te! Abre os olhos! Essas pernas aí na neve são os teus próprios membros! Domina-te e coloca-te de pé! Olha só, faz bom tempo!” (Mann, 2016, p. 829-830)

Todavia, depois desse evento revelador e assumidamente marcante, Hans Castorp retorna ao sanatório e suprime toda a força que o imperativo da vida poderia exercer sobre ele:

Uma hora mais tarde, a atmosfera ultracivilizada do Berghof circundava-o com sua aura acariciadora. Por ocasião do jantar, Hans Castorp mostrou enorme apetite. O que sonhara estava em vias de apagar-se. O que pensara já não o compreendia naquela mesma noite. (Mann, 2016, p. 832)

Além disso, a ironia da obra, essa dormência do herói, é representada também pelo silêncio que permeia seus relacionamentos com os outros personagens. O calar entre um assunto tenso e outro indesejado nas conversas com seu primo Joachim, as lacunas provocantes no flerte com Mme. Chauchat, com quem inclusive ele nunca mais pôde usar pronomes de tratamento desde a festa de carnaval, e a mudez de um serviçal à presença de Peeperkorn são alguns exemplos disso.

Baumgart salienta que, mesmo nas disputas entre Naphta e Settembrini, Hans participa como ouvinte e deve se manter receptivo, passivo, como alerta Settembrini, mais uma vez sendo um peão involuntariamente irônico na formação frustrada do jovem: “Cale-se, engenheiro! [...] Instrua-se, mas deixe de externar suas opiniões!” (Mann, 2016, p. 674) Inclusive, este trecho é parte da conversa – ou contenda – que por fim suscita a conclusão (vista acima) de Hans Castorp acerca das contradições e incoerências de seus pedagogos.

Como na alcunha atribuída a Hans por Settembrini (Engenheiro), a ironia novamente se apresenta nas boas intenções do literato italiano. Nesse caso, a pretensão de proteger Castorp das ofensivas radicais do apocalíptico Naphta acaba por cercear o movimento interno de independência necessário a Hans para superar a crise de sua formação. E, disso, Hans Castorp toma, perante tais situações, uma postura ambígua e reconhece sua posição de aprendiz, mas questiona a dos mestres. Num caso anterior, por acaso, ao versar sobre a ironia, Settembrini alerta para seus perigos e desperta em Hans ao mesmo tempo consideração e desconfiança.

Sentia-se intimamente satisfeito, porque Settembrini, depois de tudo o que acontecera, ainda continuava falando com ele à sua maneira, continuava dando-lhe instruções e advertências e procurava influenciá-lo; e todavia a sua receptividade intelectual se refinara de tal modo, que era capaz de formar uma opinião acerca das palavras do italiano e negar-lhes, pelo menos até certo ponto, a sua aprovação. (...) Eis a ingratidão da juventude em formação! Aceita presentes, para logo criticar-lhes os defeitos. (Mann, 2016, p. 366-367)

Mesmo crítico, Hans Castorp se encontra em uma posição passiva, eximida de responsabilidades – tanto na sua formação quanto em sua vida profissional, que está estagnada no distante limbo da planície –, pois não toma atitudes de forma ativa, apenas “reina”, estuda, filosofa e divaga. Assim, sentindo-se autorizado por esta liberdade de não se responsabilizar por esse contato cada vez mais intimista com a morte, que mantém o clima

vulgarmente eufórico do Berghof, o jovem Castorp se dispõe a experimentar (placet experiri) conhecimentos, novas vivências e atitudes.

Nessa conjuntura, para alcançar sua desgraça, ou melhor, para não alcançar sua superação, sua história é regida pela ironia: “Sua consciência, que só vem a si mesma através da liberdade *hermeticamente* assegurada, essa consciência que cresce com as tentações, livre somente com tal ressalva, só pode ser irônica.” Assim, o discurso de Hans Castorp, incluindo o seu calar, é uma “tentativa em parte comicamente impotente, mas também conscientemente irônica de expressar de modo provisório e descompromissado sua opinião nunca concluída ou firme.” (Baumgart, 1966, p. 142, tradução nossa)

Além do silêncio, que transparece em sua passividade discente, seu proceder é, na verdade, ativamente estático. Ele apreende os ensinamentos e as intervenções do exterior sem questioná-los na prática. Aceita que existam ideias e ideais contraditórios como simultaneamente válidos e mesmo quando percebe uma possível incoerência ou falta de lógica no debate pedagógico de Naphta e Settembrini, Hans não toma nenhuma atitude para se impor, permanecendo na sombra de sua própria formação.

A ironia de sua deliberada passividade está presente na inércia dormente que o acompanha por toda sua estadia. Não busca a responsabilidade pela sua fonte de renda, preferindo viver de juro, não luta por seu interesse amoroso, deixando nas mãos do destino o indefinido retorno de Clawdia Chachat; e mesmo quando ela está de volta, se submete ao seu suposto adversário Peepkorn, no triângulo amoroso mais insípido que se possa imaginar.

Tanto que não é grande surpresa – talvez apenas pelo excesso de sinceridade – que o leitor se depara com a fala do Conselheiro Behrens:

O senhor sempre quer que tudo seja inofensivo, Castorp. É essa a sua índole. Às vezes não se mostra avesso ao contato com coisas nada inofensivas, mas então as trata como se fossem perfeitamente inocentes, e com isso pensa agradecer a Deus e aos homens. O senhor é uma espécie de covarde e de hipócrita, meu caro, e quando seu primo o chama de civil, usa termo bastante eufêmico. (Mann, 2016, p. 884)

Frente a tal reprimenda e ouvindo um sermão sobre a ineficácia do sentimentalismo, “Hans Castorp permaneceu silencioso”, apenas para agradecer a fala de Behrens e acatar suas ordens. Segundo Baumgart, a fala esquiva e o calar de Castorp, ao lado de sua passividade e leviandade perante a própria formação, são parte essencial da comédia linguística [sprachlicher Komik] desse romance – consequentemente, da ironia.

Mas, assim como nesse caso, a ironia de Hans Castorp sempre funciona no sistema abrangente de ambiguidade irônica, que foi formado na situação de crise em *A Montanha Mágica*. Também o autor parece se emancipar da seriedade pelas 'vantagens da vergonha', e até a morte torna-se para ele uma 'figura cômica' e ambígua, mostrando um rosto 'ridículo' e 'digno'. A comédia frequentemente

desenfreada da representação nunca quer mentir sobre os abismos de seu tema, mas espalhar o contraste entre a inclinação para morrer e a zombaria da morte como o clima da crise ironicamente sustentada por toda extensão da obra. (Baumgart, 1966, p. 143, tradução nossa)

O único momento em que a ironia parece desaparecer do romance, mesmo que brevemente, é, como já abordado, no sonho utópico no meio da tempestade de neve. Nele, Hans Castorp supera a antítese de seus educadores; a incoerência entre a vida e a morte, saúde e doença, espírito e corpo se esvai, encerrando em sua mente, entre lógica e sentimento, a verdade sobre a vida. Todavia, é sabido o desfecho deste capítulo e o retorno ao torpor.

Além disso, ao contrapor o subcapítulo *Neve* com o final do romance, Baumgart considera que, mesmo com o desfecho incerto, mas provavelmente trágico de Castorp, abre-se, pela voz do narrador, uma questão de vida pautada na compreensão mística do amor humanístico. Claro, que, de qualquer forma, se concretiza nesse ponto a ironia máxima que arremata o romance e a história de Hans Castorp. A escolha entre a simpatia pela morte ou o amor pela vida era apenas mais uma possibilidade a ser realizada, mas com a eclosão da guerra ele estava livre de qualquer responsabilidade sobre suas escolhas. Seu corpo devia servir como soldado e sua história se apequenar perante a História.

Viu-se desencantado, redimido, livre – não pelo seu próprio esforço, como teve de confessar a si mesmo, envergonhado, senão expulso por forças elementares, exteriores, para as quais a libertação do nosso herói era um efeito completamente secundário. (Mann, 2016, p. 1200)

A superação do herói não se sucede, mas poderia ter acontecido. Assim, como o alto contraste visto anteriormente em Muecke, a paródia se completa e a sátira é ironicamente encerrada.

Dessa forma, os dois temas que, se alternando, regem *A Montanha Mágica* – a tentação pela doença e pela morte e sua superação em direção à Vida permanecem ambos sob o signo do *placet experiri*, e a ironia, como categoria da possibilidade abrange ambas as partes da obra, seja autoconsciente em Hans Castorp ou conduzida através do autor (Baumgart, 1966, p. 146, tradução nossa)

Como conclusão de seu capítulo sobre *A Montanha Mágica* e a ironia nesse romance, Baumgart destaca a ironia como recurso estilístico que afeta intencionalmente o leitor de maneira pedagógica. A crise de indecisão e indeterminação de Hans Castorp leva o leitor à autorreflexão e exige dele decisão, como na formação [*Bildung*] clássica; além de tratar de temas que dificilmente poderiam ser considerados apolíticos, o que corresponde com a necessidade de a *Bildung* se reinventar na modernidade.

Citando Kierkegaard, Baumgart ainda alude à ironia socrática e mostra que, como neste método filosófico, há no romance a formação de “positividade” (no leitor) através da “negatividade” (de Hans Castorp). Portanto, segundo o pensamento de Baumgart,

a ironia d'*A Montanha Mágica* é, portanto, um meio de encontrar a verdade, na medida em que para Thomas Mann a verdadeira possibilidade do homem está no meio entre as antíteses da visão de mundo racional-pragmática e romântica-dualista. Seu valor educacional se mantém em equilíbrio com seu estímulo estético; isto é, a consciência de um vínculo ideal está tão desperta nela quanto o gozo de uma liberdade afirmada entre os opostos. [...] A questão agora é o Homem, na sua forma mais pura, sob a pressão do novo contexto histórico, entre vida e morte, racionalismo e romantismo, o imperativo da razão e a inclinação da alma em crise. (Baumgart, 1966, p. 147, tradução nossa)

Dessa maneira, alega o crítico, o romance de crise cumpre a sua função histórica; e a ironia que o permeia está não apenas no ser, mas na possibilidade de sê-lo. (Baumgart, 1966, p. 146) Assim, da responsabilidade, no sentido de tomar decisões, é que se cria um jogo sério de ironia, no qual Hans Castorp deve fracassar, para que o leitor alcance a superação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira proposta válida que tive ao me aventurar na pós-graduação de literatura comparada, e com isso fazer um trabalho sobre *A Montanha Mágica*, era de trabalhar sem dúvida, a morte. Uma vez me disseram na graduação que toda poesia fala da vida, mas nunca encontrei tanto essa verdade quanto na conversa sobre morte. Esse desejo de tratar o desconhecido tão familiar nosso me concedeu a possibilidade de propor esse estudo e me rendeu horas sofridas e horas de satisfação. Todavia, não tratei da morte em si.

Não apenas isso, minha segunda proposta, disfarçada na introdução para não ser esquecida, também não foi contemplada nessa dissertação. A proposta era trabalhar díades que solucionassem, ao menos para minha leitura do romance, a experiência vivida por Hans Castorp no sanatório situado no alto da montanha. Essa experiência se realizaria e seria representada pelo corpo enfermo como um prenúncio da morte: o corpo de Hans Castorp, que vive a aventura da doença genial, sofre o amor corrompido e baila com a sedutora imagem da morte, arriscando assim sua própria vida nesse processo de formação contaminado.

Nessa linha de raciocínio, a discussão final traria, junto aos aspectos estudados, uma proposição de uma possível leitura do impacto e da motivação [*Leitmotiv*] literários que permeiam *A Montanha Mágica*. Assim, como no projeto de um *Bildungsroman*, e na necessidade da *Bildung* de ser tornar política na modernidade, o trabalho buscaria relacionar a questão do romance não apenas como arte, mas como um manifesto, ou alerta, tanto para questões filosóficas mais abrangentes, quanto para questões humanas mais imediatistas e cotidianas, que afetam nosso viver. Essa proposta um tanto audaciosa foi sossegada para um possível outro momento acadêmico, mas norteou por algum tempo as leituras do trabalho que se concretizou.

Apesar disso, acredito que o resultado não seja insatisfatório e tenha certa pretensão de saber científico. Nesse sentido, a proposta de analisar *A Montanha Mágica* a partir do conceito de romance de formação e tratá-la como sátira, através desse princípio, requeria respostas. Afinal, em diversas sinopses do livro era até fácil demais encontrar: “paródia”, “renova a tradição” – uma sentença que se tornou axioma aos olhos do leigo, mas que exige comprovação científica. Era fácil também crer, pois o próprio Thomas Mann defendia essa posição na sua fala sobre a obra, mas esta já era pública, da literatura, do leitor. Assim, qual valor dessa declaração? Até que ponto vai o romance de formação e onde Thomas Mann traça os limites da sua ironia? – se é que isso seja necessário.

Assim, realmente foi preciso deixar o corpo, como temática, para outro momento de análise mais rebuscada. Contudo, o tema da morte era indispensável. Primeiramente, o romance de Thomas Mann – assim como boa parte de suas outras obras – se concentra no tema da morte. Sua ironia afiada a sobrepõe como mera banalidade, mas que está presente no ar que respiramos da mesma maneira que a tuberculose e o oxigênio – e nos faz suar, empalidecer ou mesmo sorrir de escárnio.

Além disso, a morte é necessária, assim como a doença ao romântico, para esse processo de formação torto a que Hans Castorp está condenado. Ele precisa da dor, mesmo que mascarada pelas frivolidades, ele precisa do trauma, mesmo que em silêncio e ele precisa sonhar, para superar este flerte sombrio cujo caminho ele mesmo trilhou. Ousei afirmar que Hans Castorp alcançou a formação clássica, em sonho ao menos. Mas como uma cruel sequência de franquia que nos revela o desfecho após o “felizes para sempre”, acompanhamos atônitos e em aflição, com nosso controverso narrador, os passos cada vez mais indolentes de Hans Castorp em direção a lugar nenhum, de volta para o sanatório, de volta à sala de jantar, de volta ao seu quarto, à sua espreguiçadeira, novamente inclinado com um livro ocioso no colo e uma vida inerte, cercada pela morte.

A morte assusta. E no caso *d'A Montanha Mágica*, ela cala. E paralisa. Essa é a grande ironia do romance, este é o grande segredo que o estilo de Thomas Mann, na posição de autor, nega a Hans Castorp, impedindo que ele acompanhe Wilhelm Meister. A ironia sistemática e estrutural concebida por Thomas Mann em *A Montanha Mágica*, estabelecendo posições e delegando funções aos personagens que conferem sentido à obra, adequa a noção do romance de formação à realidade contextual do momento histórico no qual a obra é produzida.

A morte, no caso a “festa mundial da morte”, como o narrador se refere à Primeira Guerra Mundial, é essa marca, esse trauma que deve funcionar, por analogia, ao leitor, como a experiência *d'A Montanha Mágica* para Hans Castorp. É por este motivo, aliás, que o narrador do romance é do tipo interventivo. Dessa maneira, o autor coloca o leitor na posição delicada de ter que questionar. Assim, o questionamento pode abranger, claro, a história em si, os julgamentos e comentários feitos no desenrolar dela e também, mais proeminentemente, no final, a indagação direta e derradeira do narrador – que, na sua “vergonha das sombras”, reafirma seu comprometimento formador com o leitor ao interpelá-lo com certa insegurança e melancolia se há possibilidade para o amor nesse mundo de sangue.

Afinal, *A Montanha Mágica* é uma obra de ficção. E mesmo que esta lide diretamente com os conceitos e com os ideais de formação, todas as obras de arte de alguma maneira nos afetam e nos formam. Não arrisco provocar discussões acerca do sentido ou função da arte,

mas ousaria dizer que há intenção nas produções literárias e que este questionamento do próprio narrador não implica em nenhuma outra questão filosófica tão infável, mas em uma simples pergunta de uma alma em busca de esperança. A ironia pedagógica de Thomas Mann apenas alcança os limites de sua própria obra, o silêncio que fica depois que a pergunta é proferida só pode ser preenchido pelo leitor, através desse processo inverso da formação, concreta na realidade – e que foi negada a Hans Castorp na ficção. Era necessário que a crise de Hans Castorp o levasse a sua própria derrocada, a sua queda, para que o leitor ascendesse, na superação da sua própria formação.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Teoria da Semicultura. *In*: SANTOS, Nilson (ed.). **Primeira versão**. 191. ed. Porto Velho: Editora Universidade Federal de Rondônia, 2005. v. 13.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos; 2 / dirigida por J. Guinsburg).
- BAUMGART, Reinhard. **Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns**: Literatur als Kunst. 2. ed. München: Carl Hanser, 1966.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 3.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 13. ed. São paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.
- CARDOSO, Matêus Ramos. O desencantamento do mundo segundo Max Weber. **Revista EDUC-Faculdade de Duque de Caxias**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 106-119, 7 dez. 2014.
- CARPEAUX, Otto Maria. **A história concisa da literatura alemã**. 1. ed. São Paulo: Faro Editorial, 2013
- DE CASTRO, Érica G. “Uma história das ideias em vez de uma história do mundo” – a dimensão da formação em O homem sem qualidades. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 23, n. 27, p. 95-113, 2018. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i27p95-113. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/148537>. Acesso em: 12 nov. 2023.
- FAVARO, Angelo. Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini: conversa sobre a decomposição da forma romance. **Revista Passagens** – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, v. 7, n. 2, p. 27-38, 2016. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/passagens/article/view/6265/4482>. Acesso em: 04 fev. 2024.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4108842/mod\\_resource/content/1/Friedman%20O%20ponto%20de%20vista%20na%20fic%C3%A7%C3%A3o.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4108842/mod_resource/content/1/Friedman%20O%20ponto%20de%20vista%20na%20fic%C3%A7%C3%A3o.pdf). Acesso em: 04 fev. 2024.
- JACOBS, Jürgen; KRAUSE, Markus. **Der deutsche Bildungsroman**: Gattungsgeschichte vom 18. Bis zum 20. Jahrhundert. Munique: Beck, 1989.
- KOSELLECK, Reinhart. Sobre a estrutura antropológica e semântica do conceito de bildung. *In*: KOSELLECK, Reinhart. **Histórias de conceitos**: estudos sobre a semântica e a pragmática da linguagem política e social. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.
- KÜTTER, C. A. Bildungsroman feminino: uma leitura de Balada de amor ao vento, de Paulina Chiziane. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 23, n. 27, p. 196-216, 2018. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i27p196-216. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/148543>. Acesso em: 12 nov. 2023.

- MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo**: o bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MANN, Thomas. **A montanha mágica**. 1. ed. [S. l.]: Companhia das Letras, 2016. 1247 p. E-book (1247 p.).
- MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Tradução: Herbert Caro; revisão da tradução e posfácio: Paulo Astor Soethe. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MANN, Thomas. Einführung in den Zauberberg für Studenten der Universität Princeton (1939). In: MANN, Thomas. **Gesammelte Werke in dreizehn Bänden**. Bd. XI. Reden und Aufsätze 3. Frankfurt a. M.: Fischer, 1990, S. 602–617.
- MANN, Thomas. **Ensaio**: Thomas Mann. Seleção de Anatol Rosenfeld. Tradução: Natan Robert Zins. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988. (Textos, v. 7).
- MANN, Thomas. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 5.1: **Der Zauberberg**. Roman, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2002. p. 11.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à Estilística**: a expressividade na língua portuguesa. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Biblioteca universitária de língua e linguística; v. 8)
- MEDEIROS, Constantino Luz de. A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica. **Trans/Form/Ação**, v. 37, n. 1, p. 51–70, jan. 2014.
- MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Trad. Anselmo P. Neto. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.
- MORETTI, Franco. **O romance de formação**. Tradução: Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico** [recurso eletrônico]. Tradução: Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2020. E-book (Debates; 250).
- NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico resumido**. Rio de Janeiro: Instituto nacional do Livro, 1966.
- NEWMARK, Kevin. **Irony on occasion from Schlegel and Kierkegaard to Derrida and de Man**. New York: Fordham University Press, 2012.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: **A PERSONAGEM de ficção**. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 9-50.
- ROSENFELD, Anatol. **Thomas Mann**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. Tradução Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SELBMANN, Rolf. **Der deutsche Bildungsroman**. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.