

O TEMPO E A HISTÓRIA EM A MONTANHA MÁGICA DE THOMAS MANN

Luisa de Quadros COQUEMALA
Orientador: Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo

Resumo: O presente trabalho se propõe a analisar *A montanha mágica*, livro publicado por Thomas Mann em 1924, aproximando algumas de suas características com as de um romance histórico. Para tanto, tomar-se-á como base O romance histórico, obra de György Lukács. Em sua obra, Lukács traça um panorama do gênero romance histórico e trabalha com exemplos do gênero, de forma a podermos detectar algumas de suas características através do tempo. A aproximação proposta, então, será possível, sobretudo, pela análise da evolução do gênero sob a ótica de Lukács; e da maneira como são trabalhados no romance de Mann elementos como o tempo, a história e a apresentação das personagens como representantes de tendências da época, dando um panorama vivo da burguesia europeia anteriormente à eclosão da Primeira Guerra Mundial.

Palavras-chave: Literatura estrangeira, Thomas Mann, romance histórico, *A montanha mágica*, história.

Em sua Introdução à *Montanha mágica*, aula dada em Princeton, em 1939, Thomas Mann faz a seguinte afirmação:

Com isso volto a aludir a algo que já toquei, a saber, o mistério do tempo com o qual o romance lida de diversas maneiras. Ele é um romance de tempo [Zeitroman] num duplo sentido: uma vez historicamente, tentando esboçar o quadro interior de uma época, o tempo do pré-guerra europeu, depois porém porque o puro tempo mesmo é o assunto dele, que ele trata não apenas como experiência de seu herói, mas sim também através de si mesma. O livro é sobre aquilo mesmo que ele narra; e descrevendo o encantamento hermético fora do tempo de seu herói, ambiciona por seu meio artístico a abolição do tempo e por meio da tentativa de emprestar ao mundo universal da música e das ideias que ele abarca, a cada momento uma presença plena e produzir um mágico *nunc stans*. (...) Ele trabalha com expedientes do romance realista, mas não é, ele sempre ultrapassa o real elevando-o simbolicamente e tornando-o transparente para o individual e o ideal. Já nos tratamentos das suas figuras ele o faz de forma que para o sentimento dos leitores todas são mais do que aparentam; elas são expoentes, representantes e mensageiros de regiões espirituais, princípios e mundo. Espero que mesmo assim não sejam sombras e alegorias andantes (MANN, 1996, p. 139).

Notamos na fala de Mann que o autor qualifica *A montanha mágica* não apenas como um romance cuja temática é o próprio tempo, mas também como um romance histórico – não propriamente realista, mas voltado sobretudo para o simbólico. Partindo da citação de Mann, o presente trabalho propõe-se a discutir aspectos de *A montanha mágica*

que se aproximam daqueles de um romance histórico – tendo em vista a deflagração da Primeira Guerra Mundial e as ideias muito presentes na Europa antes do conflito. Para tanto, pensar-se-á primeiramente sobre a evolução do gênero romance histórico até o século XX, quando se dá a escrita de *A montanha mágica*, evidenciando as características do gênero e suas variações através de exemplos. A seguir, serão consideradas as visões do autor e de sua época a respeito do tempo da história – que, num século vertiginoso, terão abordagem diferente em relação à do século XIX - e das ideias encarnadas pelas personagens do romance, representando tendências de pensamento da época. Através de variações relacionadas à época, o romance de Mann consta de características próximas às do romance histórico como Lukács as classifica e, num mundo impactado pela Grande Guerra, Mann acaba por fazer um retrato simbólico de uma sociedade (decadente, segundo o autor) e de suas ideias, salientando a fenda criada pela ocorrência de evento tão marcante.

Em seu livro *O romance histórico*, György Lukács elabora uma visão do gênero que se tornará paradigmática para pensá-lo e faz um levantamento de questões acerca das características de um romance histórico. A discussão proposta partirá desta obra tendo em vista a sua importância para o tema aqui abordado.

Logo no início de seu trabalho, Lukács afirma que o romance histórico como ele o define nem sempre existiu, já que sua condição primordial é a de apresentar a história do homem como uma história ligada fortemente àquela de seu tempo. Faltaria, então “o elemento especificamente histórico: o fato de as particularidades dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 33). O grande fundador do gênero, Walter Scott, seria o representante principal do romance histórico clássico – o ponto alto do gênero. Desse modo, “o romance histórico de Walter Scott é uma continuação do romance realista do século XVIII, apesar de ser algo totalmente novo em relação a ele” (LUKÁCS, 2011, p. 34).

Então, analisando os romances históricos de Scott, Lukács comenta seus aspectos inovadores no sentido de representação histórica. Primeiramente, aponta o fato de Scott falar dos problemas da época através “da figuração ficcional das etapas mais importantes da história inteira da Inglaterra” (LUKÁCS, 2011, p. 34). Scott situa suas histórias no passado de sua nação e, quando pretende tocar em algum assunto cujo enfoque é o presente, o faz através do enredo histórico da narrativa.

Outra característica importante do romance histórico de Scott é que, para representar as lutas e oposições sociais de determinada época em seu país, utiliza-se de personagens que conseguem representar correntes sociais e experiências históricas. Por isso, Lukács conclui que sua grandeza está justamente “em dar vida humana a tipos sociais” (LUKÁCS, 2011, p. 51). Segundo o filósofo, essa seria a grande contribuição de Scott para uma mudança decisiva na história da literatura. Através das personagens,

há a representação de lutas, crises de uma época histórica, de modo que os romances de Scott normalmente mostram um choque “entre potências sociais inimigas que visem destruir-se mutuamente” (LUKÁCS, 2011, p. 53). Assim, para ilustrar ambos os lados desse conflito, Scott utiliza-se de um artifício nas suas personagens: introduz um herói mediano cujo destino “não se alia a nenhuma das partes do conflito” (LUKÁCS, 2011, p. 53) e uma “personagem histórico-mundial” – figura cujo surgimento já é dado como pronto, uma personalidade que seria historicamente decisiva para a resolução do conflito apresentado, além de resumi-lo. Assim, atinge-se um amplo panorama da época e de seus conflitos sociais.

Contudo, são as figuras medianas, provenientes da vida comum, aquelas cuja aparição é de suma importância, alcançando “na figuração uma dimensão histórica maior que as personagens centrais conhecidas da história” (LUKÁCS, 2011, p. 56) justamente por mostrarem, através de suas vivências, um aspecto mais próximo da realidade popular da época, não se limitando à vida de reis e pessoas muito poderosas. Assim, as obras de Scott atingiriam uma viva representação popular:

Walter Scott parte da figuração da totalidade da vida nacional em sua complicada interação entre “alto” e “baixo”; aqui, a enérgica tendência ao caráter popular se manifesta no fato de que ele enxerga no “baixo” a base material e a explicação literária da figuração daquilo que ocorre no “alto” (LUKÁCS, 2011, p. 68).

Ademais, o pensamento da época de Scott em relação à história e sua representação, além do desenvolvimento do romance social moderno, influíram em sua representação do passado (porque, por mais que estivesse falando de tempos antigos, a maneira pela qual se refere a eles tem intrínseca relação com o pensamento e o modo de falar sobre a história no momento em que Walter Scott vivia). Em seu tempo “a correlação entre a psicologia dos homens e as circunstâncias éticas e econômicas da vida tornou-se tão complicada que passou a ser necessária uma ampla descrição dessas circunstâncias, uma ampla figuração dessa relação a fim de mostrar os homens como filhos concretos de seu tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 58). Desse modo, Scott, “para fazer com que tempos há muito desaparecidos possam ser revividos, teve de retratar de maneira mais ampla possível essa correlação entre o homem e seu ambiente social” (LUKÁCS, 2011, p. 58).

Desta forma, em Scott, “a caracterização do espaço e do tempo, o “aqui e agora” histórico, é muito mais profundo” (LUKÁCS, 2011, p. 58) do que se via nos romances de então, sendo não algo inovador, mas antes uma continuação do que vinha se fazendo. Porém, Scott o fez “em um momento de grande virada histórica, em conformidade com as necessidades reais da época” (LUKÁCS, 2011, p. 58) – o que significou uma virada importante para a literatura e teve grande influência posteriormente.

Através de Walter Scott, Lukács chega a conclusões que considera fundamentais para definir o romance histórico. Para ele, por exemplo, mais importante do que ilustrar os grandes dramas e acontecimentos da história mundial, ou o que se passou com grandes figuras da história, o romance histórico deve focar na relação íntima dos homens com seu tempo através das relações mais imediatas da época representada; com relação aos eventos, foca-se sobretudo no “despertar ficcional dos homens que os protagonizam. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica” (LUKÁCS, 2011, p. 60).

Outrossim, o romance histórico deve, no plano ficcional, “evidenciar (...) a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas. É a figuração da ampla base vital dos acontecimentos históricos, com suas sinuosidades e complexidades, suas múltiplas correlações com as personagens em ação.” (LUKÁCS,

2011, p. 62), constando também a importância da presença de personagens medianas e “histórico-mundiais”, já que aqueles mostrariam os traços mais imediatos da vida da época, num sentido individual, enquanto estes, apesar de serem necessariamente secundários, “ligam os traços essenciais dos acontecimentos aos motivos de seu próprio agir e de sua condução do agir das massas” (LUKÁCS, 2011, p. 62). Realiza-se, desta forma, a pintura de um quadro amplo, que representa matizes de uma época, do caráter particular em geral, dos diálogos, das diferentes ideologias ao conflito em si. Por isso é que Lukács conclui que a principal função de um romance histórico seria justamente a de “figurar de maneira mais rica possível essa interação concreta, que corresponde às circunstâncias históricas da época representada” (LUKÁCS, 2011 p. 63), alcançando “a mais nítida exacerbação das tendências sociais de desenvolvimento em meio a uma crise histórica” (LUKÁCS, 2011, p. 65). Aqui residiria a grande conquista de Walter Scott.

Lukács conclui que num romance histórico é imprescindível que se “traga o passado para perto de nós” (LUKÁCS, 2011, p. 73), tornando-o experienciável. Diz isso pois, para ele, o passado estaria fortemente ligado ao presente e, conseqüentemente, aquele seria necessário para a compreensão deste. Assim, Lukács chama Scott de grande poeta da história justamente porque ele confere “aos homens uma expressão nítida de sentimentos e pensamentos sobre contextos históricos reais que eles não poderiam alcançar em sua época” (LUKÁCS, 2011, p. 84).

Para exemplificar suas ideias, Lukács usa o exemplo de alguns romances do autor inglês. Em *Ivanhoé* (1820), por exemplo, Scott consegue alcançar a figuração do colorido da época representada (o século XII inglês), onde aparecem os costumes e as disputas sociais entre normandos e saxônios – o conflito cuja representação é frisada por Lukács.

E, além da presença das personagens medianas, que conseguem ilustrar ambos os lados do conflito em questão (como Rebeca, Gurth, Wamba, Locksley etc), há a aparição de personagens histórico-mundiais (como João Sem Terra e Ricardo Coração de Leão), influenciando decisivamente o rumo da narrativa histórica de Scott e aparecendo em vários momentos como personagens centrais e importantes.

Além disso, Lukács afirma, partindo de sua definição do romance histórico, que Ivanhoé, o herói do romance,

membro da nobreza e representante desse compromisso, é ofuscado por figuras coadjuvantes. (...) Entre as figuras que ofuscam Ivanhoé, encontra-se seu pai, o nobre saxão Cedric, valente e ascético, mas também seus servos Gurth e Wamba e, em primeiro plano, o líder da resistência armada contra o domínio normando, Robin Hood, o lendário herói popular. A interação entre “alto” e “baixo”, cujo conjunto forma a totalidade da vida do povo, manifesta-se, portanto, da seguinte forma: se é verdade que, no essencial, as tendências históricas recebem no “alto” uma expressão nítida e generalizada, é sobretudo no “baixo” que encontramos o verdadeiro heroísmo das lutas incessantes das oposições históricas (LUKÁCS, 2011, p. 68).

Depois de falar sobre Scott e o romance histórico clássico, Lukács traça um panorama do gênero. Para ele, “a onda de romances históricos do século XIX não evolui necessariamente sobre os princípios scottianos” (LUKÁCS, 2011, p. 90). A partir dessa ideia, são apresentados outros exemplos que perpetuam ou combatem o romance histórico à la Scott – permitindo, assim, a formulação de uma discussão a respeito do gênero e de suas definições.

Um dos escritores para os quais Lukács se volta é Alessandro Manzoni, autor de *Os noivos*. Manzoni é visto como um autor que se mantém próximo e diretamente inspirado pelo modelo scottiano de romance histórico, sendo “capaz de mover intensamente o presente e fazer seus contemporâneos senti-lo como representação de sua própria história” (LUKÁCS, 2011, p. 92). Por outro lado, no romance do italiano não há a representação da crise histórica nacional, característica do romance histórico clássico, mas sim a temática da “situação crítica da vida do povo italiano em decorrência da fragmentação da Itália, do caráter feudal e reacionário que mantinha as partes fragmentadas do país em pequenas guerras” (LUKÁCS, 2011, p. 92).

Assim como Scott, em *Os noivos* a história narrada faz parte do passado, deixando claro para o leitor que seu narrador situa-se numa época posterior. No caso de *Os noivos*, existe o “verdadeiro” autor da história de Lúcia e Renzo, mas o narrador da história lida (reformulando o que leu) situa-se claramente em outra época, posterior à do primeiro narrador - cujo estilo seiscentista o desagrada. Desse modo, fica evidente o distanciamento temporal do narrador em relação à história passada: “Lecco, o principal dos vilarejos, e que dá nome à região, repousa pouco distante da ponte, à margem do lago, ou melhor, está

localizado em parte no próprio lago, quando este se alaga: hoje em dia é uma grande vila que logo irá se tornar cidade” (MANZONI, 2012, p. 28).

Renzo, como Lúcia, Agnese, Dom Abbondio e outros, representa a personagem mediana citada por Lukács. Sua descrição é uma boa ilustração:

Por mais que desejemos que o nosso pobre montanhês faça boa figura, a sinceridade histórica nos obriga a dizer que seu primeiro sentimento foi de prazer (...). De resto, não sendo um homem superior ao seu século, também vivia com a opinião ou a paixão comum de que a escassez de pão fosse causada pelos atravessadores e os padeiros, e estava disposto a achar justo qualquer modo de arrancar de suas mãos o alimento que eles, segundo esta opinião, negavam cruelmente à fome de todo um povo (MANZONI, p. 183).

O aparecimento de personagens histórico-mundiais, por sua vez, não é apenas secundário, mas praticamente nulo. Na seguinte passagem, assim como em outros momentos do livro, aparece muito brevemente a personagem histórico-mundial, distanciando-se do núcleo central da história:

Este homem era, como já se disse, o célebre Ambrogio Spinola, mandado para corrigir aquela guerra, reparar os erros de dom Gonzalo e eventualmente governar. Nós podemos também eventualmente lembrar que morreu depois de alguns meses, nessa mesma guerra de que gostava tanto, e morreu, não por ferimentos no campo, mas na cama, de angústia e sofrimento, por censuras, erros, desgostos de todo tipo recebidos daqueles aos quais servia (MANZONI, 2012, p. 438).

Vê-se, desse modo, que personagens histórico-mundiais até aparecem no livro de Manzoni, mas de maneira extremamente breve. Podem, através de seu poder, influir nos destinos e na história das personagens, mas não participam efetivamente da narrativa contada como o fazem João Sem Terra e Ricardo Coração de Leão em Ivanhoé. Mesmo assim, Manzoni consegue dar ao seu romance histórico o colorido e o panorama da vida no século XVII, mostrando o cotidiano, os diversos tipos sociais, os acontecimentos corriqueiros e as relações sociais em seus vários matizes, além da viva descrição do sofrimento decorrente da peste. Assim, ressoam novamente as palavras de Lukács de que, no romance histórico, “trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensarem, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica” (LUKÁCS, 2011, p. 60).

Consequentemente, pode-se questionar até que ponto são fixas as características indicadas por Lukács acerca do romance histórico. Por exemplo, não há uma determinação exata a respeito do aparecimento de uma personagem histórica, sobre se ela deve ter determinadas falas ou não. Lukács limita-se apenas a falar sobre seu aparecimento em algum momento, mas não especifica como ou quando.

Além de Manzoni, outro exemplo muito ilustrativo para a questão é o de Balzac. Segundo Lukács, Balzac “é o escritor que desenvolveu da maneira mais consciente o

impulso que Walter Scott deu ao romance histórico, criando assim um tipo superior e até então inédito de romance realista” (LUKÁCS, 2011, p. 107). Apesar da aproximação entre os autores, Lukács vê em Balzac um autor que, apesar de inspirado por Scott, realiza um rompimento definitivo com o romance histórico clássico do autor inglês:

O romance histórico, que em Scott teve sua origem no romance social inglês, retorna com Balzac à representação da sociedade contemporânea. Com isso, a era do romance histórico clássico acaba. Mas isso não significa que o romance histórico se tornou um episódio encerrado na história da literatura (LUKÁCS, 2011, p. 109).

A principal mudança é “a transição de Balzac da figuração da história passada para a figuração do presente como história” (LUKÁCS, 2011, p. 107). Contudo, o presente ao qual Balzac se pauta está fortemente ligado ao passado devido à influência do historicismo sobre ele – a Comédia humana, por exemplo, abrange o período que vai de 1789 a 1848 (fazendo uma ponte entre o passado e o contemporâneo de Balzac). Desse modo, “certains romans de Balzac, dressant le portrait de la société contemporaine, ne peuvent-ils pas être considérés comme de romans historiques?” (GUERN, 2008, p. 78).

A relação entre a obra de Balzac e seu enfoque histórico voltado para o presente encontra-se na análise feita por Auerbach em *Mímeses*:

O realismo atmosférico de Balzac é um produto de sua época, é ele próprio parte e produto de uma atmosfera. A mesma forma espiritual – isto é, a romântica –, que começava a perceber sensivelmente com tanta intensidade a unidade atmosférica de estilos de época anteriores, que descobria a Idade Média, o Renascimento e também a forma historicamente peculiar das culturas estrangeiras (Espanha, o Oriente), esta mesma forma espiritual desenvolveu também a compreensão orgânica para a peculiaridade atmosférica da própria época, em todas as suas variadas formas. O historicismo e o realismo atmosférico estão em estreita correlação; Michelet e Balzac são arrastados pelas mesmas correntes. (AUERBACH, 2013, p. 423).

Auerbach ainda diz que o espírito do historicismo é o espírito de toda a obra de Balzac (p. 427), sendo o francês consciente de suas concepções historicistas. Por fim, há a conclusão de que a obra de Balzac é uma atividade “criativa e artística como uma atividade histórico-interpretativa, de natureza mesmo histórico-filosófica”, além de considerar nela “o presente como história; isto é, o presente é algo que ocorre surgindo da história” (AUERBACH, 2013, p. 430). Partindo daí, vê não só a “ligação orgânica entre homem e história” como também uma concepção e prática “totalmente historicistas” (AUERBACH, 2013, p. 430) por parte do autor francês.

Tolstói, mais um exemplo citado, não mostra ter nenhuma influência direta vinda de Walter Scott em *Guerra e paz*, seu grande romance histórico. Lukács afirma que

ele criou um romance histórico de caráter absolutamente peculiar e é apenas nos princípios de figuração mais gerais e últimos que este constitui uma renovação e uma continuação do tipo clássico scottiano do romance histórico. Esse princípio em comum é o princípio do caráter popular (LUKÁCS, 2011, p. 111).

O que aproxima Guerra e paz de outros romances históricos é a presença da representação das ideias, dos sentimentos e das ações da população em geral – sobretudo, da sociedade de Moscou e de Petersburgo.

Em seu romance, Tolstói expõe sua filosofia sobre a história e mostra a relação entre as grandes personalidades, as personagens da vida cotidiana e os rumos dos acontecimentos históricos. Ele “mostra que os que continuam a levar normalmente sua vida privada e egoísta (...) são os que promovem inconscientemente e sem perceber o verdadeiro desenvolvimento, enquanto os “heróis” da história, que agem com consciência, são marionetes ridículas e prejudiciais” (LUKÁCS, 2011, p. 111). Segundo Tolstói:

Assim também terá razão e não terá razão quem disser que Napoleão avançou para Moscou porque quis fazer isso, e que foi destruído porque Alexandre quis que o destruíssem: assim também terá razão e não terá razão quem disser que uma montanha de milhões de pud foi solapada e desmoronou porque um último operário bateu pela última vez debaixo dela com a sua picareta. Nos acontecimentos históricos, os assim chamados grandes homens não passam de rótulos com que se denominam os acontecimentos e, assim como os rótulos, têm com os acontecimentos propriamente ditos menos relação do que qualquer outra coisa. Todos os seus atos, que a eles mesmos parecem voluntários, no sentido histórico são involuntários, estão ligados a todo o movimento da história e determinados desde sempre (TOLSTÓI, 2014, p. 1278/1279).

Em Guerra e paz, como podemos ver, Tolstói nega às personagens histórico-mundiais o título de feitoras da história. Quando muito, elas são apenas representantes de um movimento muito mais complexo, proveniente de várias camadas da sociedade. Consequentemente, a obra de Tolstói apresenta não só um deslocamento em relação ao romance histórico clássico no que concerne à personagem histórico-mundial, mas também um tema histórico menos recuado no tempo.

Uma vez que as personagens histórico-mundiais não constituem em si a mão que escreve a história, acabamos por encontrar no romance uma visão sobre a importância do popular nos rumos da história e sobre a inevitável causalidade desta, de modo que a representação das guerras napoleônicas feita por Tolstói abrange as personagens “histórico-mundiais” (Napoleão, Kutúzov, Alexandre I etc) e igualmente a sociedade de Petersburgo e Moscou - um retrato amplo e aprofundado de classes sociais como a dos servos, porém, não aparece no livro. Nas palavras de Tolstói:

Para o estudo das leis da história temos de mudar completamente o objetivo de observação, deixar em paz os reis, os ministros e os generais, e examinar os elementos infinitesimais, homogêneos, que dirigem as massas. Ninguém pode dizer até que ponto é dado ao homem alcançar por esse

caminho o entendimento das leis da história; mas é evidente que só por esse caminho se encontra a possibilidade de apreender as leis da história, e nesse caminho a mente humana ainda não aplicou a milionésima parte dos esforços que os historiadores aplicaram na descrição das ações de diversos reis, comandantes militares e ministros, bem como na explanação das próprias ideias acerca das tais ações (TOLSTÓI, 2014, p. 1712).

É assim que Tolstói desenvolve sua filosofia da história ao longo do romance, focando no “povo”, cujo enfoque não é o “poder de um só homem, mas a interação de muitos indivíduos ligados ao evento” (JAMESON, 2007, p. 199).

Cabe, então, em O romance histórico, o paralelo entre Tolstói e Balzac como escritores cuja “pressão exercida pelos problemas do presente era muito grande para que pudessem se demorar na história pregressa dessas questões” (LUKÁCS, 2011, p. 110). Ou seja, em ambos os casos os autores voltam-se para o presente de suas nações e para a sociedade contemporânea, de modo a não realizarem o grande recuo no passado feito por Scott e Manzoni.

Diante de tantas informações, fica difícil encontrar uma definição fixa sobre um romance ser ou não histórico. As características parecem bem maleáveis em relações àquelas formuladas por Lukács quando analisa os romances de Scott. Personagens histórico-mundiais, os quais Lukács diz serem secundários num romance histórico, sequer possuem uma fala em romances como Os noivos (o que se sente majoritariamente é a influência de seu poder no rumo dos acontecimentos) e, em Guerra e paz, por mais que apareçam como personagens, perdem sua posição de feitores e definidoras da história. Por outro lado, quando pensamos em Balzac que, além de não focar na representação de personagens “histórico-mundiais”, nota-se um deslocamento do romance histórico para assuntos presentes - influência direta do historicismo. Tolstói, pensando em uma história muito menos longínqua que aquela dos romances de Scott, escreve um romance histórico que não deixa de ser histórico mesmo que seja peculiar para Lukács, já que preserva o princípio de representação do caráter popular. Nesse sentido, diante de variações em relação a Scott, é complexa a definição do que exatamente faz um romance ser chamado de histórico ou não. A questão se complica quando pensamos na influência da visão da história que determinado autor tinha em determinada época, quando colocou no papel seu romance histórico.

Prosseguindo no panorama sobre o romance histórico, Lukács chega ao que considera a decadência do gênero. Para tanto, um dos principais exemplos que utiliza é o de Flaubert, cujo livro Salambô “é a grande obra representativa dessa nova etapa do desenvolvimento do romance histórico” (LUKÁCS, 2011, p. 225).

O movimento de decadência situa-se após 1848, onde, com algumas exceções, os escritores em geral “não têm mais a vivência socialmente direta de sua continuidade com a pré-história da sociedade em que vivem e agem. Sua relação com a história (...) é muito

medida, e essa medição é realizada sobretudo pelos historiadores e pelos filósofos da história modernos e modernizantes” (LUKÁCS, 2011, p. 299).

Para Lukács, quanto mais subjetivas historicamente, “mais pobres de conteúdo tornam-se as obras” (LUKÁCS, 2011, p. 299). Tal questão é central na problemática no romance histórico de Flaubert, onde a exposição do mundo antigo de seu romance (a antiga Cartago) liga-se ao “momento subjetivo que liga a temática histórica exótica de Flaubert à sua temática cotidiana atual” (LUKÁCS, 2011, p. 228).

Lukács acredita que “na descrição dos objetos singulares do ambiente histórico, Flaubert é muito mais exato e plástico que qualquer outro escritor antes dele”. Contudo,

esses objetos não têm nenhuma relação com a vida interior das personagens. Quando Walter Scott descreve uma cidade medieval ou a casa de um clã escocês, esses objetos são componentes da vida e dos destinos de homens cuja psicologia se situa no mesmo nível do desenvolvimento histórico desses objetos ou, em outras palavras, cuja psicologia é um produto dos mesmos conjuntos sociais e históricos que constituem tais objetos. Assim, nos épicos antigos, surge a “totalidade dos objetos”. Em Flaubert, não há esse nexos entre o mundo exterior e a psicologia das personagens principais. E, por causa dessa falta de conexão, a exatidão arqueológica do retrato é rebaixada: torna-se um mundo de trajes e decorações historicamente exatas, uma mera moldura pitoresca no interior da qual se desenrola um enredo puramente moderno (LUKÁCS, 2011, p. 232).

Para o húngaro, todas as características da decadência do romance histórico encontram-se em *Salambô*: “monumentalização decorativa, privação de alma, desumanização da história e, ao mesmo tempo, sua privatização. A história aparece como um grande e pomposo cenário que serve de moldura para um evento puramente privado, íntimo, subjetivo” (LUKÁCS, 2011, p. 244).

Não é difícil perceber os elementos da citada decadência na prática. Em *Salambô*, nota-se logo no início, na descrição dos soldados, de sua festa e de seu acampamento, o quanto o livro se apega à descrição. De um modo geral, as cenas de batalha acontecem de maneira rápida e prevalecem as descrições de objetos ou de corpos feridos ou mortos – muito diferentes, portanto, das cenas de guerra em *Guerra e paz* ou de batalhas e conflitos em *Ivanhoé*. No livro, prevalece a descrição à narração, o que Lukács não via como algo bom para o resultado final do realismo de uma obra e da consequente representação de conflitos sociais.

Se, de acordo com Lukács, um dos pontos do romance histórico é sentir o pensamento, a vida e os conflitos de uma época, Flaubert falha por não retratar essa perspectiva viva e o conflito do livro a partir da visão profunda da população. Em uma das passagens do livro, os bárbaros são retratados como uma grande massa informe, ninguém é analisado ou caracterizado profundamente, além de Flaubert ser demasiadamente descritivo e não relacionar os objetos intimamente à vida das personagens retratadas:

Os bárbaros, no dia seguinte, atravessaram um campo cheio de culturas. As granjas dos patrícios sucediam-se à beira do caminho, regueiros corriam em bosques de palmeiras, os olivais esbatiam laivos verdes, róseos capores flutuavam na garganta das colinas: para além, erguiam-se montanhas azuis. Soprava um ar quente. Camaleões rastejavam sobre as largas folhas dos cactus. Os bárbaros retardaram a marcha. Caminhavam em destacamentos isolados, ou arrastavam-se, uns após os outros, com largos intervalos. Comiam cachos na beira dos vinhedos. Deitavam-se no capim, olhavam espantados os grandes chifres dos bois, torcidos artificialmente, as ovelhas vestidas de peles para lhes protegerem a lã, os sulcos que se cruzavam formando losangos, as lâminas dos arados como âncoras de navios, e as romanzeiras regadas com silfium. Deslumbravam-se com a opulência da terra e as invenções do saber. À noite, deitaram-se sobre as barracas, sem as desdobrarem, e adormecendo com a face voltada para as estrelas, tinham saudades do festim de Amílcar (FLAUBERT, 1973, p. 22).

A seguir, Lukács passa a tratar dos romances escritos na época dos regimes antidemocráticos que antecederam a Segunda Guerra Mundial. Para ele, tal movimento, formado sobretudo por humanistas alemães contrários a Hitler, “desempenha extrema importância no tratamento literário da história”, desenvolvendo “um novo tipo de romance histórico” (LUKÁCS, 2011, p. 312).

Heinrich Mann seria o “líder mais evoluído e decisivo” (LUKÁCS, 2011, p. 329) do movimento do despertar

em grandes escritores importantes que durante toda a sua vida tomaram parte de maneira mais ou menos consciente da oposição às correntes reacionárias dominantes em seu país – do espírito da democracia revolucionária, por influência da catástrofe alemã que se produziu em consequência do domínio hitlerista, do sucesso da Frente Popular na França e na luta revolucionária de libertação do povo espanhol, e da vitória do socialismo na União Soviética” (LUKÁCS, 2011, p. 321).

Nessa fase do romance histórico, estão presentes características importantes do gênero: “figurar destinos individuais em que os problemas vitais da época ganham uma expressão direta e, ao mesmo tempo, típica” (LUKÁCS, 2011, p. 346) e o decisivo “conteúdo social e psicológico do destino figurado; portanto, a questão sobre esse destino estar ou não ligado às grandes questões típicas do povo” (LUKÁCS, 2011, p. 346). Ligado a isso e de acordo com o momento vivido, o romance histórico da luta contra o fascismo teria sua função primordial na “defesa do progresso humano” e no restabelecimento das “forças motrizes da história humana” (LUKÁCS, 2011, p. 385), despertando-as para o mundo presente.

Lukács chega então ao interessante exemplo de Thomas Mann através do comentário de uma falha do romance histórico antifascista. Ele diz:

Se observarmos a literatura alemã do período imperialista, constataremos que o romance histórico – apesar do brilho da figura de Henrique IV – não se compara às monumentais figurações históricas do presente, aos Buddenbrooks, de Thomas Man, ao ciclo de romances de Heinrich Mann sobre a Alemanha Guilhermina, etc. E o mesmo se aplica à literatura do pós-guerra: A montanha mágica,

de Thomas Mann, o ciclo sobre a Primeira Guerra Mundial, de Arnold Zweig, os romances antifascistas de Feuchtwanger (...) (LUKÁCS, 2011, p. 414 – grifos meus).

As obras citadas, vistas como romances que apresentam de maneira “figurada a gênese histórica concreta de seu tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 414) e como representativas de um presente, serão essenciais para a análise que se segue.

Lukács coloca ainda outra grande falta dos romances históricos do movimento democrático: “O grande problema que se apresenta ao humanismo antifascista é mostrar as forças sócio-históricas e morais que uma vez conjugadas, tornaram possível a catástrofe que ocorreu na Alemanha em 1933” (LUKÁCS, 2011, p. 414). A solução é logo dada:

Somente quando essa gênese histórica concreta do presente se iluminar literariamente no espírito dos escritores – isto é, na forma da figuração de homens e destinos segundo o espírito da democracia revolucionária – é que se abrirá a perspectiva real da evolução do romance histórico em sentido estrito. Se comparamos aqui algumas das mais importantes criações do presente com o romance histórico de nossa época, é sobretudo para ressaltar que o espírito histórico dessas obras é mais forte do que o romance histórico. Somente a tomada de consciência literária desse tipo histórico e sua transposição para a prática abrirão o caminho para um humanismo antifascista no verdadeiro sentido da palavra (LUKÁCS, 2011, p. 415 – grifos meus).

Aqui, portanto, A montanha mágica é visto como um romance que apresenta um presente histórico, uma gênese (neste caso específico, a gênese da Primeira Guerra Mundial). E, além disso, Lukács afirma que o espírito histórico dos romances citados (dentre eles, A montanha mágica) é mais forte do que o espírito histórico dos romances históricos antifascistas – eles “concebem o presente em um espírito mais histórico, no fato de esse espírito, a partir de amplo conteúdo das experiências e vivências dos escritores, converter-se no fundamento dessas obras” (LUKÁCS, 2011, p. 415). As afirmações feitas, como já se pode antever, dão abertura para a análise e aproximação de características de A montanha mágica com outras do romance histórico – mesmo que Lukács não veja A montanha mágica como um romance histórico.

Partindo disso, é interessante observar o que está escrito no Propósito, antes do início da história de Hans Castorp. Segundo o narrador, não apenas os tempos mudaram, mas a história mudou com eles:

Acontece porém com a história o que hoje em dia também acontece com os homens, e entre eles, não em último lugar, com os narradores de histórias: ela é muito mais velha do que seus anos; sua vetustez não pode ser medida por dias, nem o tempo que sobre ela pesa por revoluções em torno do sol. Numa palavra, não é propriamente ao tempo que a história deve o seu grau de antiguidade – e com esta observação feita de passagem queremos aludir ao caráter problemático e à peculiar duplicidade desse elemento misterioso (MANN, s/ data, p. 5).

E é assim que surgirá o argumento de que a história narrada no livro é de “idade sumamente avançada”, já que ela “se desenrola antes de determinada peripécia e de certos limites que abriram um sulco profundo na nossa vida e na nossa consciência...” (MANN, s/ data, 1952, p. 5). A história, portanto, se passa em um “mundo de antes da Grande Guerra, cujo deflagrar marcou o começo de tantas coisas que ainda mal deixaram de começar” (MANN, s/ data, p. 6).

Dessa forma, podemos ver *A montanha mágica* aproximando-se de um romance histórico na medida em que trata o tempo da história. Através de uma visão do tempo e da história associada ao turbulento século no qual acontece a Grande Guerra, o narrador coloca a ocorrência deste evento como um grande sulco na história, um momento divisório. E, dizendo que o eclodir da guerra é mais velho do que seus anos e partindo da ideia de que acontece com a história o mesmo que com os homens e os narradores de seu tempo, assume-se um sentido histórico para a narrativa, permitindo a discussão de características de *A montanha mágica* com aquelas do romance histórico.

Ou seja, o panorama, características e comentários de Lukács a respeito do romance histórico serão usados, juntamente com as ideias sobre tempo e história, enredo e personagens apresentadas em *A montanha mágica* como meio de uma discussão acerca das características que aproximam o romance de Mann a um romance histórico.

O primeiro aspecto a tratarmos, pensando no tema proposto, gira em torno da questão do tempo. *A montanha mágica* foi escrito ao longo do início do século XX, passou pela Primeira Guerra Mundial e, finalmente, foi publicado em 1924. Portanto, é um livro cuja concepção se dá de acordo com a ideia de tempo do século XX. O século XX é uma época de aceleração do ritmo da produção e do trabalho, acarretando enormes transformações para o eu e para a subjetividade do indivíduo. Desse modo, no século XX houve não apenas a “expansão da subjetividade humana em todos os campos da sociedade” (MAYERHOFF, 1976, p. 93), mas também a alteração do valor do eu.

É o século XX, tempo de especialização de atividades e aceleração decorrente do tempo, que pode trazer a sensação de deslocamento e de uma vida fragmentada, onde encontraremos o jovem Hans Castorp, protagonista de *A montanha mágica*. Hans é um jovem burguês de vinte e três anos em 1907, ano no qual parte para o sanatório. Logo de início, notamos em Hans um desânimo em relação à sua profissão de engenheiro naval e um sentimento de deslocamento quanto ao mundo. Mas Hans, notamos ao ler o romance, gosta da vida no sanatório, onde vai encontrar um ritmo pacato e a suspensão do tempo frenético de então – primeira característica perceptível sobre a passagem do tempo “lá de cima”. Assim, “Thomas Mann faz da ausência de um senso da passagem do tempo entre um número de indivíduos o tema de um longo romance” (MENDILOW, 1972, p. 151).

O tempo passa de forma diferente para os residentes do Sanatório Berghof. Desse modo, “o tempo exterior, o das planícies, segue adiante; o delas permanece virtualmente imóvel” (MENDILOW, 1972, p. 152). E é justamente com a suspensão do tempo como o conhecemos e das obrigações decorrente que as personagens, como Hans, vão poder viver experiências próprias à vida do sanatório – como momentos de contemplação, de aprendizado e de longos debates que dificilmente teriam muita oportunidade de acontecer no vertiginoso mundo “lá de baixo” – onde a vida continua a acontecer à sua maneira, cessando apenas com o advento da Grande Guerra.

Uma vez no Sanatório Berghof, Hans Castorp se depara também com vários indícios a respeito da suspensão temporal. O primo Joachim avisa: “Depressa ou devagar, como quiser – respondeu Joachim. – Propriamente não passa de modo nenhum, sabe? Aqui não há tempo nem vida; não, senhor, não há nada disso” (MANN, s/ data, p. 20).

Ademais, as próprias estações do ano, sempre marcando o ritmo da vida e do ano “lá de baixo”, não se sucedem de maneira ordenada e numa ordem habitual, mas de acordo com o tempo agora suspenso.

Aí também estaria o motivo pelo qual, quando Hans escuta Prélude à l’Après-midi d’un faune, depois de anos no sanatório e já acostumado com seu ritmo, se lembrar inevitavelmente, enquanto sonha, da própria vida no sanatório, tão igual ao mundo da música de Debussy, onde

reinava o próprio esquecimento, a bem-aventurada imobilidade, o estado inocente da culpa, o estado inocente da ausência de tempo. Era o relaxamento praticado com a melhor das consciências, a miragem apoteótica de todo tipo de negação do imperativo ocidental de ação (...) (MANN, s/ data, p. 785).

Na montanha, o passar uniforme do tempo no qual vivem os residentes, imersos em uma rotina de refeição e descanso repetida ad infinitum, acaba por fazer com que o tempo seja suspenso. Dessa maneira, ao longo do livro, o tempo passa cada vez de maneira mais uniforme e menos marcada, como se realmente entrássemos nessa suspensão e ficássemos cada vez mais distantes do tempo da sociedade “lá de baixo”.

À suspensão temporal do sanatório ligar-se-á a tendência para a eternidade. Na medida em que os acontecimentos e a rotina se repetem, passando no pacato dia-a-dia do sanatório, a vida de repetição adquire uma característica de eternidade e de isolamento quanto ao passar “normal” do tempo – sendo essa eternidade finda apenas com o advento da guerra.

A rotina pacata do sanatório, pela estabilidade e repetição minimamente cronometradas, tende para a sensação de suspensão e eternidade e vai fazer com que o tempo, no Berghof, não seja mais cronometrado ou calculado – daí, por exemplo, a unidade mínima de tempo na montanha ser o mês:

Sem dúvida, era costume prestar atenção às subdivisões do tempo; observava-se o calendário, a sucessão, a volta de determinado dia. Mas medir e contar aquele tempo que para uma certa pessoa se associava ao espaço ali de cima – isto é, o tempo particular e individual – cabia a principiantes e pacientes de curto prazo; os mais traquejados preferiam a imensidão, a eternidade despercebida, o dia que era sempre o mesmo, e cada um tinha delicadeza para supor nos demais o desejo que ele próprio alimentava. Dizer a um enfermo: “Hoje faz três anos que o senhor está aqui”, seria julgado inábil e brutal. Era coisa que não acontecia (MANN, s/ data, p. 498).

Por fim, uma última característica acerca do tempo em *A montanha mágica* se dá em relação à relatividade do tempo. Inicialmente, o tempo do sanatório não passa rápido nem para Hans nem para o leitor. Desse modo, o primeiro dia também se mostra longo e demorado para o leitor e, assim, Thomas Mann consegue criar o efeito interessante do vagar e da demora concomitantemente à descoberta de um novo mundo que se nos apresenta. A partir disso, o narrador do romance vai, de maneira muito interessante, explicar não apenas esse processo inicial da chegada e da descoberta, mas também a sensação que encontraremos, ao longo da leitura, na experiência de adaptação de Hans e da decorrente mudança da sensação da passagem do tempo:

Pode ser que a vacuidade e a monotonia alarguem e tornem “tediosos” o momento e a hora; porém, as grandes quantidades de tempo são por elas abreviadas e aceleradas, a ponto de se tornarem um quase nada. Um conteúdo rico e interessante é, por outro lado, capaz de abreviar a hora e até mesmo o dia; mas, considerado sob o ponto de vista do conjunto, confere amplitude, peso e solidez ao curso do tempo, de maneira que os anos ricos em acontecimentos passam muito mais devagar do que aqueles outros, pobres, vazios, leves, que são varridos pelo vento e se vão voando. O que se chama tédio é, portanto, na realidade, antes uma brevidade mórbida do tempo, provocada pela monotonia: em casos de igualdade contínua, os grandes lapsos de tempo chegam a encolher-se a tal ponto, que causam ao coração um susto mortal; quando um dia é como todos, todos são como um só; passada numa uniformidade perfeita, a mais longa vida seria sentida como brevíssima e decorreria num abrir e fechar de olhos. O hábito representa a modorra, ou ao menos o enfraquecimento, do senso de tempo, e o fato de os anos de infância serem vividos mais vagarosamente, ao passo que a vida posterior se desenrola e foge cada vez mais depressa – esse fato também se baseia no hábito. Sabemos perfeitamente que a intercalação de mudanças de hábitos, ou de novos hábitos, constitui o único meio para manter a nossa vida, para refrescar nossa sensação de tempo, para obter um rejuvenescimento, um reforço, um retardamento da nossa experiência do tempo, e com isso, a renovação da nossa sensação de vida em geral. Tal é a finalidade da mudança de lugar e de clima, da viagem de recreio, e nisso reside o que há de salutar na variação e no episódico. Os primeiros dias num ambiente novo têm um curso juvenil, quer dizer, vigoroso e amplo. Isto se aplica a uns seis ou oito dias. Depois, na medida em que a pessoa se “aclimata”, começa a sentir uma progressiva abreviação: quem se apega à vida, ou melhor, quem gostaria de fazê-lo, talvez note com horror como os dias voltam a tornar-se leves e começam a deslizar voando; e a última semana – de quatro, por exemplo – é de uma rapidez e fugacidade inquietante (MANN, s/ data, p. 127-8).

Dessa maneira, quando da chegada de Hans, o tempo corre devagar, o caráter de novidade do Berghof vai conferir “amplitude, peso e solidez” ao tempo. Com o decorrer

da narrativa, entretanto, nosso herói, já adentrado na rotina, vai perceber o tempo passar mais rápido e ganhar uniformidade, sendo gradualmente sentido como breve. Assim, os primeiros sinais de adaptação vêm também com a sensação de aceleração temporal e com um correr mais rápido da narrativa. Hans começa a gostar da rotina do Berghof e se afasta cada vez mais do mundo da planície. Além disso, sua estadia inicial de três semanas já não parece longa e a impressão, quando finda, é a de que todo aquele tempo passou rápido. A prova cabal do aceleração da sensação do tempo para Hans vem com o fim dessas três semanas – um grande contraste quanto aos primeiros dias:

Cruzes! Como tinham corrido essas férias! Haviam voado, fugido, evaporado – não se podia dizer como. Eram, afinal de contas, vinte e um dias que os dois primos deviam passar em companhia um do outro, uma longa série cujo fim, no início, parecia muito distante. E agora, de repente, não sobrava mais que três ou quatro míseros dias, um resto insignificante, que, na verdade, se tornavam um pouco mais importantes pelas variantes periódicas do programa habitual, mas sobre o que já pesava o ressentimento da arrumação das malas e das despedidas. Três semanas não representavam quase nada ali em cima – todos o haviam prevenido desse fato. A menor unidade de tempo ali era o mês – dissera Settembrini, e como a estadia de Hans Castorp no Berghof não chegasse a tanto, era uma permanência de nada; não passava de uma visita de médico (MANN, s/ data, p. 197).

Mas, como é sabido, apesar do fim da estadia, Hans permanece no sanatório, adaptando-se cada vez mais à vida “lá de cima” e sentindo a crescente uniformidade do passar do tempo. Tal processo é igualmente refletido na própria estrutura do romance: no decorrer da narrativa, a marcação do tempo se torna cada vez mais incerta, ao ponto do próprio Hans ver-se perdido quanto à passagem do tempo.

Nós, leitores, temos o mesmo sentimento de Hans por meio da técnica bem utilizada de Thomas Mann. Dessa forma, para o leitor os dias também passam progressivamente mais rápido na leitura e, como o protagonista, em dado momento o leitor se encontra desorientado em relação ao tempo, não sabendo ao certo quanto tempo se passou desde a chegada de Hans no sanatório. A exemplificação é facilmente encontrada ao analisarmos a relação entre o passar do tempo e o número de páginas: enquanto na página cento e treze temos o fim do primeiro dia; na página cento e trinta e cinco temos o fim do quinto dia; na página cento e sessenta, o fim do sétimo dia; na página cento e setenta e três, o fim da segunda semana; na página duzentos e setenta e quatro, já estamos em outubro; na página trezentos e quarenta e sete, o Natal já passou; na página quatrocentos e sessenta e nove, se completa um ano da estadia de Hans; e na página seiscentos e trinta e quatro, o final dos sete anos que Hans passa na montanha.

Não apenas na estrutura geral do livro a relatividade do tempo será percebida, mas igualmente em pequenos momentos onde há uma dilatação ou uma confusão sobre a exata passagem do tempo. Desse modo, quando Hans mede sua temperatura (p. 205), vê-se em

uma dessas experiências. Apesar do ponteiro de seu relógio andar em um ritmo constante, em uma primeira etapa, enquanto Hans pensa no tempo e em seu correr, o tempo parece se arrastar; mas, quando se permite devanear e pensar em outras coisas, o tempo voa.

E cabe ressaltar que, efetivamente, Thomas Mann não se refere por acaso à relatividade do tempo. A época da escrita de *A montanha mágica* é um momento de descobertas científicas, intimamente relacionadas às transformações sociais. A teoria da relatividade de Einstein foi a grande descoberta de então, revolucionando nossa concepção a respeito do tempo e sua passagem. Assim, evidenciou-se que o tempo

é uma forma de relação, e não, como acreditava Newton, um fluxo objetivo, um elemento da criação nas mesmas condições que os rios e as montanhas visíveis, e tão independente quanto eles da atividade determinativa dos homens, a despeito de seu caráter invisível (ELIAS, 1998, p. 36).

Thomas Mann estava familiarizado com as teorias de Einstein, não sendo fortuito o aparecimento da relatividade no enredo de *A montanha mágica*. Contudo, a teoria de Einstein não aparece em termos matemáticos, mas como se Mann, familiarizado com suas ideias, também encontrasse uma maneira de estruturar e elaborar essa ideia sentida na experiência, no passar do tempo sentido pelas pessoas em suas experiências cotidianas. Dessa maneira, é possível perceber no romance de Mann uma ideia já teorizada por Einstein, relacionada à maneira como se sentia e entendia o tempo e, conseqüentemente, a própria vida da época – de modo que “quando as próprias maneiras de pensar e sentir trazem a marca da “obsessão do século XX pelo tempo”, é de se esperar que as formas de expressão artística também o façam” (MENDILOW, 1972, p. 13).

As ideias sobre o tempo presentes em *A montanha mágica*, resumidas aqui em suspensão, eternidade e relatividade, vão colaborar para o pensamento conseqüente sobre a história – e nos aproximarão da questão da aproximação do romance de Mann com um romance histórico.

Temos, de fato, um evento histórico colaborando para o fim da estadia de Hans no sanatório: o advento da Grande Guerra. Com ela, há não apenas o fim do mundo do Berghof, mas o fim da passagem do tempo como apresentada na montanha. Vemos o retorno da passagem do tempo da planície e o reencontro do mundo da montanha com o mundo da planície – fazendo com que seus residentes “despertem”, segundo o narrador.

Contudo, não é apenas a vida possível da montanha aquela que acaba com o advento da guerra. O mundo burguês do século XIX também vai entrar em colapso na planície. A Grande Guerra, “ceifando vidas que tão úteis poderiam ter sido, destruindo crenças, mudando ideias, deixando feridas incuráveis de desilusão, criou um abismo, físico e psicológico, entre duas eras” (TUCHMAN, 1990, p. 15). Assim, para os sobreviventes do conflito, “paz significava “antes de 1914”: depois disso veio algo que não mais merecia esse nome” (HOBSBAWM, 2016, p. 30).

A partir disso, podemos pensar na questão temporal da montanha e da planície. A relatividade temporal é uma experiência possível em ambos os cenários. Dessa maneira, enquanto Hans teorizou “lá em cima”, Einstein teorizou “aqui embaixo”. Poderíamos pensar, então, que, se o sanatório é uma representação do que Mann chama da “representação do quadro interior de uma época”, não soa plausível que o fim de um mundo seja o fim de outro e, conseqüentemente, que a sensação entre o antes e o depois seja a de um grande lapso de tempo, de passagem para outra era?

Ou seja, a Grande Guerra representa um lapso tão grande que, para os que passaram por ela, o mundo deixado para trás vai ser lembrado como um outro e distante mundo, uma outra época. E sendo o próprio tempo, no século XX, entendido como relativo, tal lapso gerado também não desencadearia a sensação de que o tempo antes da guerra é um tempo histórico mesmo que, no contar dos anos, não seja tão distante? Tal conclusão coloca A montanha mágica como um romance que fala de um tempo relativamente longínquo, em um passado considerado remoto pelo narrador, um passado “mais velho que seus próprios anos”. Como, contudo, A montanha mágica é um romance do século XX e, conseqüentemente, traz consigo questionamentos de sua época, é possível entender a sua visão da ruptura de um mundo a partir da visão de relatividade temporal, em voga a partir de 1905 – trazendo para o livro o distanciamento temporal de um romance histórico (um distanciamento sobretudo relativo).

Surge, no entanto, ainda outra questão a ser resolvida: além da distância temporal (mesmo que relativa), também é expediente do romance histórico a presença de personagens que conseguem representar correntes sociais e experiências históricas, as tendências sociais de uma época em meio a uma crise histórica. Portanto, ainda resta entender como A montanha mágica, elevando, segundo Thomas Mann, o real ao plano simbólico, representa suas personagens como “expoentes, representantes e mensageiros de regiões espirituais, princípios e mundos” - como as personagens do sanatório representam as tendências ideológicas e pensamentos do mundo burguês do fim do século XIX e começo do século XX, de modo a “evoquer un certain nombre de stéréotypes essentiels au roman historique, que sont les stéréotypes nationaux et politiques” (LE GUERN, 2008, p. 100). Ou seja, como as personagens evidenciam não somente ideias e pensamentos, mas o mundo doente do século XX.

O mundo para o qual Hans vai, como é um sanatório, é um mundo doente, de pessoas enfermas. O próprio Hans Castorp acredita estar saudável mas, não demora muito, é diagnosticado como doente (com lugares úmidos no pulmão) pelo Dr. Behrens e logo se encontra com febre, com uma temperatura de 37,6 graus. A reação de Behrens, inclusive, é curiosa, pois é como se fosse óbvio o fato de mais uma pessoa se encontrar doente naquelas alturas. Essa reação é clara quando do resultado final do exame de Hans:

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

Hans Castorp empalideceu e Joachim, a ponto de abotoar os suspensórios, imobilizou-se e escutou... (MANN, s/ data, p. 218).

Além disso, Hans, surpreso, também descobre que já estivera doente antes (p. 262).

Não há só uma grande quantidade de pessoas doente no sanatório, incluindo o próprio Behrens, mas também é interessante ressaltar que muitas vezes quem sobe e se descobre doente, frequentemente já estivera enfermo, como Hans. O ar da montanha, portanto, como já dissera Behrens, tem a qualidade especial de evidenciar uma doença já latente nas pessoas; ou seja, é um ar não só bom contra a doença, mas para a doença (p.221).

Assim, a população do Berghof é uma população doente. Mas, não apenas a população residente, como também os que vêm da planície frequentemente descobrem-se enfermos. O ar do sanatório ressalta uma doença pré-existente, uma doença latente nas pessoas e que a vida lá de cima só revela. Poderíamos inferir, a partir disso e da proposta de elevação simbólica de Mann, que o sanatório não seria ele próprio a metáfora para um mundo doente? Se o sanatório é a representação simbólica das ideias da burguesia do pré- guerra, ela pode igualmente evidenciar uma sociedade doente. Não é por acaso, partindo desse ponto de vista, que Behrens e Krokowski não se surpreendem diante do estado de saúde de Hans ou com o estado de qualquer outra pessoa da planície que já esteja enferma.

Partindo disso, propomos a leitura da montanha como uma metáfora para uma sociedade doente, refletindo alguns de seus traumas e questões. Fato que corrobora nossa visão é o de que muitas vezes, ao longo do livro, a doença não é encarada unicamente como fator biológico, mas como fruto de uma causa outra – relegando o biológico para outro plano. Para Krokowski, por exemplo, a doença estaria ligada sobretudo a um fator psíquico (p. 232). Para o psiquiatra, a doença de Hans não vem de causas puramente biológicas, mas do psíquico: homem algum pode ser perfeitamente saudável, sobretudo psiquicamente saudável. Essa visão não é exclusiva de Krokowski: Settembrini vê a doença como licenciosidade e liga seu pensamento à vida boa dos enfermos, que raramente desejam abandonar a vida do sanatório (p. 543). Ademais, temos o caso de Cláudia que,

na visão de Hans, não é apenas orgânico, mas está ligado ao moral, sua negligência e o desejo de se manter distante do marido.

A convicção de Settembrini faz o próprio Hans se questionar sobre a natureza da doença. Ele próprio, fugindo da vida burguesa e frenética da planície, vê-se em liberdade no sanatório, livre das obrigações costumeiras e propenso a realizar outras atividades. Não seria ele próprio um dos pacientes que se utilizam da doença como desculpa para um desregramento, uma desculpa para permanecer no sanatório? Não seria a doença, afinal, uma forma licenciosa de viver?

Assim, partindo de uma leitura do romance voltada para as ideias aqui destacadas, é possível depreender que, estando Thomas Mann pensando em uma “esférica simbólica” em sua representação, ele estaria, além de retratar tipos, representando um mundo doente, um mundo bem descrito por Settembrini na seguinte passagem:

– Vejam só! Então não é dos nossos. Goza de boa saúde, está aqui apenas de passagem, como Ulisses no reino das sombras? Que audácia descer até estas profundezas, onde os mortos levam uma existência irreal, desprovida de sentido...

– Até as profundezas, Sr. Settembrini? Não diga isso, que subi uns cinco mil pés para chegar aqui...

– É o que o senhor pensa. Palavra de honra, trata-se apenas de uma ilusão – disse o italiano, com um gesto enérgico da mão. – Somos umas criaturas que caíram muito baixo; não é mesmo, tenente? (MANN, s/ data, p. 72).

Partindo da ideia de representação simbólica de Mann, podemos entender A montanha mágica como um retrato sui generis da sociedade da época e, conseqüentemente, de um mundo doente e perturbado em meio ao ritmo alucinante, ao acelerado progresso. Não seria, então, de se espantar que os habitantes do Berghof raramente queiram voltar à planície – eles estão doentes, mas sua enfermidade, nesse contexto, vai além do orgânico. E, ao representar a sociedade doente da montanha, Thomas Mann se volta para a representação da sociedade burguesa e nas ideias presentes na Europa antes da Grande Guerra. Ao aproximar a sociedade burguesa ocidental de um sanatório, Thomas Mann está se voltando para o retrato de uma determinada época e suas ideias – aproximando-se, assim, das características de um romance histórico, cuja função, como já vimos, é a representação sobretudo do espírito de uma época e de seus conflitos.

Por meio da representação simbólica proposta por Mann e da ideia do sanatório como síntese da dialética política e espiritual do ocidente, a ideia de um mundo doente aparecerá, sobretudo, através da análise das personagens; como elas são representantes das ideias do momento, dos ideais e pensamentos da Europa burguesa prestes a entrar em ebulição rumo à Primeira Guerra Mundial. Portanto, “The Magic Mountain, literally read, tells a good story of a young man in a Swiss tuberculosis sanatorium. Taken on a higher level, the book presents a Picture of the bourgeois society of pre-war Europe” (BRENNAN, 1942, p. 50).

Assim, podemos entender as personagens de Mann como “expoentes, representantes e mensageiros de regiões espirituais, princípios e mundos” e, para retratar isso, há no romance o que chamamos de “personagens-ideias”: personagens que, através de sua ideologia, representam simbolicamente os conflitos de ideias da sociedade burguesa do pré-guerra, sociedade representada na montanha por Thomas Mann.

Ilustram bem esse ponto algumas das personagens principais de *A montanha mágica*, como Hans Castorp, Joachim, Settembrini, Naphta, Cláudia, Peeperkorn, Behrens e Krokowski. Resumidamente, podemos classificar as principais tendências representadas por cada um deles e correntes na época. Hans, por exemplo, é um típico representante da burguesia alemã – um “bourgeois to the manner born. He had all the earmakers of the Bürger” (BRENNAN, 1942, p. 29). Por outro lado, cabe ainda ressaltar em Hans uma falta de entusiasmo quanto aos seus estudos e a escolha de seu futuro emprego. Assim, Hans não se sente plenamente realizado com a vida da planície, onde deve se inserir no ritmo frenético do progresso do mundo capitalista – e aí podemos pensar sobre como a suspensão da vida corrida, no sanatório, o satisfaz. Sua estadia de sete anos no sanatório pode ser vista, então, também como uma espécie de escapismo da vida planície, que não lhe interessa.

Joachim, primo de Hans, por sua vez, é a encarnação da figura de um militar – ideal este seguido rigidamente pela personagem. Enquanto Hans não vê grande sentido em sua função de engenheiro, Joachim acredita ter encontrado sua verdadeira vocação na vida militar e, por conta disso, não quer permanecer no sanatório, na suspensão das atividades que o esperam; mas, como tantos outros jovens da época, mal vê a hora de poder se juntar ao exército. Joachim, belicista e nacionalista, tem na ponta da língua as palavras de tantos outros jovens de sua época, fruto do sentimento de nacionalismo e pertencimento: “A guerra é necessária. Sem guerras, o mundo apodreceria dentro de pouco tempo, como disse Moltke” (MANN, s/ data, p. 450). Joachim representa o espírito militar já comum na Alemanha depois da unificação, em 1871, e, seguindo religiosamente seus ideais, deixa transparecer seu fanatismo.

Também temos no romance as personagens Settembrini e Naphta, o grande par antitético do romance. Brevemente, podemos contrastar suas características e perceber como são o oposto um do outro, o que desemboca em suas longas discussões e no embate final entre ambos na forma de duelo. Assim, quanto a Settembrini, os seguintes pensamentos são evidentes: monismo, culto ao Renascimento, ação, razão como princípio, estranhamento ao militarismo, Estado Nacional, República Universal Liberal, direito natural dos povos, conhecimento pela ciência, liberdade, trabalho a serviço da vida e pelo progresso, saúde, vida, contra a tortura e a pena de morte, ceticismo, educação humanística, apolíneo e relativização do corpo; enquanto Naphta, por sua

vez, caminhará na vertente oposta: dualismo, Idade Média, repouso, religiosidade como princípio, simpatia ao militarismo, fatalidade, revolução proletária e comunismo, jus divinum, conhecimento pela fé, autoridade, trabalho a serviço de Deus e da salvação, reação, doença, morte, tortura, religiosidade, credulidade, pena de morte, contra o ideal de formação clássica, dionisiaco, corpo como objeto do pecado. Naphta e Settembrini, representantes exaltados de tendências opostas, e em discussão no período anterior à Primeira Guerra Mundial, são igualmente representantes de um fanatismo doentio de opinião. Não há qualquer flexibilidade, são duas maneiras opostas de pensar e estão sempre as exteriorizando. Não há perspectiva de mudança, mas sim, de acordo com a época, a tendência para o acirramento e para o combate, fruto da irritação.

Cláudia, a amada de Hans, representa muito do orientalismo odiado por Settembrini e remonta sempre ao seu país de origem: a Rússia czarista do início do século XX. Despreocupada com as boas maneiras e detentora de pensamentos mais reacionários, Cláudia passa sua vida de uma maneira muito criticada por Settembrini: sem produtividade, viajando e voltando esporadicamente para se tratar no sanatório. Além disso, sua influência sobre Hans é diferente daquela causada por Naphta e Settembrini pois tende para o desejo e para a paixão, afastando-o das reflexões filosóficas tão exaltadas por Naphta e Settembrini.

Há também Krokowski e Behrens, o par de médicos que também representa um contraste. Krokowski é uma figura obscura. Representante da psicanálise, estuda as profundezas obscuras do eu e segue uma linha de pensamento onde uma das formas de cura é tornar consciente o aspecto inconsciente e psíquico da doença – mais importante até do que o fator biológico. Além do fato psíquico (lembrando muito as ideias de Freud, em voga na época), Krokowski se interessa sobremaneira pelo obscurantismo – o que fica claro em seu interesse por Ellen Brand e pela tentativa de invocar espíritos de outro mundo. Podemos concluir, a partir do exposto a respeito de Krokowski, que o fato de Settembrini desconfiar do médico e não ir às suas palestras não se dá por acaso. Afinal, Krokowski representa um espírito não guiado estritamente pela razão, mas entremeado por questionamento psicanalítico e obscurantistas – tendência que, no início do século XX, mostrava-se oposta ao ceticismo racional. Behrens, por sua vez, é uma figura mais científica em comparação a Krokowski. Também acredita que muitas pessoas estão doentes, mas atribui a doença a causas orgânicas, lugares úmidos. Behrens vê a cura na ciência e nos tratamentos médicos, não focando em causas e explicações outras. Confia em seus métodos científicos, e espera que os pacientes tenham paciência para comprovar sua eficácia.

Por fim, há Mynheer Peeperkorn, o rico senhor de terras que aparenta, no sanatório, ser uma verdadeira personalidade. Peeperkorn traz, juntamente com sua imponência, um

caráter hedonista. Personagem irritadiça, Mynheer Peeperkorn gosta de comer e beber em abundância e, se possível, reunir várias pessoas a seu redor para fazê-lo. Assim, para Peeperkorn, o prazer é um princípio, um dos fundamentos da vida. Em sua visão, o sentimento é fundamental, dando inclusive sentido à existência. Dessa maneira, o holandês se afasta de questões filosóficas e, por isso, é mal visto por Naphta e por Settembrini. Ademais, o prazer não apenas é fundamental para a vida: para o holandês, também é sinônimo da capacidade de divinizar o homem, de aproximá-lo do próprio Deus – inclusive, Deus teria criado o homem justamente para sentir prazer. Dessa maneira, através das ideias de Peeperkorn, pode-se concluir o motivo pelo qual acaba se suicidando: a doença e a fraqueza presentes em seu corpo, apesar da grandeza e imponência de sua pessoa, geravam uma falha e impossibilidade da plena realização do sentimento diante da vida, o que ia contra seu ideal – o sentimento como ponto máximo, como religião e missão da existência.

Para além das características individuais de cada uma das personagens, também é possível ver, em *A montanha mágica*, como as personagens do sanatório conseguem evidenciar e representar o estado de espírito da vida burguesa europeia do início do século. Desse modo, a mistura de tédio e irritação anunciada pelo narrador (p. 861) e que eclodirá na guerra no mundo da planície, é igualmente na montanha e no convívio entre as personagens. Assim, o demônio do tédio faz com que os pacientes do sanatório se voltem a qualquer atividade que possa virar mania entre todos. O que é vida se torna tédio, e o tédio se mostra em uma vida já sem esperanças. O clima de tédio, apesar de sugerir paz, traz consigo um sentimento de que algo não está certo, de uma tragédia iminente. O mesmo acontece com o mundo da planície, onde as potências europeias, vivendo em aparente paz, acabam por sentir essa prostração, cujo fim é a guerra:

Um nome mau, apocalíptico, próprio para secreta angústia. Hans Castorp, continuando sentado, esfregou com as mãos a fronte e a zona do coração. Tinha medo. Parecia-lhe que “tudo aquilo” não podia acabar bem, que uma catástrofe devia ser o seu fim lógico, uma revolta da natureza paciente, um temporal, um tufão que varresse o mundo, desfazendo o feitiço que o paralisava, arrancando a vida do “ponto morto” e dando cabo da “época das vacas magras” num terrível dia do juízo (MANN, s/ data, p. 770).

Junto ao tédio vai se somar o sentimento de irritação, sentimento este derivado diretamente do demônio do tédio (p. 828). O clima tende para a discussão, para a rixa. O sentimento de irritação é geral e contagioso, ditando o tom das relações no sanatório. Dois momentos são muito representativos desse sentimento de irritação: o primeiro é o duelo entre Naphta e Settembrini, onde Settembrini, figura tão racional, levado pelo clima do momento, se deixa levar ao duelo; o segundo fator é o antissemitismo que,

semelhantemente ao mundo da planície, aparece como incômodo e tendendo à violência (p. 831).

A irritação e o tédio, portanto, são decisivos para o clima do fim do romance e indicativos dos sentimentos correspondentes da planície. O fim e a consumação de tais sentimentos é a guerra, a explosão de todas as relações de rixa e de tédio, da aparente paz. Os sentimentos das personagens do sanatório, nesse sentido, são representativos do clima presente na Europa antes da Grande Guerra. A montanha mágica, portanto, não apenas representa as principais ideias em questão na época por meio das personagens, mas também o clima presente no mundo e retratado na vida da montanha através da mistura de tédio e irritação.

A guerra, em *A montanha mágica*, representa o fim do mundo do sanatório, mas, na planície, ela é também o fim da sociedade burguesa e de suas certezas. Tanto o mundo da montanha como o mundo burguês, da dourada era de segurança de Zweig (ZWEIG, 1999) já não são mais possíveis. Logo, a guerra cria um sulco e separa o mundo em antes e depois – para historiadores como Hobsbawm, o verdadeiro início do século XX (HOBSBAWM, 2016, p. 495).

Partindo do que foi dito, podemos traçar, em *A montanha mágica*, características que dialogam com as de um romance histórico. Quanto ao distanciamento temporal de um romance histórico, concordamos que *A montanha mágica* é, entre outros romances, uma “monumental figuração histórica do presente”, mas acreditamos que essa figuração pode se aproximar das características de um romance histórico. Partindo do princípio de que a Grande Guerra criou um verdadeiro sulco na história, Thomas Mann, no propósito de *A montanha mágica*, desloca sua história temporalmente e a classifica como distante,

independentemente de quantos anos de fato se passaram. *A montanha mágica*, nesse sentido, tem seu fim ligado ao fim da burguesia do século XIX e da segurança da planície, e é justamente a sensação do fim desse mundo que causa o sentimento de uma fenda temporal. Se o tempo é relativo, uma hora pode passar rápido ou devagar. Tudo depende da maneira como se passa esse tempo. Ora, se temos um trauma coletivo, e o fim de um mundo e de um sistema para quem passa pela guerra, como Thomas Mann, esse mundo pode parecer longínquo demais – mesmo que a distância em número de anos seja pequena. A sensação de relatividade ajuda a entender como uma história pode ser mais velha do que seus próprios anos.

Por fim, apresenta-se a questão das personagens representantes de correntes sociais e ideias de uma época, também característica presente em um romance histórico. Segundo Mann, seu romance ultrapassa o real, e o eleva simbolicamente. Portanto, as personagens presentes em *A Montanha Mágica* conseguem passar ideias da época, mas elas vão além: elas são suas ideias o tempo todo, em suas falas, aparências, aposentos e ações.

As personagens aqui analisadas são representantes de tipos e de ideias, caracterizando determinadas tendências. Além disso, as personagens não apenas apontam para as correntes sociais e ideológicas do momento, mas são indicativo de um mundo doente, dominado, antes da guerra, por um sentimento de tédio e irritação.

É importante ressaltar ainda que em *A Montanha Mágica* temos a presença de personagens medianas e, de acordo com o gosto de Lukács, temos no presente romance uma característica do modelo de romance histórico ideal: a “atribuição do papel do herói não a uma figura reconhecidamente histórica, mas a uma figura inventada, ou de pouca expressão na cena histórica constituída” (ALCMENO, 2007, p. 93). Por outro lado, faltam personagens histórico-mundiais. Porém, como analisado anteriormente, percebemos a inconstância de tal característica, não há uma medida exata para o aparecimento das figuras históricas: em Walter Scott as personagens histórico-mundiais aparecerem e são cruciais para a história, enquanto mal aparecem em Manzoni e, apesar de aparecerem em *Guerra e Paz*, não são tidas como feitoras da história.

Em *A Montanha Mágica*, a elevação simbólica proposta por Mann e, em certa medida, a suspensão do mundo da planície na montanha não dão espaço à presença de uma personagem histórica mundial na medida em que, na montanha, as personagens conseguem, através da representação de suas ideias, resumir o conflito da época e apresentar um amplo panorama dos conflitos sociais. As decisões das figuras histórico-mundiais alcançam a montanha, mas tais figuras não se encontram nela.

Assim, podemos concluir que *A Montanha Mágica* possui características que se aproximam de um romance histórico. Mas as características do romance de Mann funcionam de acordo com a sua época, com a escrita e concepção de romances em um mundo moderno e marcado pela Primeira Guerra Mundial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCMENO, B. (2007). *Introdução ao romance histórico*. EdUERJ, RJ.

AUERBACH, E. (2013). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, Perspectiva, SP.

BALZAC, H. (2012). *A comédia humana* (primeiro volume), Editora Globo, RJ. BRENNAN, J. (1942). *Thomas*

Mann's World, Columbia University Press, NY. ELIAS, N. (1998). *Sobre o tempo*, Zahar, RJ.

FLAUBERT, G. (1973). *Salambô: a história da antiga Cartago*, Ediouro, SP.

JAMESON, F. (2007). O romance histórico ainda é possível? *Revista Novos Estudos*, v.1, n.7, p. 185-203.

HOBBSAWM, E. (2016). *A era dos impérios, 1875-1914*, Paz e Terra, SP. LE GUERN, I. (2008) *Le roman historique*, Armand Colin, PARIS. LUKÁCS, G. (2011) *O romance histórico*, Boitempo, SP.

- MANN, T. (1996). Introdução à montanha mágica. In: A montanha mágica de Thomas Mann – uma concepção política particular, *Perspectiva*, v. 19, p. 131-142. MANN, Thomas. (s/ data) A montanha mágica, Círculo do Livro, SP. MANZONI, Alessandro. (2012) Os noivos, Nova Alexandria, SP. MAYERHOFF, H. (1976). O tempo na literatura, MacGraw-Hill do Brasil, SP. MENDILOW, A. (1972). O tempo e o romance, Editora Globo, RS.
- TOLSTÓI, Liev. (2014). Guerra e paz, Cosac Naify, SP.
- TUCHMAN, B. (1990). A torre do orgulho: um retrato do mundo antes da Grande Guerra, Paz e Terra, RJ.
- ZWEIG, S. (1999). O mundo que eu vi (minhas memórias), Editora Record, RJ.