

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

Menaldo Augusto da Silva Rodrigues

**A REPRESENTAÇÃO DO TEMPO NO ROMANCE *DER ZAUBERBERG*  
DE THOMAS MANN**

São Paulo

2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

**A REPRESENTAÇÃO DO TEMPO NO ROMANCE *DER ZAUBERBERG*  
DE THOMAS MANN**

Menaldo Augusto da Silva Rodrigues

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Helmut Galle

São Paulo

2008

Aos meus pais Menaldo Pimentel da Silva Rodrigues e Ordália Leite da Silva Rodrigues, pelo empenho que dedicam à minha formação e à minha vida.

## AGRADECIMENTOS

**Prof. Dr. Helmut Galle**, pela orientação segura e paciente. Suas observações, sugestões e correções contribuíram muito para o desenvolvimento do trabalho.

**CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico)**, pelo apoio financeiro.

**Prof. Dr. Marcus Mazzari e Profa. Dra. Claudia Dornbusch**, pelos valiosos comentários e sugestões no Exame de Qualificação.

**Prof. Ms. Jiro Takahashi** do Centro Universitário Ibero-Americano, pela boa vontade e importante incentivo, tanto em questões acadêmicas quanto literárias.

**Prof. Ms. João Ribeiro Neto** do Centro Universitário Ibero-Americano, pelos comentários estimulantes do meu Trabalho de Conclusão de Curso, que me incentivaram a querer dar continuidade aos estudos.

**Prof. Dr. John Milton**, pela amizade, boa vontade e cooperação constantes.

**Joachim Tiemann**, ex-chefe no Instituto Martius-Staden, de quem partiu um apoio que transcende em muito a esfera profissional. A orientação e os livros que me disponibilizou ao longo desta década de cooperação e amizade foram inestimáveis não apenas para a minha formação geral na literatura alemã, mas também como ser humano.

**Dr. Franz Obermeier** da biblioteca da Christian-Albrechts-Universität de Kiel, Alemanha, pelo estímulo, a amizade e o envio de artigos e livros fundamentais para a elaboração desta monografia.

**Dr. Rainer Domschke** do Instituto Martius-Staden, pelas trocas literárias e tradutórias sempre enriquecedoras.

**Roberto Gutierrez**, pela amizade de tantos anos.

**Bárbara Galeno**, pelo amor encorajador, inspirador e extraordinariamente paciente.

*„Die Zeit, die ich hier weil’, ich kann sie nicht ermessen – Tage, Monde – gibt’s für mich  
nicht mehr“.*

*[Não posso medir o tempo que passo aqui – dias e luas não existem mais para mim].*

Richard Wagner (*Tannhäuser*)

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar o tratamento do tempo como temática central no romance *Der Zauberberg (A montanha mágica)* de Thomas Mann, em que a experiência temporal do herói é transformada em experiência estética para o leitor mediante a própria estrutura narrativa da obra. Para isso, e depois de um estudo da gênese dos conceitos de temporalidade presentes no romance com base sobretudo nos diários do autor, realiza-se uma análise de subcapítulos selecionados, em que o tempo não é apenas tematizado, seja por intrusões digressivas do narrador, seja por reproduções de diálogos ou pensamentos do protagonista, mas também onde sua percepção é por vezes representada narrativamente na construção dos parágrafos desses subcapítulos. Como uma das estratégias narrativas fundamentais aplicadas pelo romancista a fim de representar sua almejada suspensão do tempo mensurável na consciência do herói – e transmitir essa mesma vivência ao leitor – figura a relação marcadamente desigual no livro entre os dois planos temporais: o *tempo narrado (erzählte Zeit)* e o *tempo do narrar (Erzählzeit)*, assim como teorizados originalmente por Günther Müller e retomados por Paul Ricoeur em seu *Tempo e Narrativa*. A análise que ainda se realiza nesta monografia da problemática imbricação entre o tempo psicológico (subjetivo/qualitativo) e o tempo cronológico (objetivo/quantitativo) no universo da montanha é complementada por um comentário dos contornos míticos atribuídos ao tempo no romance.

**Palavras-chave:** Thomas Mann; *A montanha mágica*; temporalidade; estrutura narrativa; tempo narrado; tempo do narrar; tempo psicológico; tempo cronológico; tempo mítico.

## ZUSAMMENFASSUNG

Gegenstand der Arbeit ist die Behandlung der Zeit als der zentralen Thematik im Roman *Der Zauberberg* von Thomas Mann, wo durch die Erzählstruktur des Werkes selbst die Zeiterfahrung des Helden in eine ästhetische Erfahrung für den Leser umgesetzt wird. Die Untersuchung beginnt bei der Genese der in dem Roman präsenten Zeitbegriffe – vor allem unter Bezug auf die Tagebücher des Autors –, um daran anschließend die Analyse einiger ausgewählter Unterkapitel vorzunehmen, in denen die Zeit nicht nur thematisiert wird – sei es durch digressive Einschübe des Erzählers, sei es durch Wiedergabe von Dialogen oder Gedanken der Hauptfigur –, sondern wo ihre Wahrnehmung zuweilen in der erzählerischen Gestaltung der Abschnitte dieser Unterkapitel zur Darstellung kommt. Als eine der grundlegenden Erzählstrategien des Romanautors zu der von ihm beabsichtigten Aufhebung der messbaren Zeit im Bewusstsein des Helden – und der Übertragung dieser Erfahrung auf den Leser – fungiert das in dem Buch betont ungleiche Verhältnis zwischen den beiden Zeitebenen der *erzählten Zeit* und der *Erzählzeit*, wie sie ursprünglich von Günther Müller theoretisch gefasst und von Paul Ricoeur in *Zeit und Erzählung* erneut behandelt wurden. Die zudem in dieser Abhandlung vorgenommene Analyse der problematischen Verschränkung von psychologischer (subjektiver/qualitativer) und chronologischer (objektiver/quantitativer) Zeit in der Welt des Berges wird ergänzt durch einen Kommentar zu den mythischen Konturen, die der Zeit in diesem Roman zukommen.

**Schlüsselwörter:** Thomas Mann; *Der Zauberberg*; Zeitlichkeit; narrative Struktur; erzählte Zeit; Erzählzeit; psychologische Zeit; chronologische Zeit; mythische Zeit.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS.....</b>	<b>15</b>
<b>1 A GÊNESE DA MONTANHA MÁGICA.....</b>	<b>19</b>
1.1. A primeira fase (1912-1915): Nietzsche e Wagner.....	20
1.2. A segunda fase (1918-1924): Spengler e Einstein.....	24
<b>2 O TEMPO COMO TEMÁTICA E MEIO: UM OLHAR SOBRE SUBCAPÍTULOS ESCOLHIDOS DO ROMANCE.....</b>	<b>32</b>
2.1. <i>Vorsatz (Propósito)</i> .....	32
2.2. <i>Ankunft (A chegada)</i> .....	41
2.3. <i>Exkurs über den Zeitsinn (Digressão sobre o sentido do tempo)</i> .....	51
2.4. <i>Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit (Sopa eterna e clareza repentina)</i> .....	63
2.5. <i>Veränderungen (Transformações)</i> .....	72
2.6. <i>Schnee (Neve)</i> .....	79
2.7. <i>Strandspaziergang (Passeio pela praia)</i> .....	91
2.8. <i>Der Donnerschlag (O trovão)</i> .....	101
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>107</b>
<b>4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>110</b>



## INTRODUÇÃO

### O contato com a obra de Thomas Mann

No ano de 1999, enquanto cursava o nível avançado (*Oberstufe*) do curso de língua alemã no Instituto Goethe de Munique, Alemanha, tomei o primeiro contato efetivo com a literatura de Thomas Mann (1875-1955). Em virtude do seu estilo amplamente difundido como complexo e erudito, sua leitura constava como um particular desafio entre os estudantes de alemão como segunda língua. Foi neste momento que, ali mesmo em Munique, decidi adquirir alguns livros seus (correspondências e escritos autobiográficos) na livraria da rede Hugendubel da Karlsplatz, e averiguar o que conseguia depreender deles. O interesse foi imediato: não apenas a elegância estilística e a riqueza vocabular, mas também o teor altamente literário desses seus escritos de natureza não ficcional me chamaram a atenção.

Quando retornei ao Brasil, comecei a adquirir os seus romances um a um nas livrarias alemãs de São Paulo. O primeiro que li foi o seu primeiro: *Buddenbrooks*, no ano de 2000. No decorrer do ano seguinte, foi a vez de diversos de seus contos e suas duas célebres novelas, *Tonio Kröger* e *Der Tod in Venedig (A morte em Veneza)*. Pouco antes de me demitir do cargo de auxiliar de biblioteca que havia ocupado desde 1998 no Instituto Martius-Staden a fim de me concentrar no curso de tradutores e intérpretes no Centro Universitário Ibero-Americano, escolhi tomar *Der Zauberberg (A montanha mágica)* (1924), visto já haver concluído os *Buddenbrooks* e numerosos contos, estando, assim, já razoavelmente familiarizado com o universo manniano.

Em abril de 2002, dei início à leitura, que foi concluída três meses e diversas anotações depois. A história de Hans Castorp, um “jovem singelo” que ainda não havia criado “raízes firmes” na vida, no âmbito de um romance de iniciação (*Initiationsroman*), como foi chamado posteriormente, ou paródia do romance de formação (*Bildungsroman*) alemão, constituiu para o autor desta dissertação uma intensa experiência de leitura, que não podia ser comparada com a dos livros anteriores e que não voltaria a se repetir da mesma forma com nenhuma das outras obras do romancista alemão, com as quais tomei contato mais tarde.

No ano de 2004, quando estava à procura de um tema para o meu Trabalho de Conclusão de Curso no UNIBERO, escolhi tomar como objeto precisamente esse romance de Thomas Mann e investigar uma das suas temáticas que mais me intrigara: o ‘tempo’. Apesar de se tratar de um curso voltado à língua e à literatura inglesas, foi aceita sem restrições a minha proposta de uma monografia a respeito de um romance alemão. Esse trabalho

constituiu uma primeira tentativa (ainda por demais imatura) de aproximação crítica à representação do ‘tempo’ no livro.

### **A escolha do tema**

O tema desta monografia consiste, então, numa análise centrada no tratamento do tempo nesse romance de Thomas Mann de 1924, em que a discussão da temporalidade ou atemporalidade caracteriza a sua temática central, em torno da qual os seus outros grandes temas (doença, morte, decadência da cultura) são desdobrados (Ricoeur, 1995, p. 206-207).

Como se pode verificar a partir das observações do autor em cartas, diários e palestras, o romance foi concebido, desde o início, como uma narrativa sobre o tempo (Mann, 1939, 1995, 2003). O tempo, porém, não apenas se torna um tema central nas reflexões do narrador e do protagonista, mas é também, como propõem vários críticos (Ricoeur, 1995; Rosenfeld, 2006; Koopmann, 1983 et al.) e acima de tudo o próprio Thomas Mann<sup>1</sup>, um elemento narrativo mediante o qual se pôde transformar as questões abstratas em experiências estéticas para o leitor. Tomando isso como ponto de partida, propõe-se aqui uma análise do tempo incorporado na estrutura do romance, de modo a explicitar de que maneira o autor lança mão da técnica narrativa para representar diferentes modalidades da percepção do tempo e a idéia de sua progressiva suspensão (*Aufhebung*), assim como vivenciada pelo protagonista.

Apesar do fato de que diversos estudiosos europeus e norte-americanos já tenham se ocupado com a questão do tempo em *Der Zauberberg* (Koopmann, Neumann, Vogel, Cohn et al.), o tema não foi muito investigado na esfera acadêmica brasileira. Como pude verificar mediante uma pesquisa bibliográfica realizada na biblioteca de Letras da Universidade de São Paulo, há trabalhos sobre *Der Zauberberg*, mas que abordam o romance desde outros pontos de vista. Na biblioteca da USP, há uma dissertação de mestrado da Profa. Dra. Claudia Dornbusch (1992) sobre aspectos interculturais da recepção de Thomas Mann no Brasil,

---

<sup>1</sup> Ver Mann, 1939, p. XIII-XIV: “Er [*Der Zauberberg*] ist ein Zeitroman in doppeltem Sinn: einmal historisch, indem er das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen versucht, dann aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist, den er nicht nur als die Erfahrung seines Helden, sondern auch in und durch sich selbst behandelt. Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt; denn indem es die hermetische Verzauberung seines jungen Helden ins Zeitlose schildert, strebt es selbst durch seine künstlerischen Mittel die Aufhebung der Zeit an durch den Versuch, der musikalisch-ideellen Gesamtwelt, die es umfaßt, in jedem Augenblick volle Präsenz zu verleihen und ein magisches ‘nunc stans’ herzustellen” [[*A montanha mágica*] é um romance do tempo em duplo sentido: um deles é o histórico, uma vez que procura esboçar a imagem interna de uma época, a do pré-guerra na Europa, e também porque o tempo em si constitui o seu assunto, que não trata somente como as experiências de seu herói, mas também em e através de si mesmo. O livro é justamente aquilo que ele narra; pois, enquanto descreve o enfeitamento hermético de seu jovem herói, ele busca, através de seus meios artísticos, atingir a supressão do tempo, justamente por meio da tentativa de conferir ao universo músico-idealizado que ele envolve uma completa presença em todos os instantes e de produzir um mágico ‘nunc stans’].

investigados a partir de artigos publicados em jornais brasileiros de 1937 a 1990, dedicando cinco páginas à documentação da acolhida de *Der Zauberberg* por aqui como se verificou nesse corpus. Outro trabalho, uma tese de doutoramento de Hélio Salles Gentil (2001) da área de filosofia, investiga os elementos para uma poética da modernidade a partir de uma aproximação à arte do romance assim como extraída de *Tempo e narrativa* do filósofo francês Paul Ricoeur, e dedica cinco páginas à reprodução da análise que esse pensador realiza do romance de Mann desde o ponto de vista da temporalidade na narrativa. Sobre *Der Zauberberg* foi escrita ainda uma tese de doutoramento, do Prof. Dr. Paulo Soethe (1999) da Universidade Federal do Paraná, a respeito da conformação do espaço nessa obra manniana e em *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa. Em 1965, foi defendida por Ottmar Hertkorn uma tese de doutoramento intitulada “Zur Darstellung und Bedeutung der katholischen Glaubenswelt im ‘Zauberberg’ von Thomas Mann” [Análise da representação e do significado do universo de fé católica na ‘Montanha Mágica’ de Thomas Mann], que foi publicada quatro anos depois no Boletim nº 6 da Cadeira de Língua e Literatura Alemãs da Universidade de São Paulo. Essa tese, como o título sugere, investiga exclusivamente aspectos da representação da fé católica no romance, centrados na personagem Leo Naphta. Do catálogo da biblioteca da Universidade de Campinas consta apenas um trabalho sobre *Der Zauberberg*, de Marco Antônio Rassolin Fontanella (2000), que examina o livro como romance de formação (*Bildungsroman*) e o situa nessa tradição característica do romance germânico.

Por esse motivo, acredito que esta dissertação acerca do tempo em *Der Zauberberg* possa caracterizar uma contribuição para os estudos sobre Thomas Mann no Brasil e servir de estímulo para possíveis investigações futuras.

O fato de que James Joyce (1882-1941) e Marcel Proust (1871-1922), em seus romances emblemáticos, também tenham demonstrado preocupar-se com a representação estética do ‘tempo’, cada um à sua maneira, não constitui um acaso, e sim justamente uma evidência do *Zeitgeist* de que fala Anatol Rosenfeld (2006, p. 75) em suas *Reflexões sobre o romance moderno*: “A hipótese básica em que nos apoiamos é a suposição de que em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais”.

Com efeito, a problemática temporal tornou-se algo presente não apenas para diversos autores, mas também para filósofos do início do século XX. Além de Mann, Proust, Joyce e Virginia Woolf (1882-1941), pensadores como Martin Heidegger (1889-1976), Albert Einstein (1879-1955), Oswald Spengler (1880-1936), Henri Bergson (1859-1941), Edmund Husserl (1859-1938) e outros escreveram sobre o tema. Como nos mostra Michael Neumann

(editor da nova edição comentada de *Der Zauberberg*<sup>2</sup>) em seu comentário baseado numa afirmação do próprio Thomas Mann (que veremos adiante), mesmo não tendo tomado contato direto com a maior parte desses outros autores e suas obras, o romancista teve a intuição necessária para perceber o que “estava no ar” em sua época (Neumann, 2002, p. 62) – e o que estava no ar era justamente a discussão temporal.

Em 1919, por ocasião da leitura de *Der Untergang des Abendlandes (O declínio do Ocidente)* de Spengler, Mann assinala em seu diário: “A experiência volta a me confirmar uma sensibilidade incomum que costumo atribuir a mim e que coloca minha solidão numa relação empática com todos os mais altos pensamentos e empreendimentos da época. O fato de que o problema do ‘tempo’ tenha se tornado pertinente para filósofos e sonhadores por volta de 1912 e que tenha sido incluído em sua produção pode estar vinculado ao abalo histórico dos nossos dias, que naquela época ainda permanecia latente” (Mann, 2003, p. 276).

Em 1913 foi publicado o primeiro e em 1918 o segundo volume de *À la recherche du temps perdu [Em busca do tempo perdido]* de Proust, em que empreende uma “recriação” do tempo vivido pela memória involuntária e no qual essas lembranças casuais e incontroláveis são capazes de evocar a plenitude sensorial do passado perdido. Mann, porém, afirma ter ouvido falar do nome de Proust pela primeira vez só em julho de 1920 (Id., *ibid.*, p. 456).

Em 1916, Einstein publicou seu tratado *Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie (Fundamento geral da teoria da relatividade)*, em que relativiza o tempo físico, levando em conta acontecimentos aparentemente simultâneos. Com isso, formulou a idéia da interdependência do espaço e do tempo ou da quadridimensionalidade do Universo. Mann, porém, tomou um conhecimento apenas esparso da obra de Einstein (como veremos na dissertação). E enquanto o autor planejava concluir *Der Zauberberg* na passagem do ano de 1923 para 1924, Heidegger, um dos fundadores do existencialismo alemão, sem que Mann o soubesse, estava a ponto de iniciar seu *Sein und Zeit (Ser e Tempo)*, em que desenvolve a doutrina de que o ser é existência, ou seja, que consiste em “estar no mundo” (*Dasein*), em temporalidade (Neumann, 2002, p. 61-62). Heidegger, por sua vez, leu o romance de Mann com grande interesse em 1925, exprimindo sua fascinação na correspondência com Hanna Arendt (Id., *ibid.*, p. 114).

O *Essai sur les données immédiates de la conscience (Ensaio sobre os dados imediatos da consciência)* (1889) de Bergson, que foi, aliás, muitas vezes mencionado como

---

<sup>2</sup> Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Frankfurt: Fischer, 2002. No que se segue, esse estudo de Neumann será utilizado como guia sobre o contexto histórico da gênese e das fontes de *Der Zauberberg*.

fonte das especulações temporais de *Der Zauberberg*, dado os ecos de seu conceito da *durée*<sup>3</sup> no enredo do romance manniano, é outra obra relativamente contemporânea a problematizar o tempo, no sentido de relacionar o seu conceito científico com a percepção psicológica de seu escoamento na mente humana. Thomas Mann, contudo, declarou nunca ter lido algo de Bergson antes ou durante a gênese de *Der Zauberberg* (Id., *ibid.*, p. 62, nota 39), o que corrobora sua idéia quanto à sua própria sensibilidade ou intuição para captar o *Zeitgeist*.

Mais acertado seria, de fato, afirmar que as elucubrações temporais no romance tenham encontrado sua origem antes no filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860), em sua obra principal *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*O mundo como vontade e representação*), que Thomas Mann descobrira com vinte e quatro anos com grande entusiasmo. O próprio romancista declarou que “die Zeit-Spintisierereien im ‘Zauberberg’” [as maquinações mágicas do tempo em ‘A montanha mágica’] se deviam acima de tudo a Schopenhauer (Id., *ibid.*, também nota 42). Na análise concreta do romance no segundo capítulo desta dissertação, a influência das idéias do filósofo no tocante a tempo e espaço bem como vida e morte se mostrará evidente em diversas passagens.

Pergunta-se então: qual o motivo de toda a ‘perplexidade’ em torno da percepção do tempo no início do século XX, que se transforma em matéria de especulação para tantos intelectuais? Isso pode ter tido sua origem nas revoluções burguesas na Europa. A Revolução Industrial, que se iniciou na Inglaterra na segunda metade do século XVIII e depois se estendeu à França, Alemanha, Itália e, paulatinamente, à maior parte do mundo, trouxe mudanças sócio-econômicas e progressos tecnológicos que alterariam o modo pelo qual se percebia o escoamento do tempo até ali. A rápida transformação, acima de tudo do setor de transportes, com a abertura de canais, a construção de ferrovias e de rodovias bem como a dinamização da navegação a vapor levou a uma aceleração considerável do deslocamento no espaço e, com isso, relativizou a noção que se tinha anteriormente do *continuum* temporal. A urbanização rápida subsequente e o desenvolvimento tecnológico em geral, como máquinas que fiavam com muito mais rapidez, máquinas movidas a energia hidráulica e bombas a vapor contribuíram para a aceleração de todos os processos e conseqüentemente para a mudança das noções de ‘tempo’.

Do período posterior, já no século seguinte, datam os primeiros automóveis e os primeiros protótipos de máquinas aéreas que se tornariam mais tarde os aviões. Estes, que

---

<sup>3</sup> Sobre a “nova função do tempo no romance”, “baseada” no conceito bergsoniano da *durée*, e sua aplicabilidade na ficção desse gênero no século XX, ver Lukács, 2003, p. 11. A isso ainda retornaremos mais longamente, no item 2.3. deste trabalho.

começaram a ser desenvolvidos já no início do século XX (1903/1906), acrescentariam mais um capítulo fundamental aos processos de aceleração do deslocamento espacial.

Além de todos esses fatores, o desenvolvimento de novos meios de comunicação (telegrafia, telefonia) e de novas tecnologias de reprodução visual e auditiva contribuíram substancialmente para relativizar a percepção do tempo no início do século XX. Um primeiro auge dessas tendências foi o surgimento do cinema. Na última década do século XIX os irmãos Lumière realizaram as primeiras apresentações públicas de cinema através do cinematógrafo. Os recursos de projeção de imagens animadas sobre uma tela, que caracterizavam o 'cinema', foram rapidamente desenvolvidos no início do século XX, contribuindo também, à sua maneira, para a alteração da percepção temporal. Era muito mais rápido assistir a uma história em uma tela que lê-la num livro. A partir de então se podia acelerar uma cena gravada ou reduzir seu tempo de duração. Isto é: o cinema passou a permitir alterações de processos que antes só podiam ser vivenciados em sua velocidade natural. Dessa forma, os meios técnicos de reprodução criaram novas modalidades de percepção da realidade.

Esses são alguns elementos que servem para situar a discussão temporal como algo pertinente no início do século XX, pois sugerem que (e de que maneira) a anterior normalidade do tempo tornou-se problemática e, por isso, passou a merecer em si a reflexão e a representação estética que, entre outros, Thomas Mann empenhou-se em realizar em seu romance de Davos.

## PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

### Fundamentação teórica

Com o intuito de investigar o tratamento do tempo em *Der Zauberberg* pretende-se realizar, como foi dito no item anterior, uma análise da questão focalizada na sua estrutura narrativa, próxima ao texto, procurando demonstrar não apenas de que modo Thomas Mann tematiza o tempo no romance, mas justamente que artifícios narrativos ele aplica para procurar transmitir ao leitor a idéia da experiência temporal, tal como vivenciada pelo seu protagonista, que vai perdendo progressivamente a noção da medida do tempo durante o período que passa no sanatório.

No tocante à teoria narrativa, será tomada como base na análise a obra do estruturalista francês Gérard Genette (1930-) *Discurso da narrativa*, em que estabelece sua terminologia da estrutura narrativa (focalização, posição do narrador, etc.) bem como seus instrumentos analíticos no que diz respeito à temporalidade, duração, ordem e frequência da narrativa.

Com relação ao aspecto do contraste entre o *tempo narrado* e o *tempo do narrar*, que se pretende pontuar especialmente, bem como o de determinadas experiências temporais fundamentais do protagonista de Mann, tomar-se-á como base o livro *Tempo e Narrativa* do filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005), que oferece uma análise da representação do tempo em *Der Zauberberg* intimamente relacionada a esse contraste existente no romance entre os dois planos do tempo na narrativa. O primeiro seria o tempo transcorrido no decorrer da narrativa, ou ainda o tempo que a história fictícia encerra, e o segundo seria o tempo que o narrador leva para narrar os acontecimentos, que é então medido em número de páginas (Ricoeur, 1995, p. 134). Com base nisso, Ricoeur observa de que modo o narrador de Mann realiza um jogo complexo de perspectiva com esses dois conceitos e com a relação de um para com o outro, no sentido de, no início do romance, levar um grande número de páginas (*Erzählzeit* longo) para dar conta de pouco tempo narrado (*erzählte Zeit* curto), mas em capítulos curtos e, mais tarde, inverter essa relação, uma vez que então passa a dar conta de grandes intervalos temporais em um número de páginas menor e, ainda assim, em capítulos cada vez mais longos (Ricoeur, 1995, p. 201).

A fim de reforçar a argumentação em torno da temporalidade no romance serão citados trechos elucidativos de *O tempo na narrativa* de Benedito Nunes, livro em que o filósofo utiliza *Der Zauberberg* de Thomas Mann como “fio condutor” para a sua análise da

representação do tempo na arte romanesca do século XX. Sua distinção entre os conceitos de *tempo cronológico*, *tempo psicológico* e *tempo histórico* também será tomada como base teórica no comentário da discrepância existente em *Der Zauberberg* entre o tempo do relógio (cronológico) e o tempo da mente do protagonista (psicológico), bem como da sua relação com o tempo histórico (no caso o da Primeira Guerra Mundial, a que Mann alude já no *Propósito* e retoma de forma conclusiva no desenlace do livro).

Nesse contexto, o ensaio de Anatol Rosenfeld acerca do romance moderno, em que discorre a respeito da representação do tempo não só de forma temática, mas também dentro da própria estrutura das obras, será de especial relevância, pois também investiga o aspecto de que o espaço e o tempo, “formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas” (Rosenfeld, 2006, p. 81). Como no romance de Mann há uma discrepância intencional entre o tempo dos relógios e a percepção subjetiva desse escoamento de tempo, focalizada no protagonista, a noção de um tempo *subjetivo* e *relativo* torna-se central para a sua interpretação. Tendo em vista esse aspecto presente na modernidade, Rosenfeld menciona ainda que “já no século passado [lê-se retrasado], Goethe reconheceu a extrema subjetividade e relatividade do tempo (e Santo Agostinho muitos séculos antes). Verificou no romance *Afinidades eletivas* que a vivência subjetiva do tempo nada tem que ver com o tempo dos relógios” (Id., *ibid.*, p. 82). Isso é particularmente aplicável a *Der Zauberberg*, pois este pode ser inserido nessa tradição romanesca que tematiza o tempo subjetivo da qual Goethe serve de exemplo. No que diz respeito a Santo Agostinho, mencionado por Rosenfeld no trecho citado, pretende-se, sobretudo na análise do *Vorsatz* (*Propósito*), tomar como base as suas reflexões sobre as três partes do tempo: passado, presente e futuro, assim como formuladas nas suas *Confissões* (s/d, p. 225-228), uma vez que, nessa espécie de prefácio do romance, Thomas Mann poderia tê-las tido em mente quando não só alude como também remete o leitor ao passado e ao futuro, enquanto dirige-se a ele no presente.

Os textos de críticos e acadêmicos europeus com relação à representação do tempo em *Der Zauberberg*, sobretudo os de alemães como Helmut Koopmann, Michael Neumann, Gisela Bensch e Harald Vogel (nenhum deles traduzido para o português), servirão de orientação igualmente central, pois esse aspecto foi bastante explorado nos estudos mannianos (*Thomas-Mann-Forschung*) na Alemanha. Não obstante isso, como já foi dito, o tema merece uma exploração acadêmica mais alongada no Brasil, que representará uma contribuição ou até mesmo um incentivo para os que futuramente quiserem aventurar-se pelo estudo desse aspecto do romance entre nós.



## Metodologia

A dissertação compõe-se de dois capítulos. No primeiro, será realizado um comentário da história da composição do romance, já centrado nos aspectos relativos aos conceitos de ‘tempo’ e à sua representação na obra em formação. Para tanto, apoiar-se-á principalmente no estudo já mencionado de Michael Neumann acerca de *Der Zauberberg*, não apenas abrangente e pormenorizado, mas também bastante atual, publicado na grande edição comentada de Frankfurt (*Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*) em 2002.

Como apoio para essa reconstrução da história da gênese do livro, serão utilizadas as cartas e acima de tudo os diários do próprio Thomas Mann, que documentam senão todo o processo pelo menos uma parte dele, uma vez que os diários que restaram do período em questão abrangem somente os anos entre 1918 e 1921, isto é, parte da segunda fase da história da gênese do romance. Apesar de estar ciente do caráter subjetivo e, por conseguinte, passível de desconfiança, desses registros pessoais de Mann, é a fonte que tomei como base principal para a elaboração da história da gênese do romance, exatamente por acreditar que constituam uma documentação importante quanto a isso, e que deva ser exposta ao público brasileiro, pois também não está traduzida para o português.

No segundo capítulo, será apresentada uma investigação de sete subcapítulos selecionados do romance (mais o *Propósito*). Embora o tema do ‘tempo’ seja algo que permeie o romance do início ao fim, sendo relevante em todos os seus desdobramentos, seja como temática ou como efeito representado mediante a técnica narrativa, o que se propõe aqui é investigar as seções em que haja referências aparentemente mais consistentes acerca da representação do tempo no romance, marcadas ou por intervenções digressivas do narrador ou pela representação de pensamentos do protagonista, ou ainda de diálogos entre este e outras personagens. Os aspectos centrais destacados no decorrer da análise pormenorizada – e sempre próxima ao texto – desses subcapítulos selecionados, além dos referidos no item anterior como o da relação notadamente desproporcional entre o *tempo narrado* e o *tempo do narrar*, serão os meios narrativos aplicados pelo autor para apoiar o processo da crescente destemporalização do espaço do sanatório, culminando finalmente num “não-tempo” (*Un-Zeit*), isto é, na completa suspensão do tempo, bem como os elementos que simbolizam a mensurabilidade deste: o relógio, o calendário, o termômetro, entre outros.

Os subcapítulos selecionados para análise são: *Propósito*; *A chegada*; *Digressão sobre o sentido do tempo*; *Sopa eterna e clareza repentina*; *Transformações*; *Neve*; *Passeio pela praia* e *O trovão*, que encerra o romance. Quando, porém, se mostrar necessária ou adequada

para a argumentação desses itens a referência de algum episódio específico de outros subcapítulos do romance, esses episódios serão comentados dentro da análise dos subcapítulos escolhidos para a investigação.

Por fim, todas as traduções entre colchetes das citações em alemão são da minha própria responsabilidade, exceto aquelas do texto do romance, para as quais utilizei a tradução consagrada de Herbert Caro de 1952, com determinadas ressalvas em notas de rodapé.

## 1. A GÊNESE DA MONTANHA MÁGICA

Como observa Michael Neumann (2002, p. 9)<sup>4</sup>, após o êxito espetacular de *Buddenbrooks* (*Os Buddenbrooks*), que publicara já no seu vigésimo sexto ano de vida (1901) e que lhe trouxera fama de modo quase instantâneo, Thomas Mann se via diante da necessidade de produzir uma outra obra à altura. Tendo em vista sua ambição artística e autocrítica sóbria, provavelmente sentia a pressão no sentido de criar não apenas algo com a mesma qualidade e impacto que o primeiro romance, mas também algo que estivesse, ou pela temática ou pela forma, mais de acordo com a modernidade e por isso fosse adequado à época em que devia atuar. Os *Buddenbrooks* eram uma reprodução da fórmula do romance épico burguês da França e da Rússia do século XIX e, por isso, algo sedimentado no século já ido. Essa natureza anacrônica do romance não passava despercebida ao autor, pois estava ciente da importância da nova obra que devia conduzi-lo à modernidade, de modo a estabelecer um prestígio sólido e duradouro a partir desse sucesso inicial atingido de maneira tão imediata (Id., *ibid.*).

A novela *Tonio Kröger* (1903) foi uma tentativa de estabelecer essa relação em uma forma literária breve (talvez por insegurança de Mann ou excessivo receio diante de seu desafio<sup>5</sup>), mas que ofereceu “eher autobiographisch durchtränkte Künstlerpsychologie denn Kunstexperiment” (Id., *ibid.*) [antes uma psicologia de artista impregnada de elementos autobiográficos que experimento artístico propriamente dito].

Logo em seguida veio o drama medieval *Fiorenza* (1905), mas que se mostrou impróprio para a encenação. Era uma peça de romancista. Com isso tornou-se claro para o autor que não seria por meio do gênero dramático que encontraria a forma que procurava.

O romance principesco *Königliche Hoheit* (*Sua Alteza Real*) (1909), assim como *Tonio Kröger*, demonstrava acima de tudo uma acentuada auto-análise psicológica. Os rascunhos para a novela *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (*Confissões do impostor Felix Krull*), que começou a formular em seu Caderno de notas (*Notizbuch*) em 1905, permaneceram rascunhos ou como capítulos avulsos publicados em periódicos nos anos subseqüentes, e que só seriam ordenados e lançados em forma de romance décadas depois, em

<sup>4</sup> Seus comentários, conforme indicado na Metodologia, servirão de base para a elaboração deste capítulo.

<sup>5</sup> Como se depreende de suas cartas e de biografias a seu respeito, Thomas Mann não cogitava em escrever romances no início de sua carreira, mas somente contos, nos quais também não depositava muita confiança. Só escreveu *Buddenbrooks* por sugestão de seu editor Samuel Fischer na célebre carta de 1897 (ver, por exemplo, Prater, 1995, p. 45). Mesmo com o encorajamento do editor e, mais tarde, com o sucesso de *Buddenbrooks*, tendia a oscilar sempre entre a segurança e a dúvida diante de seus projetos, e conceber quase todos os textos que mais tarde tornar-se-iam romances volumosos inicialmente como contos curtos (ver Mann, 1997 e Harpprecht, 1996).

1954, no penúltimo ano de vida do autor, ainda como romance inacabado (visto que somente a primeira parte fora concluída).

Da viagem que Mann empreendera com sua esposa para o Lido em Veneza em 1911 originou-se *Der Tod in Venedig (Morte em Veneza)* (1912), que traz as reflexões de um escritor alemão sobre seus próprios meios e seus conflitos pessoais com a idéia de beleza, representada na novela pelo jovem polonês Tadzio, que por sua vez trazia características de Hermes. Esse aspecto particular da obra alude ao mito dionisíaco da Grécia antiga (que veremos ainda mais adiante), que consistia na caracterização do instintivo e emocional, da conduta entregue às impressões irracionais. Apesar da profundidade psicológica e complexidade da novela terem sido aclamadas pela crítica da época e o seu peso literário ter sido reconhecido, no sentido de terem já estabelecido Thomas Mann dentro da literatura alemã contemporânea (também após o sucesso crescente de seu primeiro romance que já completava uma década), era algo que talvez ainda não correspondesse à substância que o autor pretendia alcançar, pois não era uma obra épica do porte de *Buddenbrooks*<sup>6</sup>.

Pouco antes de concluir a novela, porém, em maio de 1912, veio a viagem a Davos, no Cantão de Graubünden na Suíça.

### 1.1. A primeira fase (1912-1915): Nietzsche e Wagner

Em suas memórias, Katia Mann, esposa do romancista, escreve:

1912 bekam ich eine kleine Lungenaffektion. Es war ein Lungenspitzenkatarrh, eine verschleppte, geschlossene Tuberkulose, aber ich mußte verschiedene Male zum Kuraufenthalt ins Hochgebirge. Man schickte mich zuerst auf ein halbes Jahr, von März bis September 1912, ins Waldsanatorium nach Davos, im nächsten Jahr auf eine Reihe von Monaten nach Meran und Arosa, und zuletzt, [...] nochmals sechs Wochen nach Clavadel bei Davos. Aber ich war nicht schwer krank. Es bestand keine Lebensgefahr, und möglicherweise wäre die Geschichte, wären wir nicht zu Sanatoriumsaufenthalten in der Lage gewesen, von selbst wieder gutgeworden, was weiß man. Es war Sitte, wenn man die Mittel dazu hatte, wurde man nach Davos oder Arosa geschickt. *Mein Mann hat mich im Sommer 1912 in Davos besucht und war von dem ganzen Milieu so impressioniert, auch von allem, was ich ihm so erzählte, daß er gleich daran dachte, über Davos eine Novelle zu schreiben, quasi als groteskes Nachspiel und Gegenstück zum "Tod in Venedig". Aus der geplanten Novelle wurde dann der Zauberberg* (MANN, 1974, p. 78, itálicos nossos).

[Em 1912 eu contraí uma pequena infecção pulmonar. Era um catarro na ponta do pulmão, uma tuberculose descuidada, fechada, mas que me forçou várias vezes à cura no alto das montanhas. Primeiramente fui, por um semestre, de março a setembro de 1912, para o

---

<sup>6</sup> Ver Beddow, 2003, p. 137: "We, of course, now know that *Buddenbrooks* was not to be Mann's only work on the grand scale, but in July 1912, when *Death in Venice* appeared, he himself knew no such thing. What he did know was that the kind of fame he had tasted and longed to extend required more 'big' novels, and highly acclaimed ones at that, for its sustenance".

“Waldsanatorium” em Davos; depois, no ano seguinte, por vários meses para Meran e Arosa e, por último, para Clavadel perto de Davos por mais seis semanas. Mas o meu problema não era grave. Não havia perigo de vida, e possivelmente teria passado sozinho se não tivéssemos tido condições para estadias nas montanhas. Vai saber. Era costume na época, quando se possuía meios, enviar os doentes ou para Davos ou para Arosa. *Meu marido me visitou em Davos no verão de 1912 e ficou tão impressionado com todo o ambiente e também com o que lhe contei, que logo pensou em escrever uma novela sobre Davos, quase como um epílogo grotesco ou contraste para a Morte em Veneza. Essa novela tornou-se então a Montanha mágica*].

Essas suas reminiscências dos meses que passou no “Waldsanatorium” nos Alpes de Davos<sup>7</sup>, publicadas na década de 1970, além dos relatos do próprio romancista<sup>8</sup>, não deixam dúvidas acerca de como se originou a idéia para o romance, naqueles dias ainda planejado como uma breve novela que serviria de contraponto satírico para o que estava desenvolvendo em *A morte em Veneza*, talvez ainda por certa timidez ou receio em face do desafio de uma obra de fôlego longo.

A primeira vez em que aparece uma possibilidade de título para a história é naquele mesmo ano de 1912, quando Mann registra em seu Caderno de notas: “Vier Novellen, die zu machen sind” [quatro novelas a realizar]; “Der verzauberte Berg” [A montanha encantada]. O título definitivo foi atingido a partir de uma variante desse, logo em seguida: “Der Zauberberg” [A montanha mágica] (Neumann, 2002, p. 58).

Os críticos parecem concordar que o termo “Zauberberg” tenha sido retirado por Thomas Mann provavelmente de *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* [traduzido como *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*] de Friedrich Nietzsche (1844-1900)<sup>9</sup>, em que este apresenta e examina os contrastes entre dois arquétipos gregos, Apolo e Dionísio, como representantes da visão de mundo racionalista (humanista) e instintiva (selvagem), respectivamente. A visão apolínea representava a conduta baseada no bom senso e no equilíbrio – valorizando o pensamento. A visão dionisíaca, por sua vez, representava uma conduta entregue às emoções, aos instintos carnais e primitivos. Nietzsche acreditava que somente a conduta nobre e digna de Apolo não era suficiente para o desenvolvimento do espírito do homem, mas que também era necessário para a sua plenitude o conhecimento de seu lado oposto: o mundo obscuro e cruel de Dionísio. Essa polaridade mítica entre Apolo e Dionísio se constituiria num aspecto-chave para a interpretação do

<sup>7</sup> O ‘Waldsanatorium Davos’ do Dr. Friedrich Jessen, ao contrário de outros sanatórios da época, não foi demolido: continua lá e, em 1957, foi reformado e transformado no “Waldhotel Bellevue”, hotel alpino requisitado hoje em dia geralmente por entusiastas do esqui e outros esportes de inverno. Quanto à representação da cidade de Davos em *Der Zauberberg*, ver Sprecher, 1996.

<sup>8</sup> Ver, para isso, Mann, 1997, p. 126-127. Também: Mann, 1939, p. VII.

<sup>9</sup> Ou ainda do conto *Das Marmorbild* de Joseph von Eichendorff (1818). Para outras possíveis fontes, ver sobretudo Neumann, 2002, p. 59.

romance manniano, uma vez que esses dois elementos viriam a ser representados no confronto pedagógico entre as figuras dos preceptores Settembrini e Naphta em relação à do dionisíaco Mynheer Peeperkorn com seu “pan-erotismo” (Stresau, 1963, p. 147) e, acima de tudo, no sonho do protagonista Hans Castorp narrado no item *Schnee (Neve)* do Capítulo VI, decisivo para a compreensão do romance como um todo.

Nesse que era seu primeiro livro, Nietzsche escreve no Capítulo 3:

Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische *Zauberberg* und zeigt uns seine Wurzeln. Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, mußte er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen (*Apud* Neumann, p. 59, itálico nosso).

[Agora se nos abre, por assim dizer, a *montanha mágica* do Olimpo e nos mostra as suas raízes. O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos (NIETZSCHE, 1992, p. 36, itálico nosso)].

Thomas Mann percebeu nessa obra do filósofo alemão visivelmente uma fonte histórico-filosófica para a dualidade entre “intelecto” e “natureza” (Wessell, 2004, p. 131) que pretendia introduzir na sua história como um dos motivos centrais. Como se depreende do seu *Esboço biográfico* (ver nota 8) e de suas cartas entre os anos de 1912 e 1917 (Neumann, 2002, p. 19), Mann ainda não tinha, porém, de maneira alguma uma visão clara sobre que direção dar ao seu novo empreendimento, se seria um conto ou um romance, e muito menos tinha ainda expressado de forma direta a intenção de problematizar o ‘tempo’.

Em 1925, o romancista afirma em retrospecto que, em meados de 1914, por ocasião do início da Guerra, tinha escrito “das erste Drittel des ersten Bandes” [a primeira terça parte do primeiro volume] (Neumann, 2002, p. 20), ou seja, em torno de 200 páginas. No dia 3 de agosto de 1915, em carta a Paul Amann, revela para que direções estava encaminhando seu projeto, aparentemente já incorporando algumas das polaridades que mais tarde seriam combinadas com o dualismo nietzscheano do apolíneo-dionisíaco:

[...] eine Geschichte mit pädagogisch-politischen Grundabsichten, worin ein junger Mensch sich mit der verführerischsten Macht, dem Tode, auseinanderzusetzen hat und auf komisch-schauerliche Art durch die geistigen Gegensätze von Humanität und Romantik, Fortschritt und Reaktion, Gesundheit und Krankheit geführt wird, aber mehr orientierend und der Wissenschaft halber, als entscheidend. Der Geist des Ganzen ist humoristisch-nihilistisch, und eher schwankt die Tendenz nach der Seite der Sympathie mit dem Tode. “Der Zauberberg” heißt es, etwas vom Zwerg Nase, dem sieben Jahre wie Tage vergehen, ist darin, und der Schluß, die Auflösung, – ich sehe keine andere Möglichkeit, als den Kriegsausbruch. Man kann als Erzähler diese Wirklichkeit nicht ignorieren, und ich glaube ein Recht auf sie zu haben, da das Vorgefühl davon in allen meinen Conceptionen war [...] (*Apud* Neumann, 2002, p. 21).

[[...] uma história de intenções pedagógico-políticas, em que um jovem deve confrontar-se com a mais tentadora das forças, a morte, e é conduzido de forma grotesco-horripilante através dos contrastes espirituais de humanidade e romantismo, progresso e reação, saúde e doença, mas de modo mais orientador, por razões científicas, que decisivo. O espírito do conjunto é humorístico-niilista, e a tendência oscila antes em direção ao lado da simpatia com a morte. Chama-se *A montanha mágica*, e tem algo do *Zwerg Nase*, que sente a passagem de sete anos como se fossem dias. Para a conclusão, o desenlace, não vejo outra possibilidade além daquela da deflagração da Guerra. Como narrador, não se pode ignorar esta realidade, e creio ter direito a ela, visto que a pressentia em todas as minhas concepções [...]].

Aqui já se desenha a idéia inicial do caráter grotesco, humorístico e parodístico, além do aspecto pedagógico-educativo da história, que mais tarde caracterizaria sua relação irônica<sup>10</sup> com a tradição do “romance de formação” (*Bildungsroman*) alemão, iniciada, segundo Mazzari (1999, p. 67), por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) com o romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*), de 1795-96<sup>11</sup>. O mais importante, no entanto, é que, com a referência ao conto de fadas de Wilhelm Hauff (1802-1827) *Der Zwerg Nase*, “dem sieben Jahre wie Tage vergehen” [que sente a passagem de sete anos como se fossem dias]<sup>12</sup>, Mann deixa entrever nesse momento, pela primeira vez na correspondência, a intenção de representar no enredo a percepção humana (subjativa) do fluxo (objetivo) do tempo. Com a menção da ‘realidade’ da guerra que ‘não pode ser ignorada pelo narrador’, ele dá igualmente indícios do delineamento histórico-temporal em que o romance seria situado.

Além da referência ao conto maravilhoso, é interessante observar que o autor, embora não tenha expressado isto diretamente a algum dos destinatários de suas cartas, já jogava com a noção dos *sete* anos (que o herói passaria no sanatório) quando definiu o título do romance.

A sua íntima relação com a obra do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) se faz notar também aqui, quando ao que tudo indica estava pensando, entre outras coisas, no *Tannhäuser* (1845) e no seu ‘Venusberg’ (que representa o ‘Hörselberg’ da região de Eisenach), e nas palavras do herói a Vênus, já cogitando a criação de uma problemática em torno da mensurabilidade do tempo: “Die Zeit, die ich hier weil’, ich kann sie nicht ermessen: – Tage, Monde – gibt’s für mich nicht mehr [...]” [O tempo que passo aqui, não posso mais medi-lo. Dias e luas não existem mais para mim...] (Ato I, Cena II).

<sup>10</sup> Sobre o irônico e a ironia em *Der Zauberberg* e outras obras de Thomas Mann, ver Baumgart, 1966.

<sup>11</sup> Nesse contexto, Mazzari não menciona, porém, o romance *Geschichte des Agathon* (*História de Agathon*) do celebrado escritor e tradutor Christoph Martin Wieland (1733-1813). Tendo sido publicado em 1766-67, com grande sucesso, o livro narra a trajetória do jovem ateniense Agathon de seu idealismo ingênuo inicial até sua maturidade mais realista e, dessa maneira, consta como sendo de fato o primeiro “romance de formação” na história da literatura alemã, servindo inclusive de modelo e inspiração para o *Wilhelm Meister* de Goethe.

<sup>12</sup> Aqui se poderia pensar também no *Gênesis*, 29:20, mesmo apesar de as razões para a peculiar percepção do tempo neste caso serem diferenciadas: “Assim Jacó serviu por Raquel sete anos, que lhe pareceram dias [...]”.

O elemento dionisíaco que Mann encontra em Nietzsche também exerce um papel no *Tannhäuser*, justamente na forma da natureza sensual do relacionamento entre o protagonista e Vênus, que alude por sua vez àquele que Ulisses (Odiseu) teve com Calipso na *Odisséia* de Homero, durante aqueles sete anos. O tédio de que sofre Tannhäuser durante a sua estadia no ‘Venusberg’ não deixa de representar também a noção de tempo estático ou abolido (*aufgehoben*) que o autor viria a desenvolver no seu próprio romance. Além, é claro, da implicação dos sete anos, também presente no poema de Heine sobre a lenda de Tannhäuser (1836)<sup>13</sup>, que Thomas Mann certamente conhecia.

Em 1915, todavia, outros assuntos mais urgentes fizeram com que ele interrompesse a composição do romance para dedicar-se a outro escrito de natureza distinta: um texto de caráter ensaístico a respeito da guerra que havia estourado na Europa no ano anterior. Esse se tornou as controversas *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Considerações de um apolítico*), publicadas em 1918, concomitantemente com o fim do conflito. Logo em seguida, contudo, era tempo de retomar o romance de Davos.

## 1.2. A segunda fase (1918-1924): Spengler e Einstein

Logo após a conclusão das *Considerações*, Mann, porém, estava ainda ocupado com a composição de mais duas produções de menor porte: a novela *Herr und Hund* (*Dono e cão*) e o poema em hexâmetros *Gesang vom Kindchen* (*Canto da criancinha*), que necessitavam ainda serem concluídas antes que pudesse retomar o romance interrompido, o qual aparentemente não perdia de vista<sup>14</sup>. Quando concluiu os dois textos, que chamou de dois idílios, pôde então direcionar seus pensamentos de volta ao *Zauberberg*<sup>15</sup> e, a partir daí, como se depreende das suas anotações de diário do mês de abril de 1919<sup>16</sup>, realizar uma leitura crítica de tudo o que havia escrito até então, a partir da qual concluiu que necessitava fazer alterações significativas no manuscrito antes que pudesse dar continuidade à narrativa.

No dia 20 de abril de 1919 (Id., *ibid.*, p. 205), o romancista registra em seu diário:

<sup>13</sup> Ver Heine, 1977, *Der Tannhäuser*, versos 7 e 8: ‘Da zog er in den Venusberg, / Blieb sieben Jahre drinnen’ [então ele entrou na montanha de Vênus e lá permaneceu por sete anos]. Para mais detalhes sobre os ‘sete anos’, ver Neumann, 2002, p. 60.

<sup>14</sup> Ver *Tagebücher*, 28/09, 14/10, 15/10 e 4/12/1918.

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, 25/03/1919: “Begann das Buch über die Weltmaurerei mit dem Bleistift zu studieren, in Hinsicht auf Settembrini. Denn ich fange schon an, meine Gedanken dem Zauberberg wieder zuzuwenden [...]” [Comecei a estudar com o lápis na mão o livro sobre a maçonaria, pensando no Settembrini, pois já comecei a direcionar meus pensamentos de volta ao Zauberberg [...]].

<sup>16</sup> Id., *ibid.*, 08/04, 09/04, 10/04, 11/04, 12/04, 15/04, 16/04, 17/04, 19/04.



*Ich begann nach 4jähriger Unterbrechung wieder am 'Zauberberg' zu schreiben, d.h. ich fing das 1. Kapitel mit neuer Einleitung und in der Absicht, es um die Figur des Großvaters Castorp zu erweitern, unter dem Titel 'Die Taufschale' wieder an [...]. Die neue Einleitung schlägt das Zeit-Thema erstmalig an (sublinhados nossos).*

*[Retomei 'A montanha mágica' após 4 anos de interrupção. Quer dizer, comecei o 1º capítulo novamente com uma nova introdução, com a intenção de estendê-lo no que diz respeito ao avô Castorp, sob o título de 'Pia batismal' [...]. A nova introdução toca o tema do tempo pela primeira vez].*

Essa 'nova introdução' que 'toca o tema do tempo pela primeira vez' trata-se provavelmente do que veio a ser o *Vorsatz (Propósito)*, que concluiu quatro dias mais tarde (24/04, Id., *ibid.*, p. 211). Nessa nota de diário figura mais uma indicação de que Mann mencionava tratar de questões de ordem temporal em seu romance, e que já quis introduzi-las logo no início, nisto que viria a ser uma apresentação de fato do "propósito" do seu narrador.

O apontamento de 14/05 (Id., *ibid.*, p. 235) nos diz ainda: "In der historischen Erscheinung des Großvaters vermischt sich das Thema der 'Zeit' mit der 'Sympathie m. d. Tode'" [Na aparição histórica do avô o tema do 'tempo' se mistura com o da 'simpatia com a morte']. Em seguida, com a revisão do segundo capítulo, que descrevia a chegada do herói ao sanatório, desde o início já se revela a representação da nova idéia do 'tempo', no seguinte trecho ao qual retornaremos oportunamente:

Zwei Reisetage entfernen den Menschen – und gar den jungen, im Leben noch wenig fest wurzelnden Menschen – seiner Alltagswelt, all dem, was er seine Pflichten, Interessen, Sorgen, Aussichten nannte, viel mehr, als er sich auf der Droschkenfahrt zum Bahnhof wohl träumen ließ. Der Raum, der sich drehend und fliehend zwischen ihn und seine Pflanzstätte wälzt, bewährt Kräfte, die man gewöhnlich der Zeit vorbehalten glaubt; von Stunde zu Stunde stellt er innere Veränderungen her, die den von ihr bewirkten sehr ähnlich sind, aber sie in gewisser Weise übertreffen. Gleich ihr erzeugt er Vergessen; er tut es aber, indem er die Person des Menschen aus ihren Beziehungen löst und ihn in einen freien und ursprünglichen Zustand versetzt, – ja, selbst aus dem Pedanten und Pfahlbürger macht er im Handumdrehen etwas wie einen Vagabunden. Zeit, sagt man, ist Lethe; aber auch Fernluft ist so ein Trank, und sollte sie weniger gründlich wirken, so tut sie es dafür desto rascher (MANN, 2000, p. 12).

[Dois dias de viagem apartam um homem – e especialmente um jovem que ainda não criou raízes firmes na vida – do seu mundo cotidiano, de tudo quanto ele costuma chamar seus deveres, interesses, cuidados e projetos; apartam-no muito mais do que esse jovem imaginava enquanto um fiacre o levava à estação. O espaço que, girando e fugindo, se roja de permeio entre ele e seu lugar de origem, revela forças que geralmente se julgam privilégio do tempo; produz de hora em hora novas metamorfoses íntimas, muito parecidas com aquelas que o tempo origina, mas em certo sentido mais intensas ainda. Tal qual o tempo, o espaço gera o olvido; porém o faz desligando o indivíduo das suas relações e pondo-o num estado livre, primitivo; chega até mesmo a transformar, num só golpe, um pedante ou um burguesote numa espécie de vagabundo. Dizem que o tempo é como o rio Letes<sup>17</sup>; mas

<sup>17</sup> Referência ao mitológico rio, "em cujas águas os mortos deixavam as lembranças da vida terrena" (Mazzari em Goethe, 2007, p. 34), e que caracteriza dessa forma uma possível alusão à cena de abertura do *Fausto II*. Sobre o esquecimento que suas águas provocavam, ver também p. 39 (nota 4) da referida edição.

também o ar de paragens longínquas representa uma poção semelhante, e seu efeito, conquanto menos radical, não deixa de ser mais rápido (MANN, 1952, p. 8)].

Com a anotação do dia 09/06 (Mann, 2003, p. 261), o autor parece aproximar-se de uma definição mais precisa do seu objetivo: “Repetition des 2. Kapitels. Ich dachte, das erste bedürfe noch der Verbesserung, man müsse H.C.’s geistige Zeitbestimmtheit, seine geistig-sittliche Indifferenz, Glaubenslosigkeit und Aussichtslosigkeit zeigen” [Repetição do 2º capítulo. Penso que o primeiro ainda necessite ser aprimorado. A determinação temporal espiritual de H.[ans] C.[astorp], sua indiferença espiritual e moral, sua incredulidade e falta de perspectiva devem ser evidenciadas]. Tendo isso em mente, dez dias depois (19/06, Id., ibid., p. 268) ele anota de que maneira isso deveria ser lido nas entrelinhas:

[...] Ich bedachte in diesem Zusammenhang, daß der sittliche Unterschied zwischen Kapitalismus und Sozialismus darum geringfügig ist, weil beiden die *Arbeit* als höchstes Prinzip, als das Absolute gilt. Es geht nicht an, zu thun, als sei der Kapitalismus eine schmarotzerische und unproduktive Lebensform. Im Gegenteil, die bürgerliche Welt kannte keinen höheren Begriff und Wert, als den der Arbeit, u. dies sittliche Prinzip wird im Sozialismus erst offiziell, es wird wirtschaftliches Prinzip, politisches und menschliches Criterium, vor dem man besteht oder nicht, und dies so sehr, daß niemand fragt, warum und wieso eigentlich Arbeit diese unbedingte Würde und Weihe besitzt. [...]

[[...] Pensei nesse contexto que a diferença moral entre capitalismo e socialismo é insignificante, pois para ambos o *trabalho* representa o mais alto e absoluto princípio. Não é apropriado fazer como se o capitalismo fosse uma forma de vida parasita e improdutiva. Pelo contrário: o mundo burguês não conheceu conceito ou valor mais alto que o do trabalho, e esse princípio moral só é oficializado no socialismo, torna-se princípio econômico, critério político e humano, perante o qual existimos ou não, e de forma tão marcante que ninguém questiona por que ou como o trabalho possui essa dignidade e consagração incondicionais [...]].

Com essas formulações o romance social burguês (*Gesellschaftsroman*) bem como o romance sobre o tempo (*Zeitroman*) iam ganhando forma.

Logo depois, com a leitura do filósofo alemão Oswald Spengler (1880-1936), os conceitos de ‘tempo’ e ‘tempo histórico’ começam a tornar-se realidade mais palpável para o autor, no sentido de que se tornava mais clara para ele a idéia de que essa temática temporal, dada a sua pertinência para a época, devia ocupar uma posição central em *Der Zauberberg*. O que terminaria em rivalidade, concorrência e antipatia (do lado do próprio Mann), além de uma total negação da obra do filósofo<sup>18</sup>, iniciou-se com um entusiasmo apaixonado.

No dia 09/05/1919 (Id., ibid., p. 231) Thomas Mann havia registrado a encomenda de *Der Untergang des Abendlandes (O declínio do Ocidente)* de Spengler. O início da leitura

---

<sup>18</sup> Para esse desenvolvimento da relação de Mann com Spengler, ver sobretudo Koopmann, 1999, p. 12-14.

está documentado no dia 22/06 (Id., *ibid.*, p. 271): “Nach Tische in Spenglers ‘Untergang des Abendlandes’ geblättert u. gelesen, das offenbar etwas für mich ist” [Após o jantar folhee e li um pouco do ‘Declínio do Ocidente’ de Spengler, que sem dúvida é pertinente para mim]. No mesmo dia, à noite, o autor ainda registra, de maneira apologética, a continuação da leitura que iniciara durante a tarde.

As notas do diário que se seguem parecem pontuar de forma patente com que entusiasmo (como sempre tendo em vista, é claro, a sua própria obra em andamento) se deu esse primeiro contato do romancista com a obra de Spengler, e de que maneira ele observa neste a reflexão sobre o ‘tempo’ que aparentemente já o ocupava antes mesmo de tê-lo lido. No dia 26/06 (Id., *ibid.*, p. 274) figuram as seguintes anotações:

Fuhr abends mit Spenglers großem Werk fort, beendete die Einleitung und habe das wachsende Gefühl, hier einen großen Fund gethan zu haben, der vielleicht in meinem Leben Epoche machen wird. Die Art, wie das historische Problem hier zum *Zeit*problem wird, ist berückend im geistigsten Sinn. Es ist *merkwürdig*, daß ich die neue Szene mit der Taufschale im Zbg. schrieb, bevor ich das Spenglersche Buch zur Hand genommen.

[Prosegui à noite na leitura da grande obra de Spengler. Terminei a introdução e tenho a crescente impressão de ter feito aqui uma grande descoberta, que talvez faça época em minha vida. O modo com que o problema histórico torna-se aqui problema do *tempo* é fascinante no mais intelectual dos sentidos. É *curioso* como escrevi a nova cena com a pia batismal na MM antes de ter tomado em mãos o livro spengleriano].

Na introdução da sua obra, Spengler apresenta seu propósito de uma abordagem morfológica da História, levando em consideração o princípio de causalidade e a idéia de Destino. O que ele propõe é uma análise genético-biológica das civilizações, entendidas como organismos históricos vivos, e as suas respectivas culturas com o objetivo de mostrar a previsibilidade – ou a possibilidade de previsão – de seu destino (o *Schicksalsproblem* como sendo de fato o problema da História, que por sua vez acaba transformando-se em “problema do tempo”<sup>19</sup>, uma vez que está condicionado a ele). Para Spengler, a cultura é substancial, e a civilização, um processo secundário da decadência das culturas. Essa “morfologia” sugere justamente que todas as grandes culturas se desenvolvem de acordo com um esquema comum (desordem original, tempo de formação, maturidade e declínio), em que o destino de cada uma dessas culturas é submetido ao tempo, sendo que a decadência e o declínio seguem invariavelmente no ciclo geral de mil anos.

---

<sup>19</sup> Spengler, 2007, p. 69 (*Introdução*). Sobre o aspecto genético, ver p. 64.

A relação dessa concepção com a da cena da “pia batismal”<sup>20</sup> de *Der Zauberberg* a que Thomas Mann se refere repousa, porém, não nesse aspecto do desenvolvimento das civilizações, mas particularmente naquele do parentesco fisionômico-espiritual entre o jovem herói e seu avô representado no trecho em apreço do romance, em que a sua infância junto do avô é narrada mediante uma evocação épica da história da família. O menino, batizado com o nome do avô, Hans Lorenz Castorp, sentia um parentesco forte com ele, muito mais forte que com seus próprios pais, “was möglicherweise auf Sympathie und physischer Sonderverwandtschaft beruhte, denn der Enkel sah dem Großvater ähnlich [...]” (Mann, 2000, p. 38) [[o que] talvez se devesse a alguma simpatia ou afinidade física particular, pois o neto se parecia com o avô (Mann, 1952, p. 32)]. Thomas Mann identificou aqui uma semelhança curiosa (*merkwürdig*) entre o elemento da sucessão atávica de neto a avô, simbolizado na cena da pia batismal, que escreveu *antes* de ter lido o *Declínio*, e um comentário particular de Spengler numa nota de rodapé<sup>21</sup>, que, segundo Beßlich (2002, p. 61, nota 164), o romancista destacou em seu exemplar:

Das seelische Verhältnis zwischen Großvater und Enkel hängt damit zusammen. Daher stammt die Überzeugung primitiver Völker, daß die Seele des Großvaters im Enkel zurückkehre, und die verbreitete Sitte, dem Enkel den *Namen* des Großvaters zu geben, der mit seiner mystischen Kraft dessen Seele wieder in die Körperwelt bannt (*Apud* Id., *Ibid.*, p. 61).

[O parentesco psíquico entre avô e neto está ligado a isso. Daí se origina a convicção dos povos primitivos de que a alma do avô retorna no neto bem como o costume tradicional de dar ao neto o *nome* do avô, que com sua força mística expulsa sua alma de volta ao mundo físico].

Essas anotações do autor por ocasião da leitura de Spengler documentam as origens da concepção do romance como *Zeitroman*, mesmo que não definam em que sentido se deve compreender aqui o “problema do tempo” (*Zeitproblem*). O primeiro registro com relação à idéia de “temporalidade”, que devia encontrar expressão em *Der Zauberberg* na forma tanto da discrepância entre o *tempo físico* e o *tempo psicológico* quanto da representação do *tempo histórico real* em que os sucessos fictícios teriam lugar, veio alguns dias depois, nas notas de 02/07 (Mann, 2003, p. 276) daquele ano de 1919, a partir das quais se conclui que a questão do tempo, no sentido de sua relação com os desenvolvimentos da História, já ocupava o romancista desde a concepção do livro, em 1912:

<sup>20</sup> Quanto a detalhes sobre a origem desse motivo, ver Neumann, 2002, p. 136.

<sup>21</sup> Para a citação em Spengler, ver 2007, p. 148, nota 2.

Es macht mir tiefen, geheimnisvollen Eindruck, zu sehen, welche Rolle in der Spengler'schen Geschichtsphilosophie das *Zeitproblem* spielt, das mich seit 1912 oder 13, als Spenglers Werk noch im Entstehen begriffen war, als ein Grundmotiv des Zbg. beschäftigt. Einzelheiten wie die physisch-seelische Sonderverwandtschaft des Enkels mit dem Großvater habe ich nachgetragen, unmittelbar bevor ich den 'Untergang', durch den Ruf des Buches veranlaßt, aber auch durch Ahnung, hier etwas Zugehöriges zu finden, zur Hand nahm. Die Erfahrung bestätigt mir aufs neue eine ungewöhnliche Sensitivität, die ich mir zuschreibe, und die meine Einsamkeit mit allem höheren Denken und Planen der Zeit in sympathetische Beziehung setzt. Daß das Problem der 'Zeit' für Philosophen und Träumer um 1912 aktuell wurde und in ihre Produktion trat, mag an der historischen Erschütterung unserer Tage liegen, die damals noch tief unterirdisch war (itálico nosso).

[Tem me causado uma impressão profunda e misteriosa ver que papel o *problema do tempo* exerce na filosofia da história de Spengler, problema este que vem me ocupando como um motivo central da MM desde 1912 ou 13, quando o livro de Spengler ainda estava em fase de concepção. Particularidades como o peculiar parentesco físico-espiritual do neto com o avô eu acrescentei pouco antes de tomar em mãos o 'Declínio', em virtude não só do prestígio do livro, mas também pelo pressentimento de que encontraria ali algo pertinente. Essa experiência volta a me confirmar uma sensibilidade incomum que costumo atribuir a mim e que coloca minha solidão numa relação empática com todos os mais altos pensamentos e empreendimentos da época. O fato de que o problema do 'tempo' tenha se tornado pertinente para filósofos e sonhadores por volta de 1912 e tenha sido incluído em sua produção pode estar vinculado ao abalo histórico dos nossos dias, que naquela época ainda permanecia latente].

O que chama a atenção, porém, é que, em nenhuma dessas anotações, Thomas Mann esclarece de que modo realmente compreende o “problema do tempo” (*Zeitproblem*) em Spengler e de que maneira isso se relaciona com a sua própria concepção de “problema do tempo” em seu romance em fase de desenvolvimento. Se, para Mann, o *Zeitproblem* em Spengler estivesse sendo entendido como o elemento que condiciona a decadência das civilizações, isso, primeiro, não constituiria um problema, e sim um fato inegável, e segundo, isso não justificaria seu entusiasmo com a descoberta de *O declínio do Ocidente*, visto que há muito tinha uma compreensão extensa do conceito de declínio, já aplicado em *Buddenbrooks* quase vinte anos antes, em que tematiza o processo de decadência mediante a representação da história de quatro gerações da família Buddenbrook. O tema da decadência era, além disso, algo corrente desde o fim do século XIX, e não, portanto, algo novo trazido à discussão por Spengler em 1918. Isto permanece como um ponto de interrogação neste exame dos diários do romancista. No presente trabalho, o *Zeitproblem* contido em *Der Zauberberg* será, de qualquer forma, compreendido acima de tudo como aquele causado pela referida discrepância entre o *tempo dos relógios* (quantitativo, objetivo) e o *tempo psicológico* (qualitativo, subjetivo) do protagonista, relação por meio da qual o autor estabelece, com o auxílio da técnica narrativa, uma suspensão progressiva das medidas do tempo no sanatório.

O livro de Spengler<sup>22</sup> serve para Thomas Mann, de qualquer modo, como uma confirmação de que sua percepção do momento histórico era correta, ou pelo menos adequada, e que o seu motivo central (*Grundmotiv*) para o romance, o do ‘tempo’, embora representado de maneira distinta da de Spengler, era de fato algo pertinente para a época, por ocasião do ‘abalo histórico’ daqueles dias de 1919, pensado aqui possivelmente como consequência da Primeira Guerra na Europa e das mudanças psicológicas e sócio-econômicas trazidas por ela.

Narcisismo à parte, Mann demonstra nessas anotações indiscutivelmente uma particular ‘sensibilidade’ para detectar o que estava no ar em sua época e incorporar essas idéias em sua obra em composição. Se de fato lhe faltava imaginação ou gênio inato<sup>23</sup>, possuía, em contrapartida, o poder de assimilação de material de leitura e de adaptação desse material descoberto a sua própria produção, de modo que, após ser mesclado com outras idéias provenientes de outras fontes, se diluísse de maneira harmoniosa no conjunto homogêneo, que pertencia a partir dali então unicamente a ele. Sua intuição permitiu que percebesse a relevância da discussão temporal no início do século XX, que de fato compunha o material de especulação de outros romancistas contemporâneos bem como de filósofos.

Como foi mencionado na introdução deste trabalho, Thomas Mann parece não ter tomado contato direto com nenhum dos outros autores e filósofos (com exceção, é claro, de Spengler) que escreviam também sobre o ‘tempo’ enquanto se ocupava com a concepção de *Der Zauberberg*. Houve, no entanto, uma outra exceção.

Em 1916, Albert Einstein publicou seu referido tratado *Fundamento geral da teoria da relatividade*, relativizando o tempo físico a partir de acontecimentos que para um observador são simultâneos, mas para outro, não. No dia 25/02/1920 (Mann, 2003, p. 386), o romancista anota em seu diário que havia lido algo acerca da teoria da relatividade de Einstein, e, logo depois, no dia 03/03 (Id., *ibid.*, p. 390-391), registra a leitura de uma “erkenntnistheoretische Kritik der Einstein’schen Theorie [...], worin das Problem der Zeit wieder die Rolle spielt, deren heutigen Urgenz ich bei der Conception des Zbg. [...] anticipierte” [crítica

<sup>22</sup> Para mais detalhes em torno do *Zeitproblem* em Spengler, ver: 2007, p. 158-168 e p. 64-70 (*Introdução*). Sobre a influência que este exerceu na composição de *Der Zauberberg*, ver Koopmann, 1999, p. 19-20 e Beßlich, 2002. Quanto à primeira recepção de Mann da obra de Spengler, ver também *Tagebücher* (2003), 05/07, 09/07, 13/07 e 24/07/1919, assim como Reents, 1998, p. 136, nota 409.

<sup>23</sup> Como muitos críticos e biógrafos são unânimes em afirmar, entre eles Koopmann (1983/1999), Prater (1995), Neumann (2002) e, sobretudo, Carpeaux (1999, p. 253), categoricamente: “Thomas Mann é muito pobre de imaginação”. Ou ainda Hermann Hesse (1877-1962): “Thomas Mann tem a segurança do bom gosto que provém de elevadíssima formação intelectual, mas ele não tem a segurança sonambúlica do gênio inato. Com isto está dito tudo: ele é um escritor, um bem dotado e talvez grande escritor, mas é igualmente e ainda mais um intelectual. Ele é talentoso, mas não um gênio como Balzac ou Dickens” (*Apud* Dornbusch, 1992, p. 55).

epistemológica da teoria de Einstein, em que o problema do tempo exerce novamente o papel cuja atual urgência eu antecipei durante a concepção da MM]. Segundo Neumann (2002, p. 62, nota 35), porém, não há razão para crermos que o romancista tenha atingido uma compreensão mais profunda das idéias de Einstein com relação ao tempo, e sim antes que tenha retirado dela mais uma indicação de que o seu tema central para *Der Zauberberg* era pertinente ou relevante para aquele momento histórico.

Quando as anotações de 1921 terminam, no primeiro dia do mês de dezembro, encerrando assim o que restou daqueles primeiros diários, Mann encontrava-se à beira de concluir o item que abria o Capítulo VI: *Transformações* (Id., *ibid.*, p. 555-556). A esta altura já estava precisamente delimitada a idéia do ‘romance do tempo’, neste que é um dos subcapítulos em que a temporalidade é tematizada através de uma reflexão teórica na forma de monólogo da voz narrativa. A partir daqui, a história da concepção do romance pode ser reconstruída por meio de outras fontes, como sobretudo as cartas do período entre 1922 e setembro de 1924, quando o romance foi finalmente concluído<sup>24</sup>. No dia 23 de julho de 1924 (Mann, 1995, p. 213-214), em carta a Félix Bertaux, o autor descreve rapidamente o romance em fase de conclusão, concentrando-se, entretanto, no motivo educativo (do *Bildungsroman*)<sup>25</sup>:

Es ist ein großer Roman, den ich in den nächsten Wochen zu beenden hoffe, ein Monstrum von zwei dicken Bänden [...]. Es ist ein spezifisch-deutsches und grund-wunderliches Unternehmen, eine Art von Modernisierung des Bildungs- und Erziehungsromans und auch wieder etwas wie eine Parodie darauf.

[É um romance grande, que espero concluir nas próximas semanas. Um monstro de dois espessos volumes [...] É um empreendimento especificamente alemão e deveras curioso, uma espécie de modernização do romance de formação e educação e também novamente algo como uma paródia do mesmo].

No dia 27 de setembro de 1924 (Neumann, 2002, p. 46) Thomas Mann concluiu finalmente seu ‘monstruoso empreendimento’, depois de doze anos de trabalho (com interrupções) e quase um quarto de século após seus *Buddenbrooks*, de 1901.

<sup>24</sup> Ver, para isso, Neumann, 2002, p. 40-46 e a correspondência do autor em Mann, 2004.

<sup>25</sup> Sobre a relação de Thomas Mann com o *Bildungsroman* alemão, ver Neumann, 2002, p. 39 e nota 144, bem como Jacobs e Krause, 1989. Para uma interpretação do conceito de *Bildungsroman*, ver sobretudo Neto, 2005 e Mazzari, 1999, em que é realizada uma análise de *Die Blechtrommel (O tambor de lata)* de Günter Grass em perspectiva histórica, relacionando-o com o referido *Wilhelm Meister* de Goethe (mas que, curiosamente, não menciona *Der Zauberberg* dentro dessa tradição romanesca).

## 2. O TEMPO COMO TEMÁTICA E MEIO: UM OLHAR SOBRE SUBCAPÍTULOS ESCOLHIDOS DO ROMANCE

Que *Der Zauberberg* tenha sido concebido, entre outras coisas, como um romance sobre o tempo (*Zeitroman*) fica transparente pela investigação da história de sua gênese. A ambivalência do conceito de *Zeitroman*, por um lado de romance sobre o *decorso do tempo* em suas várias modalidades e por outro sobre a *época histórica* na qual os acontecimentos fictícios transcorrem, também se torna mais ou menos evidente<sup>26</sup>. A relação parodística intencional da sua estrutura com a do romance de formação alemão e a incorporação de elementos pedagógico-filosóficos que caracterizariam uma outra ambivalência, aquela entre realismo cético e romantismo místico, são igualmente sugeridas. Visto querermos tratar do romance aqui como *Zeitroman*, no sentido de *romance sobre o escoamento do tempo* e da representação desse aspecto na estrutura narrativa do livro, o que se pretende agora é, mediante uma investigação de subcapítulos específicos, mostrar de que maneira *Der Zauberberg* pode ser caracterizado como tal.

### 2.1. *Vorsatz (Propósito)*

Nestas duas páginas que funcionam como uma espécie de apresentação do romance, em que o narrador já impõe sua autonomia e autoridade sobre seu texto<sup>27</sup> e que definem de que modo ele será narrado, já se desenham algumas das ambigüidades quanto à representação do conceito de ‘tempo’ que hão de ocupar posição central no desenrolar do livro.

Durante a leitura do *Propósito*, o que se nota primeiramente é uma preocupação do narrador em chamar a atenção do leitor para as conhecidas “três partes do tempo”, passado, presente e futuro, assim como refletidas por Santo Agostinho em suas *Confissões*<sup>28</sup>.

A primeira frase está no tempo presente:

Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen *wollen*, – nicht um seinetwillen (denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Mann in ihm kennenlernen), sondern um der Geschichte willen, die uns in hohem Grade erzählenswert *scheint* [...]. (MANN, 2000, p. 9, itálicos nossos).

<sup>26</sup> Ver nota 1.

<sup>27</sup> Ver Abadi, 1998, p. 75 e 81, também Ricoeur, 1995, p. 202.

<sup>28</sup> Ver s/d, p. 225-226: “Quem ousaria afirmar que não existem três partes do tempo, como aprendemos quando crianças e como ensinamos às crianças, o passado, o presente e o futuro, e que só o presente existe, porque os demais, o passado e o futuro, não existem?”. Ou ainda (Id., *ibid.*, p. 228): “Se me for permitido falar assim, vejo e confesso que há três tempos. Pode-se dizer também que são três os tempos: presente, passado e futuro [...]”.



[*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 [...] (MANN, 1952, p. 5)].

Isto é, o narrador estabelece aqui um presente fictício, no qual cada frase do texto é produzida no momento em que o leitor a percebe. Isso faz parte da ilusão do narrar, mas é importante que para narrador e leitor se crie um espaço do presente. A partir desse espaço projeta-se o passado no qual a história ocorreu. Concomitantemente, porém, ele projeta, a partir desse mesmo presente, o futuro no qual o leitor tomará conhecimento do texto. Esse tempo futuro retornará nos últimos dois parágrafos do *Propósito*, que falam também da duração prevista da narração/leitura para o leitor. Nessa mesma primeira frase que preenche o parágrafo inicial, se fala, *ainda no presente*, da natureza da história, das suas qualidades: “[...] diese Geschichte ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen” (Id., *ibid.*) [Os fatos aqui referidos passaram-se há muitos anos já. Estão, por assim dizer, recobertos pela pátina do tempo, e em absoluto não podem ser narrados senão na forma de um remoto passado (Id., *ibid.*)].

Dessa qualidade – a de ser uma história antiga – o narrador deduz a obrigação de contá-la na forma do “mais remoto passado” (*in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit*). Aquele “ist vorzutragen” (deve ser narrada) é um particípio que expressa uma necessidade vigente tanto no presente quanto no futuro. Nesse sentido, o *Propósito* já introduz uma das aporias da narrativa: a de que ela torna presente no ato da leitura algo que deve ser entendido como passado. Tudo que está à frente do leitor, nesse momento e de forma subjetiva, está para trás no sentido objetivo, tanto na sua qualidade de ficção do protagonista Hans Castorp (que, no momento da leitura, já está mais velho ou morto) como no seu suposto contexto histórico. E o leitor poderia acrescentar ainda – mas o narrador não fala disso – o fato de que a história já foi narrada, visto que tem o romance nas mãos.

No segundo e terceiro parágrafos, o narrador concretiza por que a forma do “mais remoto passado” é adequada para essa história:

Das wäre kein Nachteil für eine Geschichte, sondern eher ein Vorteil; denn Geschichten müssen vergangen sein, und je vergangener, könnte man sagen, desto besser für sie in ihrer Eigenschaft als Geschichten und für den Erzähler, den raunenden Beschwörer des Imperfekts (Id., *ibid.*).

[Isso talvez não seja um inconveniente para uma obra deste gênero, mas antes uma vantagem; é necessário que as histórias já se tenham passado. Poderíamos até dizer que,

quanto mais se distanciam do presente, melhor corresponderão à sua qualidade essencial e mais adequadas serão ao narrador, este mago que evoca o pretérito (Id., *ibid.*).

Por um lado, convém às histórias que sejam passadas, isto é, concluídas, porque somente se pode narrar o que chegou a uma conclusão. Por outro lado, a história não é somente passada, mas antiga. Aí, o narrador realiza mais uma distinção: a idade da história é maior do que a idade medida por dias e anos:

Es steht jedoch so mit ihr, wie es heute auch mit den Menschen und unter diesen nicht zum wenigsten mit den Geschichtenerzählern steht: sie ist viel älter als ihre Jahre, ihre Betagtheit ist nicht nach Tagen, das Alter, das auf ihr liegt, nicht nach Sonnenumläufen zu berechnen [...] (Id., *ibid.*).

[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 que seus anos; sua vetustez não pode ser medida por dias, nem o tempo que sobre ela pesa por revoluções em torno do sol (Id., *ibid.*)].

Ela é mais velha precisamente porque se passou “ehedem, in den alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat” (Id., *ibid.*) [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 (Id., *ibid.*, p. 6)]. Isto é: os drásticos eventos históricos causaram um envelhecimento muito mais rápido tanto das histórias como dos homens e dos narradores. Com esse fato, a voz narrativa alude explicitamente à “Fragwürdigkeit und eigentümliche Zwienatur dieses geheimnisvollen Elementes” (Id., *ibid.*) [ao caráter problemático e à peculiar duplicidade desse elemento misterioso (Id., *ibid.*, p. 6)] que o ‘tempo’ constitui<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Em seu comentário, Neumann (2002, p. 128) menciona a anotação de Thomas Mann de 12/04/1919 (ver Mann, 2003, p. 195), na qual registra que seus dois projetos em andamento (*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* e *Der Zauberberg*) haviam se tornado “históricos”, antes mesmo de serem concluídos. Antes disso, no dia 14/01/1919 (Id., *ibid.*, p. 135), Mann já havia anotado: “Wir leben schnell. [...] Der ‘Zauberberg’ wird am Ende, wenn er fertig ist, schon [...] nicht mehr zeitgemäß sein” [Vivemos rapidamente. [...] A ‘montanha mágica’, no fim, quando estiver pronta, [...] já não será mais atual]. Com esse aspecto sempre em mente, e aludindo também à (já mencionada) nota de 02/07/1919, registra ainda em 03/03/1920 (Id., *ibid.*, p. 391): “Die Genugthuung über meine seismographische Empfindlichkeit von damals in mehr als einer Beziehung wird beeinträchtigt und aufgehoben durch die immer und in jeder Hinsicht sich bestätigende Einsicht davon u. den Kummer darüber, daß der Roman, wie auch der Hochst., anno 14 hätte fertig sein müssen. Sein Verdienstliches ist größtenteils überholt worden durch unnatürlich rapiden Ablauf der Erlebnisse” [A satisfação com a minha sensibilidade sismográfica daquela época em mais de um respeito vem sendo prejudicada e anulada pelo constante juízo que se confirma em todos os aspectos e pela preocupação de que o romance, assim como o ‘impostor’, deveria ter sido concluído no ano de 14. O seu mérito foi em grande parte ultrapassado pelo decurso artificialmente veloz das experiências]. Nesse sentido, o trecho do *Propósito* pode ser interpretado como uma estratégia preventiva do autor contra uma possível repreensão crítica futura de que o material do romance já fosse ultrapassado para a época de sua publicação.

Ainda no terceiro parágrafo, somos informados de que a história desenrola-se, ou desenrolou-se, antes, se bem que não muito antes, da Primeira Guerra Mundial: “Sie spielt, oder, um jedes Präsens geflissentlich zu vermeiden, sie spielte und hat gespielt vormals, ehedem, in den alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege [...] Vorher also spielt sie, wenn auch nicht lange vorher” (Id., *ibid.*). Com isso, e com o artifício de uma alusão direta ao *tempo gramatical*<sup>30</sup> do presente, que devia ser evitado – mas que o narrador, de fato, não evita –, fica definido, por um lado, o *tempo histórico*<sup>31</sup> que servirá de referência para a compreensão do romance, e, por outro, o tempo aproximado em que se passa a história propriamente dita. Tendo em vista que a Guerra durou de 1914 a 1918, a história se passa antes de 1914, isto é, mais de dez anos antes da data de sua publicação, 1924, ou tantos anos mais antes de qualquer momento posterior que corresponda a um ato de leitura real.

O estágio do presente no *Propósito* é caracterizado pelo aspecto presente de todo ato de leitura: no momento em que o leitor toma o livro em mãos e se encontra diante deste texto e lê estas linhas, tudo o que descobre ali é presente para ele. Não só para ele, mas também para o narrador, que, apesar de o autor já ter formulado o seu enunciado tempos atrás, e, no que segue, na forma de remoto passado, enuncia-o sempre no presente para quem o lê.

No quarto parágrafo, percebemos a sugestão do terceiro estágio do tempo, justamente pela identificação do referido *tempo gramatical*, empregado agora pelo narrador (ou pelo próprio autor, como veremos mais tarde) num outro tempo verbal: “Wir werden sie ausführlich erzählen [...]” (Mann, 2000, p. 10) [“Narrá-la-emos pormenorizadamente [...]” (Mann, 1952, p. 6)]. Com o emprego do tempo futuro, temos essa terceira parte do tempo de que fala Agostinho: para o leitor, que não conhece a história, ela será conhecida mais adiante, nas páginas subseqüentes, ou seja, no futuro. Para o narrador, o futuro se aplica igualmente, tendo em vista que irá apresentar sua história ao leitor à medida que este progride em sua leitura.

Dito isso, há outras particularidades de ordem narrativa que se evidenciam nestas linhas do *Propósito*.

A afirmação de que a história será narrada “ausführlich, genau und gründlich, – denn wann wäre je die Kurz- oder Langweiligkeit einer Geschichte abhängig gewesen von dem

<sup>30</sup> Ver Nunes, 2003, p. 24: “Os *tempos dos verbos* corresponderiam às fases do tempo – os *pretéritos* ao passado, os *presentes* ao presente e os *futuros* ao futuro [...]”. Ver também p. 22-23.

<sup>31</sup> Id., *ibid.*, p. 21: “O *tempo histórico* representa a duração das formas históricas de vida, e podemos dividi-lo em intervalos curtos ou longos [...]. Os intervalos curtos do *tempo histórico* se ajustam a acontecimentos singulares: guerras, revoluções, migrações, movimentos religiosos, sucessos políticos. Os intervalos longos correspondem a uma rede complexa de fatos ou a um processo (formação da cidade grega, desenvolvimento do feudalismo, advento do capitalismo, por exemplo)”.

Raum und der Zeit, die sie in Anspruch nahm?” (Id., ibid.) [pormenorizadamente, com exatidão e minúcia, já que a sua natureza cativante ou enfadonha jamais depende do espaço ou do tempo que ela exige (Id., ibid.)] nos remete à dissociação entre o “tempo” que o narrador leva para realizar sua tarefa de narrar bem como do “espaço” que sua narrativa ocupa e o período de tempo subjetivo e variável que essa narrativa exige para ser lida – isto é, a duração (*Dauer*) da leitura. Dessa forma, isso caracteriza um confronto entre o tempo medido (objetivo) e o tempo sentido (subjetivo). A palavra alemã “kurzweilig” – “cativante”, “divertido”, ou, mais exatamente: “de curta duração” – expressa de maneira paradoxal que um tempo objetivamente longo e repleto de eventos (“pormenores”) é registrado subjetivamente como rápido e curto.

O narrador irônico, através da alusão ao número sete mítico, sugere uma relação entre o tempo da escrita e o *tempo narrado* (*erzählte Zeit*<sup>32</sup>) de sete anos que descobriríamos somente no derradeiro subcapítulo do romance: não serão suficientes ao narrador “die sieben Tage einer Woche [...] und auch sieben Monate nicht” (Id., ibid.) [os sete dias de uma semana, nem tampouco sete meses (Id., ibid.)] para terminar seu relato. Chegando então à conclusão de que será melhor que ele desista de calcular “wieviel Erdenzeit ihm verstreichen wird, während sie ihn umspinnen hält. Es werden, in Gottes Namen, ja nicht geradezu sieben Jahre sein!” (Id., ibid.) [o tempo que decorrerá sobre a Terra, enquanto sua tarefa o mantiver enredado. Decerto não chegará – Deus me livre – a sete anos (Id., ibid.)]. Portanto: que ele não precise de sete anos para contar sua história (que durará sete anos) nem o leitor de sete anos para lê-la. O problema colocado aqui não é, então, somente o da dualidade temporal comum a todas as narrativas caracterizada pela oposição entre *tempo do narrar* (*Erzählzeit*), que de modo algum representa o tempo da composição da obra<sup>33</sup>, e *tempo narrado* (*erzählte Zeit*), mas também justamente o do tempo da escrita e o do tempo de leitura, que o narrador de Mann sugere de modo humorístico poderem ser equivalentes.

Vale mencionar aqui que o tempo da narrativa pode ser medido em páginas, mas que o tempo real de cada leitura pode diferir extremamente. O ato da leitura pode ser interrompido tantas vezes quanto Thomas Mann interrompeu o ato da escrita quando estava compondo o romance, adiando todo ano a data prevista da conclusão. Pode-se supor que o autor estivesse

<sup>32</sup> Ver Ricoeur, 1995, p. 202. Para Nunes (2003, p. 27), o “tempo narrado” corresponde ao *tempo da história* ou *tempo imaginário*. Para Genette (s/d, p. 31-32), igualmente “tempo da história” ou “tempo do significado”, em oposição ao “tempo do significante”, que corresponderia ao tempo da narrativa.

<sup>33</sup> Ver Ricoeur, 1995, p. 134: “O que se mede sob o nome de *Erzählzeit* é, por convenção, um tempo cronológico cujo equivalente é o número de páginas e de linhas da obra publicada, em virtude da equivalência preliminar entre o tempo transcorrido e o espaço percorrido no mostrador dos relógios. Portanto, não se trata, de forma alguma, do tempo levado para compor a obra”. Genette (s/d, p. 33) classifica esse *Erzählzeit* como um *pseudo-tempo*, pelo fato de considerá-lo um falso tempo ‘quase fictício’ que vale por um verdadeiro.

consciente das incertezas e contingências que reinam sobre nossos “propósitos” (!) e que estabelecem outro paradoxo do tempo: o que se prevê como futuro nunca corresponde àquilo que chega como presente. Mesmo podendo estender nossa imaginação ao futuro, este fica sempre variável até o momento em que o presente o transforma em passado, que então permanece completamente invariável. A única “parte” do tempo que está à nossa disposição é o presente<sup>34</sup>.

O emprego do número sete mítico<sup>35</sup> está ligado a outro aspecto ambíguo do *Propósito* e vem carregado de simbolismo. O romance não é apresentado aqui somente como o relato de acontecimentos que se deram já há muitos anos e que devem ser narrados na forma do passado mais remoto, mas também como algo que, apesar de estar sedimentado num passado distante, ainda se estende até o presente da enunciação.

Somos informados de que a história se desenrola “vor einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze” (Id., *ibid.*) [antes de determinada mudança e de certo limite que abriram um sulco profundo na nossa vida e na nossa consciência (Id., *ibid.*)]; “in den alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat” (Id., *ibid.*) [nos velhos tempos, naquele mundo de antes da Grande Guerra, cujo deflagrar marcou o começo de tantas coisas que ainda mal deixaram de começar (Id., *ibid.*, p. 6)].

Logo em seguida, porém, somos confrontados com a pergunta: “Aber ist der Vergangenheitscharakter einer Geschichte nicht desto tiefer, vollkommener und märchenhafter, je dichter ‘vorher’ sie spielt?” (Id., *ibid.*, p. 9-10) [No entanto, não será o caráter de antigüidade de uma história tanto mais profundo, perfeito e lendário, quanto mais próxima do presente ela se passar? (Id., *ibid.*)] Podemos entender essa idéia, por um lado, como fenômeno da memória: o que foi concluído recentemente nos parece mais distante do que algo mais remoto, porque o que se passou há mais tempo já faz parte da nossa história de vida que temos no “presente”. Por outro lado, essa pergunta retórica é respondida pelo narrador de maneira igualmente ambígua: esse ‘caráter de antigüidade’ se divide então entre a idéia de uma época antiga (a do pré-guerra), mas ainda próxima, e a de um passado atemporal, sem idade – justamente o da lenda.

---

<sup>34</sup> Ver Agostinho, s/d, p. 226-228.

<sup>35</sup> Mais tarde ele aparecerá como *Leitmotiv* (motivo condutor) que sempre reafirma a índole mítica intencional do conjunto: o romance tem sete capítulos; o refeitório do Berghof tem sete mesas; Castorp vai de visita ao sanatório por três semanas (vinte e um dias, múltiplo de sete) e acaba passando sete anos ali; Clawdia Chauchat mora no quarto nº 7; os algarismos que compõem o nº do quarto de Castorp, 34, somam sete. Sobre a estrutura leitmotívica do romance em termos gerais, ver, por exemplo, Kurzke, 1985, p. 197-200.

Isso nos remete, pois, ao *tempo mítico*, que é o tempo primordial, o tempo antes do tempo. Essa “época” não está “conectada” com o presente e o passado no sentido de uma data anterior na linha do tempo cronológico e histórico. A idéia do tempo mítico é a de que os eventos (a criação do mundo e dos seres, conflitos entre deuses e demônios, atos heróicos) aconteceram uma vez, mas se repetem eternamente, e permanecem “ativos” em todos os momentos, como, por exemplo, na atualização do rito ou da narração mítica. Quando se dança na festa dionisíaca, é o deus que dança. Quando se conta o roubo do fogo por Prometeu, se reatualiza esse roubo e se repete a verdade de que cada lar, cuja lareira (*Feuerplatz*) constitui seu centro, é um ato de transgressão contra as leis da natureza. O tempo mítico, nesse sentido, é mais real que a realidade em virtude do seu caráter cíclico, eterno e permanente, enquanto o presente não passa de algo periférico.

Para o poeta grego Hesíodo (2006, p. 29-35), o tempo dos deuses está separado do dos homens por várias idades: a idade de ouro do governo de Cronos (deus do tempo) passou à idade de prata de Zeus, seguida pela idade dos heróis, enquanto os homens vivem na idade do ferro. Da mesma maneira, a época do pré-guerra está separada fundamentalmente da época atual, governada por outras leis e orientada por novos valores (os do pós-guerra). As histórias do pré-guerra, entretanto, ainda guardam verdades “eternas” para o presente – como os mitos guardaram suas verdades para todos os tempos posteriores. O romance de Mann desse passado recente e remoto pretende, pois, ser compreendido da mesma forma que o mito: um relato que não representa a realidade do presente, mas que contém ainda uma verdade fundadora para aqueles que sabem interpretá-la. Essa característica peculiar do texto será apoiada pelas camadas míticas que sobrepõem tanto personagens quanto ações do romance realista com subtextos bíblico-cristãos e medievais.

Retornando: a relação sugerida entre o tempo da escrita, o tempo de leitura, a distância entre o tempo histórico antes do qual a narrativa se desenrola e o presente da enunciação remete igualmente àquele “caráter duvidoso e à peculiar duplicidade desse elemento misterioso” (Id., *ibid.*, p. 5) de que já falamos: a de que, já aqui, se desenha o confronto que há de permear todo o romance entre o *tempo cronológico*<sup>36</sup> objetivo e o da percepção psicológica subjetiva desse tempo transcorrido.

Embora não constitua ligação com a representação do tempo, existe ainda outra ambigüidade aparente no *Propósito*: a da voz narrativa.

---

<sup>36</sup> Como se pode deduzir, “baseado em movimentos naturais recorrentes, [...] o *tempo cronológico* firma o sistema dos calendários” (Nunes, 2003, p. 20).

Logo nas primeiras linhas se nota a presença não somente de *uma* voz narrativa, no caso o que se classifica de imediato como a de um narrador heterodiegético, externo ao espaço diegético, mas também o que parece ser a voz do próprio autor, que dá a conhecer ali o seu narrador e de que maneira ele deverá apresentar a sua história:

Die Geschichte Hans Castorps, die *wir* erzählen wollen, – nicht um seinetwillen (denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Mann in ihm kennenlernen), sondern um der Geschichte willen, die *uns* in hohem Grade erzählenswert scheint [...]. (MANN, 2000, p. 9, itálicos nossos).

[*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 [...] (MANN, 1952, p. 5)].

Com o emprego dos pronomes na primeira pessoa do plural (*wir - uns*), Thomas Mann dá a entender que não só seu narrador, mas também ele, o autor real, há de acompanhar os sucessos no decorrer do romance, justamente porque esse ‘*wir*’ não inclui o leitor ou receptor, não se tratando aqui, então, de um mero *pluralis majestatis* ou *pluralis sociativus* aplicado pelo narrador<sup>37</sup>. Ele prossegue ainda, e revela como eles dois, sua própria pessoa e a instância metafísica do narrador, pretendem expor os acontecimentos:

*Wir* werden sie ausführlich erzählen, genau und gründlich, – denn wann wäre je die Kurz- oder Langweiligkeit einer Geschichte abhängig gewesen von dem Raum und der Zeit, die sie in Anspruch nahm? Ohne Furcht vor dem Odium der Peinlichkeit, neigen *wir* vielmehr der Ansicht zu, daß nur das Gründliche wahrhaft unterhaltend sei (Id., *ibid.*, p. 10, itálicos nossos).

[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 (Id., *ibid.*, p. 6)]

Mais curiosamente, e talvez com a intenção de tornar ainda mais evidente a idéia de que quem fala ali é ele mesmo, sua própria figura real, externa ao que Genette chama de espaço diegético, Thomas Mann, logo em seguida, empreende uma separação entre si e o narrador, no momento em que o aborda na terceira pessoa:

---

<sup>37</sup> Ver Abadi, 1998, p. 80: “Das Zitat zeigt außer der Zukunftsgewißheit des Narrators dessen Distanz zum Rezipienten, da das ‘*wir*’ nicht rezipienteninkludierend verwendet wird, sondern ausschließlich die Person des Narrators bezeichnet und der Rezipient mit der eingeklammerten Bemerkung indirekt angesprochen wird” [A citação revela, além do conhecimento do futuro que possui o narrador, também a sua distância em relação ao receptor, já que o ‘*wir*’ não inclui esse receptor, mas sim designa de modo excludente a pessoa do narrador, e o receptor, com o comentário entre parênteses, é tratado de maneira indireta].

Im Handumdrehen also wird *der Erzähler* mit Hansens Geschichte nicht fertig werden. Die sieben Tage einer Woche werden dazu nicht reichen und auch sieben Monate nicht. Am besten ist es, *er* macht sich im voraus nicht klar, wieviel Erdenzeit *ihm* verstreichen wird, während sie *ihn* umspinnen hält (Id., *ibid.*, *itálicos nossos*).

[Não será portanto, num abrir e fechar de olhos que *o narrador* terminará a história de Hans Castorp. Não *lhe* bastarão para isso os sete dias de uma semana, nem tampouco sete meses. Melhor será que *ele* desista de computar o tempo que decorrerá sobre a Terra, enquanto sua tarefa *o* mantiver enredado (Id., *ibid.*)].

Nestas duas páginas do *Propósito* tem-se com isso a impressão de que há uma ambigüidade também em relação à voz narrativa, e que não se pode falar aqui de um *pluralis sociativus* que inclua o leitor. Esse narrador (ou o próprio autor) se refere ao autor implícito no texto, quando afirma que será melhor que este ‘desista de computar o tempo que decorrerá sobre a Terra’ (‘Erdenzeit’) enquanto estiver ocupado com a narração da história. Ora, se Thomas Mann se refere aqui de fato a uma instância abstrata que conhecemos como ‘narrador’, como este poderia de fato viver esse tempo físico? Uma vez que o narrador não é um ser humano de carne e osso, não poderia computar o tempo que transcorre sobre a Terra. Quem o faz é o próprio autor<sup>38</sup>.

Retomando: de um lado temos uma história antiga, muito antiga, que se deu “numa época transata, outrora, nos velhos tempos” (Id., *ibid.*, p. 6); de outro temos um relato que se estende até o próprio presente, de onde o narrador heterodiegético enuncia o seu discurso. É ao mesmo tempo uma história antiga e uma história que ainda pretende ser presente, uma vez que o deflagrar da Guerra ‘marcou o começo de tantas coisas que ainda mal deixaram de começar’ (Id., *ibid.*), e do lugar de enunciação do narrador ele está obviamente ciente das conseqüências trazidas por essa ‘mudança’ que abriu ‘um sulco profundo’ na vida e na consciência dos europeus da época.

Ao fim do *Propósito* somos levados a crer que há de se tratar aqui de um romance realista, mas que possui não obstante isso um caráter lendário, e também acima de tudo de um romance sobre o tempo (*Zeitroman*), em que o narrador joga com a questão temporal no que diz respeito tanto ao *tempo histórico* quanto à dupla temporalidade da narrativa, aos quais faz alusões se não muito claras já bastante sugestivas.

No entanto, é importante frisar que Thomas Mann aparentemente não planejou tornar esta história uma história antiga desde o início da concepção do romance (idealizado como conto, antes da Guerra), mas que isso, como vimos, foi antes um recurso para que seu projeto

---

<sup>38</sup> Quanto a isso, ver igualmente Ricoeur, 1995, p. 202: “[...] Não que eu negue que o narrador encontrado na narrativa seja o próprio autor, isto é, Thomas Mann”.



não denotasse um caráter demasiado *passé* que lhe comprometesse a adequação à época e, por conseguinte, o êxito que lhe era necessário. Como também observa Neumann (2002, p. 128), ele decidiu fazê-lo, segundo suas anotações, quando retomou o manuscrito após o final da Guerra e se deu conta de que o material soava por demais “obsoleto”. Como registrou no diário no dia 12/04/1919, fazia-se necessário então “caracterizar o conjunto fortemente como ‘história dos velhos tempos’”<sup>39</sup>.

## 2.2. *Ankunft (A chegada)*

No desenvolvimento dos parágrafos deste subcapítulo que abre o romance torna-se aparente antes de tudo um jogo com o que Genette chama de *duração da narrativa*. Combinada a isso, reaparece aqui igualmente a marcante alusão ao que Ricoeur chama de *tempo do narrar (Erzählzeit)* e *tempo narrado (erzählte Zeit)*<sup>40</sup>.

O primeiro parágrafo de *A chegada*, que traz informações gerais para o leitor acerca da premissa da história que terá pela frente, é bastante curto e direto, pois essas informações que revela são objetivas e sem referência histórica concreta: “Ein einfacher junger Mensch reiste im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach Davos-Platz im Graubündischen. Er fuhr auf Besuch für drei Wochen” (Mann, 2000, p. 11) [Um jovem singelo viajava, em pleno verão, de Hamburgo, sua cidade natal, a Davos-Platz, no cantão dos Grisões. Ia de visita, por três semanas (Mann, 1952, p. 7)].

Se o primeiro parágrafo ainda constata apenas, o segundo já passa à descrição geral de uma viagem desse tipo, apresentando certos aspectos físicos dela, descrevendo-os e comentando-os. É ligeiramente mais longo que o primeiro, e introduz, nisto que é o início do romance, a relação intrínseca entre espaço (a viagem de Hamburgo a Davos) e tempo (as três semanas previstas da visita), colocando, já, esses dois aspectos em confronto:

Von Hamburg bis dort hinauf, das ist aber eine weite Reise; zu weit eigentlich im Verhältnis zu einem so kurzen Aufenthalt. Es geht durch mehrerer Herren Länder, bergauf und bergab, von der süddeutschen Hochebene hinunter zum Gestade des Schwäbischen Meeres und zu Schiff über seine springenden Wellen hin, dahin über Schlünde, die früher für unergründlich galten (Id., *ibid.*).

<sup>39</sup> Ver Mann, 2003, p. 194: “Wird das Ganze mich nicht selbst müßig und obsolet anmuten, sodaß beständige Hemmungen der Unlust die Arbeit begleiten werden? Jedenfalls muß das Ganze als ‘Geschichte der alten Zeit’ stark gekennzeichnet werden” [Será que o conjunto não vai dar a impressão a mim mesmo de ser ocioso e obsoleto a ponto de fazer com que o trabalho seja sempre acompanhado por bloqueios constantes por falta de entusiasmo? De qualquer maneira, o conjunto deve ser caracterizado fortemente como ‘história dos velhos tempos’].

<sup>40</sup> Ver também Müller, 1968, onde essa distinção é formulada pela primeira vez.

[Mas de Hamburgo até essas alturas a viagem é longa, demasiado longa, na verdade, para uma estadia tão curta. É preciso atravessar diversos Estados, subindo e descendo, do planalto do Alemanha meridional até a beira do lago de Constança, cujas ondas saltitantes são transpostas de navio, por sobre abismos outrora considerados insondáveis (Id., ibid.).]

No terceiro parágrafo continua a descrição no presente, mas a riqueza de detalhes já quase traspassa para o modo da narração. Esse parágrafo tem mais que o dobro do comprimento do anterior, e nele o narrador sugere, dentro da estrutura narrativa e por meio dela, uma relação entre o tempo cronológico da viagem e o tempo sentido pelo protagonista, enquanto se encontra dentro do trem e não tem outra escolha senão entregar-se ao marasmo da inatividade, causado pela sua atual situação de confinamento:

Von da an verzettelt sich die Reise, die solange großzügig, in direkten Linien vonstatten ging. Es gibt Aufenthalte und Umständlichkeiten. Beim Orte Rorschach, auf schweizerischem Gebiet, vertraut man sich wieder der Eisenbahn, gelangt aber vorderhand nur bis Landquart, einer kleinen Alpenstation, wo man den Zug zu wechseln gezwungen ist. Es ist eine Schmalspurbahn, die man nach längerem Herumstehen in windiger und wenig reizvoller Gegend besteigt, und in dem Augenblick, wo die kleine, aber offenbar ungewöhnlich zugkräftige Maschine sich in Bewegung setzt, beginnt der eigentlich abenteuerliche Teil der Fahrt, ein jäher und zäher Aufstieg, der nicht enden zu wollen scheint. Denn Station Landquart liegt vergleichsweise noch in mäßiger Höhe; jetzt aber geht es auf wilder, drangvoller Felsenstraße allen Ernstes ins Hochgebirge (Id., ibid.).

[A partir dali torna-se demorada a viagem que até esse ponto se realizava rapidamente, em linha quase reta. Há delongas e complicações. Na localidade de Rorschach, já em território suíço, voltamos a confiar-nos à viação férrea; mas por enquanto não se progride além de Landquart, pequena estação alpina, onde se precisa fazer baldeação. É um trem de bitola estreita o que ali tomamos depois de prolongada espera numa paisagem varrida pelo vento e desprovida de encantos. No momento em que se põe em movimento a locomotiva de pequeno porte, mas evidentemente de extraordinária força de tração, começa a parte deveras aventureira da viagem, uma escalada brusca e penosa que parece não ter fim. A estação de Landquart acha-se situada a uma altura relativamente moderada. A partir dela, porém, entra-se na própria montanha, por uma estrada rochosa, áspera, angustiante (Id., ibid.).]

A descrição de pormenores sobre o desenvolvimento da viagem, que se torna mais lento no trecho citado, é mais longa para sugerir a *lentidão* desse processo assim como percebida pelo protagonista, que, naquele momento, ainda não podia vivenciar nenhum tipo de *ação*, bem como pelo leitor, que não pode ainda contar com qualquer ação em torno do herói, visto que este se encontra “preso” dentro de seu compartimento no trem. A extensão do parágrafo alude justamente a esse marasmo que a personagem sente em face da falta de ação, e remete também ao *tempo de leitura*, ligado ao conceito de Genette de *duração*, de que falaremos mais adiante.

No quarto parágrafo, de igual comprimento que o anterior, são introduzidos detalhes práticos acerca da situação do viajante, já no pretérito da narração, sem que ainda se possa falar de ação. Somos informados, entre outras coisas, de que ele viaja sozinho e traz consigo alguns pertences característicos:

Hans Castorp [...] befand sich allein mit seiner krokodilsledernen Handtasche [...], seinem Wintermantel, der an einem Haken schaukelte, und seiner Plaidrolle in einem kleinen grau gepolsterten Abteil; er saß bei niedergelassenem Fenster, und da der Nachmittag sich mehr und mehr verkühlte, so hatte er [...] den Kragen seines modisch weiten, auf Seide gearbeiteten Sommerüberziehers aufgeschlagen. [...] (Id., *ibid.*, p. 11-12).

[Hans Castorp [...] estava sozinho num pequeno compartimento forrado de cinza, onde também se encontravam sua maleta de couro de crocodilo [...], bem como o casaco de inverno, a balouçar suspenso num gancho, e o cobertor de viagem enrolado. Estava sentado junto à janela aberta, e, como a tarde se vinha tornando cada vez mais fresca, levantara [...] a gola do sobretudo de verão, forrado de seda e de corte amplo e moderno. [...] (Id., *ibid.*, p. 7-8)].

Em seguida, o narrador manniano apresenta o que percebemos como a primeira *tematização* da questão do tempo já aqui no início do romance, introduzida neste quinto parágrafo mediante reflexões quanto à sua relação com o deslocamento no espaço sendo realizado aqui por Hans Castorp:

[...] Der Raum, der sich drehend und fliehend zwischen ihn [Castorp] und seine Pflanzstätte wälzt, bewahrt Kräfte, die man gewöhnlich der Zeit vorbehalten glaubt; von Stunde zu Stunde stellt er innere Veränderungen her, die den von ihr bewirkten sehr ähnlich sind, aber sie in gewisser Weise übertreffen. [...] Zeit, sagt man, ist Lethe; aber auch Fernluft ist so ein Trank, und sollte sie weniger gründlich wirken, so tut sie es dafür desto rascher (Id., *ibid.*, p. 12).

[...] O espaço que, girando e fugindo, se roça de permeio entre ele [Castorp] e seu lugar de origem, revela forças que geralmente se julgam privilégio do tempo; produz de hora em hora novas metamorfoses íntimas, muito parecidas com aquelas que o tempo origina, mas em certo sentido mais intensas ainda. [...] Dizem que o tempo é como o rio Letes; mas também o ar de paragens longínquas representa uma poção semelhante, e seu efeito, conquanto menos radical, não deixa de ser mais rápido (Id., *ibid.*, p. 8)].

Todas essas descrições e idéias que são colocadas diante do leitor nesses primeiros parágrafos exercem a função dentro da estrutura narrativa de chamar a atenção para o aspecto da experiência temporal em diversos planos que serão mais bem definidos no decorrer do romance, quando o narrador virá a tematizar de maneira mais precisa o confronto entre a percepção subjetiva (*tempo psicológico*) do tempo objetivo dos relógios (*tempo cronológico*) na consciência do herói, enquanto se entregava progressivamente ao “feitiço” da montanha.

Nesse primeiro instante, de qualquer forma, as observações se referem à analogia entre espaço e tempo: independentemente do tempo que o deslocamento no espaço exige na prática, um grande espaço – mesmo que percorrido rapidamente – cria a impressão de um grande lapso de tempo entre o ponto de partida e o ponto de chegada, particularmente quando esses dois locais são de naturezas tão diferentes. Paralelamente à viagem realizada na ficção pelo protagonista, pode-se supor que o leitor, na sua imaginação, percorra um caminho análogo de sua realidade para o universo do romance, acompanhando o narrador na sua aproximação gradual ao protagonista e na descrição do cenário.

Com o intuito aparente de reforçar essa impressão de *lentidão* da narrativa, vivenciada tanto pelo protagonista, em face da falta de ação à sua volta, tanto pelo leitor, pela mesma razão, o narrador de Thomas Mann apresenta agora uma sucessão ininterrupta de descrições das paisagens percorridas e dos planos de Castorp, bem como reflexões quanto à nova situação que vai se apresentando a ele, em um parágrafo que se estende por três páginas. A título de ilustração desse jogo com o *tempo de leitura*, destacam-se as seguintes passagens:

[...] Er [Castorp] hatte nicht beabsichtigt, diese Reise sonderlich wichtig zu nehmen, sich innerlich auf sie einzulassen. Seine Meinung vielmehr war gewesen, sie rasch abzutun, weil sie abgetan werden mußte, ganz als derselbe zurückzukehren, als der er abgefahren war, und sein Leben genau dort wieder aufzunehmen, wo er es für einen Augenblick hatte liegen lassen müssen. Noch gestern war er völlig in dem gewohnten Gedankenkreise befangen gewesen, hatte sich mit dem jüngst Zurückliegenden, seinem Examen, und dem unmittelbar Bevorstehenden, seinem Eintritt in die Praxis bei Tunder und Wilms [...], beschäftigt und über die nächsten drei Wochen mit soviel Ungeduld hinweggeblickt, als seine Gemütsart nur immer zuließ. Jetzt aber war ihm doch, als ob die Umstände seine volle Aufmerksamkeit erforderten und als ob es nicht angehe, sie auf die leichte Achsel zu nehmen. Dieses Emporgehobenwerden in Regionen, wo er noch nie geatmet und wo, wie er wußte, völlig ungewohnte, eigentümlich dünne und spärliche Lebensbedingungen herrschten, – es fing an, ihn zu erregen, ihn mit einer gewissen Ängstlichkeit zu erfüllen. [...] Vielleicht war es unklug und unzutraglich, daß er, geboren und gewohnt, nur ein paar Meter über dem Meeresspiegel zu atmen, sich plötzlich in diese extremen Gegenden befördern ließ, ohne wenigstens einige Tage an einem Platze von mittlerer Lage verweilt zu haben? [...] der Zug wand sich gebogen auf schmalem Paß; man sah die vorderen Wagen, sah die Maschine, die in ihrer Mühe braune, grüne und schwarze Rauchmassen ausstieß, die verflatterten. Wasser rauschten in der Tiefe zur Rechten; links strebten dunkle Fichten zwischen Felsblöcken gegen einen steingrauen Himmel empor. Stockfinstere Tunnel kamen, und wenn es wieder Tag wurde, taten weitläufige Abgründe mit Ortschaften in der Tiefe sich auf. [...] Es gab Aufenthalte an armseligen Bahnhofshäuschen, Kopfstationen, die der Zug in entgegengesetzter Richtung verließ, was verwirrend wirkte, da man nicht mehr wußte, wie man fuhr, und sich der Himmelsgegenden nicht länger entsann. [...] Hans Castorp bedachte, daß er die Zone der Laubbäume unter sich gelassen habe, auch die der Singvögel wohl, wenn ihm recht war, und dieser Gedanke des Aufhörens und der Verarmung bewirkte, daß er, angewandelt von einem leichten Schwindel und Übelbefinden, für zwei Sekunden die Augen mit der Hand bedeckte. Das ging vorüber. Er sah, daß der Aufstieg ein Ende genommen hatte, die Paßhöhe überwunden war. Auf ebener Talsohle rollte der Zug nun bequemer dahin (Id., *ibid.*, p. 12-14).

[[Castorp] não tivera a intenção de levar essa viagem muito a sério e de entregar-se totalmente a ela. Propusera-se liquidá-la depressa, porque tinha que ser feita, depois regressar para casa tal como partira, e retomar a sua vida anterior exatamente no ponto em

que a abandonara por um instante. Ainda ontem se movimentara dentro do costumeiro círculo de idéias; ocupara-se com os acontecimentos mais recentes – o seu exame final – e com o futuro imediato – sua entrada na vida prática, como funcionário da firma Tunder & Wilms [...]. Com o máximo de impaciência que seu temperamento lhe permitia, procurara olhar para além das [três] semanas vindouras. Nesse momento, porém, parecia-lhe que as circunstâncias exigiam dele plena atenção, não lhe sendo lícito menosprezá-las. Essa sensação de ser alçado a regiões cujos ares nunca respirara, e onde, como sabia, reinavam condições de vida particularmente rarefeitas e reduzidas, a que em absoluto não estava acostumado – essa sensação começava a excitá-lo, a enchê-lo de certa angústia. [...] Talvez fosse imprudente e prejudicial para ele, que nascera a poucos metros acima do mar e se habituara ao ar da sua terra, deixar-se transportar tão subitamente a esses sítios extremos, sem pelo menos se demorar por alguns dias num lugar de altitude média. [...] O trem serpenteava, sinuoso, através de um desfiladeiro estreito. Viam-se os primeiros vagões, via-se a locomotiva vomitando, no seu esforço, golfadas de fumaça parda, esverdeada e negra que logo de dissipavam. No fundo, à direita, murmuravam cursos d'água; à esquerda, pinheiros escuros buscavam por entre os rochedos as alturas de um céu cinzento como pedra. Túneis tenebrosos iam desfilando, e quando reaparecia a luz, rasgavam-se dilatados abismos com povoados no fundo. [...] Havia paradas diante das casinhas miseráveis de estações pequenas; surgiam desvios, onde o trem dava marcha à ré, o que produzia um efeito desnorteante, já que era difícil saber em que direção se ia e recordar os pontos cardeais. [...] Hans Castorp notou que deixara para trás a zona das árvores frondosas e, se não se enganava, também a dos pássaros canoros. Essa idéia de cessação e empobrecimento fez com que ele, acometido de um ligeiro acesso de vertigem e mal-estar, cobrisse por dois segundos os olhos com a mão. Mas isso passou. Viu então que terminara a ascensão; estava vencido o ponto culminante do passo. O trem corria confortavelmente no fundo plano de um vale (Id., *ibid.*, p. 8-9)].

A extensa citação de trechos deste sexto parágrafo serve de referência representativa para o que Genette, em seu capítulo sobre a *duração* da narrativa, assinala como *tempo de leitura*, ressaltando a dificuldade que se encontra na tentativa de sua definição, uma vez que se trata de uma medição essencialmente relativa. Mesmo que o teórico (s/d, p. 85-86) tenha afirmado que “confrontar a ‘duração’ de uma narrativa à da história que conta é uma operação [...] escabrosa, pela simples razão de que por nada se pode medir a duração de uma narrativa”, e que “aquilo que assim se denomina espontaneamente não pode senão ser [...] o tempo que se leva a lê-la”, este podendo variar com as ocorrências singulares, a intenção do narrador de Mann no parágrafo deste subcapítulo é a de nos fazer perceber um jogo intencional com a idéia da duração do tempo de leitura, no caso lento, que se mescla à da experiência subjetiva do protagonista, representando a lentidão com que sentia o decorrer do tempo durante a viagem de trem, enquanto não tinha nada mais a fazer além de olhar pela janela. Mesmo que esse caráter *lento* da narrativa não possa ser medido de forma exata pelo tempo de leitura, pois depende de fato da velocidade com que cada leitor dá conta do trecho, fica aparente a intenção do narrador de aludir a essa relação, que se torna ainda mais evidente no desenvolvimento do subcapítulo *A chegada*, quando Castorp chega à pequena estação de Davos-Platz e é recebido pelo primo.

Sem querer se demorar muito mais sobre o assunto, os parágrafos subseqüentes, após o encontro dos primos na estação, dão a impressão ao leitor de serem mais velozes, pois são constituídos em boa parte por diálogos e já por alguma ação, dado que Castorp e seu primo Joachim estão se encaminhando ao sanatório, que se situava pouco mais acima da aldeia. A percepção subjetiva de Castorp, a de que agora, passado o tédio da solidão e da falta de ação de seu compartimento no trem, o tempo corria mais rapidamente, é transmitida ao leitor sobretudo por meio da representação dos diálogos curtos entre os dois primos e a apresentação de informações a respeito de Joachim, nova personagem introduzida aqui.

A tematização do tempo distinto da planície, que veremos em detalhe logo adiante, aparece pela primeira vez no corpo do texto durante estes diálogos iniciais de Castorp com seu primo, que chamam a atenção para o modo com que o tempo é medido lá em cima na montanha.

No instante em que o romance tem o seu início propriamente dito o leitor já se depara com o que parece uma discrepância em relação ao que fora afirmado previamente no *Propósito*, uma vez que, com as sentenças iniciais que apresentam de modo mais preciso a idéia do projeto total “Um jovem singelo viajava [...]. Ia de visita, por três semanas” (Mann, 1952, p. 7), o narrador sugere que ou esse projeto das ‘três semanas’ será alterado no decorrer do romance ou que será de alguma forma difícil de ser mantido. Essa aparente discrepância temporal tem sua origem na menção inicial, no *Propósito*, dos ‘sete dias de uma semana’, ou dos ‘sete meses’, ou ainda dos ‘sete anos’ que o narrador levaria para dar cabo de sua tarefa (ou ainda possivelmente que a história do protagonista havia de durar).

A incongruência entre o projeto de Castorp de passar em Davos somente três semanas e o que esperamos que seja muito mais que isso (sob a ótica do *Propósito*) denota desde já a dicotomia através da qual *Der Zauberberg* pode ser compreendido no que toca o desenvolvimento do protagonista: de um lado estão os projetos e as esperanças de Castorp e de outro está o que realmente aconteceu (ou acontecerá) com ele, o que representa ironicamente desde o início o fracasso dessas suas projeções.

Visando a introduzir o herói no universo hermético da montanha, o narrador promove então primeiramente o seu desligamento de sua existência anterior com todas as suas obrigações e projetos, para poder envolvê-lo a fundo no que viria pela frente. Esse desligamento é realizado aqui, como vimos, mediante a longa viagem que Castorp empreende de Hamburgo a Davos, durante a qual vai percebendo de forma gradativa um distanciamento de seu ‘lugar de origem’. A brochura *Ocean Steamships*, que carrega consigo, figura como símbolo desse afastamento paulatino: “Neben ihm auf der Bank lag ein broschiertes Buch

namens ‘Ocean steamships’, worin er zu Anfang der Reise bisweilen studiert hatte; jetzt aber lag es vernachlässigt da [...]” (Id., *ibid.*, p. 12) [A seu lado, no assento, jazia uma brochura intitulada *Ocean steamships*, na qual Hans Castorp, durante as primeiras horas de viagem, de vez em quando lançara um olhar; agora, porém, o livro permanecia ali abandonado [...] (Id., *ibid.*, p. 8)]. O livro representava um elo com seu universo que ia deixando para trás e por isso começava, também, a ser esquecido.

O que é posto então diante do leitor é aquela relação já mencionada entre tempo e espaço, isto é, da desorientação ocasionada não apenas pelo decurso do tempo, mas também pelo deslocamento no espaço, que mais tarde viria a ocupar uma posição central no *Zeitroman*:

Zwei Reisetage entfernen den Menschen – und gar den jungen, im Leben noch wenig fest wurzelnden Menschen – seiner Alltagswelt, all dem, was er seine Pflichten, Interessen, Sorgen, Aussichten nannte, viel mehr, als er sich auf der Droschkenfahrt zum Bahnhof wohl träumen ließ. Der Raum, der sich drehend und fliehend zwischen ihn und seine Pflanzstätte wälzt, bewährt Kräfte, die man gewöhnlich der Zeit vorbehalten glaubt; von Stunde zu Stunde stellt er innere Veränderungen her, die den von ihr bewirkten sehr ähnlich sind, aber sie in gewisser Weise übertreffen. Gleich ihr erzeugt er Vergessen; er tut es aber, indem er die Person des Menschen aus ihren Beziehungen löst und ihn in einen freien und ursprünglichen Zustand versetzt, – ja, selbst aus dem Pedanten und Pfahlbürger macht er im Handumdrehen etwas wie einen Vagabunden. Zeit, sagt man, ist Lethe; aber auch Fernluft ist so ein Trank, und sollte sie weniger gründlich wirken, so tut sie es dafür desto rascher (Id., *ibid.*, p. 12).

[Dois dias de viagem apartam um homem – e especialmente um jovem que ainda não criou raízes firmes na vida – do seu mundo cotidiano, de tudo quanto ele costuma chamar seus deveres, interesses, cuidados e projetos; apartam-no muito mais do que esse jovem imaginava enquanto um fiacre o levava à estação. O espaço que, girando e fugindo, se roja de permeio entre ele e seu lugar de origem, revela forças que geralmente se julgam privilégio do tempo; produz de hora em hora novas metamorfoses íntimas, muito parecidas com aquelas que o tempo origina, mas em certo sentido mais intensas ainda. Tal qual o tempo, o espaço gera o olvido; porém o faz desligando o indivíduo das suas relações e pondo-o num estado livre, primitivo; chega até mesmo a transformar, num só golpe, um pedante ou um burguesote numa espécie de vagabundo. Dizem que o tempo é como o rio Letes; mas também o ar de paragens longínquas representa uma poção semelhante, e seu efeito, conquanto menos radical, não deixa de ser mais rápido (Id., *ibid.*, p. 8)].

Ao invés de preocupar-se somente com o deslocamento do protagonista no espaço, retirando-o da sua cidade natal na planície e colocando-o num novo ambiente que lhe era estranho, agora o narrador pondera também a respeito de que papel o aspecto do ‘tempo’ deveria desempenhar junto ao deslocamento espacial para compor a representação do desligamento psíquico de Castorp de seu universo anterior para então adaptar-se ao que agora se encontrava diante dele. Essa relação intrínseca entre espaço (agora representado pelo deslocamento de Hamburgo a Davos e mais tarde pela dicotomia entre a existência nas alturas

e a vida na planície) e tempo (representado agora pelo tempo da viagem e mais tarde pelo tempo físico que o protagonista passa na montanha e sua percepção psicológica desse período), viria a caracterizar a espinha dorsal do romance, justamente por representar uma das justificações fundamentais para a progressiva perda por Castorp da noção do escoamento do tempo.

Enquanto viajava no trem, ele pensava que não pretendia “levar essa viagem muito a sério” (Id., *ibid.*, p. 8) e tencionava liquidá-la rapidamente. O narrador irônico não deixa de chamar a atenção para essa discrepância que para o leitor já parece evidente em decorrência do que já foi apresentado até aqui. De fato, essas intenções podem ser vistas também sob uma perspectiva temporal: a viagem que duraria três semanas cronologicamente, nas intenções do protagonista não deveria ter extensão alguma, pois ele pretende que ela não marque nenhum período na sua história de vida. Pretende continuar sua existência após a volta exatamente no mesmo “lugar” onde foi abandonada. Nota-se aqui uma atitude estranha, mas “realista” da vida pragmática – da planície. Tendemos a pretender segmentar o *tempo vivido*<sup>41</sup> em partes que devem contar e outras que não. A experiência na montanha virá a corrigir essa ilusão. A conversão já tem início neste trecho da viagem que exige a atenção de Castorp.

As alturas daquelas paragens desconhecidas, contudo, bem como as condições em que imaginava que se vivia lá em cima enchiam-no de certa angústia e impaciência durante a subida. A subida da montanha, também simbólica, aumentava consideravelmente sua impressão de desligamento de sua vida anterior à viagem, ainda próxima no tempo, mas não mais na sua consciência, pois seu lugar de origem e sua existência que conhecera até ali “lagen nicht nur weit zurück, sie lagen hauptsächlich klawertief unter ihm [...]” (Id., *ibid.*, p. 13) [havia ficado não somente para trás, muito para trás, mas sobretudo a grande profundidade abaixo dele (Id., *ibid.*, p. 9)]. É isto que representa essa viagem: um deslocamento não apenas na superfície, ou no plano horizontal, mas também um no plano vertical, que corroboram para a rápida desorientação temporal de Castorp, vítima de ‘metamorfoses íntimas’ ocasionadas por essa mudança repentina de espaço que perturbavam sua percepção do transcorrer natural do tempo.

Aqui, vale abrir um parêntese para ressaltar que a escolha da montanha como espaço-cenário do romance não se deu por acaso, mas tem um propósito bem definido. Como foi referido acima no item 1.1. acerca da história da gênese do romance, o termo “Zauberberg” e a idéia da sua concepção como palco dos sucessos fictícios remetem diretamente à

---

<sup>41</sup> Ver, para isso, Nunes, 2003, p. 18-19.



“Hörselberg” e à “Venusberg” da lenda de Tannhäuser, que por sua vez vem carregada de simbolismo. Diversos relatos de diferentes épocas e diversas obras literárias ao longo da História mostram que a montanha sempre foi representada e vivenciada como algo excepcional e extraordinário (*außergewöhnlich*):

Sie [die Berge] sind nicht nur fern und hoch, sondern entrücken auch die Geschehnisse dem Alltag, in einer Art, daß der Eindruck entsteht, auf ihnen ereigne sich das Wunderbare. [...] Sie gehören in die Sphäre des Heiligen. Schließlich war der Berg ursprünglich Gottes Sitz (*Apud Godlewicz, 2000, p. 406*).

[Elas [as montanhas] não são somente distantes e altas, mas também desviam os acontecimentos do cotidiano, de modo que se tem a impressão de que sobre elas ocorre o maravilhoso. [...] Elas pertencem à esfera do sagrado. Por fim, a montanha foi originalmente a morada de Deus].

Esses três elementos, a distância, o caráter maravilhoso e sagrado, mantêm uma relação direta com a maneira com que as circunstâncias temporais são percebidas, justamente por remeter a algo fora do comum, que não pode ser abordado dentro do que se considera como convencional.

A relação particular entre espaço e tempo é introduzida pelo narrador aqui em *A chegada* como um tipo de preparação ou antecipação para o que viria mais adiante: de forma repentina, talvez de modo tão repentino quanto se deu o afastamento psíquico de sua atmosfera de origem agora tão distante, Hans Castorp é recebido pelo primo Joachim Ziemßen na estação de Davos-Dorf. Por meio dos comentários de Joachim, Castorp é iniciado oficialmente na questão da confusão do conceito de tempo quando pergunta se pretende voltar com ele para Hamburgo depois de concluído o curso das três semanas: “Nun, warte nur, du kommst ja eben erst an. Drei Wochen sind freilich fast nichts für uns hier oben, aber für dich, der du zu Besuch hier bist und überhaupt nur drei Wochen bleiben sollst, für dich ist es doch eine Menge Zeit” (Id., *ibid.*, p. 16) [Espere um pouco; mal acaba de chegar. Três semanas representam quase nada para nós aqui em cima, mas para você, que vem de visita e tenciona demorar-se só três semanas, é uma porção de tempo (Id., *ibid.*, p. 11)].

Castorp não dá muita atenção à idéia das ‘três semanas que não significam quase nada’ para aqueles que vivem ‘ali em cima’, pois ainda não está preparado para compreender isso, mas é de qualquer forma exposto à idéia, e através dessa afirmação de Joachim o leitor, que já tem em mente o aspecto de uma percepção distinta do tempo pelos internos do sanatório, também é introduzido aqui a esse modo de ver o problema lá em cima. A respeito da demonstração de surpresa de Castorp de que Joachim podia ainda passar mais seis meses ali,

este ainda completa, reforçando diretamente o que já foi sugerido pelo narrador: “Ja, Zeit [...] Die springen hier um mit der menschlichen Zeit. [...] Drei Wochen sind wie ein Tag vor ihnen” (Id., *ibid.*) [Pois é... o tempo. [...] Aqui não fazem muita cerimônia com o tempo da gente. [...] Três semanas são para eles como um dia [...]] (Id., *ibid.*, p. 12)].

A expressão ‘sind wie ein Tag vor ihnen’, perdida na tradução para o português, caracteriza uma alusão à Bíblia luterana, fato que sugere a idéia de que Thomas Mann nesse momento estivesse pensando possivelmente no conceito da montanha como “morada divina”, mencionado há pouco. No Salmo 90 se lê: “4. Denn tausend Jahre sind *vor dir* / wie der Tag, der gestern vergangen ist, und wie eine Nachtwache” (itálicos nossos) [4. Porque mil anos aos teus olhos são como o dia de ontem que passou, e como uma vigília da noite]. O que está em jogo aqui é o tempo de Deus (eterno) em relação ao do homem (transitório). O narrador de Mann coloca na boca de Joachim essa expressão também para aproximar esse conceito ironicamente da relação médico/paciente no sanatório, que não deixava de ser de certa forma semelhante<sup>42</sup>.

Em seguida, Joachim afirma: “Man ändert hier seine Begriffe” (Id., *ibid.*, p. 16) [... aqui se modificam todas as nossas concepções (Id., *ibid.*, p. 12)]. A partir dessa afirmação, que sugere um jogo psicológico com a noção de temporalidade na montanha, o leitor é confrontado diretamente com aquilo a respeito do que já estava perplexo desde o *Propósito* e a frase inicial de *A chegada*: ou essas três semanas serão prolongadas ou a história tomará um desenvolvimento curioso com relação ao *tempo do narrar (Erzählzeit)*, dilatando o tempo que o narrador levará (medido em número de páginas<sup>43</sup>) para narrar o *tempo narrado (erzählte Zeit)* proposto das três semanas.

Enquanto se encaminhavam em direção ao sanatório, Castorp não parecia tão impressionado com a paisagem quanto com a altitude em que se encontravam. Quando o primo lhe diz estarem a “sechzehnhundert Meter über dem Meer” (Id., *ibid.*, p. 18) [mil e seiscentos metros acima do nível do mar (Id., *ibid.*, p. 13)], ele dá sinais de espanto com aquela “Kletterei” (Id., *ibid.*) [ascensão (Id., *ibid.*)], que intensificava em seu inconsciente o desligamento para com o mundo de lá de baixo deixado tão para trás. Nunca estivera a tal altura em toda a sua vida, detalhe certamente relevante para a criação daquele lugar fora do espaço e, sobretudo, do tempo.

<sup>42</sup> Se considerarmos o que se revela mais tarde sobre a relação dos médicos para com os internos, podemos pensar também nos versículos 2 e 3: “Ehe denn die Berge wurden und die Erde und die Welt geschaffen wurden, bist du, Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit. Der du die Menschen lässest sterben und sprichst: Kommt wieder, Menschenkinder!” [Antes que nascessem os montes, ou que tivesses formado a Terra e o mundo, sim, de eternidade a eternidade tu és Deus. Tu reduces o homem ao pó, e dizes, voltai, filhos dos homens!].

<sup>43</sup> Ver nota 33.

As palavras do primo e o modo com que as falava causavam-lhe uma estranheza igual àquela causada no leitor: nada era o que parecia ser ‘lá em cima’, mas tinha um outro significado oculto, ainda incompreensível para Castorp. Suas impressões daquela realidade eram contrariadas pelo primo, que já vivia naquelas condições havia quase seis meses e, por isso, já aprendera a interpretar a realidade de outra forma – da forma que ela devia inevitavelmente ser interpretada ‘lá em cima’.

Mais ainda que a expressão “Wir hier oben” (Id., *ibid.*, p. 19) [Nós, aqui em cima (Id., *ibid.*, p. 14)], que Joachim já empregara, segundo o narrador, umas quatro ou cinco vezes, a tranqüilidade de espírito com que o primo menciona que, durante o inverno, os cadáveres tinham de ser transportados lá para baixo de trenós (“Die müssen im Winter ihre Leichen per Bobschlitten herunterbefördern”) (Id., *ibid.*) provocou uma surpresa misturada com horror no herói, que teve a impressão de que o primo havia se tornado cínico durante sua estadia por ali. Não se tratava, porém, de *cinismo* de Joachim, e sim de *inocência* de Castorp<sup>44</sup>.

Importante é sublinhar que, já aqui, se introduz a morte, não como algo abstrato, mas como o fim brutal e conseqüente da existência dos pensionistas do sanatório. O tempo individual de cada um há de terminar nesse mesmo lugar. O espaço está de fato vinculado ao tempo completo que lhes resta, mesmo que não se possa definir a duração exata desse tempo. A mudança de ‘todas as concepções’ resulta não somente da regularização da vida no cotidiano do sanatório, mas sim igualmente da idéia fixada na morte.

Com isso, o leitor é levado a crer que o que há de suceder pela frente no universo da montanha é algo peculiar que não pode ser compreendido de imediato por quem vem lá de baixo da planície com as noções de mundo adquiridas por lá. O “heftiges, unbezwingliches Lachen” (Id., *ibid.*) [riso violento, irreprimível (Id., *ibid.*)] pelo qual Castorp foi acometido diante das palavras de Joachim quanto ao transporte dos cadáveres e, logo depois, à “Seelenzergliederung” (Id., *ibid.*) [dissecação psíquica (Id., *ibid.*, p. 15)] que Krokowski praticava nos pacientes representa o caráter aparentemente grotesco daquela nova situação e confirma, senão a Castorp, dominado por uma hilaridade desconfortável, pelo menos ao leitor, que de fato ali se deviam modificar ‘todas as nossas concepções’.

### ***2.3. Exkurs über den Zeitsinn (Digressão sobre o sentido do tempo)***

---

<sup>44</sup> Para uma abordagem pormenorizada de *Der Zauberberg* como um romance de iniciação (*Initiationsroman*) e da perda da inocência de Hans Castorp diante das novas circunstâncias do sanatório e da montanha, ver Koopmann, 1983.

Nesta segunda seção do Capítulo IV do romance, o narrador introduz pela primeira vez uma discussão mais alongada em torno da experiência temporal como vivenciada por Castorp em seu terceiro dia na montanha mágica, justamente no que dizia respeito à sua perplexidade com a discrepância entre o *tempo físico* (quantitativo) e o *tempo psicológico* (qualitativo).

Para Koopmann (1962, p. 138), o tempo só é tematizado em *Der Zauberberg* de fato em quatro passagens, “von einigen intermittierenden Bemerkungen und dem ‘Vorsatz’ abgesehen” [com exceção de algumas observações intermitentes e do ‘Propósito’]: “Im Exkurs über den Zeitsinn und jeweils zu Beginn der letzten drei Kapitel des Romans” (Id., *ibid.*) [na Digressão sobre o sentido do tempo e no início de cada um dos três últimos capítulos do romance], que serão analisados em detalhe mais tarde.

Antes de dar continuidade, contudo, ao comentário deste subcapítulo, parece relevante para a sua compreensão destacar dois exemplos dessas “observações intermitentes” de que fala Koopmann, e mostrar onde elas assomam no romance.

Em *Gedankenschärfe* (*Sutileza de pensamento*), quinta seção do Capítulo III, em que ainda era narrado o primeiro dia completo que Castorp passava no sanatório, destaca-se, durante uma conversa com o primo, o início das reflexões do protagonista com relação à natureza da percepção do tempo. Em quase uma página inteira, o narrador descreve tudo o que Joachim faz após colocar um termômetro debaixo da língua, fazendo com que o leitor compartilhe da impaciência do herói quanto ao período de tempo transcorrido durante a tomada da temperatura: “Aber wie lange dauert denn das?” (Id., *ibid.*, p. 94) [Quanto tempo vai durar isso? (Id., *ibid.*, p. 82)]. Quando Joachim levanta sete dedos, Castorp diz: “Die müssen doch um sein – sieben Minuten!” (Id., *ibid.*) [Mas já devem ter passado esses sete minutos (Id., *ibid.*)]. Nessa discussão com o primo, o protagonista traz então à tona de forma relativamente ingênua o *problema do tempo* (*Zeitproblem*) do romance, quando, após Joachim afirmar que

wenn man auf ihr aufpaßt, der Zeit, dann vergeht sie sehr langsam. Ich habe das Messen, viermal am Tage, ordentlich gern, weil man doch dabei merkt, was das *eigentlich* ist: eine Minute oder gar ganze sieben, – wo man sich hier die sieben Tage der Woche so gräßlich um die Ohren schlägt (Id., *ibid.*, p. 94, *italico* nosso),

[quando se presta atenção ao tempo, ele passa muito devagar. Eu realmente gosto de tomar a temperatura quatro vezes por dia, porque assim se nota o que representa, *propriamente*, um minuto, ou até uns sete minutos, para gente que, como nós aqui, esbanja tão pavorosamente os sete dias da semana (Id. *ibid.*, p. 82)],

Castorp replica com as seguintes palavras:

Du sagst 'eigentlich'. 'Eigentlich' kannst du nicht sagen. [...] Die Zeit ist doch überhaupt nicht 'eigentlich'. Wenn sie einem lang vorkommt, so ist sie lang, und wenn sie einem kurz vorkommt, so ist sie kurz, aber wie lang oder kurz sie in Wirklichkeit ist, das weiß doch niemand (Id., ibid.).

[Você diz: "propriamente". Assim não se pode dizer. [...] O tempo absolutamente não tem natureza própria. Quando nos parece longo, é longo, e quando nos parece curto, é curto, mas ninguém sabe na realidade a sua verdadeira extensão (Id., ibid.).]

O *problema do tempo* colocado aqui é, pois, aquele já sugerido de modo autorial no *Propósito* e reforçado tanto pela voz narrativa quanto pela representação de diálogos em *A chegada* (quanto às circunstâncias da montanha) de que aparentemente não se pode medir o tempo de maneira objetiva como algo definido de forma científica, mas que sua medição é, de fato, *relativa* e condicionada à percepção subjetiva de cada sujeito.

Não convencido com a explanação de Castorp, Joachim retorque ainda: "Wieso denn? Nein. Wir messen sie doch. Wir haben doch Uhren und Kalender, und wenn ein Monat um ist, dann ist er für dich und mich und uns alle um" (Id., ibid.) [Como não? Afinal de contas medimos o tempo. Temos relógios e calendários, e quando um mês se escoar, termina para mim, para você e para todos os outros (Id., ibid.)]. Com os sete dedos que levantou para indicar o tempo (leitmotivicamente exagerado) que duraria a tomada da temperatura, Joachim aplica uma relação numérica diante do minuto, e mostra, com as suas atividades durante esse período de tempo, que deve possuir um paradigma que lhe permita saber quando os sete minutos se escoaram, assim como nós sabemos, com o hábito, o que podemos fazer desde o momento em que, por exemplo, ligamos a cafeteira, até aquele em que o café esteja pronto.

Por meio do seu herói, Thomas Mann abre o espaço aqui para a reflexão quanto à complexidade do 'tempo', colocando os seus dois aspectos, o objetivo e o subjetivo, lado a lado. Na representação do diálogo entre o protagonista e seu primo, o narrador de Mann destaca novamente o contraste entre o modo como cada sujeito percebe o escoamento do tempo e quanto tempo se escoou de fato de acordo com os relógios: "Eine Minute ist also so lang, wie sie dir vorkommt, wenn du dich mißt?" (Id., ibid.) [Você acha então que um minuto é tão longo como lhe parece, quando toma a temperatura? (Id., ibid.)]. Ao que Joachim responde: "Eine Minute ist so lang... sie dauert so lange, wie der Sekundenzeiger braucht, um seinen Kreis zu beschreiben" (Id., ibid., p. 95) [Um minuto é tão longo... dura tanto tempo quanto necessita o ponteiro dos segundos para dar uma volta completa (Id., ibid.)]. E onde Castorp então conclui: "Aber er braucht ja ganz verschieden lange – für unser Gefühl!" (Id.,

ibid.) [Mas esse tempo é muito diferente, conforme a sensação que experimentamos (Id., ibid.)]. Esses comentários chamam a atenção do leitor para a idéia do tempo qualitativo em oposição ao quantitativo, para que, por intermédio dos pensamentos e argumentações (subjetivos) do protagonista, se torne consciente desde já dessas relações, pois elas constituiriam, como já foi mencionado, um tema central do romance.

Não querendo perder o fio de seu raciocínio, Castorp prossegue, torcendo a ponta do nariz com o dedo indicador:

Wir messen also die Zeit mit dem Raume. Aber das ist doch ebenso, als wollten wir den Raum an der Zeit messen, – was doch nur ganz unwissenschaftliche Leute tun. Von Hamburg nach Davos sind zwanzig Stunden, – ja, mit der Eisenbahn. Aber zu Fuß, wie lange ist es da? Und in Gedanken? Keine Sekunde! (Id., ibid.)

[Medimos, portanto, o tempo por meio do espaço. Mas isto é a mesma coisa que medir o espaço com o auxílio do tempo... O que fazem somente pessoas sem espírito científico. De Hamburgo a Davos são vinte horas; sim, senhor, de trem. Mas a pé, quantas horas são? E no meu cérebro, nem um segundo! (Id., ibid.)]

Com essa aproximação de tempo e espaço, Mann alude provavelmente acima de tudo a Spengler, quando este reflete sobre a relação entre os dois elementos em *Der Untergang des Abendlandes (O declínio do Ocidente)*, no sentido de estabelecer a seguinte distinção: o que não é vivenciado e sentido, o que somente é *pensado*, assume necessariamente qualidades *espaciais*<sup>45</sup>. É sob a luz dessa formulação de Spengler que, segundo Neumann, Thomas Mann parece ter elaborado essas rumações de Castorp, que já compunham matéria de pensamento para este desde que ainda se encontrava dentro do trem na viagem de Hamburgo a Davos, descrita em *A chegada*.

Para concluir a menção deste episódio *Sutileza de pensamento*, pode-se ainda destacar as especulações subseqüentes de Castorp, colocando-as em comparação com o que afirmaram Santo Agostinho (354-430) e Arthur Schopenhauer (1788-1860) a respeito do mistério do tempo e da dificuldade de sua medição exata<sup>46</sup>, questões que seriam retomadas pelo protagonista mais adiante na forma de questionamentos análogos.

Quando, ainda em conversa com Joachim, o herói o pergunta de modo coloquial: “[...] Was ist denn die Zeit? [...] Willst du mir das mal sagen?” (Id., ibid.) “[...] Que é o tempo,

<sup>45</sup> *Apud* Neumann, 2002, p. 159-160: “Was nicht erlebt und gefühlt, was nur *gedacht* wird, nimmt notwendig *räumliche* Qualitäten an”.

<sup>46</sup> Segundo Neumann (2002, p. 160), tanto Agostinho quanto acima de tudo Schopenhauer serviram possivelmente de fonte para essas reflexões quanto à percepção do tempo. Neumann (Id., ibid.) aponta também para o fato de que Schopenhauer abre seu texto sobre a definição de Kant do “Erkenntniß a priori” [Conhecimento a priori] precisamente com a pergunta “Was ist die Zeit?” [Que é o tempo?].

afinal? [...] Quer me dizer isto? (Id., ibid.)], isso nos remete diretamente às palavras de Agostinho, que já questionava nos mesmo termos: “Que é então o tempo? Quem seria capaz de explicá-lo de maneira breve e fácil?” (s/d, p. 223). Ou ainda: “Que é, pois, o tempo? Se ninguém mo pergunta, eu o sei; mas se me perguntam, e quero explicar, não sei mais nada” (Id., ibid.). Agostinho também constata que o que se mede são as impressões das aparências:

A impressão que produzem em ti as coisas que passam persistem ainda depois que passam: essa impressão é que eu meço, porque está presente, e não as vibrações que a produziram e passaram. É ela que meço quando meço o tempo. Portanto, ou essa impressão é o tempo, ou eu não meço o tempo (Id., ibid, p. 234).

Temos, então, também nele a idéia de que o tempo é mensurável somente através da percepção subjetiva, assim como nos quer dar a entender Hans Castorp com seus argumentos.

O filósofo alemão Schopenhauer parte da idéia de que, para nós, o tempo é um *a priori* (como Kant<sup>47</sup>), que a forma como tornamos visível (*anschaulich*) o tempo é a partir de conceitos espaciais (como Castorp), mas insiste também na objetividade do tempo: “Obwohl die Zeit, wie der Raum, die Erkenntnißform des Subjekts ist; so stellt sie sich gleichwohl, eben wie auch der Raum, als von demselben unabhängig und völlig objektiv vorhanden dar”<sup>48</sup> [Embora o tempo, assim como o espaço, seja a forma de conhecimento do sujeito, ele se caracteriza do mesmo modo, justamente como o espaço, como sendo independente do mesmo e disponível de maneira completamente objetiva].

O que o protagonista argumenta a seguir caracteriza uma combinação por assim dizer desses conceitos de Spengler, Agostinho e Schopenhauer sobre a mensurabilidade tanto do tempo como do espaço:

Den Raum nehmen wir doch mit unseren Organen wahr, mit dem Gesichtssinn und dem Tastsinn. Schön. Aber welches ist denn unser Zeitorgan? Willst du mir das mal eben angeben? Siehst du, da sitzt du fest. Aber wie wollen wir denn etwas messen, wovon wir genaugenommen rein gar nichts, nicht eine einzige Eigenschaft auszusagen wissen! Wir sagen: die Zeit läuft ab. Schön, soll sie also mal ablaufen. Aber um sie messen zu können... warte! Um meßbar zu sein, müßte sie doch gleichmäßig ablaufen, und wo steht denn das geschrieben, daß sie das tut? Für unser Bewußtsein tut sie es nicht, wir nehmen es nur der Ordnung halber an, daß sie es tut, und unsere Maße sind doch bloß Konvention [...] (MANN, 2000, p. 95).

Percebemos o espaço com os nossos sentidos, por meio da vista e do tato. Muito bem! Mas que órgão possuímos para perceber o tempo? Pode me responder a essa pergunta? Bem vê que não pode. Como é possível medir uma coisa da qual, no fundo, não sabemos nada, nada, nem sequer uma única das suas características? Dizemos que o tempo passa. Está

<sup>47</sup> Ver Nunes, 2003, p. 11-12.

<sup>48</sup> Schopenhauer, 2005, p. 48, Capítulo 4 do segundo volume: “Von der Erkenntniß *a priori*” [Do conhecimento *a priori*].

bem, deixe-o passar. Mas que possamos medi-lo... Espere um pouco! Para que o tempo fosse mensurável, seria preciso que decorresse de um modo uniforme; e quem lhe garante que é mesmo assim? Para a nossa consciência, não é. Somente o supomos, para a boa ordem das coisas, e as nossas medidas [...] não passam de convenções (MANN, 1952, p. 83)].

Mediante a representação dessas elucubrações do herói, de maneira irônica e relativizada, em torno da impossibilidade de se perceber o tempo de modo exato, já no primeiro dia inteiro do protagonista no sanatório, o narrador define o que Abadi (1998, p. 75-76) caracteriza como a representação subjetiva do tempo em *Der Zauberberg*, sugerindo ao leitor, já aqui, tomar a perspectiva pessoal de Castorp para veicular o fenômeno temporal no romance. Isso se tornará evidente mais adiante, quando da investigação do subcapítulo em apreço *Digressão sobre o sentido do tempo* e, por exemplo, daquele intitulado *Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit* (*Sopa eterna e clareza repentina*).

Antes, contudo, de retornar à análise de *Digressão*, parece importante, pelo seu caráter igualmente representativo na interpretação da futura suspensão do tempo no romance, examinar ainda rapidamente o episódio da “Stumme Schwester” (“enfermeira muda”), narrado dentro do item que conclui o Capítulo III: *Satana macht ehrwürdige Vorschläge* (*Satã faz propostas desonrosas*).

A “enfermeira muda”, trazida à baila pelo humanista italiano Settembrini em conversa com Castorp, “ist ein Thermometer ohne Bezifferung, [das] der Arzt kontrolliert [...], indem er ein Maß daran legt, und zeichnet die Kurve dann selbst” (Id., *ibid.*, p. 124) [é um termômetro sem escala que o médico controla pessoalmente, medindo a coluna de mercúrio e inscrevendo a temperatura na papeleta (Id., *ibid.*, p. 107)]. Essa coluna de mercúrio sem escala, que os médicos davam aos pacientes que tentavam trapacear (alterando o registro da própria temperatura), vem carregada de simbologia no processo de destemporalização no espaço do sanatório, e faz com que o protagonista tenha uma primeira visão, em sonho<sup>49</sup>, do que o ‘tempo’ poderia ser, depois de já ter questionado a respeito no episódio mencionado anteriormente. Logo em seguida, nesta noite que fecha o ciclo do segundo dia que passava na montanha, Castorp enxerga, enquanto dorme, “was eigentlich die Zeit sei: eine Quecksilbersäule ganz ohne Bezifferung, für diejenigen, welche mogeln wollten [...]” (Id., *ibid.*, p. 130) [que o tempo nada mais era senão uma “irmã muda”, uma coluna de mercúrio totalmente desprovida de escala, para aqueles que quisessem trapacear (Id., *ibid.*, p. 112)]. Era, então, como se o tempo tivesse desaparecido, assim como os números desapareceram do

<sup>49</sup> Para uma abordagem concentrada na representação dos sonhos em *Der Zauberberg*, tomando como base a obra *Die Traumdeutung* (*A interpretação dos sonhos*) de Sigmund Freud (1856-1939), ver Bensch, 2004, da qual falaremos ainda mais adiante.



termômetro; era como “um relógio que não mais mostrasse as horas” (Ricoeur, 1995, p. 209-210). De fato, os médicos controlam a temperatura e representam a realidade “objetiva” que reina fora da montanha. Levando isso em conta para a reflexão de Castorp, pode-se dizer que o tempo considerado aqui é uma realidade exclusiva para os pacientes, e não para os médicos e o resto da humanidade fora da montanha. Parece importante notar que a observação do herói exclui, de fato, esse lado da realidade (o da “planície”) que, para o leitor, é bastante presente.

Dito isso, retornemos ao item em apreço *Digressão sobre o sentido do tempo*. Lembrando do que afirmou Helmut Koopmann quanto à tematização do tempo sobretudo no início dos três últimos capítulos de *Der Zauberberg*, as observações do narrador nessas passagens, segundo ele, não apenas tratam do tempo de uma forma direta, mas também oferecem uma chave para a compreensão do romance inteiro, uma vez que o estamos abordando como *romance sobre o tempo*. O fato de que essas observações de ordem temporal apareçam na estrutura do livro relativamente tarde se justifica, de acordo com Koopmann (1962, p. 138), de duas maneiras:

sie [diese Bemerkungen zur Zeit] wurden einerseits erst möglich, als ein gewisses Maß von Zeit, und zwar von erfüllter, d.h. hier mit Romangeschehen erfüllter Zeit verstrichen war, das zur kommentierenden Erklärung geradezu herausforderte.

[elas [essas observações sobre o tempo], por um lado, se tornaram possíveis somente quando uma considerável medida de tempo tinha sido percorrida, isto é, e de tempo preenchido aqui com sucessos fictícios, de modo a quase exigir um comentário explicativo].

Sim, estamos, aqui no presente subcapítulo, na página 143 do romance, que ainda narra o terceiro dia do protagonista no sanatório.

Koopmann prossegue:

Andererseits war aber die Zeit selbst im Laufe der Erzählung problematisch, ja sogar suspekt geworden – dem Helden, aber auch dem Erzähler und dem Leser. Die Zeitverhältnisse des Zauberbergs, das wurde nicht nur Hans Castorp, sondern auch dem Leser immer deutlicher, divergierten immer stärker von denen des Flachlandes. Wollte also der Erzähler sich nicht in Widersprüche versteigen, so mußte er hier die Problematik der Zeit grundsätzlich zu klären versuchen (Id., *ibid.*).

[Por outro lado, o tempo em si tornou-se problemático no decorrer da narrativa, até mesmo suspeito – para o herói, mas também para o narrador e o leitor. As circunstâncias temporais da montanha mágica, que se tornavam cada vez mais nítidas não só a Hans Castorp, mas também ao leitor, divergiam cada vez mais fortemente daquelas da planície. Se o narrador não quisesse se perder em contradições, tinha então em princípio que tentar esclarecer aqui a problemática do tempo].

A sensação da passagem lenta do tempo na constituição psíquica do protagonista se faz sentir no leitor a partir da relação discrepante intencional aplicada pelo narrador do *tempo narrado* e do *tempo do narrar*, visto que leva mais de 100 páginas para dar conta do primeiro dia inteiro (ou segundo, contando com a chegada) que Castorp passa ‘lá em cima’. “As circunstâncias temporais que divergiam cada vez mais fortemente daquelas da planície” a que Koopmann se refere são criadas tanto para o herói quanto para o leitor a partir da referida técnica narrativa e de determinados comentários autorais distribuídos pelos capítulos quanto ao marasmo da rotina do sanatório, onde nada mais se fazia além de comer, conversar e descansar nas espreguiçadeiras. A ‘problemática do tempo’ de que fala Koopmann no trecho citado constitui-se, como já foi dito, nesse contraste entre a montanha e a planície, isto é, entre a maneira com que os internos do sanatório (sobretudo Castorp) percebem o tempo (de forma lenta, em virtude do tédio também do confinamento espacial) e como a passagem do tempo era percebida por eles (sobretudo por Castorp) lá embaixo na planície, onde havia uma variedade maior de atividades e a possibilidade de deslocamentos no espaço.

Vejamos em que termos o protagonista reflete sobre essas questões e como isso se evidencia de modo mais concreto na análise do texto da *Digressão sobre o sentido do tempo*. Nesta segunda seção do Capítulo IV, o tempo é tematizado novamente pelo narrador desde um ponto de vista subjetivo, já que as digressões sobre o tempo que apresenta ao leitor não passam de reproduções dos pensamentos do protagonista.

O episódio inicia-se com a descrição da “Liegekur” vespertina, do repouso nas espreguiçadeiras, que Castorp fazia ao lado de seu primo no seu terceiro dia no sanatório. Em seguida, e no contexto do processo de aclimatação a que seu herói estava sendo submetido, o narrador coloca diante do leitor – num parágrafo que se estende por três páginas – as reflexões do protagonista com relação à experiência subjetiva do tempo (*subjektives Zeiterleben*), aludindo, assim, constantemente ao *tempo psicológico*:

Im Grunde hat es eine merkwürdige Bewandnis mit diesem Sicheinleben an fremdem Orte, dieser – sei es auch – mühseligen Anpassung und Umgewöhnung, welcher man sich beinahe um ihrer selbst willen und in der bestimmten Absicht unterzieht, sie, kaum daß die vollendet ist, oder doch bald danach, wieder aufzugeben und zum vorigen Zustande zurückzukehren. Man schaltet dergleichen als Unterbrechung und Zwischenspiel in den Hauptzusammenhang des Lebens ein, und zwar zum Zweck der ‘Erholung’, das heißt: der erneuernden, umwälzenden Übung des Organismus, welcher Gefahr lief und schon im Begriffe war, im *ungegliederten Einerlei der Lebensführung* sich zu verwöhnen, zu erschlaffen und abzustumpfen. Worauf beruht dann aber diese Erschlaffung und Abstumpfung bei zu langer nicht aufgehobener Regel? Es ist nicht so sehr körperlich-geistige Ermüdung und Abnutzung durch die Anforderungen des Lebens, worauf sie beruht [...]. Es ist vielmehr etwas Seelisches, es ist *das Erlebnis der Zeit*, – welches bei ununterbrochenem Gleichmaß abhanden zu kommen droht und mit dem Lebensgeföhle selbst so nahe verwandt und

verbunden ist, daß das eine nicht geschwächt werden kann, ohne daß auch das andere eine kümmerliche Beeinträchtigung erführe (MANN, 2000, p. 145-146, *italicos nossos*).

[No fundo constitui fenômeno esquisito esse processo de aclimação num lugar estranho, a adaptação – por mais laboriosa que seja – e a mudança de hábitos à qual as pessoas se submetem só para variar e na intenção firme de abandoná-la imediatamente ou pouco depois de completada, a fim de voltarem ao estado anterior. Intercala-se tal processo como uma espécie de interrupção ou entreato, no curso principal da vida, e isso para fins de “restabelecimento”, quer dizer, para exercitar, renovar e revolucionar o organismo que corria perigo, e já estava a ponto de se amimalhar, de enlanguescer e de entibiar, na *desarticulada monotonia da existência rotineira*. Mas, qual é a origem desse langor, dessa tibieza, nos casos de continuidade por demais extensa e ininterrupta de uma rotina? Trata-se menos do cansaço e do desgaste físico e espiritual, que causam as exigências da vida [...] do que de algo psíquico: *é a consciência do tempo* que ameaça perder-se na uniformidade constante, e que liga laços tão estreitos de parentesco e afinidade à própria sensação da vida, que não se pode debilitar uma sem que a outra sofra e defina também (MANN, 1952, p. 127-128)].

No trecho acima, que dá início, como veremos, a uma longa reprodução dos pensamentos do protagonista a respeito da “consciência do tempo”, isto é, a essa vivência qualitativa do tempo influenciada no caso pela “desarticulada monotonia da existência rotineira”, se pode reconhecer um exemplo das intervenções autorais, que, segundo Abadi (1998, p. 87),

stellen nicht nur ausdrückliche Hinweise auf die Art der Zeitbehandlung im Roman, sondern bergen ein Zeitverschiebungselement in sich. Solche Stellen wenden den Blick des Rezipienten vom Geschehen ab und geben dem Erzähler die Gelegenheit, nach seiner auktorialen Bekundung an einer beliebigen Stelle mit seinem Bericht fortzufahren.

[não só dão indicações expressas quanto à forma do tratamento do tempo no romance como também encerram um elemento de transposição do tempo. Tais passagens desviam o olhar do receptor dos acontecimentos e conferem ao narrador a oportunidade de prosseguir seu relato em qualquer ponto após sua manifestação autorial].

Isso se dá não somente aqui na *Digressão*, mas também nas outras intervenções do narrador ao longo do romance, sobretudo no início dos três últimos capítulos, que abordaremos mais tarde.

Dando continuidade à referida reprodução dos pensamentos do herói quanto à passagem do tempo no sanatório, o narrador discorre de forma pseudofilosófica<sup>50</sup> sobre a natureza do tédio, e o modo como este se faz notar na consciência humana:

Über das Wesen der Langeweile sind vielfach irriige Vorstellungen verbreitet. Man glaubt im ganzen, daß Interessantheit und Neuheit des Gehaltes die Zeit ‘vertreibe’, das heißt: verkürze, während Monotonie und Leere ihren Gang beschwere und hemme. Das ist nicht unbedingt zutreffend. Leere und Monotonie mögen zwar den Augenblick und die Stunde dehnen und ‘langweilig’ machen, aber *die großen und größten Zeitmassen* verkürzen und verflüchtigen sie

<sup>50</sup> Para isso, ver Koopmann, 1962, p. 139.

sogar bis zur Nichtigkeit. Umgekehrt ist ein reicher und interessanter Gehalt wohl imstande, die Stunde und selbst noch den Tag zu verkürzen und zu beschwingen, ins Große gerechnet jedoch verleiht er dem Zeitgange Breite, Gewicht und Solidität, so daß ereignisreiche Jahre viel langsamer vergehen als jene armen, leeren, leichten, die der Wind vor sich her bläst, und die verfliegen. Was man Langeweile nennt, ist also eigentlich vielmehr eine krankhafte Kurzweiligkeit der Zeit infolge von Monotonie: große Zeiträume schrumpfen bei ununterbrochener Gleichförmigkeit auf eine das Herz zu Tode erschreckende Weise zusammen; wenn ein Tag wie alle ist, so sind sie alle wie einer; und bei vollkommener Einförmigkeit würde das längste Leben als ganz kurz erlebt werden und unversehens verfliegen sein (MANN, 2000, p. 146, *itálicos nossos*).

[Com respeito à natureza do tédio encontram-se freqüentemente conceitos errôneos. Crê-se em geral que a novidade e o caráter interessante do conteúdo “fazem passar” o tempo, quer dizer, abreviam-no, ao passo que a monotonia e a vacuidade lhe estorvam e retardam o fluxo. Isto não é verdade, senão com certas restrições. 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 (MANN, 1952, p. 128)].

Com essas observações de ordem genérica, o narrador parece querer sugerir ao leitor que o tempo vivido na montanha, da mesma forma que parecia lento devido à falta de variedade de ações e possibilidade de deslocamentos, também podia dar a impressão de se escoar rapidamente na consciência de seu protagonista, que começava a refletir sobre tais relações. As expressões escolhidas por Mann parecem, no entanto, imprecisas e a observação não muito clara. O que falta nessa passagem é a distinção entre o tempo vivido no momento e o tempo vivido na recordação. O momento monótono é desproporcionalmente longo na percepção do presente, mas, na *retrospectiva*, a seqüência dos momentos monótonos se reduz (pela falta de conteúdo) a um prazo curto. Com o momento repleto de percepções novas e importantes o que se dá é o inverso: no instante vivido parece curto, mas na retrospectiva o tempo “preenchido” parece longo. Esses fenômenos são bastante conhecidos pela psicologia, mas o narrador em *Der Zauberberg* parece confundir (ou não querer introduzir ainda) a diferença essencial entre *presente*, *retrospectiva* e a questão das “quantidades de tempo”.

Não parece irrelevante notar também que essas elucubrações quanto à natureza da percepção do tempo fazem lembrar do que o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) refletiu a respeito do tema em seu *Essai sur les données immédiates de la conscience* (*Ensaio*

sobre os dados imediatos da consciência)<sup>51</sup> de 1889. Mesmo que Thomas Mann tenha declarado nunca ter lido Bergson<sup>52</sup>, faze-se notar neste subcapítulo um diálogo, por assim dizer, com o pensamento bergsoniano.

O filósofo francês discorre na sua referida obra sobre o que há de enganador no conceito científico de tempo. Segundo ele, é por fabricar seus dados temporais que a ciência se revela capaz de medir o tempo e fazê-lo entrar em seus cálculos. Ao contrário do tempo da ciência, a duração vivida é qualitativa, e não quantitativa, em consonância com o que nos quer mostrar o narrador de Mann. A mesma hora do relógio pode parecer interminável, se ocupada apenas pelo tédio ou a espera (que no sanatório pode ser caracterizada como a espera pela morte), ou dar a idéia de ser um simples instante, se estiver subjetiva e psicologicamente preenchida de sensações intensas, sendo, assim, *relativa*. A ciência, portanto, não mede a duração exata, mas uma duração previamente traduzida na linguagem do espaço. Identificando quantidades de tempo com espaços percorridos pelo ponteiro no mostrador, nossos relógios, assim como os relógios e calendários de que fala Joachim num trecho supracitado, fabricam um tempo mensurável e homogêneo. No entanto, os instantes da duração, tomados em si mesmos, não se justapõem, mas formam uma bola de neve que não mais permite reconhecer as partes que se agregam. Medir é contar num todo as partes iguais à unidade. Sendo assim, toda uma parte da realidade, a que envolve a duração e o espírito, escapa à apreensão da ciência, ficando condicionada à percepção subjetiva, idéia que caracteriza matéria de especulação no decorrer não só deste trecho de *Der Zauberberg*, mas de todo o romance.

Ao fim de toda a reflexão temporal neste subcapítulo, o narrador de Mann declara que só introduziu essas observações

weil der junge Hans Castorp Ähnliches im Sinne hatte, als er *nach einigen Tagen* zu seinem Vetter sagte (und ihn dabei mit rotgeäderten Augen ansah): 'Komisch ist und bleibt es, wie die Zeit einem lang wird zu Anfang, an einem fremden Ort' (Id., *ibid.*, p. 147, *itálicos nossos*).

[porque o jovem Hans Castorp tinha em mente idéias análogas, quando, *depois de alguns dias*, disse ao primo, fixando nele os olhos estriados de sangue: "É mesmo curioso como o tempo, no começo, parece longo a quem se encontra num lugar estranho (Id., *ibid.*, p. 129)].

---

<sup>51</sup> A tradução alemã foi publicada com o título *Zeit und Freiheit (Tempo e liberdade)*. Sobre a "duração interior" (*durée*), que é para Bergson o "tempo verdadeiro", e sua "contrastação" com a "impessoalidade e a objetividade do tempo cronológico", ver Nunes, 2003, p. 57-58, bem como nota 3 da Introdução deste trabalho.

<sup>52</sup> Ver Neumann, 2002, p. 62, nota 39.

Com isso, a voz narrativa chama a atenção para o fato de que, após três páginas de digressão, ‘alguns dias’ se passaram entre o repouso vespertino e a conversa de Castorp com o primo, não definindo, porém, se os pensamentos sobre o tempo ocorreram àquele durante o repouso na espreguiçadeira ou depois desses ‘alguns dias’. De qualquer forma, como reflete Abadi (1998, p. 87), esse desvio do olhar do leitor em relação aos acontecimentos ajuda, ou melhor, possibilita ao narrador “afrouxar” (*auflockern*) a cronologia rígida da narrativa, economizando assim ‘alguns dias’. Ademais, não se deve esquecer que a sempre mencionada mediocridade intelectual de Castorp exige, para uma maior verossimilhança, que pensamentos profundos sejam expressos repetidas vezes através da voz narrativa, de modo que, com isso, o protagonista também não seja completamente excluído (Id., *ibid.*). Ao mencionar a expressão ‘depois de alguns dias’ e através dela saltar para frente desses dias sem narrá-los, o narrador, lançando mão da autoridade que possui sobre seu relato, realiza o que Ricoeur (1994, p. 133) e Abadi (1998, p. 87) chamam de “inflexão temporal” (*Zeitraffung*), iniciando aqui uma aceleração do *tempo narrado* em relação ao *tempo do narrar*, estratégia narrativa que virá a aplicar de maneira cada vez mais intensa nos capítulos seguintes até o desenlace do romance, a fim de veicular esteticamente ao leitor a impressão dos pensionistas do escoamento temporal na montanha<sup>53</sup>.

No penúltimo parágrafo, Castorp prossegue expondo ao seu primo sua reflexão sobre a percepção subjetiva do tempo e do sentimento de tédio, em concordância com o que o narrador nos relatou pouco antes:

Selbstverständlich kann keine Rede davon sein, daß ich mich langweile, im Gegenteil, ich kann wohl sagen, ich amüsiere mich königlich. Aber wenn ich mich umsehe, *retrospektiv* also, versteh mich recht, kommt es mir vor, als ob ich schon wer weiß wie lange hier oben wäre, und bis dahin zurück, wo ich ankam und nicht gleich verstand, daß ich da war, [...], das scheint mir eine ganze Ewigkeit. Mit Messen und überhaupt mit dem Verstand hat das ja absolut nichts zu tun, es ist eine reine Gefühlssache (MANN, 2000, p. 147-148, *itálico nosso*).

[Absolutamente não me aborreço; nada disso! Ao contrário, posso afirmar que me divirto esplendidamente. Mas quando olho para trás, – *em retrospectiva*, sabe? – tenho a impressão de estar aqui há não sei quanto tempo já. E de agora até aquele momento em que cheguei a Davos-Dorf e não compreendi que já estava no fim da minha viagem [...], isto me parece toda uma eternidade. Essas coisas nada têm a ver com medidas e raciocínios. São puramente questão de sentimentos (MANN, 1952, p. 129-130)].

---

<sup>53</sup> Vogel (1970, p. 25), Ricoeur (1995, p. 201) e Bensch (2004, p. 70) realizam uma cronologia do *tempo narrado* em *Der Zauberberg* em relação ao número de páginas levadas para narrá-lo, a fim de evidenciar como os sete anos da permanência do herói no sanatório são distribuídos de forma bastante desigual ao longo dos sete capítulos do romance.

Aqui, Castorp fala exatamente do tempo em *retrospectiva*, que parece mais longo, pois foi preenchido por mais acontecimentos novos e extraordinários, e ele não se sentia amuado. O que era inconsciente começa a tornar-se consciente, não só a ele, mas também ao leitor, que continua ainda sendo introduzido pouco a pouco às relações temporais do sanatório, que se encontram em contraste com as da ‘planície’.

#### **2.4. *Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit (Sopa eterna e clareza repentina)***

Após o episódio do termômetro, no item homônimo que encerra o Capítulo IV, em que o protagonista vivencia mais uma vez o fenômeno da *duração* psicológica do tempo enquanto toma sua temperatura<sup>54</sup> e de visitante se transforma em paciente, o narrador heterodiegético de Thomas Mann comenta agora sua narrativa de modo substancialmente diverso das suas outras intervenções.

Neste início do grande Capítulo V temos a primeira das três intervenções autorais marcantes a que se refere Helmut Koopmann (1962, p. 141), que reflete quanto à natureza dessa primeira digressão da seguinte forma:

Das Unterkapitel des V. Teils, ‘Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit’, zerstört endgültig die Chronologie des bisherigen ‘Rechenschaftsberichtes’ und fixiert zugleich eine neue Chronologie, die dem veränderten Dasein, nämlich dem des Kranken, adäquater ist als die bisher beschriebene. Denn Castorp ist vom Gast zum Patienten geworden.

[O subcapítulo da quinta parte, ‘Sopa eterna e clareza repentina’, destrói definitivamente a cronologia do que até agora era um ‘relatório’ e estabelece ao mesmo tempo uma nova cronologia, que é mais adequada à nova existência, àquela do doente, que a descrita até aqui. Pois Castorp de visitante transformou-se em paciente].

A voz narrativa interrompe aqui a fluência do ‘relatório’ com a finalidade de indicar as mudanças que se iniciam a partir daqui e de que maneira a narrativa e a nova forma que ela assumirá daqui em diante devem ser compreendidas pelo leitor. Há aqui, portanto, uma ruptura da situação do protagonista no sanatório, visto que ele agora deixa de ser um mero visitante para tornar-se um paciente como todos os outros internos, fato que, segundo Koopmann (e o próprio narrador de Mann, como veremos), faz com que pareça recomendável a aplicação de uma nova cronologia, mais adequada a esse novo estado de coisas lá em cima.

---

<sup>54</sup> Ver *Das Thermometer (O termômetro)*, p. 235, em que são narrados, num parágrafo de quase uma página inteira, os sete minutos que Castorp manteve o termômetro na boca após seu exame com o médico chefe Behrens e as diversas atividades que realizou impacientemente durante esse espaço de tempo que lhe pareceu uma eternidade (na tradução, o trecho se encontra na p. 205).

A respeito das reflexões temporais apresentadas neste subcapítulo, Koopmann (Id., *ibid.*) segue afirmando:

Wie wenig die Reflexionen über die Zeit hier wirklich nur eine unzeitgemäße Betrachtung darstellen, sondern vielmehr von langer Hand her, in den vorhergegangenen Kapiteln nämlich, vorbereitet sind, geht aus den dort, in Kapitel I bis IV, zahlreich versteckten und weniger versteckten Hinweisen hervor, die alle schon theoretische Reflexionen in nuce sind – dargebracht als Gesprächsinhalt, als Memorandum des Erzählers, als eigene Beobachtung Castorps – nicht zuletzt aber auch schon aus dem Vorsatz, in dem schon theoretisch auf die Zeitproblematik des ‘Zauberbergs’ im Vorbeigehen angespielt und hingewiesen worden war.

[O quão pouco as reflexões sobre o tempo representam aqui de fato apenas uma observação inoportuna, mas antes algo preparado há muito, a saber, nos capítulos anteriores, se torna evidente através das diversas indicações escondidas e nem tão escondidas nos capítulos de I a IV, que são todas já reflexões teóricas *in nuce*, apresentadas como conteúdo de conversas, como memorando do narrador ou observações pessoais de Castorp – certamente também já desde o Propósito, em que já foram realizadas teoricamente alusões e indicações *en passant* com relação à problemática temporal em ‘A montanha mágica’].

Exemplos dessas indicações e alusões escondidas e nem tão escondidas ao problema da percepção do decurso do tempo no universo do Berghof em relação à percepção do seu decurso na planície, que corroboram o que observa Koopmann, já foram destacados e analisados aqui nos itens anteriores.

O narrador de Thomas Mann (ou este mesmo, uma vez que se refere àquele na terceira pessoa) dá início à referida argumentação crítica em torno desta sua primeira de três intervenções autorais já no parágrafo que abre o capítulo:

Hier steht eine Erscheinung bevor, über die *der Erzähler* sich selbst zu wundern gut tut, damit nicht der Leser auf eigene Hand sich allzusehr darüber wundere. Während nämlich unser Rechenschaftsbericht über die ersten drei Wochen von Hans Castorps Aufenthalt bei Denen hier oben (einundzwanzig Hochsommertage, auf die sich menschlicher Voraussicht nach dieser Aufenthalt überhaupt hatte beschränken sollen) Räume und Zeitmengen verschlungen hat, deren Ausdehnung unseren eigenen halb eingestandenen Erwartungen nur zu sehr entspricht, – wird die Bewältigung der nächsten drei Wochen seines Besuches an diesem Orte kaum so viele Zeilen, ja Worte und Augenblicke erfordern, als jener Seiten, Bogen, Stunden und Tagewerke gekostet hat: im Nu, das sehen wir kommen, werden diese drei Wochen hinter uns gebracht und beigeetzt sein (MANN, 2000, p. 255, *italico* nosso).

[Achamo-nos à frente de um fenômeno a cujo respeito *o narrador* faz bem expressando a sua própria surpresa, para evitar que o leitor, por sua vez, o estranhe excessivamente. Com efeito, ao passo que o nosso relatório referente às três primeiras semanas da permanência de Hans Castorp ali em cima – vinte e um dias de verão a que esta, segundo todas as previsões, devia limitar-se – requereu uma extensão no espaço e no tempo que confirmava bastante bem a nossa própria maldisfarçada expectativa, a descrição das próximas três semanas da sua visita a esse lugar apenas exigirá tantas linhas, tantas palavras e tantos momentos quantas folhas, páginas, horas e jornadas aquele relatório ocupou; num abrir e fechar de olhos – como já se pode prever – liquidaremos e sepultaremos esse segundo lapso de tempo (MANN, 1952, p. 223)].



O seu tom irônico com relação às intenções originais de Castorp (e às suas próprias, anunciadas em *A chegada*) de que o período da estadia do herói ‘lá em cima’ abarcaria apenas três semanas chama a atenção de forma sorridente ao que já fora vagamente sugerido desde o *Propósito*: ao fato de que esse tempo narrado proposto poderia ser alterado de algum modo no decorrer do romance por determinado(s) acontecimento(s), de modo a justificar a brincadeira da voz narrativa de que oxalá não levasse sete anos para narrar a história de Castorp, ou que esta porventura durasse tanto. A relação neste primeiro parágrafo do Capítulo V entre o *tempo narrado* e o *tempo do narrar* – introduzida já no *Propósito* e representada com variações nos itens já analisados – é posta novamente em evidência por meio da menção das tantas ‘linhas’, ‘palavras’, ‘folhas’, ‘páginas’, ‘horas’ e ‘jornadas’ que não serão mais precisas para cobrir as próximas três semanas, o mesmo lapso de tempo que exigiu até aqui 254 páginas.

Mas por que motivo o autor considera essa forma de narrativa abreviada (*gerafft*) mais ‘adequada à nova existência’ de Castorp como ‘doente’, de acordo com o que afirma Koopmann pouco mais acima? Porque dessa forma Thomas Mann, através de seu narrador, pode alcançar, tomando esse momento do texto como ponto de partida definitivo, o seu objetivo central: empreender, mediante as ferramentas que lhe oferece a técnica narrativa, um processo de *destemporalização* do espaço diegético do sanatório, lá em cima, no alto da montanha, assim como Castorp (e os outros pensionistas) o vivenciam. É mediante a relação intencionalmente desproporcional e gradativamente desproporcionada entre o *tempo narrado* e o *tempo do narrar* que a voz narrativa do romance virá a veicular esteticamente ao leitor (como já o fez até aqui em certa medida) cada vez mais a mesma perplexidade de Castorp com a impressão da crescente *atemporalidade* vivenciada ‘lá em cima’, impressão que pontua (ou quer pontuar) de modo cada vez mais patente a discrepância entre a realidade “mágica” da montanha e a realidade “real” da planície. É com base nesse intuito que essa digressão no início do Capítulo V põe fim, como sustenta Koopmann (1962, p. 142), à “bisher bekannte Folge der Zeit, um auf ein andersartiges Erlebnis der Zeit hinzuweisen” [progressão temporal conhecida até aqui, para indicar uma experiência do tempo de natureza diversa]. Essa ‘natureza diversa’ é uma de um tempo que não mais pode ser medido em dias, semanas, meses ou anos, mas de um tempo que se torna a partir de agora indefinível, e que se escoia com maior velocidade e pode ser narrado “de maneira mais fortemente saltada” (Id., *ibid.*).

Se no primeiro parágrafo o narrador introduz indicações de uma ruptura do modo como o tempo vinha sendo representado até aqui em face dessa mudança da condição do protagonista no sanatório, no segundo parágrafo ele procura justificar esse aspecto, com uma argumentação que, de um lado, tenciona já preparar o leitor para uma futura perplexidade com

os fenômenos do tempo que terão lugar mais adiante, e, de outro, serve como uma antecipação preparatória, no plano narrativo, para as suas próprias intervenções subseqüentes, sobretudo no breve comentário quanto à natureza do ato de narrar:

Dies [die Zeitraffung] also könnte wundernehmen; und doch ist es in der Ordnung und entspricht den Gesetzen des Erzählens und Zuhörens. Denn in der Ordnung ist es und diesen Gesetzen entspricht es, daß uns die Zeit genauso lang oder kurz wird, für unser Erlebnis sich genau ebenso breit macht oder zusammenschumpft, wie dem auf so unerwartete Art vom Schicksal mit Beschlag belegten Helden unserer Geschichte [...]; und es mag nützlich sein, den Leser in Ansehung des Zeitgeheimnisses auf noch ganz andere Wunder und Phänomene, als das hier auffallende, vorzubereiten, die uns in seiner Gesellschaft zustoßen werden (MANN, 2000, p. 255).

[Talvez isso [a inflexão temporal] pareça surpreendente; e todavia está bem assim, corresponde às leis que vigoram para quem narra e para quem escuta. Está bem e corresponde à ditas leis que o tempo se torne para nós tão longo ou tão curto, que se afigure à nossa experiência tão vasto ou tão reduzido como apareceu ao herói de nossa história, [...], que o destino requisitou de modo inesperado. E pode ser proveitoso prepararmos o leitor, em presença do mistério que constitui o tempo, para outros milagres e fenômenos que iremos encontrar em companhia de Hans Castorp (MANN, 1952, p. 223).

Com isso, nos aproximamos aqui do ponto crucial dessa digressão: quando o narrador de Thomas Mann interrompe a reflexão pseudofilosófica abstrata e, chamando a experiência de vida do leitor, introduz um exemplo concreto que pode explicar o porquê da sua escolha pela narração de um tempo mais acelerado a partir de agora, ele, quando fala da “eternidade”, dá uma indicação ao leitor de importância cabal para o entendimento da representação do tempo no romance inteiro<sup>55</sup>.

Ele reflete nos seguintes termos:

Für jetzt genügt es, daß jedermann sich erinnert, wie rasch eine Reihe, ja eine ‘lange’ Reihe von Tagen vergeht, die man als Kranker im Bette verbringt; es ist immer derselbe Tag, der sich wiederholt; aber da es immer derselbe ist, so ist es im Grunde wenig korrekt, von ‘Wiederholung’ zu sprechen; es sollte von ‘Einerleiheit’, von einem *stehenden Jetzt* oder von der *Ewigkeit* die Rede sein. Man bringt dir die Mittagssuppe, wie man sie dir gestern brachte und sie dir morgen bringen wird (Id., *ibid.*, p. 255-256, *itálicos nossos*).

[Por enquanto, basta que todos se lembrem da rapidez com que decorre uma “longa” série de dias para o doente que os passa acamado. É o mesmo dia que se repete uma e outra vez; mas, justamente por se tratar sempre do mesmo dia, parece no fundo pouco adequado o

---

<sup>55</sup> Ricoeur (1995, p. 213) fala da ‘experiência de eternidade’ por que passa Castorp, em mais dois episódios do romance além deste da ‘Sopa eterna’: em ‘Noite de Valburga’ e ‘Neve’. Na presente monografia, porém, não será analisado o subcapítulo ‘Noite de Valburga’ separadamente, mas apenas por meio de breves comentários dentro de um item seguinte. A análise da presente seção está sendo realizada acima de tudo sob a ótica do comentário de Koopmann acerca das três intervenções substanciais da voz narrativa ao longo do romance, das quais o episódio da sopa eterna constitui, segundo ele, a primeira.

termo “*repetição*”. Melhor seria falar de *invariabilidade*<sup>56</sup>, de um *presente parado* ou de *eternidade*. Trazem-te a sopa à hora do almoço, assim como a trouxeram ontem e a trarão amanhã (Id., *ibid.*, p. 223-224)].

Nesse sentido, a intervenção da voz narrativa aqui, assim como nas duas próximas ocasiões, pode ser compreendida não apenas como enunciado quanto à estrutura dos sucessos subseqüentes, mas de fato como uma indicação da maneira com que o tempo será vivenciado e descrito nos capítulos subseqüentes (Koopmann, 1962, p. 140). O tempo progressivo há de se transformar agora numa duração destemporalizada, numa ‘invariabilidade’ causada pela impressão de um ‘presente parado’.

Quando o romancista fala aqui, aliás, desse “*stehendes Jetzt*”, traduzido por Herbert Caro como “presente parado”, ele está se referindo à expressão latina “*nunc stans*”, com a qual os teólogos escolásticos da alta Idade Média Alberto Magno (aprox. 1200-1280) e Tomás de Aquino (aprox. 1225-1274) denominavam a Eternidade. Segundo Neumann (2002, p. 198-199), Thomas Mann, porém, conhecia esse termo latino mais provavelmente de Schopenhauer<sup>57</sup>, que no capítulo *Ueber den Tod und sein Verhältniß zur Unzerstörbarkeit unsers Wesens an sich* (*Sobre a morte e sua relação com a indestrutibilidade do nosso ser em si*) em seu *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*O mundo como vontade e representação*) opõe a eternidade como “*nunc stans*” tanto à “fuga do tempo irrefreável empiricamente, que arrasta consigo todo o seu conteúdo”, quanto ao tempo concebido, que Immanuel Kant (1724-1804) denomina como “*Form unserer Erkenntniß*” [“forma de nosso conhecimento”]<sup>58</sup>, bem como atribui esse conceito à Escolástica.

Neumann não menciona, no entanto, que Thomas Mann emprega o termo – tanto em latim quanto em sua tradução alemã utilizada em *Der Zauberberg* – também mais tarde no célebre ensaio sobre Schopenhauer (1938), quando reflete exatamente a respeito da objetividade da vontade e as formas de nosso conhecimento, citadas acima:

In Wahrheit würden wir keine “Exemplare”, keine Begebenheiten, keinen Wechsel, keine Vielheit erkennen, sondern nur das Seiende, die unmittelbare und reine Objektivität des Willens auf ihren verschiedenen Stufen, und unsere Welt würde also, mit den Scholastikern zu reden, ein “*nunc stans*” sein, ein *stehendes Jetzt* ungetrübter und ewiger Ideen (MANN, 1948, p. 341, *itálicos nossos*).

<sup>56</sup> Mais tarde, em *Passeio pela praia*, quando o mesmo termo “*Einerleiheit*” retorna de maneira leitmotívica e alusiva a esse trecho, ele vem traduzido como “uniformidade”.

<sup>57</sup> Sobre a recepção de Schopenhauer em Thomas Mann, ver igualmente Mann, 1997, p. 112-113 e Kristiansen, 2005, p. 276-282.

<sup>58</sup> Ver também Nunes, 2003, p. 11-12: “[Para Kant], o tempo, imperceptível e invisível, é forma da sensibilidade (forma ou intuição *a priori*), graças ao qual as percepções se organizam numa ordem interna, sucessiva, oposta ao espaço, também intuição *a priori*, que as organiza numa ordem exterior e coextensiva”.

[Na realidade, não conheceríamos quaisquer “exemplares”, acontecimentos, qualquer mudança ou pluralidade, mas apenas o que é, a imediata e pura objetividade da vontade em seus diferentes estágios, e nosso mundo seria então, para falar como os escolásticos, um “*nunc stans*”, um *presente parado* de idéias transparentes e eternas].

Voltando ao texto do romance, a passagem destacada há pouco em que o narrador manniano coloca o conceito de uma ‘invariabilidade’ (*Einerleiheit*) em oposição a uma mera ‘repetição’ (*Wiederholung*) da rotina dos pacientes no sanatório simbolizada através da “sopa eterna” sugere um comentário no âmbito narratológico, que serve de suporte por assim dizer para a compreensão das implicações psicológicas do trecho.

No terceiro capítulo de seu *Discurso da narrativa* (s/d, p. 114) o teórico francês Gérard Genette expõe o seu conceito de *freqüência*, empregando para isso a distinção entre narrativa *singulativa* e *iterativa*. A primeira implica uma idéia de singularidade, ou seja, de um enunciado narrativo que “responde à singularidade do acontecimento narrado”<sup>59</sup>, representando, então, uma cena singular ou uma única cena. A segunda, por sua vez, traz consigo a idéia da repetição, isto é, “uma única emissão narrativa [que] assume conjuntamente várias ocorrências do mesmo acontecimento” (Id., *ibid.*). Transplantando esse conceito teórico do plano microestrutural (estruturas sintáticas) para o macroestrutural (estrutura do conjunto), é isso que temos a impressão de observar no decorrer do romance, com maior intensidade ainda a partir daqui: não só a narração repetida de acontecimentos iguais, mas a narração repetida do que parece ser o *mesmo* acontecimento que jamais se altera, em consonância com a maneira como os pensionistas, sobretudo Castorp, percebem sua existência no sanatório.

De modo a ilustrar esse tipo característico de narrativa iterativa (no plano microestrutural), Genette cita o exemplo do texto de *Combray* de Marcel Proust, que conta, “no imperfeito de repetição, não o que se *passou*, mas o que se *passava* em Combray, regularmente, ritualmente, todos os dias ou todos os domingos, ou todos os sábados, etc” (Id., *ibid.*, p. 118). Partindo daí, é possível traçar um paralelo entre o texto de Proust e o de Mann, mesmo que a mediação narrativa nesses dois textos difira significativamente uma da outra: em *Der Zauberberg*, o que é narrado também não é apenas o que *aconteceu* no sanatório de Davos, mas o que *acontecia* lá, regularmente, ritualmente, todos os dias ou todos os domingos, ou todos os sábados, de modo a acabar causando aqui a impressão nos internos (e no leitor) de que a narrativa não representa somente o mesmo acontecimento que se repete, mas antes ainda de fato um “presente parado” (*nunc stans / stehendes Jetzt*), uma “eternidade”, como nos quer fazer crer o narrador de Mann, através da aplicação de alguns

---

<sup>59</sup> Para isso, ver também Nunes, 2003, p. 36-37.

meios narrativos fundamentais, que diferem daqueles aplicados pelo eu-narrador de Proust, quando emprega o pretérito imperfeito francês. Os meios do narrador manniano são acima de tudo: 1) a tematização desse aspecto na sua intervenção autorial e 2) a chamada da experiência própria do leitor, quando afirma: “Por enquanto, basta que todos se lembrem da rapidez com que decorre uma ‘longa’ série de dias para o doente que os passa acamado. É o mesmo dia que se repete uma e outra vez [...]” (Mann, 1952, p. 223)<sup>60</sup>.

A idéia da sopa eterna (ou melhor: “sopa da eternidade”) que vem todos os dias e faz com que “was sich als wahre Form des Seins dir enthüllt” (Id., *ibid.*, p. 256) [o que se te revela como verdadeira forma da existência (Id., *ibid.*, p. 224)] seja na verdade “eine ausdehnungslose Gegenwart”<sup>61</sup> (Id., *ibid.*) [um presente sem extensão (Id., *ibid.*)] sugere, assim, o intuito de uma representação mítica do tempo que se repete de forma cíclica, sempre retornando da mesma maneira, ou ainda, que simplesmente parece não se alterar.

No parágrafo seguinte, o narrador retoma a representação dos acontecimentos após sua intervenção teórica e introduz *en passant* o aspecto da morte, que agora entra no horizonte mental de Castorp, mesmo que de modo ainda bastante sutil: “Da lag er [...] in seinem reinlichen, weißen Bett, dem Totenbett der Amerikanerin und wahrscheinlich noch mancher anderen Person [...]” (Id., *ibid.*) [Jazia ali [...] na sua cama branca e limpinha, leito de morte da americana e, provavelmente, de muitas outras pessoas (Id., *ibid.*)]. Na nova situação de doente, acamado onde a americana morrera havia tão pouco e do mesmo mal, juntamente com o fato de que ambos os seus pais tivessem falecido tão cedo (mencionado por ele mesmo duas vezes ao longo deste item), a possibilidade da morte, da sua morte, é algo que se torna presente, e por isso não é introduzida aqui por acaso pelo narrador, mas também de modo a sugerir que esse “novo” aspecto que agora se torna real é um dos elementos que alteram a percepção do tempo do protagonista lá em cima e influem na sua preocupação (ou falta dela) com a sua medida.

Com o objetivo de corroborar essa mudança psicológica, nesses parágrafos subsequentes o narrador de Mann já empreende pouco a pouco o que anuncia em sua intrusão no início do capítulo: uma narração acelerada (ou saltada) desse primeiro período de Castorp em sua nova situação como paciente, que devia permanecer acamado. Durante os diálogos de Castorp que se seguem, com Joachim e o Dr. Krokowski, o narrador, além de evocar mais

<sup>60</sup> Na tradução para o português, Herbert Caro emprega o nosso pretérito imperfeito, assim como Proust o faz no francês, para transmitir a idéia de iteração desejada. Como a língua alemã só dispõe de um tipo de pretérito, Thomas Mann se vê forçado a empregar outros recursos lingüísticos e gramaticais para obter um efeito semelhante, como principalmente advérbios de tempo.

<sup>61</sup> Expressão igualmente sugerida por Schopenhauer: “Die Gegenwart ist aber ausdehnungslos” [O presente é, porém, desprovido de extensão] (ver Neumann, 2002, p. 199).

uma vez a experiência pessoal do leitor para justificar seus argumentos, introduz diversos enunciados que já indicam a inflexão temporal (*Zeitraffung*), isto é, a narração saltada “dieser Tage” (Id., ibid., p. 260) [desses dias (Id., ibid., p. 228)], ao mesmo tempo em que chamam a atenção do leitor repetidas vezes de modo leitmotívico para esse “novo” caráter que o tempo devia assumir a partir daqui: “[...] in der stehenden Ewigkeit dieser Stunde” (Id., ibid., p. 264) [[...] na eternidade parada dessa hora (Id., ibid., p. 231)]; “Er saß, [...] und blickte in die rasch zunehmende Dämmerung, die Dämmerung von heute, die von der gestrigen, vorgestrigen oder der vor acht Tagen nur schwer zu unterscheiden war” (Id., ibid., p. 267) [[...] permanecia recostado [...] e contemplava o crepúsculo que se acentuava rapidamente, o crepúsculo desse dia que dificilmente se deixava distinguir do da véspera e do de oito dias atrás (Id., ibid., p. 234)]; “Ihm war nur, als blicke er ‘immer noch’” (Id., ibid.) [Para ele era apenas como se nunca tivesse deixado de contemplar esse mesmo crepúsculo (Id., ibid.)].

O parágrafo que segue pontua definitivamente a considerável dilatação do *tempo narrado* em relação ao *tempo do narrar*: “Eines Tages, *es mochten zehn oder zwölf* vergangen sein, seit Hans Castorp bettlägrig geworden war [...]” (Id., ibid., itálicos nossos) [Um dia – *podia ser o décimo ou o décimo segundo*, desde que Hans Castorp se deitara na cama [...] (Id., ibid.)], no instante em que marca, não com menor importância, o aparecimento no quarto do herói do *homo humanus* italiano Lodovico Settembrini, que trazia consigo a *clareza repentina*:

[...] Auf Hans Castorps fragendes Herein erschien Lodovico Settembrini auf der Schwelle, – wobei es mit einem Schlage blendend hell im Zimmer wurde. Denn des Besuchers erste Bewegung, bei noch offener Tür, war gewesen, daß er das Deckenlicht eingeschaltet hatte, welches, von dem Weiß der Decke, der Möbel zurückgeworfen, den Raum im Nu mit zitternder *Klarheit* überfüllte (Id., ibid., p. 268, itálico nosso).

[À ordem de “Entre!”, que Hans Castorp deu em voz curiosa, surgiu no limiar Lodovico Settembrini, e de golpe se fez no quarto uma claridade deslumbrante. Pois o primeiro movimento do visitante, ainda antes de fechar a porta, fora acender a luz do teto, que, refletida pelo branco das paredes e dos móveis, envolvia imediatamente o aposento numa luminosidade trêmula (Id., ibid.)].

Através dessa entrada de Settembrini que atira luz no quarto inteiro do protagonista acamado está simbolizada a *clareza (Klarheit)* de que nos fala o título deste subcapítulo, numa cena que funciona também como preâmbulo metafórico para o diálogo subsequente entre Castorp e o italiano.

Antes ainda de ouvirmos a conversa entre os dois, somos lembrados de que o protagonista era informado pelo primo do que ocorria no sanatório enquanto permanecia

isolado em seu quarto, deitado em sua cama, o que dá a entender que era unicamente por intermédio do primo que ele mantinha um contato com a passagem do tempo no decorrer ‘desses dias’, que ficava marcada pelas “zehnmal am Tage” (Id., *ibid.*) [dez vezes por dia (Id., *ibid.*)] em que Joachim lhe relatava as pequenas “Vorkommnisse und Schwankungen im Alltagsleben der Anstalt” (Id., *ibid.*) [ocorrências e modificações da vida quotidiana do estabelecimento (Id., *ibid.*)]. Mais tarde, sua consciência do escoamento do tempo durante esse período seria reforçada pela mudança das estações, para a qual Joachim já lhe chamara a atenção mais atrás quando afirmou que ele precisaria pedir que lhe mandassem mais roupas, roupas de inverno, agora que sua estadia havia se prolongado por enquanto indefinidamente.

Mais importante ainda, contudo, é a discussão com Settembrini acerca da morte no diálogo que se segue, assunto que pode ser interpretado como um fator significativo na destemporalização do espaço-cenário do livro, no sentido de fazer com que Castorp reflita sobre a sua própria morte (ou sua própria finitude), e compreenda, mesmo que de modo ainda um tanto vago, que a idéia da morte está intimamente ligada à da “eternidade”, que por sua vez é representada na realidade do “presente sem extensão” que é o destino comum de todos os pensionistas do sanatório. O homem existe no tempo. Abolir o tempo é como abolir a vida.

Com isso chegamos a outro elemento narrativo fundamental que simboliza a perda do sentido do tempo transcorrido: “Hans Castorp hatte keinen *Kalender* auf seinen Ausflug mitgenommen, und so fand er sich in betreff des Datums nicht immer ganz genau auf dem laufenden” (Id., *ibid.*, p. 281, *itálico nosso*) [Hans Castorp não levava um *calendário* na viagem, e por isso nem sempre tinha noção exata das respectivas datas (Id., *ibid.*, p. 246)]. Não havia levado um calendário porque acreditava que iria se demorar naquelas paragens por apenas três semanas e não precisaria de tal artigo. Agora, porém, isso se fazia notar, e de vez em quando perguntava a Joachim em que dia ou mês estavam, sem que este sempre tivesse certeza acerca disso também (pois já estava lá em cima por quase seis meses a mais que o primo, como doente, e sua noção do fluir do tempo já se encontrava bastante perturbada).

Intimamente ligada ao motivo do calendário está a mudança das estações do ano, que representa em si outro parâmetro de referência para o decurso do tempo, e que podia ser observada na alteração da paisagem do vale que Castorp avistava da janela do seu quarto, indicando que “der September nachgerade ziemlich weit, bis gegen seine Mitte hin, vorgeschritten war” (Id., *ibid.*, p. 282) [o mês de setembro avançara consideravelmente e estava próximo do meio (Id., *ibid.*)]. O que se evidencia é, então, um contraste ou ainda uma ambigüidade entre a sua sensação *interna* de um “presente parado” na sua condição de doente e a percepção, através da agenda do dia e da mudança visível das estações (também

perceptível por meio das roupas que Joachim trajava), de que o tempo de fato estava se escoando e trazendo consigo mudanças *externas* durante esse período ainda indefinível.

Esse período de tempo que Castorp passa acamado é descortinado aos olhos do leitor, por fim, logo em seguida, na conclusão deste subcapítulo, depois que o narrador faz com que o herói mencione, e não por acaso, mais uma vez o termômetro sem escala conhecido pelos internos como “enfermeira muda” (*Stumme Schwester*) e discorre sobre o vale que havia desaparecido sob uma neve úmida e o frio que fazia agora: “So war es auch an dem Tage, als Hans Castorp bei der Morgenvisite der Ärzte den Hofrat erinnerte, daß er heute *drei Wochen* liege, und um die Erlaubnis bat, aufzustehen” (Id., *ibid.*, p. 282, *itálicos nossos*) [Assim estava o dia em que Hans Castorp, à visita matinal dos médicos, lembrou o conselheiro áulico de que fazia *três semanas* desde que se acamara, e pediu licença para levantar-se (Id., *ibid.*, p. 247)].

Ao fim da análise de *Sopa eterna e clareza repentina*, em que as três semanas da nova existência do protagonista são “percorridas a galope” (Ricoeur, 1995, p. 213) em apenas vinte e nove páginas, percebe-se, assim, uma inversão do tratamento do tempo no romance no tocante à relação entre o *tempo narrado* (que agora se dilata) e o *tempo do narrar* (que se comprime em proporção), bem como o que pode ser entendido como uma representação na microestrutura deste item do que se dá na macroestrutura do livro: o processo de destemporalização tem aqui o seu início, onde o narrador coloca mais uma vez no centro do debate a problemática imbricação entre o tempo *interno* do herói (subjetivo) e o tempo *externo* do mundo (objetivo).

## 2.5. *Veränderungen (Transformações)*

Passando rapidamente e de modo mais ou menos despercebido pelas primeiras sete (!) semanas da estadia do herói mencionadas no início do item *Freiheit (Liberdade)* do Capítulo V, em que o narrador, procurando confundir o leitor por meio da tematização da perplexidade de seu herói com a crescente supressão das medidas do tempo, chegamos por fim à conclusão dos seis meses desse tempo acelerado, marcado pela época do carnaval em *Walpurgisnacht*<sup>62</sup> (*Noite de Valburga*), que conclui o Capítulo V.

---

<sup>62</sup> Sobre a direta intertextualidade deste subcapítulo com a cena homônima do *Fausto I* de Goethe, ver sobretudo Neumann, 2002, p. 242-244. É precisamente na alusão ao monte Brocken ou “Blocksberg”, montanha mais alta da região do Harz onde Goethe situa a cena e onde os mais diversos rituais orgíacos têm lugar, que se evidencia o paralelo entre esta cena do “Zauberberg” de Mann e a da Noite de Valpúrgis de Goethe. Para o significado original da chamada “Noite de Valpúrgis”, ver comentário de Mazzari em Goethe, 2006, p. 433.



Perto do início da conversa delirante (quase inteiramente em língua francesa) que Castorp conduz com a russa Clawdia Chauchat, em que ele, o “filho enfermigo da vida” (*Sorgenkind des Lebens*), semi-embriagado e extasiado, discorre sobre o amor, a morte, a doença, a moral e outras temáticas pertencentes ao universo do Berghof, ele formula o que Ricoeur chama de sua segunda experiência de eternidade, mesmo que de uma eternidade sonhada<sup>63</sup>:

Wir wollen hier sitzen und zusehen wie im Traum. Das ist für mich wie ein Traum, mußst du wissen, daß wir so sitzen, – comme un rêve singulièrement profond, car il faut dormir très profondément pour rêver comme cela... Je veux dire: C'est un rêve bien connu, rêvé de tout temps, long, éternel, oui, être assis près de toi comme à présent, voilà l'éternité (MANN, 2000, p. 464).

[Vamos sentar-nos aqui e olhar como num sonho. Para mim, isto é um sonho, sabes? estarmos sentados assim – *como um sonho singularmente profundo, pois é preciso dormir muito fundo para sonhar assim... Quero dizer: é um sonho bem conhecido, sonhado em todos os tempos, longo, eterno, sim; estar sentado perto de ti como agora, eis a eternidade* (MANN, 1952, p. 407, itálicos extraídos de Ricoeur, 1995, p. 215)].

Se quisermos levar o narrador ao pé da letra, ao fim da noite do carnaval, que marca a conclusão do grande Capítulo V, fecham-se os seis primeiros meses da estadia do protagonista no sanatório, nisto que é mais ou menos o meio do romance e concluía o antigo primeiro volume<sup>64</sup>. Contudo, quando o narrador abre neste item o Capítulo VI com reflexões teóricas mais uma vez transmitidas na forma de um monólogo, que, porém, não pode ser atribuído sem equívoco nem unicamente à voz autorial nem ao herói<sup>65</sup>, não oferece ao leitor qualquer referência do tempo transcorrido entre o fim do capítulo anterior e o início deste, de modo que as meditações sobre o “mistério do tempo” aqui parecem consideravelmente suspensas no espaço do Berghof.

Embora tencione representar os pensamentos da figura central, o que tomamos como a instância narrativa ocupa aqui novamente o primeiro plano e “parece soprar” (Ricoeur, 1995, p. 217) ao herói de inteligência mediana os seus próprios pensamentos por demais articulados, que servem de uma espécie de intróito para as referidas “transformações” que serão narradas, e de modo saltado (*gerafft*), logo adiante:

---

<sup>63</sup> Ver nota 49.

<sup>64</sup> O romance foi publicado inicialmente em dois volumes, em que o primeiro terminava com a conclusão do Capítulo V.

<sup>65</sup> Ver Koopmann, 1962, p. 142.

Was ist die Zeit<sup>66</sup>? Ein Geheimnis, – wesenlos und allmächtig. Eine Bedingung der Erscheinungswelt, eine Bewegung, verkoppelt und vermengt dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung. Wäre aber keine Zeit, wenn keine Bewegung wäre? Keine Bewegung, wenn keine Zeit? [...] Ist die Zeit eine Funktion des Raumes? Oder umgekehrt? Oder sind beide identisch? (MANN, 2000, p. 474).

[Que é o tempo? Um mistério, é imaterial e – onipotente. É uma condição do mundo exterior; é um movimento ligado e mesclado à existência dos corpos no espaço e à sua marcha. Mas deixaria de haver tempo se não houvesse movimento? Não haveria movimento sem o tempo? [...] É o tempo uma função do espaço? Ou vice-versa? Ou são ambos idênticos? (MANN, 1952, p. 417)].

A partir desses questionamentos quanto à relação espaço-tempo que Thomas Mann encontrou em Agostinho, Kant e acima de tudo em Schopenhauer (como vimos lá atrás em *Digressão sobre o sentido do tempo*), o seu narrador vai conduzindo o leitor pouco a pouco à preocupação crescente com a passagem do tempo na montanha e com a evolução da maneira por meio da qual essa passagem é percebida pelos doentes, persuadindo-o de que o tempo agora não mais pode ser compreendido como um “presente sem extensão” (*ausdehnungslose Gegenwart*), anunciado na intervenção anterior da *Sopa eterna*, mas como uma “repetição constante e infinita de movimentos limitados e de natureza semelhante” (Koopmann, 1962, p. 143):

Die Zeit ist tätig, sie hat verbale Beschaffenheit, sie ‘zeitigt’<sup>67</sup>. Was zeitigt sie denn? Veränderung! Jetzt ist nicht damals, Hier nicht Dort, denn zwischen beiden liegt Bewegung. Da aber die Bewegung, an der man die Zeit mißt, kreisläufig ist, in sich selber beschlossen, so ist das eine Bewegung und Veränderung, die man fast ebensogut als Ruhe und Stillstand bezeichnen könnte; denn das Damals wiederholt sich beständig im Jetzt, das Dort im Hier (MANN, 2000, p. 474).

[O tempo é ativo, tem caráter verbal, “traz consigo”. Que é que traz consigo? A transformação. O Agora não é o Então; o Aqui é diferente do Ali; pois entre ambos se intercala o movimento. Mas, visto ser circular e fechar-se sobre si mesmo o movimento pelo qual se mede o tempo, trata-se de um movimento e de uma transformação que quase poderiam ser qualificados de repouso e de imobilidade: o Então repete-se constantemente no Agora, e o Ali repete-se no Aqui (MANN, 1952, p. 417)].

O que causa dificuldades ao herói, como reflete Ricoeur (1995, p. 217), não é, então, o tempo interior (*psicológico*) que se desliga da medida, “mas a impossibilidade de conciliá-lo com aspectos *cósmicos* do tempo”, representados ao longo deste item, como veremos,

<sup>66</sup> Ver nota 46. As especulações sobre tempo e espaço, mudança e movimento realizadas ao longo de toda esta digressão autorial são igualmente ecos das reflexões de Schopenhauer acerca desses mesmos temas, contidas sobretudo no Capítulo 4 do primeiro volume e no Capítulo 4 do segundo volume de *O mundo como vontade e representação* (ver nota 48).

<sup>67</sup> O verbo alemão “zeitigen” (trazer, acarretar, produzir), do qual deriva o substantivo “Zeit” (tempo), é empregado aqui de forma irônica pelo narrador de Mann, com o fim de expressar as “mudanças” que tenciona introduzir nesta seção. Este jogo de palavras fica inevitavelmente perdido na tradução para o português.

mediante uma progressiva exaltação da mudança das estações do ano e do clima, conseqüência do movimento de translação da Terra. É precisamente a discrepância para a qual já é chamada a atenção no item anterior deste trabalho: ao mesmo tempo em que Castorp percebe em seu interior uma estagnação causada pela dificuldade de medir o tempo físico e pela falta de interesse em sua medida, percebe, através da observação dos fenômenos astronômicos, que o tempo de fato se escoia e acarreta modificações externas.

Por anunciar agora “movimento” (*Bewegung*) e “transformação” (*Veränderung*), que intercalam o Aqui e o Ali bem como o Agora e o Então, essa intervenção se coloca, assim, em contraste com a anterior da *Sopa eterna*, que pontuava o “presente parado” ou a eternidade imóvel da existência dos pensionistas, simbolizado pela vinda da sopa todos os dias. Aqui, o tempo dos pacientes passa a ser apresentado como *iteração* e não simplesmente como *duração*, fazendo com que esta digressão da voz narrativa não anule, no entanto, a anterior da sopa, mas que possa ser compreendida como uma evolução a partir dela, ou uma ‘elevação’ (*Steigerung*), visto que aborda os acontecimentos narrados até aqui sob uma nova ótica (Koopmann, 1962, p. 143). Isso por um lado. Por outro lado, essas alusões ao Aqui e ao Ali e ao Agora e ao Então, sempre as relações intrínsecas de tempo e espaço, servem de antecipação para a terceira e última grande intervenção autorial, no item que abre o Capítulo VII, intitulado *Strandspaziergang (Passeio pela praia)*, que veremos mais tarde. Dessa maneira, a intrusão digressiva anterior da *Sopa eterna* pode ser vista como um estágio preparatório (*Vorstufe*) para esta das *Transformações*, que, por sua vez, pode ser entendida como um estágio preparatório para a subsequente do *Passeio pela praia*.

Após descrever a situação do vale (que o herói avistava de seu terraço) agora coberto de neve, o narrador nos revela, no terceiro parágrafo, pela primeira vez neste item, o período de tempo transcorrido desde que o herói chegara ao sanatório:

Tal und Berge im Schnee seit sechs Monaten schon? Seit sieben! Die Zeit schreitet fort, während wir erzählen – unsere Zeit, die wir dieser Erzählung widmen, aber auch die tief vergangene Zeit Hans Castorps und seiner Schicksalsgenossen dort oben im Schnee, und sie zeitigt Veränderungen (Id., *ibid.*, p. 477).

[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 – o nosso tempo que dedicamos à narrativa, mas também aquele tempo longínquo que Hans Castorp e seus companheiros de infortúnio passavam na neve lá em cima. E esse tempo continuava trazendo consigo transformações (Id., *ibid.*, p. 420)].

Que transformações eram essas afinal? A primeira delas foi a partida de Clawdia do Berghof, mas com a perspectiva de retorno num futuro não muito distante, o que fez com que

Castorp tivesse de atravessar um bom período de aclimação em sua ausência, deixando seus pensamentos girarem em torno de sua atração erótica<sup>68</sup> por ela, cujos olhos lembravam-lhe (de modo leitmotívico na estrutura narrativa) os do colega Hippe de sua infância<sup>69</sup>. Com a recorrente ameaça de Joachim de deixar igualmente o sanatório, por impaciência com o tratamento e ansiedade em retomar sua existência militar ‘lá embaixo’, anuncia-se outra mudança que, mesmo não consumada até o final deste item, representa uma perspectiva de alteração bastante dramática para o primo e para o leitor dentro do desenrolar dos acontecimentos. O afastamento entre o protagonista e Settembrini, em cujo comentário o narrador faz referência à ‘clareza repentina’ trazida “damals” (Id., *ibid.*, p. 487) [aquela vez] pela entrada do italiano no quarto do jovem, acendendo de súbito a luz do teto, bem como a representação subsequente da conversa entre eles e Joachim, em que o humanista comunica sua mudança do sanatório para um quarto alugado nas cercanias, “trazem consigo” outras “transformações” que acentuam o contraste entre as mudanças *externas* e a eternidade imóvel *interna* vivenciada pelo herói. Tudo isso já está coberto pela pátina do tempo quando o narrador volta a intervir:

Diese Gespräche lagen also zurück. Die Zeit schritt fort, und mehr als eine Veränderung hatte sich bereits gezeitigt. Settembrini wohnte wirklich nicht mehr im Internationalen Sanatorium ‘Berghof’, sondern bei Lukaček, dem Damenschneider, – schon seit einigen Wochen (Id., *ibid.*, p. 492).

[Essas conversas [...] já pertenciam ao passado. O tempo ia avançando, e desde então já trouxera consigo mais de uma transformação. Settembrini realmente deixara de morar no Sanatório Internacional Berghof, e passara-se para a casa de Lukacek, alfaiate de senhoras, onde morava fazia semanas (Id., *ibid.*, p. 433)].

A dilatação do *tempo narrado* vai se tornando cada vez mais intensa, embora a extensão em número de páginas do subcapítulo não diminua em relação a dos anteriores, fazendo com que as semanas e os meses, marcados pela mudança do clima trazida pela alternância das estações, sejam devorados rapidamente e atirados sem demora sob a “Schatten der Vergangenheit” (Id., *ibid.*) [sombra do passado (Id., *ibid.*, p. 433-434)].

Outras mudanças visíveis que se produziam no decorrer desse tempo sem medida eram aquelas ocasionadas pelos pacientes que, pronunciados curados, deixavam o estabelecimento (o que era raro), de outros que retornavam, tendo ido embora antes de o tratamento ter se

<sup>68</sup> A título de curiosidade: no dia 12/03/1920, Mann anota em seu diário: “Der Zbg. wird das Sinnlichste sein, was ich geschrieben haben werde, aber von kühlem Styl” (Mann, 2003, p. 396) [A MM será o que de mais sensual terei escrito, mesmo que com estilo frio].

<sup>69</sup> Ver *Hippe*, quinto item do Capítulo IV.

concluído ou por inaptidão à vida na planície, e de outros ainda que *faleciam* e desapareciam de súbito das mesas do refeitório, deixando em todas elas “Lücken” (Id., *ibid.*, p. 494) [lacunas (Id., *ibid.*, p. 435)], que eram preenchidas ocasionalmente por outros novos que acabavam de chegar. A percepção do herói dessas “lacunas” o faz direcionar seus pensamentos novamente para a *morte*, mesmo que, também aqui, de maneira sutil, ou, em outras palavras, para a extinção da vida que extinguiu igualmente o tempo, cuja extinção também significava uma não-existência. Castorp, assim como os demais internos, observava com pavor essas “lacunas” nas mesas, pois aquele era o destino possível e até mesmo provável ou inevitável, senão de todos, pelo menos de muitos deles também.

Na extensa descrição da mudança das estações trazida pelo escoamento irrefreável dos meses que se estende pelas páginas seguintes, o narrador não apenas representa a rápida passagem desse período sem medidas exatas como também transforma em experiência estética para o leitor o caráter de circularidade eterna do tempo, que se escoava de forma cíclica e sempre retorna da mesma maneira, fenômeno que parece ocupar o protagonista desde o início deste item, quando refletia acerca do “movimento” e da “transformação” que o tempo ocasionava, causando ainda a despeito disso a impressão de “repouso” e “imobilidade”.

O ciclo do tempo e as modificações que teoricamente “traz consigo”, entretanto, podem ser vistos sob uma ótica paradoxal:

Zum ewig eintönigen Rhythmus des Zeitablaufs, zur *kurzweilig feststehenden Gliederung des Normaltages*, der immer derselbe, der sich selbst zum Verwechseln und bis zur Verwirrung ähnlich war, *identisch mit sich*, die *stehende Ewigkeit*, so daß schwer zu begreifen war, wie er *Veränderung zu zeitigen vermochte*, – zur unverbrüchlichen Alltagsordnung also gehörte [...] der Rundgang Dr. Krokowski's [...] durch alle Zimmer [...] (Id., *ibid.*, p. 502, *itálicos nossos*).

[O ritmo constante e monótono do curso do tempo, a *organização minuciosa e prefixada do dia normal*, que era sempre o mesmo, *idêntico a si próprio*, repetindo-se a ponto de criar confusão, a *eternidade parada* que *tornava difícil compreender por que tinha a faculdade de acarretar transformações* – essa ordem inabalável do programa diário incluía [...] a ronda do Dr. Krokowski [...] por todos os quartos (Id., *ibid.*, p. 442-443)].

Aqui vem tematizado mais uma vez o paradoxo introduzido neste subcapítulo, que evidencia o quão distante nos encontramos agora de uma narrativa sobre uma mera suspensão das medidas do tempo. Em diálogo com a sua intervenção anterior da *Sopa eterna*, o narrador manniano tematiza aqui o que já vem sugerindo, como vimos, desde suas reflexões metanarrativas no início do presente item: o contraste paradoxal entre a “eternidade parada” (*stehende Ewigkeit*) e as transformações produzidas, quer nas mudanças visíveis das estações, quer naquelas trazidas pelo fluxo de entrada, saída, retorno e “desaparecimento” de pacientes.

O mistério desse “novo” tempo concebido aqui consiste justamente no fato de que ele acarreta mudanças que na realidade não podem ser qualificadas como tal: que sempre ocorre algo que faz com que esses acontecimentos possam ser entendidos e representados como nada além de uma *iteração* de algo já ocorrido anteriormente. Vogel (1970, p. 67) faz acerca disso a seguinte observação:

Diese Veränderungen bringen keinen Fortschritt der Zeit im eigentlichen Sinne, weil der Ausgangspunkt: die ewige Bindung an die Welt der Krankheit und an die darin begründete gleichförmige Zeitlichkeit, d.h. an den Zustand der ‘Zeitlere’, wieder erreicht wird. [...] Rückkehr und Abreise bilden eine Einheit, die zukünftige Gegenwart schließt an die Gegenwart des Vergangenen an. Die Zwischenzeit als Wartezeit bedeutet Zeitstillstand.

[Essas mudanças não trazem qualquer progresso do tempo propriamente dito, pois o ponto de partida, que é a ligação eterna ao mundo da doença e à temporalidade uniforme baseada nele, isto é, à condição do ‘vazio temporal’, é atingido novamente. [...] Retorno e partida constroem uma unidade, o presente futuro une-se ao presente do passado. O intervalo entre eles como tempo de espera significa estagnação temporal].

Nisso se constitui a pergunta central deste item, já sugerida na intervenção autorial no início: se é possível de fato uma sucessão no eterno (no tempo), para a qual, segundo Koopmann (1962, p. 143), logo ali já é dada a resposta: “Der Prozeß der Identifikation des Nicht-Identischen und das Verständnis der Zeit als ausdehnungsloser Gegenwart vollzieht sich allein im Bewußtsein des erkennenden Subjektes” [O processo de identificação do que não é idêntico e a compreensão do tempo como presente sem extensão se consuma apenas na consciência do sujeito cognescente], fazendo com que só ele seja capaz de, como o romancista põe na boca de Goethe em *Lotte in Weimar (Carlota em Weimar)*:

“die Zeit in sich selbst zu tragen und seine eigene Zeit auszumachen, die nicht geradeaus läuft nach einem Ziel, sondern als Kreis in sich selber geht, immer am Ziel und stets am Anfang [...], so daß Werden und Sein, Wirken und Werk, Vergangenheit und Gegenwart ein und dasselbe” werden “und sich eine Dauer” hervortut, “die zugleich rastlos Steigerung, Erhöhung und Perfektion” ist (*Apud idem*).

[trazer o tempo em si mesmo e formar o seu próprio tempo, que não flui para frente em direção de um fim, mas que se escoia de maneira circular em si mesmo, sempre no fim bem como no início [...], de modo que o “será” e o “é”, efeito e causa, passado e presente tornam-se um só, e se distingue uma duração que é ao mesmo tempo uma infatigável subida, elevação e perfeição].

É com base nessa reflexão ficcionalmente goethiana de Mann que se pode afirmar que aqui em *Transformações* o seu narrador realiza algo semelhante, no sentido de empreender uma ‘subida’ e uma ‘elevação’ das relações temporais representadas no romance, sobretudo desde a sua intrusão anterior no subcapítulo da *Sopa eterna*, tanto no plano temático, da

percepção subjetiva do tempo em oposição à objetiva e do paradoxo que pode surgir a partir disso, quanto no plano narrativo, de um tempo contado em saltos progressivamente maiores.

Para Ricoeur (1995, p. 217), são essas relações que caracterizam a aporia do tempo em *Der Zauberberg* e constituem o enigma insuperável no romance: “O tempo é um mistério, precisamente no sentido de que as percepções que se impõem a seu respeito não se deixam unificar”, algo não apenas sugerido, mas tematizado nos termos que já examinamos.

Em direção à conclusão do presente item em que o tempo se esvai na rápida mudança das estações do ano e ao mesmo tempo parece de fato estar parado ou ainda se repetir *ad infinitum*, o narrador menciona ainda, também *en passant* e em saltos, excertos de longas conversas entre Castorp e o Dr. Krokowski, que, segundo sua declaração, já se encontravam igualmente no passado, para então, após esse *flashback*, aproximar-se do seu tempo da escrita “presente” e com isso apontar mais uma última mudança: “In letzter Zeit hielt Dr. Krokowski sich bei diesem Patienten wieder nicht länger auf als bei allen anderen [...]” (Id., *ibid.*) [Presentemente, o Dr. Krokowski não se demorava com esse doente mais do que com qualquer outro (Id., *ibid.*)]. Com isso, dá a entender que o herói “singelo” era agora *de facto* um enfermo como todos os outros e o período de tempo de sua estadia no sanatório tornara-se igualmente indefinível.

A partir daqui, o tempo já incomensurável dessa sua estadia lá em cima será contado de maneira cada vez mais intensamente saltada.

## 2.6. *Schnee (Neve)*

No início do item seguinte ao das *Transformações*, intitulado *Noch jemand (Mais alguém)*, em que entra em cena a figura do judeu jesuíta Leo Naphta, que seria o segundo preceptor do herói na montanha e posterior rival pedagógico de Settembrini, a instância narrativa dá continuidade à tematização do veloz escoamento do tempo, sem, porém, ainda definir em que ponto exato no *continuum temporis* nos encontramos desde a chegada de Castorp ao Berghof:

Lange Tage, die längsten, sachlich gesprochen und mit Bezug auf die Anzahl ihrer Sonnenstunden; denn ihrer Kurzweiligkeit vermochte astronomische Ausdehnung nichts anzuhaben, weder was jeden einzelnen betraf, noch ihre einförmige Flucht. Frühlings-Nachtgleiche lag fast drei Monate zurück, Sommersonnenwende war da. Aber das natürliche Jahr bei uns hier oben folgte dem Kalender zurückhaltend: erst jetzt, erste dieser Tage war endgültig Frühling geworden [...] (Id., *ibid.*, p. 505-506).

[Dias longos – os mais longos, objetivamente falando, com referência ao número das suas horas de sol; pois a extensão astronômica era incapaz de influir sobre a pouca duração do dia avulso tanto como dos dias em geral, na sua fuga monótona. O equinócio da primavera já se passara havia três meses. Chegara o solstício de verão. Mas o ano natural ali em cima seguia o calendário com certa relutância. Somente nesses dias a primavera começara a impor-se definitivamente [...] (Id., *ibid.*, p. 445)].

Com o jogo sempre recorrente entre a percepção do fluxo do tempo interno (*tempo psicológico*) em relação ao seu escoamento externo determinado por fenômenos astronômicos (*tempo físico*), desdobra-se diante do leitor de maneira gradativa a abolição do tempo mensurável individualmente, abolição esta que é tematizada ainda mais uma vez na abertura do subcapítulo *Jähzorn. Und noch etwas ganz Peinliches (Irascibilidade e mais uma coisa sumamente chocante)*, da seguinte forma:

Auf *Gliederung* hielt man wohl; man beobachtete den Kalender, den Turnus, *die äußere Wiederkehr*. Aber die Zeit, die sich für den einzelnen mit dem Raum hier oben verband, die persönliche und individuelle Zeit also zu messen und zu zählen war Sache der Kurzfristigen und Anfänger; die Eingesessenen lobten sich in dieser Hinsicht das Ungemessene und Achtlos-Ewige, den Tag, der immer derselbe war [...] Es hätte für ganz und gar ungeschickt und brutal gegolten, jemandem zu sagen, heut sei er drei Jahre hier – das kam nicht vor (Id., *ibid.*, p. 565-566, *italicos nossos*).

[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 a pacientes de curto prazo; os mais traquejados preferiam a imensidão, a eternidade despercebida, o dia que era sempre o mesmo [...] Dizer a um enfermo: “Hoje faz três anos que o senhor está aqui”, seria julgado inábil e brutal. Era coisa que não acontecia (Id., *ibid.*, p. 498)].

De fato: mensuravam o dia com base em suas subdivisões (*Gliederung*) definidas pelas numerosas refeições, os passeios, as tomadas de temperatura e os períodos de descanso nas espreguiçadeiras, mas incorriam em perplexidade quando procuravam conciliar sua percepção individual desse tempo transcorrido sem alterações com o que observavam da “repetição externa” (*äußere Wiederkehr*), acarretada pela mudança das estações e, por conseguinte, do clima, o que constitui, como vimos, o “mistério” do tempo a esta altura do romance.

Durante o episódio narrado no item *Abgewiesener Angriff (Assalto rechaçado)* da tentativa do tio Tienappel de retirar Castorp do feitiço da montanha e da fascinação com a doença e a morte levando-o de volta à planície, é trazido ao primeiro plano novamente o contraste entre o tempo da montanha (em Castorp) e o tempo da planície (em Tienappel). O encontro entre o tio e o sobrinho fracassa de imediato na relação conflitante dos dois com o conceito de tempo, de ‘tempo humano’, pois o tio trazia consigo a noção do tempo da planície



(normal) e Castorp permanecia com a sua do sanatório (doentia). Por meio da visita de Tienappel vêm então à tona, e pela última vez, todos os contrastes (*Gegensätze*) entre a existência considerada patológica ‘lá em cima’ e a existência normal na planície, resumidos com as seguintes palavras por Bensch (2004, p. 62):

Ist die Zeit der Menschen im Flachland bestimmt durch Tätigkeit und Veränderung, so stehen dem gegenüber Untätigkeit, Gleichmaß und Ruhe auf dem Zauberberg: Statt Bewegung herrscht hier Stillstand, statt Veränderung Wiederholung, statt Fortschritt Kreislauf, statt Gesundheit Krankheit.

[Se o tempo dos homens é definido na planície através de atividade e mudança, vêm opor-se a isso a inatividade, a uniformidade e o repouso na montanha mágica: ao invés de movimento, o que reina aqui é estagnação, ao invés de transformação, repetição, ao invés de progresso, circularidade, e ao invés de saúde, doença].

Diante do ‘contra-ataque’ (*Gegenangriff*) de Behrens, que procurou arrastar o tio de Castorp ao universo do sanatório (como procedia com todos que lá chegavam de visita), recomendando que, por sua aparência ‘anêmica’, admitisse a posição horizontal ali por algumas semanas, Tienappel é atacado – com razão – por um receio imediato de que isso iria aliená-lo de sua existência produtiva na planície, e decide pela fuga. Sendo assim, o universo hermético do sanatório permanece inabalado, e o feitiço do tempo suspenso continua.

Castorp permanece ali inteiramente desligado de seu local de origem, na “liberdade completa” da existência no Berghof. Para Vogel (1970, p. 71), essa “liberdade” definitiva no desligamento em relação à planície intensifica em Castorp o impulso de experimentar o espaço e o tempo da montanha mágica, de vivenciá-lo em suas mais extremas possibilidades. Isso o conduz então à experiência da extrapolação dos limites com sua incursão no mundo silencioso e na atmosfera ameaçadora dos elementos.

Saltando mais um pouco na cronologia do sanatório, chegamos, assim, ao episódio de quarenta páginas intitulado *Schnee (Neve)*, que é posto, de maneira estratégica, logo após a “grande confusão” produzida pelos infrutíferos colóquios com o diabólico Naphta e o razoável Settembrini (narrados em *Operationes spirituales*), e que constitui o subcapítulo mais decisivo do romance, por conter toda a sua filosofia e sua mensagem centrais ou, como formula Vogel (Id., *ibid.*), por “representar o ponto culminante de seu processo de escalada alquimista”.

O episódio tem início com uma longa e pormenorizada descrição do cenário absolutamente coberto pelo enorme manto branco de neve, neve que caía diariamente em

massas até aquele momento nunca vistas pelo protagonista<sup>70</sup>: “Draußen war das trübe Nichts, die Welt in grauweiße Watte, die gegen die Scheiben drängte, in Schneequalm und Nebeldunst dicht verpackt” (Id., *ibid.*, p. 644) [Lá fora estendia-se o vácuo sombrio. O mundo estava embrulhado num algodão alvacento, que se comprimia de encontro às vidraças, e totalmente oculto pela neve e pela cerração (Id., *ibid.*, p. 567)].

Pouco mais à frente segue uma analogia entre a respiração difícil do ar rarefeito da montanha e a não-respiração dos *mortos*, bastante representativa para a composição das simbologias deste trecho: ela sugere, já desde este momento, que o grande Nada branco e silencioso da paisagem alpina equivale à morte, à extinção da vida, que, por sua vez, também já é representada pela *atemporalidade* em que vivem os pacientes do sanatório. Atemporalidade é sinônimo de morte (pois o homem vive no tempo), fato que dá a entender que todos lá em cima já estavam de certa forma mortos, nos deixando interpretar esse cenário como sendo, “na verdade, mais do que um cenário para a cena decisiva: [mas, de fato,] o equivalente *espacial* da própria experiência temporal” (Ricoeur, 1995, p. 219-220, *italico no texto*). Sendo assim, o ermo da paisagem e o absoluto silêncio com que a neve caía fundem o espaço e o tempo numa única simbologia, em que está representada a *morte* por meio do Nada do espaço e o Nada que ele produz no tempo, como veremos adiante.

Não menos significativa, também para o arcabouço narrativo do romance, é a analogia da imensidão branca da neve com o mar e as praias: “Hans Castorp [liebte] das Leben im Schnee. Er fand es demjenigen am Meeresstrande in mehrfacher Hinsicht verwandt [...]” (Mann, 2000, p. 646) [Hans Castorp amava aquela vida na neve. Achava-a, sob diversos aspectos, muito parecida com a vida à beira-mar (Mann, 1952, p. 569)]. Isso pode ser entendido como uma espécie de antecipação temática proléptica<sup>71</sup> para a digressão autorial mais tarde no item *Strandspaziergang (Passeio pela praia)*, que introduz o capítulo subsequente.

O narrador do romance aproxima aqui os dois cenários naturais da seguinte maneira:

[...] die Urmonotonie des Naturbildes war beiden Sphären gemeinsam; der Schnee, dieser tiefe, lockere Pulverschnee, spielte hier ganz die Rolle wie drunten der gelbweiße Sand; gleich reinlich war die Berührung mit beiden, man schüttelte das frosttrockene Weiß von Schuhen und Kleidern wie drunten das staubfreie Stein- und Muschelpulver des Meeresgrundes, [...], und auf ganz ähnliche Weise mühselig war das Marschieren im Schnee wie eine Dünenwanderung, es sei denn, daß die Flächen vom Sonnenbrand oberflächlich angeschmolzen, nachts aber hart gefroren waren: dann ging es sich leichter und angenehmer

<sup>70</sup> Para as fontes de que se serviu Thomas Mann para a elaboração das extraordinárias nevascas descritas neste item, entre elas obras do austríaco Adalbert Stifter (1805-1868) e contos de fadas do dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875), ver Neumann, 2002, p. 304-305.

<sup>71</sup> Ver Genette, *s/d*, p. 38 e 65 (*Prolepses*).

darauf als auf Parkett, – genau so leicht und angenehm wie auf dem glatten, festen, gespülten und federnden Sandboden am Saume des Meeres (Id., *ibid.*, p. 646-647).

[A monotonia primitiva da natureza era comum aos dois ambientes. A neve, aquele pó de neve, profundo, fofo, imaculado, desempenhava ali o mesmo papel que lá embaixo cabia à areia de brancura amarelada. O contato com uma e outra era igualmente limpo. O pó seco e frio era sacudido dos sapatos e das roupas, como na planície os pulverizados detritos de conchas e pedras, oriundos do fundo do mar [...]. Caminhar pela neve era laborioso, tal e qual um passeio pelas dunas, a não ser que as superfícies derretidas de dia pelo ardor do sol tivessem endurecido em virtude do frio da noite. Então se andava ali mais ligeiro e mais agradavelmente do que sobre um assoalho, com a mesma facilidade e o mesmo prazer que sente quem passeia sobre a areia lisa, firme, úmida e elástica à beira-mar (Id., *ibid.*, p. 569)].

A descrição tanto plástica como colorida, mas um tanto artificial (conforme o estilo próprio de Mann) constitui aqui, assim, como o faz em *Transformações* com o “Aqui” e o “Ali”, o “Agora” e o “Então”, um estágio preparatório para as reflexões do narrador mais para frente, quando unirá em *Passeio pela praia* o conceito da imensidão *espacial* incomensurável (do oceano) à incomensurabilidade da imensidão *temporal* (da eternidade).

Hans Castorp, a esta altura dos acontecimentos há dois anos (dois invernos) na atmosfera mágica da montanha, decide então aventurar-se, sozinho com o par de esquis que adquirira, pela vastidão branca e silenciosa daquele inverno alpino, que representava uma excursão simbólica para a morte<sup>72</sup> (o substantivo “Tod”, “morte”, e o adjetivo “tödlich”, “mortal”, são empregados com frequência neste trecho em diversas variações). E é justamente a simpatia com que ele, o “rebento da civilização”, contemplava esta paisagem morta, aquela “simpatia com a morte” (*Sympathie mit dem Tode*), que permeia as páginas subseqüentes, em extensos parágrafos repletos de descrições do espaço-cenário uniforme e reflexões íntimas do protagonista e do narrador (que se misturam), enquanto o primeiro erra solitário pelo vasto ermo hibernal naquele silêncio mortuário (*Totenstille*), espaço este que funciona como uma potencialização da atemporalidade representada no universo do sanatório. Os parágrafos longos desprovidos de ação ou mudanças que se estendem por páginas a fio aqui transmitem a impressão ao leitor de que o herói se deslocava com *lentidão* e dificuldade por esse terreno, e nos remete novamente ao conceito de *duração* da narrativa assim como teorizado por Genette<sup>73</sup>.

“Es war nachmittags um drei Uhr” (Id., *ibid.*, p. 656) [Eram três horas da tarde]. A fixação da hora aqui é relevante para a medição posterior do tempo total desta incursão do protagonista no vazio brumoso, e vem a constituir um exemplo emblemático do fenômeno do fluir do tempo na estrutura narrativa, como veremos adiante.

<sup>72</sup> Tanto Ricoeur (1995) quanto Koopmann (1983) quanto Vogel (1970) concordam em relação a isso.

<sup>73</sup> Ver item 2.2. deste trabalho bem como Nunes, 2003, p. 34-35.

Após galgar *por mais algum tempo* no fofo terreno, Castorp avista o que parece ser uma “choupana” ou um “galpão”, e continua o seu caminho. “Man sah nichts” (Id., *ibid.*, 660) [Nada se via]: como os flocos lhe entravam nos olhos, tinha dificuldade de abri-los e de enxergar à frente. A sua “cegueira” (*Blindheit*), que não lhe permitia enxergar praticamente nada do grande Nada que se dispunha de forma tão assustadora diante de si, combinada à dificuldade de respiração causada pelo vento contrário são elementos igualmente simbólicos do vazio da morte e da atemporalidade, da mesma maneira que a sensação de “dificuldade de progresso” naquele *espaço* simboliza a sensação de dificuldade de progresso no *tempo*.

Quando o herói crê já ter se distanciado consideravelmente daquele ponto próximo ao galpão – cinco páginas de longos parágrafos descritivos se passaram –, avista algo como uma habitação. O fato de aquela construção ser precisamente o mesmo galpão que avistara havia mais ou menos uma hora (de acordo com o que ele, Castorp, julgava), aponta para a analogia central deste item: “Man lief im Kreise herum, plagte sich ab, die Vorstellung der Förderlichkeit im Herzen, und beschrieb dabei irgendeinen weiten, albernen Bogen, der in sich selber zurückführte wie der vexatorische Jahreslauf” (Id., *ibid.*, p. 666) [A gente movimentava-se em círculo, labutava, com o coração cheio da quimera de um esforço útil, e em realidade descrevia vastas e estúpidas curvas que reconduziam ao ponto de partida, tal e qual a órbita falaz do ano (Id., *ibid.*, p. 587)]. Nessa experiência do herói com a circularidade do espaço e com a ausência de progresso durante sua excursão na neve, “e de forma pura, despojada de parcialidade subjetiva, se repete e se espelha sua experiência anterior” com o movimento circular do tempo, com aquela “estagnação” acarretada pelo modo com que o tempo vem sendo vivenciado e representado no universo do Berghof (Vogel, 1970, p. 74).

No instante em que o narrador nos revela: “Es war halb fünf” (Id., *ibid.*, p. 668) [Eram quatro e meia (Id., *ibid.*, p. 588)], temos mais uma fixação do horário para a orientação da personagem e do leitor, que é, como foi dito, importante para a composição do jogo estratégico com o *tempo do narrar* e o *tempo narrado* durante este episódio. “Sollte er glauben, daß sein Herumirren kaum eine Viertelstunde gedauert hatte? ‘Die Zeit ist mir lang geworden’, dachte er” (Id., *ibid.*) [Podia-se acreditar que suas andanças houvessem durado apenas um quarto de hora? ‘O tempo me pareceu longo’, pensou (Id., *ibid.*)]. Por que lhe pareceu longo? Primeiro porque estava fatigado com o esforço do deslocamento pela neve fofa, segundo porque até antes de encontrar (novamente) o galpão não possuía um ponto de referência em meio ao Nada brumoso e, por fim, porque andar perdido lhe parecia ser de fato “fastidioso” (*fastio* este que decorria da falta de orientação). As descrições sempre

pormenorizadas do cenário pitoresco que se estendem aqui por páginas em longos parágrafos concorrem para transmitir ao leitor uma impressão semelhante.

À progressiva simpatia do herói com a posição horizontal, descrita logo adiante, que era a posição costumeira daqueles que viviam no sanatório e que, por conseguinte, fundia-se com a “simpatia com a morte”, vem se opor o conhecimento que adquire em sonho, “no estado mítico da meditação e anestesia” (Vogel, 1970, p. 75), depois que, encostado na parede de madeira da choupana não desprovida de certo calor (se é que se podia falar de calor ali), cai no sono inadvertidamente, em decorrência também dos poucos goles de vinho do porto que haviam lhe tornado a cabeça pesada.

Para Koopmann (1983, p. 50), é principalmente na passagem anterior em que a instância narrativa compara o cochilo de Castorp, desprovido de sonhos, com a morte, estabelecendo, como vimos há pouco, uma analogia da respiração daquele ar rarefeito com a não-respiração dos mortos, que fica patente em que medida Thomas Mann, em consonância com Schopenhauer, considera o sono como “irmão da morte”<sup>74</sup>. Evidentemente não apenas aí, mas também no sono (aqui repleto de sonhos) a que Castorp se entrega agora, em meio ao vazio da paisagem invernal, podemos verificar até que ponto e de que maneira a filosofia do pensador alemão sobre a morte (contida no Capítulo 41 do segundo volume de seu *Mundo como vontade e representação*) influenciou na concepção deste episódio.

As primeiras imagens que o “singelo” herói enxerga em seu sonho representam uma harmonia entre homem e natureza: a existência agradável em meio a condições favoráveis (céu limpo, clima quente e ensolarado), a beleza pura dessa paisagem estival e o prazer com que se a contempla representam aqui nada menos que a harmonia do mundo simbolizado pelo arquétipo grego Apolo de que fala Nietzsche em sua primeira obra (ver item 1.1.). A visão e a impressão de reconhecimento que o protagonista tem em sonho do Mediterrâneo e da Grécia, mesmo que nunca tivesse estado lá, sugere a alusão intencional à Mitologia, cujo tratamento aqui se dá acima de tudo com base nas reflexões de Nietzsche.

---

<sup>74</sup> Ver Schopenhauer, 2005, p. 543: “Der Tod, in subjektiver Hinsicht, betrifft also allein das Bewußtseyn. Was nun das Schwinden dieses sei, kann Jeder einigermaßen aus dem Einschlafen beurtheilen: noch besser aber kennt es, wer je eine wahre Ohnmacht gehabt hat, als bei welcher der Uebergang nicht so allmählig, noch durch Träume vermittelt ist, sondern zuerst die Sehkraft, noch bei vollem Bewußtseyn, schwindet, und dann unmittelbar die tiefste Bewußtlosigkeit eintritt: die Empfindung dabei, so weit sie geht, ist nichts weniger als unangenehm, und ohne Zweifel ist, wie der Schlaf der Bruder, so die Ohnmacht der Zwillingbruder des Todes” [A morte, em termos subjetivos, diz respeito apenas à consciência. O que a perda desta constitui, todos podem julgar razoavelmente a partir do adormecer. Mas ainda melhor a conhece quem já sofreu um verdadeiro desmaio, já que neste a transição não é tão paulatina nem é mediada através de sonhos, mas em que primeiramente a visão é perdida, ainda em plena consciência, para então dar lugar de imediato ao profundo desmaio. A sensação aí é nada menos que desagradável, e, assim como o sono é o irmão, o desmaio é sem dúvida o irmão gêmeo da morte]. Disso já falava, aliás, também Hesíodo (2007, p. 143): “[...] nos braços o Sono, irmão da Morte [...]”.

A essa harmonia apolínea virá contrapor-se a visão onírica da feiúra, do horror e da morte do mundo cruel de Dionísio, completando assim a representação romanesca da antítese nietzscheana a que nos referimos no item 1.1. Como espaço-cenário para a visão da morte funciona aqui o que se mostra como uma alusão ao templo grego, com suas “poderosas colunas compostas de blocos cilíndricos”:

Auch er sah rückwärts... Mächtige Säulen, ohne Sockel, aus zylindrischen Blöcken getürmt, in deren Fugen Moos sproßte, ragten hinter ihm – die Säulen eines Tempeltors, auf dessen in der Mitte offenem Stufenunterbau er saß. Schweren Herzens stand er auf, stieg seitlich die Stufen hinab und ging in den tiefen Torweg hinein, hindurch, auf einer mit Fliesen belegten Straße fort, die ihn alsbald vor neue Propyläen führte. [...] Nun lag vor ihm der Tempel [...], mit steilem Treppensockel und breiter Stirn, die auf den Kapitälern solcher gewaltiger und fast gedrungener, nach oben sich verjüngender Säulen lag [...] (MANN, 2000, p. 675).

[Também ele virou a cabeça... Poderosas colunas sem base, compostas de blocos cilíndricos e de cujas juntas brotava musgo, erguiam-se atrás dele; as colunas de um pórtico de templo, até o qual conduziam duas escadarias, com um vão entre si. Hans Castorp encontrava-se sentado num dos degraus. Com o coração oprimido, levantou-se desceu a escada, dirigindo-se para o lado, e entrou numa extensa galeria. Atravessou-a e seguiu um caminho lajeado que o conduziu até outros propileus. [...] defronte de si viu o templo maciço [...]. Escadas íngremes levavam às fundações. O largo frontão repousava sobre os capitéis de vigorosas e quase atarracadas colunas, que se adelgaçavam para cima [...] (MANN, 1952, p. 594-595)].

É dentro da atmosfera desse templo mítico, como local representante do transcendente e do sagrado, que o herói, após passar por fileiras de colunas e um grupo de estátuas, presencia a cena horrorosa por meio da qual, pouco depois, alcança o apogeu de sua educação na montanha:

[...] Da stand ihm die metallene Tür der Tempelkammer offen, und die Knie wollten dem Armen brechen vor dem, was er mit Starren erblickte. Zwei graue Weiber, halbnackt, zottelhaarig, mit hängenden Hexenbrüsten und fingerlangen Zitzen, hantierten dort drinnen zwischen flackernden Feuerpfannen aufs gräßlichste. Über einem Becken zerrissen sie ein kleines Kind, zerrissen es in wilder Stille mit den Händen – Hans Castorp sah zartes blondes Haar mit Blut verschmiert – und verschlangen die Stücke, daß die spröden Knöchlein ihnen im Maule knackten und das Blut von ihren wüsten Lippen troff (Id., ibid., p. 676).

[Aí encontrou aberta a porta brônzea do santuário, e os joelhos do pobre jovem quase cederam diante do espetáculo que se lhe oferecia aos olhos estarrecidos. Duas mulheres grisalhas, seminuas, de cabelos desgrenhados, com seios pendentes de bruxa e mamilos do comprimento de um dedo, entregavam-se lá dentro, no meio de chamejantes braseiros, a manipulações horrorosas. Por cima de uma bacia esquetejavam uma criancinha. Dilaceravam-na com as mãos, num furioso silêncio – Hans Castorp divisou os finos cabelos louros poluídos de sangue –, e devoravam os pedaços. Os frágeis ossinhos estalavam entre as suas presas, e o sangue pingava dos lábios selvagens (Id., ibid., p. 595)].

Os “cabelos louros” da criança que Castorp vê borrados (*verschmiert*) de sangue simbolizam possivelmente não apenas os dele mesmo sendo devorados pela Morte, mas aquela “Herzensfreude noch von vorher, die Freude an dem Glück und an der frommen Gesittung der weißen Menschheit” (Id., *ibid.*, p. 677) [alegria íntima originada pelas cenas anteriores, quando [vira] a felicidade e os costumes piedosos da humanidade branca (Id., *ibid.*, p. 596)]. Dessa forma, ele enxerga tudo o que era belo e bom ser fundido com a morte, a feiúra e a crueldade num único cenário, formando, com isso, os contrastes inextricáveis entre o Bem e o Mal, que seguem ocupando-o mesmo após ter despertado parcialmente do sonho.

Prosseguia sonhando, fora do espaço e do tempo (o que coopera com a monotonia do espaço para a desorientação do leitor), mas agora em pensamentos e não mais em imagens, e refletia sobre Settembrini e Naphta, nos quais via simbolizado além do antagonismo entre vida e morte, também aquele entre terrorismo apocalíptico e razão equilibrada, entre Deus e Diabo, saúde e doença, e conclui que nada mais tem a fazer com eles, que nada são além de “tagarelas” (*Schwätzer*). Ele agora *sabe*. Ele sabe que todas essas oposições nem mesmo podiam ser consideradas como oposições, mas como parte de um todo, parte do conjunto da existência humana. O homem domina essas oposições e é mais nobre que elas. Em seu “Traumgedicht vom Menschen” (Id., *ibid.*, p. 679) [devaneio poético sobre o homem (Id., *ibid.*, p. 598)] ele percebe que deseja ser bom e não mais conceder à morte qualquer poder sobre seus pensamentos. Percebe que amor e morte não combinam, pois o primeiro enfrenta a segunda e só ele, e não a razão, é mais forte que ela, e que o primeiro é bom e a segunda é má:

Nur sie [die Liebe], nicht die Vernunft, gibt gütige Gedanken. Auch Form ist nur aus Liebe und Güte: Form und Gesittung verständig-freundlicher Gemeinschaft und schönen Menschenstaats – in stillem Hinblick auf das Blutmahl. Oh, so ist es deutlich geträumt [...! [...] Ich will dem Tode Treue halten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, daß Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren (Id., *ibid.*).

[Só ele [o amor], e não a razão, inspira pensamentos bondosos. Também a forma não consta senão de amor e de bondade, a forma e a civilização de uma coletividade sensata e amável e de um belo Estado humano, na recordação silenciosa da ceia sangrenta. Ah, sim, isso se chama sonhar com clareza [...! [...] 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 (Id., *ibid.*)].

É, então, tomando a representação simbólica da polaridade nietzscheana entre o apolíneo (belo/bom) e o dionisíaco (feito/cruel) como ponto de partida e depois passando pela *libertação* de Castorp da influência infrutífera dos dois preceptores antagônicos que o

narrador faz com que ele *compreenda*, mediante essa última reflexão acerca do amor, da bondade e da morte, o que então se tornaria a mensagem fulcral do romance: “Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken”<sup>75</sup> (Id., *ibid.*, p. 679) [*Em consideração à bondade e ao amor, o homem não deve conceder à morte nenhum poder sobre os seus pensamentos* (Id., *ibid.*, p. 598, em itálico no texto)]. No momento em que faz com que Castorp opte pela vida ao invés da morte<sup>76</sup>, o narrador veicula ao leitor através de seu herói a idéia central do romance, que representa a vida como algo *positivo* e a morte como algo *negativo* (extinção, Nada), e, com isso, realiza a crítica à filosofia da morte de Schopenhauer, que teoriza o inverso, tratando a morte como uma “libertação” (*Befreiung*) e uma porta de entrada a um estado melhor e mais definitivo que aquele de sofrimento e angústia em que nos encontramos na vida e, por isso, como algo positivo e bom, que não pode ser um mal (*Uebel*)<sup>77</sup>.

Para Koopmann (1983, p. 73), com essa apologia da vida “Thomas Mann hat vor einer Todesmetaphysik warnen wollen, die in der Zeit des Ersten Weltkriegs ihre größte Wirkung hatte, und diese Warnung wird im Roman über viele hundert Seiten ausgesprochen” [Thomas Mann quis alertar contra uma metafísica da morte que teve na época da Primeira Guerra Mundial seu maior efeito, e esse alerta é pronunciado no romance ao longo de várias centenas de páginas]. Por esse motivo, as mortes relatadas pelo narrador são descritas em sua forma mais grotesca, sobretudo aqui em *Neve*, na ceia sangrenta, “und wo der Tod als Form des endgültigen Verfalls bejaht wird, da wird er zur Uniform, zur Destruktion” (Id., *ibid.*, p. 73-74) [onde a morte é afirmada como sendo forma da decadência definitiva, ela é transformada em deformação, destruição]. Nesse sentido, torna-se evidente, através do conhecimento que o

<sup>75</sup> A respeito do caráter paradigmático e central dessa sentença, também para o próprio autor, ver Neumann, 2002, p. 320-321.

<sup>76</sup> Ver Ricoeur, 1995, p. 220: “Assim, à eternidade sonhada da *Walpurgisnacht* [...], corresponde uma outra eternidade, [...] que é, ao mesmo tempo, a recompensa e a origem da coragem de viver”.

<sup>77</sup> Ver Schopenhauer, 2005, p. 542: “[Es ist] an und für sich absurd, das Nichtseyn für ein Uebel zu halten; [...]. Verloren zu haben was nicht vermißt werden kann, ist offenbar kein Uebel: [...] das Nichtseynwerden [darf] uns so wenig anfechten, wie das Nichtgewesenseyn” [[É] em si absurdo considerar o não-ser como um mal; [...]. Ter perdido algo de que não se pode sentir falta não é evidentemente nenhum mal: [...] o não-vir-a-ser não nos pode incomodar mais que o não-ter-sido]. Também p. 591: “Das Sterben ist der Augenblick jener Befreiung von der Einseitigkeit einer Individualität, welche nicht den innersten Kern unsers Wesens ausmacht, vielmehr als eine Art Verirrung desselben zu denken ist: die wahre, ursprüngliche Freiheit tritt wieder ein, in diesem Augenblick, welcher, im angegebenen Sinn, als eine *restitutio in integrum* betrachtet werden kann” [A morte é o momento daquela libertação do unilateralismo de uma individualidade, que não compõe o cerne mais íntimo de nosso ser, mas que deve ser pensado muito mais como uma aberração do mesmo. A liberdade verdadeira e original retorna nesse momento, que, no dado sentido, pode ser considerado como uma *restitutio in integrum*]. Para mais detalhes acerca da crítica de Thomas Mann da filosofia de Schopenhauer neste item *Neve* bem como a influência marcante do pensamento do filósofo na concepção de *Der Zauberberg*, ver Koopmann, 1983, p. 72-74, Kristiansen, 2005, p. 276-282, Neumann, 2002, p. 62-63/160, Reents, 1998, p. 220-340 e Bensch, 2004, p. 59-60 (nota 9).



herói alcança em sonho, que a glorificação da morte nada mais é que a glorificação da decadência, idéia que constitui a intenção mais nítida do livro (Id., *ibid.*).

E com o conhecimento de que não concederá à morte nenhum poder sobre os seus pensamentos o herói desperta de seu sonho por fim e percebe o mundo à sua volta. A tempestade e a nevada haviam passado, e fazia bom tempo. O que ocorria agora? Que horas seriam? Já era manhã do dia seguinte? Teria ele passado a noite ali deitado na neve, sem perecer congelado? Por quanto tempo tinha sonhado todo aquele universo repleto de contrastes? Com isso chegamos às implicações temporais deste episódio, que é o que nos ocupa aqui acima de tudo.

Após retirar o relógio do bolso e perceber que ainda funcionava, Castorp olha os ponteiros: estavam ainda longe de marcar cinco horas!

Es fehlten zwölf, dreizehn Minuten daran. Erstaunlich! Konnte es denn sein, daß er nur zehn Minuten oder etwas länger hier im Schnee gelegen und so vieles an Glücks- und Schreckensbildern und waghalsigen Gedanken sich vorgefabelt hatte, indessen das hexagonale Unwesen sich so schnell verzog, wie es gekommen? (MANN, 2000, p. 681).

[Faltavam doze ou treze minutos. Inacreditável! Seria possível que somente houvesse levado uns dez minutos ou pouco mais, estendido na neve, remoendo tantas imagens deleitantes ou medonhas, tantos pensamentos ousados, enquanto o tumulto hexagonal sumia com a mesma rapidez com que chegara? (MANN, 1952, p. 599)].

Por meio dessa representação do curto período de tempo pelo qual se desdobrara o sonho glacial de Castorp, que levou onze longas páginas para ser contado, o narrador heterodiegético de Thomas Mann aponta para a incongruência entre o que Bensch (2004, p. 58) chama de *Traumzeit* (tempo do sonho) e *geträumte Zeit* (tempo sonhado), e acima de tudo para a relação proporcional que esses dois conceitos têm para com a incongruência entre o *Erzählzeit* (tempo do narrar) e o *erzählte Zeit* (tempo narrado), respectivamente. Aludindo ao fenômeno de conhecimento popular da impressão freqüente da duração do sonho (longa) frente à sua duração real (breve), que o leitor pode compreender e corroborar por experiência própria (assim como o exemplo em *Sopa eterna* dos dias que parecem repetir-se quando estamos acamados), o narrador realiza aqui um jogo narrativo que pretende, mais uma vez, salientar esses contrastes, por meio dos quais vem sendo representada a suspensão (*Aufhebung*) do tempo mensurável na montanha e que constituem parte da forma artística do romance.

Para a sua argumentação acerca do fenômeno temporal experimentado por fumadores de ópio, relatado pelo narrador no subcapítulo que examinaremos a seguir, Bensch (Id.,

ibid.)<sup>78</sup> toma como base *A interpretação dos sonhos (Die Traumdeutung)* de Sigmund Freud, por meio da qual poderia ser sugerida uma possível recepção do criador da psicanálise em Thomas Mann, e que parece pertinente para a interpretação também do sonho de Castorp:

[Bei Freud heißt es], dass der Traum in eine sehr kurze Spanne Zeit weit mehr “Wahrnehmungsinhalte zu drängen” vermag, als unsere “psychische Tätigkeit im Wachen Denkinhalte bewältigen kann”. Freud erklärt die Tatsache, dass die Zeitspanne, die der Trauminhalt umfasst, wesentlich umfangreicher sein könne als die Dauer des Traums, damit, dass der Traum eine Phantasie darstellt, die im Gedächtnis bereits jahrelang gespeichert wird und die es nun möglich macht, dass der Träumer sie für die kurze Dauer des Traums “komponiert”.

[[Freud afirma] que o sonho é capaz de “impelir” num período muito curto de tempo muito mais “conteúdos de percepção” que a “nossa atividade psíquica pode dominar pensamentos no estado desperto”. Freud explica o fato de que o lapso de tempo que compreende o conteúdo do sonho pode ser consideravelmente mais extenso que a duração do sonho, argumentando que o sonho representa uma fantasia que já está gravada na memória por anos a fio e que agora torna possível que o sonhador a “componha” na breve duração do sonho].

Dessa forma, o que o herói compreende nesse seu sonho de polaridades nietzscheanas, e que lhe parece (e também ao leitor) ter levado tanto tempo (*Traumzeit / Erzählzeit*) quando na verdade levou apenas pouco mais de dez minutos (*geträumte Zeit / erzählte Zeit*)<sup>79</sup>, pode ser interpretado como o conteúdo sugerido sobretudo pelos debates com os preceptores no item anterior do romance, que ficou então gravado em sua memória e que foi capaz de “compor” posteriormente apenas em sonho e não num estado desperto, no qual sua “atividade psíquica” não teria sido capaz de formular tais pensamentos.

Prova disso nos dá o próprio narrador, quando por fim conduz o protagonista de volta à atmosfera ultracivilizada do sanatório algumas horas depois de sua aventura hiberna: por ocasião do jantar naquela noite, ele mostrou muito apetite, e, ao mesmo tempo, “was er geträumt, war im Verbleichen begriffen” (Mann, 2000, p. 682) [o que sonhara estava em vias de apagar-se (Mann, 1952, p. 600)], bem como “was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht” (Id., ibid.) [o que pensara já não o compreendia naquela mesma noite (Id., ibid.)].

<sup>78</sup> Ver nota 63.

<sup>79</sup> Bensch (2004, p. 60) fornece ainda um exemplo de Freud que ilustra com clareza este contraste entre *tempo do sonho* e *tempo sonhado*: “Dieser [Freud] berichtet von einem Patienten, der im Traum vor dem Tribunal der Französischen Revolution zum Tode verurteilt wurde, und mit einem Karren zum Schafott gefahren wurde. Kurz bevor die Guillotine auf ihn niederrast, erwacht er. Von dem Kopfteil seines Bettes hat sich ein Brett gelöst und ist auf ihn gefallen. Der Traum komponiert also in Sekunden (Traumzeit) einen Vorgang, der Stunden oder Tage umfasst (geträumte Zeit)” [Este [Freud] relata a respeito de um paciente, que, em sonho, foi condenado à morte perante o tribunal da Revolução Francesa e levado ao cadafalso numa carroça. Pouco antes de a guilhotina lhe cortar a cabeça, ele acorda. Uma tábua da cabeceira de sua cama desprende-se e caiu sobre ele. O sonho, então, compõe em segundos (tempo do sonho) um fenômeno que compreende horas ou dias (tempo sonhado)].

A proporção discrepante entre os dois tempos da narrativa fica, por fim, evidente: o sonho de Castorp durou dez minutos (duração breve) que se estenderam por onze páginas (duração longa), enquanto a sua excursão na neve, tendo se iniciado por volta das três horas da tarde e terminado perto das cinco, durou aproximadamente duas horas (duração breve), que abarcaram um total de trinta e duas páginas (duração longa).

## **2.7. *Strandspaziergang (Passeio pela praia)***

Da mesma maneira que o item *Neve* pode ser entendido como o mais decisivo para a interpretação da mensagem central de *Der Zauberberg*, pode-se afirmar que o item *Passeio pela praia*, que introduz o sétimo e derradeiro capítulo do livro, seja o mais decisivo na sua interpretação como “romance sobre o tempo” (*Zeitroman*), pois nesta terceira e última grande intrusão digressiva o narrador, nos comentários que formula neste passeio à margem do tempo, confirma e justifica que assim se classifique o romance.

Com a sugestiva pergunta inicial “Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich?” (Id., *ibid.*, p. 741) [Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si? (Id., *ibid.*, p. 653)] ele introduz essas suas reflexões metanarrativas que, como veremos, além de estabelecer um diálogo evolutivo com as suas duas intervenções anteriores, servem como um intróito para a maneira como o tempo será tratado neste último capítulo especificamente. Ao comparar a narrativa com a música e a obra de arte plástica (que surge diante de nós de uma só vez e não está relacionada com o tempo da mesma forma que as outras duas, que se apresentam numa *seqüência*), o narrador aproxima o tempo da música àquele da narrativa, chamando a atenção, ao apontar a diferença fundamental entre eles, para algo que nos já é bastante familiar:

Das Zeitelement der Musik ist nur eines: ein Ausschnitt menschlicher Erdenzeit, in den sie sich ergießt [...]. Die Erzählung dagegen hat zweierlei Zeit: ihre eigene erstens, die musikalisch-reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt; zweitens aber die ihres Inhalts, die perspektivisch ist, und zwar in so verschiedenem Maße, daß die imaginäre Zeit der Erzählung fast, ja völlig mit ihrer musikalischen zusammenfallen, sich aber auch sternweit von ihr entfernen kann (Id., *ibid.*, p. 741-742).

[[Na música], o elemento do tempo é um só: um setor do tempo humano e terrestre que ela inunda [...]. A narrativa, porém, tem dois tipos de tempo: em primeiro lugar, o seu tempo próprio, o tempo efetivo, igual ao da música, o tempo que lhe determina o curso e a existência; e em segundo, o tempo do seu conteúdo, que é apresentado sob uma determinada perspectiva, e isso de forma tão variável que o tempo imaginário da narração tanto pode coincidir quase por completo, e mesmo inteiramente, com seu tempo musical, quanto dele diferir infinitamente (Id., *ibid.*, p. 654)].

O que vem destacado aqui como a relação variável entre o “tempo próprio” da narrativa e o seu “tempo imaginário” corresponde diretamente à nossa já tão conhecida distinção entre os dois planos temporais que Günther Müller chama de *tempo do narrar* (*Erzählzeit*) e *tempo narrado* (*erzählte Zeit*)<sup>80</sup>, respectivamente. A distinção prossegue com o intuito de descrever os dois extremos dessa relação tão elástica, central para a compreensão não apenas do que virá pela frente neste capítulo, mas também do modo como o tempo vem sendo tratado no romance até aqui:

Ein Musikstück des Namens ‘Fünf-Minuten-Walzer’ dauert fünf Minuten, – hierin und in nichts anderem besteht sein Verhältnis zur Zeit. Eine Erzählung aber, deren inhaltliche Zeitspanne fünf Minuten betrüge, könnte ihrerseits, vermöge außerordentlicher Gewissenhaftigkeit in der Erfüllung dieser fünf Minuten, das Tausendfache dauern – und dabei sehr kurzweilig sein, obgleich sie im Verhältnis zu ihrer imaginären Zeit sehr langweilig wäre (Id., *ibid.*).

[Uma peça de música, denominada *Valsa dos cinco minutos*, dura cinco minutos; nisso, e em nada mais, consiste a sua relação com o tempo. Uma história, entretanto, cujo conteúdo abrangesse um lapso de cinco minutos poderia ter duração mil vezes maior, devido à extrema meticulosidade empregada na descrição desses cinco minutos e todavia parecer bem curta, embora fosse bastante longa em proporção a seu tempo imaginário (Id., *ibid.*, *italico no texto*)].

O que se observa agora é nada menos que a dilatação (ou expansão) do *tempo do narrar* em relação ao *tempo narrado*, que é o modo como o tempo foi tratado, como vimos, desde o início do romance até o episódio *Sopa eterna e clareza repentina*<sup>81</sup>. Em seguida, o que é explicado é o inverso: “Andererseits ist möglich, daß die inhaltliche Zeit der Erzählung deren eigene Dauer verkürzungsweise ins Ungemessene übersteigt [...]” (Id., *ibid.*) [Por outro lado é possível que o tempo do conteúdo da história ultrapasse enormemente a duração da narrativa, em virtude de um processo de redução (Id., *ibid.*)]. Aqui, vemos a contração (ou compressão) do *tempo do narrar* frente ao *tempo narrado*, que corresponde ao modo como o tempo começou a ser tratado a partir do referido subcapítulo da *Sopa eterna*<sup>82</sup>, que marca também a primeira grande intervenção autorial em *Der Zauberberg* (se deixarmos de lado, é claro, a *Digressão sobre o sentido do tempo*), introduzida ali por Thomas Mann justamente a

<sup>80</sup> Ver notas 32, 33 e 40. Em francês, *temps du récit* e *temps de l’histoire*, segundo Genette, e em inglês, *discourse-time* e *story-time*, segundo Seymour Chatman (Cohn, 1994, p. 425). Para a dupla temporalidade da narrativa tematizada aqui, ver também Nunes, 2003, p. 27 e Vogel, 1970, p. 19.

<sup>81</sup> Um exemplo emblemático dessa técnica narrativa encontra-se no romance *Ulysses* de James Joyce (1882-1941), em que o narrador leva mais de mil páginas para contar não mais que dezesseis horas de um único dia, que constituem o *tempo narrado* da obra. O romancista austríaco Hermann Broch (*apud* Nunes, 2003, p. 67) comenta acerca disso o seguinte: “Dezesseis horas da vida descritas em 1200 páginas equivalem a 75 páginas por hora, quer dizer, mais de uma página por minuto, ou seja, uma linha por segundo, aproximadamente...”.

<sup>82</sup> Ver item 2.4. deste trabalho.

fim de comentar de modo metanarrativo essa inversão no tratamento dos dois planos temporais no romance.

Para compreendermos essas relações entre o *tempo do discurso* e o *tempo da história*, que podem variar de forma elástica e desproporcional, temos de abandonar, segundo Nunes (2003, p. 33), “o referencial quantitativo da extensão ou do comprimento (longo/curto) pelo qualitativo de *andamento*, que importa em diferença de velocidade (vagaroso ou lento/célere ou rápido)”. Assim,

quando o tempo *imaginário* curto não perde a sua brevidade no discurso longo, nem o tempo imaginário longo se encurta no discurso breve, é porque a brevidade daquele se combinou com a rapidez, e o alongado desse último com a lentidão dos acontecimentos selecionados (Id., *ibid.*).

No contexto teórico da variação dessas relações temporais, o narrador de Mann compara agora a maneira com que o conteúdo de uma história pode “ultrapassar enormemente” a “duração da narrativa”<sup>83</sup>, lançando mão de um “feitiço hermético” (*hermetischer Zauber*) bem como de uma “perspectiva temporal exagerada” (*zeitliche Überperspektive*), a certos casos anormais (*anormale Fälle*) da experiência real, que rompem as suas barreiras e entram no campo do transcendental:

Man besitzt Aufzeichnungen von Opiumrauchern, die bekunden, daß der Betäubte während der kurzen Zeit seiner Entrückung Träume durchlebte, deren zeitlicher Umfang sich auf zehn, auf dreißig und selbst auf sechzig Jahre belief oder sogar die Grenze aller menschlichen Zeiterfahrungsmöglichkeit zurückließ, – Träume also, deren imaginärer Zeitraum ihre eigene Dauer um ein Gewaltiges überstieg und in denen eine unglaubliche Verkürzung des Zeiterlebnisses herrschte, die Vorstellungen sich von solcher Geschwindigkeit drängten, als wäre, wie ein Haschischesser sich ausdrückt, aus dem Hirn des Berauschten “etwas hinweggenommen gewesen wie die Feder einer verdorbenen Uhr” (MANN, 2000, p. 742).

[Existem diários de fumadores de ópio, relatando que a pessoa entorpecida passou, durante o breve período da embriaguez, por sonhos cuja extensão no tempo abrangia dez, trinta e até sessenta anos e mesmo transpunha os limites traçados à experiência humana, no que se refere à exploração do tempo. Trata-se, pois, de sonhos cuja duração imaginária excede consideravelmente a real, e nos quais se efetua uma redução incrível da experiência do tempo, que faz com que as imagens se precipitem com tamanha velocidade que se poderia crer, segundo a expressão de um consumidor de haxixe, que do cérebro do ébrio “houvesse sido tirada uma peça parecida com o balancim de um relógio” (MANN, 1952, p. 654)].

Essa analogia com os “sonhos oriundos do vício” ilustra com clareza o que o narrador empreenderá no tocante à representação do tempo no Capítulo VII: num único capítulo, que não é, contudo, mais breve que os outros em número de páginas, se escoarão vários anos da

<sup>83</sup> Sobre as figuras da duração (sumário, alongamento, cena, pausa e elipse), ver Nunes, 2003, p. 34-35, que, não por acaso, utiliza nesse livro o *Passeio pela praia* de *Der Zauberberg* como “fio condutor” para suas reflexões.

permanência de Castorp no sanatório, mais *tempo imaginário* (ou *tempo narrado*) do que está contido em todos os capítulos anteriores juntos<sup>84</sup> e que, porém, dão a impressão (anormal e doentia), tanto ao protagonista quanto ao leitor, de escoar-se com extrema velocidade. Estas declarações metanarrativas adquirem assim um caráter programático, pois alertam o leitor para mais uma alteração (ou evolução) do tratamento do tempo no romance daqui em diante.

Ao aproximar a experiência do tempo dos fumadores de ópio<sup>85</sup> da maneira com a qual o tempo pode ser “tratado” numa história, o narrador se aproxima igualmente de uma explicação e uma justificativa por assim dizer da técnica aplicada por ele em *Der Zauberberg*, bem como do seu *propósito* ao aplicá-la:

Da sie [die Erzählung] sie [die Zeit] aber ‘behandeln’ kann, so ist klar, daß die Zeit, die das Element der Erzählung ist, auch zu ihrem Gegenstande werden kann; und wenn es zuviel gesagt wäre, man könne “die Zeit erzählen” so ist doch, von der Zeit erzählen zu wollen, offenbar kein ganz so absurdes Beginnen, wie es uns anfangs scheinen wollte, – so daß denn also dem Namen des “Zeitromans” ein eigentümlich träumerischer Doppelsinn zukommen könnte (Id., *ibid.*, p. 742-743).

[Mas, uma vez que é possível “tratá-lo”, é lógico que o tempo, além de ser o elemento da narrativa, também pode tornar-se o seu assunto. Embora seja exagero afirmar que se pode “narrar o tempo”, não constitui certamente empresa tão absurda, como nos parecia de início, a de querer narrar coisas do tempo. Destarte poderíamos atribuir uma singular ambigüidade de sonho ao conceito de um “romance do tempo” (Id., *ibid.*, p. 654-655)].

Aludindo à sua pergunta inicial quanto à impossibilidade de se “narrar o próprio tempo”, a instância narrativa afirma querer narrar de qualquer forma “a respeito do tempo”, mas, como já vimos, ainda com a difícil finalidade de transformar esta sua narrativa *sobre* o tempo em *experiência temporal* tanto na consciência do herói como na dos leitores, o que caracteriza essa “singular ambigüidade de sonho” imanente ao *Zeitroman* que pretende compor aqui. É justamente isto que declara na sentença seguinte, sempre na primeira pessoa do plural, como se a voz do próprio autor também se fizesse ouvir: “Tatsächlich haben wir die Frage, ob man die Zeit erzählen könne, nur aufgeworfen, um zu gestehen, daß wir mit laufender Geschichte wirklich dergleichen vorhaben” (Id., *ibid.*, p. 743, *itálicos nossos*) [Com efeito, ventilamos os problemas de saber se é possível ou não narrar o tempo exclusivamente

<sup>84</sup> No Capítulo VII, são cobertos aproximadamente dois terços (quatro anos e meio) do *tempo imaginário* total (sete anos) em mais ou menos um quarto (244 páginas) do *tempo do discurso* total (984 páginas). Sobre isso, ver Cohn, 1994, p. 436 (nota 5), Ricoeur, 1995, p. 201 e Vogel, 1970, p. 25-26.

<sup>85</sup> Dorrit Cohn (1994, p. 427-439) realiza uma crítica bastante inconclusiva dessa analogia da narrativa com os sonhos dos usuários de ópio, sustentando em sua argumentação que o que ocorre com o tempo nessas experiências é de fato o exato *oposto* da maneira como o mesmo é abordado em *Der Zauberberg*, atribuindo este “erro” ou a uma falha de pensamento do próprio Thomas Mann ou à pouca credibilidade de seu narrador, que expressa opiniões que o autor sabe serem imprecisas ou pouco plausíveis (ver também nota 26, p. 439).

para confessar que, *na presente história, temos coisa semelhante em mente* (Id., *ibid.*, p. 655)]. O intuito exprimido aqui de “narrar o tempo”, aparentemente contraditório à afirmação que abre este item, se traduz no intuito do narrador (e/ou do autor) já verificado ao longo de toda esta monografia de fazer com que o leitor – por intermédio da técnica narrativa – *participe* da experiência do tempo do herói, vivenciando o que ele vivencia quanto ao seu desenvolvimento em direção à completa supressão de suas medidas. E, com a declaração subsequente, de que não se mostra contrariado com o fato de reinar uma confusão geral acerca de quanto tempo havia decorrido desde que Joachim fizera aquela observação sobre a música e o tempo<sup>86</sup>, o narrador dá voz de modo explícito e pela primeira vez à sua referida intenção, que o leitor já vem percebendo desde o início do romance (sobretudo numa segunda leitura<sup>87</sup>):

[...] wir [wären] wenig erzürnt gewesen, zu hören, daß man sich wirklich im Augenblick nicht mehr so recht im klaren darüber sei: wenig erzürnt, ja zufrieden aus dem einfachen Grunde, weil die allgemeine Teilnahme [der um uns Versammelten] an dem Erleben unseres Helden natürlich in unserem Interesse liegt und weil dieser, Hans Castorp, in beredetem Punkte durchaus nicht ganz fest war, und zwar schon längst nicht mehr (Id., *ibid.*).

[[...] não nos mostraríamos nem um pouco contrariados ao inteirar-nos de que, de fato, reina confusão a esse respeito; ao invés de contrariados, estaríamos até satisfeitos, pela simples razão de termos um interesse natural em que todos [os leitores agrupados em torno de nós] participem das experiências do nosso herói, Hans Castorp, o qual, de há muito, deixou de estar seguro sobre a questão em apreço (Id., *ibid.*)].

Isso, conforme o narrador, faz parte do romance de seu herói, que constitui um “romance do tempo” em duplo sentido, uma vez que o tempo não é apenas seu tema, mas algo que quer ser vivenciado mediante suas estratégias narrativas. Ao declarar aqui explicitamente que *Der Zauberberg* é um “romance do tempo” (*Zeitroman*), o narrador, assim como o autor, define e confirma o que queremos entender como sua principal temática, que ocupa posição central ao lado das outras duas grandes temáticas do romance (a doença e a decadência da cultura européia). Em nenhum outro momento do texto temos uma declaração direta de que o livro se trate de um romance sobre a doença/morte ou sobre o estado da cultura européia, mas temos essa afirmando que o que estamos lendo se trata de um *romance sobre o tempo*<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> Joachim faz essa observação no item *Politisch verdächtig! (Politicamente suspeita!)* do Capítulo IV (p. 159-160), no começo de agosto de 1907. Isso ocorreu há aproximadamente dois anos e quatro meses, já que a narrativa se encontra agora no mês de dezembro (época do Advento) de 1909 (ver Neumann, 2002, p. 349).

<sup>87</sup> Ver Ricoeur, 1995, p. 201 e Koopmann, 1962, p. 144-145, onde ambos destacam a importância de uma releitura do romance, sobretudo para uma melhor percepção do efeito de perspectiva causado por esse tratamento na estrutura narrativa da experiência temporal. Sobre uma aconselhável segunda leitura do romance, ver também Mann, 1939, XII-XIII.

<sup>88</sup> Aqui, vale ressaltar que, na sua referida palestra aos estudantes de Princeton (1939), Thomas Mann fala de *Der Zauberberg* como sendo um *Zeitroman* em “duplo sentido”, incluindo na sua caracterização a representação da “época histórica” em que ele transcorre (ver nota 26); no item em apreço, porém, ele *não* inclui no conceito

Com a representação da dificuldade psíquica vivenciada pelo protagonista de localizar no tempo a partida e o retorno de Joachim, bem como a sua “despedida do tempo”<sup>89</sup> e o período que ele mesmo, Castorp, já passara ‘lá em cima’<sup>90</sup>, aproximamo-nos da completa atemporalidade na qual esta digressão culminará, de um absoluto não-tempo (*Un-Zeit*), pois ele não pode mais definitivamente ser medido de maneira objetiva, ou, visto por um prisma subjetivo, pois “a consciência que constata as transformações perdera a habilidade da anamnese” (Koopmann, 1962, p. 144), fenômeno traduzido no fato de que Castorp não mais era capaz de precisar que idade ele mesmo tinha. Aqui o narrador chama, ainda mais uma vez, a experiência do leitor para corroborar suas afirmações, lembrando que a perda da noção de nossa idade é perfeitamente possível, em virtude de não possuímos em nosso interior um órgão para perceber o tempo, e, por isso, não sermos capazes de avaliá-lo em termos absolutos pelas nossas próprias forças, sem nos apoiarmos em indícios exteriores.

A caminho dessa inteira supressão do tempo mensurável na consciência do herói, somos confrontados com o consenso, a que ele havia chegado com o falecido primo, da “grande confusão” (*große Konfusion*),

welche die Jahreszeiten vermengte, sie durcheinander warf, das Jahr seiner Gliederung beraubte und es dadurch auf eine langweilige Weise kurzweilig oder auf eine kurzweilige Weise langweilig machte, so daß von Zeit [...] überhaupt nicht die Rede sein konnte (MANN, 2000, p. 745),

[que misturava e embrulhava as estações, que privava o ano das suas cisões naturais e destarte o fazia decorrer rápida mas tediosamente, ou também devagar, mas de modo divertido, de maneira que no fundo nem se podia falar de tempo [...] (MANN, 1952, p. 657)],

o que dificultava a orientação externa a eles mesmos e aos outros pensionistas e serve igualmente de ponte para a conclusão de que essa grande confusão misturava e embaralhava na realidade e acima de tudo certos “conceitos emocionais” (*Gefühlsbegriffe*) ou “estados de consciência” (*Bewußtseinslagen*), como os do “ainda” (“*Noch*”) e do “de novo” (“*Schon wieder*”). O amalgamento indistinto do que “ainda” ocorria e do que ocorria “novamente” é o que, na consciência subjetiva de Castorp, transforma agora o sanatório num espaço destemporalizado num mais alto grau, tendo em vista que para o herói a partir desse momento não é mais possível distinguir o que se *prolonga* do que se *repete*. Apesar de o tempo, por

---

“ambíguo” de *Zeitroman* esse do “romance do tempo histórico”. Mais adequado seria então classificá-lo de um *Zeitroman* em “triplo sentido”.

<sup>89</sup> Descrita no item *Als Soldat und brav (Como um soldado, como um valente)*, que fecha o Capítulo VI e cujo título marca mais uma alusão manniana ao *Fausto I* de Goethe (ver Neumann, 2002, p. 321).

<sup>90</sup> Para o esclarecimento desse tempo transcorrido no texto, ver Neumann, 2002, p. 349-350.



mais “enfraquecida” (*abgeschwächt*) ou “suspensa” (*aufgehoben*) que esteja a sensação subjetiva que se tem a respeito dele, possuir “sachliche Wirklichkeit, sofern sie tätig ist, sofern sie ‘zeitigt’”<sup>91</sup> (Id., *ibid.*, p. 746) [uma realidade objetiva, enquanto age, enquanto “traz consigo” (Id., *ibid.*)], Castorp via-se em perplexidade quando procurava conciliar os dois modos de se perceber seu escoamento, mesmo reconhecendo em si mesmo indícios objetivos deste, nos cabelos e nas unhas que lhe cresciam, até rapidamente, segundo sua percepção. Antes ainda, e como ponte para a introdução desse motivo, o narrador menciona *en passant* que o tempo agia até mesmo sobre os “Siebenschläfer”<sup>92</sup> (“Sete dorminhocos”), para então destacar o caso da menina de doze anos que permanecera adormecida por treze anos e, ao despertar, já não era mais criança, senão mulher feita. Esses casos extraordinários (para não dizer bizarros) ilustram o fato de que mesmo em mortos, que não mais o possuem ou o possuem sem medida, o tempo se faz notar, particularmente nos cabelos e nas unhas que lhes continuam a crescer.

Os cabelos e as unhas de Castorp cresciam, mesmo que, por não mais possuir o tempo ele mesmo, já estivesse também de certa forma morto, e serviam como um referencial da sucessão objetiva do não-tempo subjetivo da montanha, no qual já estava envolto já desde não sabia quando. Tendo em vista esse contraste, sentia com “vertigem” (*Schwindel*) a aparente proximidade entre suas visitas ao barbeiro da aldeia bem como as repetidas vezes em que se encontrava à porta da sua sacada e aparava as unhas –

ein Schwindel in des Wortes schwankender Doppelbedeutung von Taumel und Betrug, das wirbelige Nicht-mehr-Unterscheiden vom ‘Noch’ und ‘Wieder’, deren Vermischung und Verwischung das zeitlose Immer und Ewig ergibt (Id., *ibid.*).

[essa vertigem que o tornava inseguro física e psicologicamente, causando um remoinho no meio do qual Hans Castorp já não sabia distinguir o “ainda” e o “de novo”, de cuja mistura e confusão resulta o “sempre” isento de tempo (Id., *ibid.*, p. 658)].

Aqui, na perda da velha tridimensionalidade de passado, presente e futuro, consuma-se a nova (a)temporalidade a que o narrador vem dando forma neste seu passeio à margem da narrativa: nestas reflexões percebe-se que a experiência do tempo em *Der Zauberberg* tornou-

<sup>91</sup> Ver nota 48. Esta passagem pode ser entendida como mais uma alusão à filosofia de Schopenhauer bem como à sua própria figura, um possível exemplo de um “pensador profissional” (*Berufsdenkler*) a qual compete tal questão, como afirma o narrador logo em seguida.

<sup>92</sup> Alusão à lenda medieval da *Caverna dos sete* [!] *dorminhocos*: “Em Éfeso [Turquia], sete jovens, durante a fuga de uma perseguição cristã, esconderam-se numa caverna, que logo depois foi emparedada; quando aberta por acaso 372 anos depois, os sete meninos foram encontrados surpreendentemente ali dormindo. Estes então despertaram e acreditaram terem dormido somente uma noite” (Neumann, 2002, p. 350). Na tradução para o português, essa alusão não foi preservada, tendo o termo *Siebenschläfer* sido reproduzido aqui como “hibernantes”.

se exclusivamente a experiência pessoal de Castorp. É esse o tempo que o *Zeitroman* pretende por fim narrar, quando relata suas compressões e dilatações justamente como elas são na montanha mágica: como “correlatos da experiência subjetiva” (Koopmann, 1962, p. 144). Essa experiência *subjetiva* do tempo como nada menos que um “sempre atemporal” ou um “eterno” aponta para mais uma evolução desde a última digressão autorial em *Transformações*, que, por sua vez, elevava à iteração constante o presente parado (*ausdehnungslose Gegenwart*) da anterior de *Sopa eterna e clareza repentina*. É nesse contexto que Koopmann (Id., *ibid.*, p. 145) faz a seguinte observação, sublinhando sua teoria:

[...] die Einleitungen zu den letzten drei Kapiteln sind durchaus nicht beliebige, einander gleichwertige Variationen über ein Thema – sie stellen vielmehr Steigerungen dar, die das Geschehen auf eine immer höhere, freilich auch immer vieldeutigere Ebene heben. [...] von der “Ewigkeitssuppe” bis zum “Strandspaziergang”, bis zum “Nicht-mehr-Unterscheiden vom ‘Noch’ und ‘Wieder’” ist es ein weiter Weg.

[[...] as introduções para os três últimos capítulos não são de modo algum variações quaisquer e equivalentes entre si: elas representam antes desenvolvimentos ascendentes que elevam os acontecimentos a um nível cada vez mais alto e certamente também muito mais nítido. [...] da “Sopa eterna” ao “Passeio pela praia”, à impossibilidade de “distinguir o ‘ainda’ e o ‘de novo’”, é uma longa jornada].

O tempo, que passou de uma eternidade parada a uma repetição de movimentos sempre iguais, trazendo consigo transformações que, por seu caráter iterativo, de fato não podiam ser caracterizadas como tal, é sentido agora como um “ainda” indistinto do “de novo”, o que aponta a referida “elevação” (*Steigerung*) a partir das duas impressões anteriores e representa, numa espécie de mistura mágica delas duas, a evolução ascendente do tratamento do tempo no romance.

Castorp, de início sendo retratado como um jovem singelo e simples, é retirado agora definitivamente da ingenuidade diante de sua experiência do tempo na montanha, visto que se torna consciente de suas peculiaridades, e é essa tomada de consciência que lhe compele a sempre renovadas meditações a respeito do tempo, assim como ele o vivencia. A demorada ocupação com seu relógio de bolso, retratada a seguir num longo parágrafo, simboliza suas preocupações com esse *seu* tempo lá em cima, que, mais tarde, não mais lhe permite distinguir o “agora” de hoje do de ontem, de anteontem, de três dias atrás, uma vez que seu “presente” confundia-se com aquele presente de um mês ou um ano atrás, ao qual se unia para desvanecer-se no “sempre” despojado do tempo.

Na chegada finalmente à beira-mar que o título *Passeio pela praia* anuncia, o romance chega como um todo a mais um espaço carregado de simbolismo: onde “[die] Verwirrung und

Verwischung der zeitlich-räumlichen Distanzen bis zur schwindeligen Einerleiheit gewissermaßen von Natur und Rechten wegen statthat” (Mann, 2000, p. 748) [a confusão e a mistura das distâncias do tempo e do espaço, que vão a ponto de criar uma uniformidade<sup>93</sup> vertiginosa, se [produzem] de forma natural e lógica (Mann, 1952, p. 659-660)]. A configuração do espaço à beira-mar como um cenário que cria uma “uniformidade vertiginosa” nos remete diretamente (conforme também a intenção explícita do narrador) à imensidão branca da paisagem alpina descrita no item *Neve*, onde já se encontram igualmente referências antecipatórias à semelhança que o protagonista reconhece entre aquele cenário e este descrito aqui<sup>94</sup>. Pois bem, a representação do espaço costeiro aparece agora evidentemente a fim de não só servir ao mesmo propósito simbólico a que serviu a representação do espaço alpino no item *Neve*, mas também de *elevá-lo* a um nível mais alto, simbolizando e potencializando através desse cenário, com o auxílio mais uma vez da experiência pessoal do leitor, o modo como o tempo é representado agora:

Du gehst und gehst, du wirst von solchem Gange niemals zu rechter Zeit nach Hause zurückkehren, denn du bist der Zeit und sie ist dir abhanden gekommen. [...] Wir gehen, gehen auf leicht federndem, mit Tang und kleinen Muscheln bestreutem Grunde, die Ohren eingehüllt vom Wind [...]. Die Brandung siedet, hell-dumpf, aufprallend rauscht Welle auf Welle seidig auf den flachen Strand [...]. Schließen wir doch die Augen, geborgen von Ewigkeit! Nein, sieh, dort in der schaumig graugrünen Weite, die sich in ungeheueren Verkürzungen zum Horizont verliert, dort steht ein Segel. Dort? Was ist das für ein Dort? Wie weit? Wie nah? Das weißt du nicht (Id., *ibid.*, p. 749).

[As pessoas caminham, caminham... e de uma excursão dessas nunca voltarão a tempo, já que se desgarraram do tempo e este se desgarrou delas. [...] Caminhamos, caminhamos sobre o solo levemente elástico, salpicado de sargaço e de pequenas conchas. O vento nos envolve os ouvidos [...]. Agita-se a rebentação. Vaga após vaga, com um murmúrio agudo e surdo, choca-se com a terra, antes de deslizar, sedosa, pela praia rasa. [...] Ah, cerremos os olhos, abrigados na eternidade! Não! Olha ali! Naquela vastidão glauca, espumante, que, com enormes escorços, se perde no horizonte, surge uma vela. Ali? Que significa esse “ali”? Quão longe? Quão perto? Não sabes dizer (Id., *ibid.*, p. 660)].

Para então concluir, atingindo a máxima atemporalidade que vem anunciando desde o início desta intervenção e construindo em variados desdobramentos no decorrer de todo o romance:

Um zu sagen, wie weit dies Schiff vom Ufer entfernt ist, müßtest du wissen, wie groß es an sich selber als Körper ist. Klein und nahe oder groß und fern? In Unwissenheit bricht sich dein Blick, denn aus dir selber sagt kein Organ und Sinn dir über den Raum Bescheid... Wir gehen, gehen, – wie lange schon? Wie weit? Das steht dahin. Nichts ändert sich bei unserem Schritt, dort ist wie hier, vorhin wie jetzt und dann; *in ungemessener Monotonie des Raumes ertrinkt*

<sup>93</sup> Ver nota 56.

<sup>94</sup> Ver p. 82-83 deste trabalho.

*die Zeit, Bewegung von Punkt zu Punkt ist keine Bewegung mehr, wenn Einerleiheit regiert, und wo Bewegung nicht mehr Bewegung ist, ist keine Zeit* (Id., ibid., itálicos nossos).

[Para computar a distância que separa esse navio da praia, deverias saber qual o seu tamanho. Pequeno e próximo? Grande e longínquo? Tua vista turva-se em dúvida, pois nenhum dos órgãos e dos sentidos que possuis te informa sobre o espaço... Caminhamos, caminhamos... Desde quando? Até onde? Tudo incerto. Nada se modifica, por mais que avancemos. O “ali” é igual ao “aqui”, o passado é idêntico ao presente e ao futuro. *Na imensa monotonia do espaço afoga-se o tempo. Onde reina a uniformidade*<sup>95</sup>, *o movimento de um ponto a outro deixa de ser movimento. Onde isso acontece, já não existe o tempo* (Id., ibid., p. 660-661)].

Assim como na paisagem alpina de *Neve*, onde não se podia identificar em sua imensidão branca qualquer alteração, a monotonia primordial (*Urmonotonie*) também deste espaço à beira-mar afoga o tempo e o reduz a zero. Isso faz com que Castorp o vivencie agora, já que não é mais capaz de distinguir a tridimensionalidade agostiniana de passado, presente e futuro, como de fato um tempo de índole mítica, ao qual já se alude nitidamente desde o *Propósito*, conforme investigamos. Então: estas reflexões metanarrativas de *Passeio pela praia* evidenciam que o tempo representado no romance adquiriu agora substratos marcadamente míticos, ou melhor, que Castorp vivencia o tempo da montanha como tempo mítico (uma vez que o romance trata do tempo pelo prisma *subjetivo* do protagonista). O fato de não mais lhe ser possível distinguir o “hoje” do “ontem” e do “amanhã”, impressão que resultava no “sempre isento de tempo”, sugere o típico que se repete *ad infinitum*, pois “o que é típico pode ser continuamente repetido; e o que pode ser continuamente repetido desemboca por fim no mito” (Koopmann, 1962, p. 146). É nesse sentido que Koopmann sustenta que a experiência do tempo de Castorp torna-se para ele uma experiência mítica, o que faz o crítico (Id., ibid.) afirmar também que não é por acaso que o narrador de *Der Zauberberg* menciona logo em seguida “os sábios da Idade Média”<sup>96</sup>, tendo em vista que muito no romance alude a esse período histórico: “Mittelalterliches steht, für Thomas Mann, hier stellvertretend für das Mythische, für eine mythisch gewordene und mythisch anmutende Zeit” [O medieval atua aqui, para Thomas Mann, como substituto para o mítico, para um tempo que se tornou mítico e que sugere o mito].

E é na atmosfera desse tempo cíclico que assume acentos míticos<sup>97</sup> – e em que não deixamos de ouvir os ecos da velha idéia do “eterno retorno” colocada por Nietzsche na boca

<sup>95</sup> Ver nota 93.

<sup>96</sup> Alberto Magno e Tomás de Aquino, para os quais o tempo era uma “ilusão” e “o verdadeiro ser das coisas”, um “presente parado” (ver p. 65-66 deste trabalho e Neumann, 2002, p. 198).

<sup>97</sup> “Erzählerisch wird durch das leitmotivische Prinzip der *ewigen Wiederkehr des Gleichen* der Eindruck vermittelt, als bewege sich die Handlung im Kreis, da immer wieder dieselben Situationen, Redewendungen und Motive auftauchen. Der Leser meint zu träumen, da ja alles schon einmal da war und so dem Gedanken der

do filósofo Zaratustra<sup>98</sup> – que saltamos rapidamente à última seção de *Der Zauberberg*, em que a aventura temporal do herói encontra o seu dramático desenlace, no qual nos deparamos com um amalgamento dos *tipos de tempo* na narrativa.

## 2.8. *Der Donnerschlag (O trovão)*

Após contar, em subcapítulos extensos e com indicações somente esparsas e imprecisas da cronologia interna do romance<sup>99</sup>, os quatro anos e meio (*tempo narrado* longo) restantes da estadia de Castorp nestas pouco mais de duzentas páginas (*tempo do narrar* breve) que separam a conclusão de *Passeio pela praia* e o início de *O trovão*<sup>100</sup>, estabelecendo desse modo uma extrema dilatação do *tempo narrado* frente ao *tempo do narrar* em comparação aos capítulos anteriores, o narrador realiza ao longo deste último o que anunciara em sua intrusão digressiva que acabamos de examinar.

Não o faz, entretanto, somente dessa forma. Aqui, não deixa de ser importante observar que esses extensos itens do Capítulo VII desprovidos de indicações temporais claras não abarcam um verdadeiro “conteúdo”, no sentido de um verdadeiro *enredo* (a aventura com Clawdia Chauchat, que retorna ao sanatório acompanhada, não mais progride, e não possui um futuro ou um sólido passado) ou de um desenvolvimento palpável (o herói não vivencia mais nada de novo, e seu outro “mentor” não o conduz a um processo intelectual, mas sim o remete à realidade atemporal do mundo físico e vital). O mesmo ocorre no que se refere a acontecimentos externos, bem como com as discussões entre Settembrini e Naphta, que culminam numa estagnação. Não por acaso, elas encontram o seu fim definitivo no duelo entre os dois, um acontecimento decisivo que ao mesmo tempo aumenta a tensão desdobrada no decorrer do romance e é colocado imediatamente antes do item final *O trovão*, que vem encerrar o universo da montanha mágica. Se no conteúdo narrativo de *Passeio pela Praia* já se aproxima do caráter amorfo e desestruturado do oceano, Thomas Mann procura conduzir a

---

mythischen Wiederholung unterstellt ist” (Bensch, 2004, p. 69, itálico no texto) [Na narrativa, e através do princípio leitmotívico do *eterno retorno do mesmo*, é transmitida a impressão de que o enredo se movimenta em círculos, posto que as mesmas situações, expressões e motivos sempre reaparecem. O leitor pensa estar sonhando, tendo em vista que tudo aquilo já apareceu alguma vez e, dessa forma, está subordinado à idéia da iteração mítica]. Sobre a repetição leitmotívica como técnica essencial para a identificação do leitor com a experiência do tempo de Castorp, teoria da qual compartilhamos, ver Cohn, 1994, p. 438, nota 21.

<sup>98</sup> “Em cada *agora* começa o ser: em torno do aqui rola a esfera do acolá. O meio está em toda parte. Recurvo é o caminho da humanidade” (*Apud* Nunes, 2003, p. 70, itálico no texto).

<sup>99</sup> Ver, por exemplo, o início dos itens: *Vingt et un, Der große Stumpfsinn (O grande tédio)* e *Die große Gereiztheit (A grande irritação)*.

<sup>100</sup> Sobre a alusão com o termo “Donnerschlag” ao *Tannhäuser* de Wagner e à carta de Nietzsche onde se encontra esse termo, ver Neumann, 2002, p. 406-407.

narrativa nos capítulos subseqüentes de acordo com o que teoriza nessa sua digressão autorial, isto é, de um modo que não existam mais pontos de referência ou sinais de orientação para o leitor, tentando dessa maneira de fato “narrar o tempo”. No caso do holandês Peeperkorn, acompanhante de Clawdia, não temos mais também “conteúdo”, uma vez que ele fala sem quaisquer referências em sentenças incompletas e mal formuladas (por fim seu discurso se torna inaudível pelo ruído das águas da cachoeira nos arredores do sanatório, no item *Mynheer Peeperkorn (Fim)*, sem que isso seja considerado algo negativo por seus ouvintes). Sua atuação repousa no elemento corpóreo, na abnegação aos processos físicos repetitivos do ato de comer e beber (à “ebriedade” que já em *Passeio pela Praia* é indicada mediante a analogia ao ópio como o *medium* da dissolução da experiência temporal). No subcapítulo musical *Fülle des Wohllauts (Abundância de harmonia)*, trata-se, ainda, de nada mais que a diluição dos contornos externos fixos na uniformidade dos sentimentos atemporais despertados pelas óperas mencionadas, da interioridade do protagonista completamente passivo e letárgico. No arrolar dos discos e dos nomes de compositores realizado pelo narrador, o leitor é vítima do mesmo efeito e tem a tendência de ser igualmente retirado em sua sensibilidade estética de um decurso ordenado cronologicamente. Assim, tornou-se indiferente ao horizonte do enredo desde há muito, da mesma maneira que o herói. Como este, desprovido de perspectiva ou consciência do tempo transcorrido, não espera mais nada em termos de “acontecimentos” e recebe o desenlace abrupto com uma surpresa matizada de espanto, onde é posto ainda mais uma vez em contato com os substratos míticos do tempo na montanha:

Sieben Jahre blieb Hans Castorp bei Denen hier oben, – keine runde Zahl für Anhänger des Dezimalsystems, und doch eine gute, handliche Zahl in ihrer Art, *ein mythisch-malerischer Zeikörper*, kann man wohl sagen, befriedigender für das Gemüt als etwa ein trockenes halbes Dutzend (MANN, 2000, p. 971, itálicos nossos).

[Sete anos passou Hans Castorp com a gente ali<sup>101</sup> de cima. Não é um número redondo ao gosto dos partidários do sistema decimal, é todavia um número bom, prático à sua maneira; *um lapso de tempo com um cunho mítico e pitoresco*, não há negá-lo, e mais satisfatório para a alma do que, por exemplo, uma árida meia dúzia (MANN, 1952, p. 857)].

A ironia do narrador nesse trecho se faz notar de uma forma ainda mais intensa se considerarmos as outras inúmeras alusões ao número sete mítico-cabalístico que ele vem realizando ao longo do romance, desde o *Propósito*<sup>102</sup>, com o qual esses sete anos encontram-

<sup>101</sup> Literalmente: “Aqui”.

<sup>102</sup> Ver nota 35.

se em direto diálogo (também num sentido aristotélico, do desfecho que remete ao início). Assim, sob uma ótica mítica<sup>103</sup>, se descortina aqui o *tempo narrado*<sup>104</sup> do livro, sem que o protagonista ou o leitor possam definir com precisão o lapso de tempo que separa este presente momento daquele do duelo dos dois preceptores antagônicos, em que Naphta, o vilão fatalista, acaba por atirar contra a própria cabeça<sup>105</sup> no item que precede *O trovão*, representando o derradeiro evento do romance antes do estrondo do *tempo histórico* mais adiante.

Entregue a uma sensação de completa “liberdade” do tempo, Castorp, embora visse sem propriamente ver, continuava a presenciar as transformações que o tempo não cessava de “trazer consigo”: o menino Teddy (que o leitor mal conhece) não é mais um menino, e acaba falecendo com vinte e um anos. O tio-avô e pai de criação de Castorp, o cônsul Tienappel que outrora procurou retirá-lo do feitiço sinistro da montanha com sua visita, falece de apoplexia na planície, deixando-o órfão pela terceira vez e o aproximando novamente da realidade da morte e do conceito de finitude. Ao lado do fato de Castorp nesses últimos tempos ter interrompido completamente o contato com a planície, concorrem para a contínua destemporalização de sua vida na montanha mais dois fatores simbólicos, ligados entre si: o primeiro é que ele não mais fazia uso do seu referido relógio de bolso, depois de este ter caído da mesinha de cabeceira e ele não ter tido interesse em mandar consertá-lo, e o segundo é que, pela mesma razão, tinha aberto mão definitivamente de consultar o calendário para orientação no *tempo físico*. Assim o fazia em prol da “liberdade” e do “passeio pela praia”, daquele “sempre” e “eterno” imóveis que fizeram com que ele, dado não mais se preocupar com sua medida, não se desse conta do ciclo que o ano novamente completava, com a repetição, pela sétima vez, daquele alto verão de sua chegada ao sanatório. Dessa maneira, fica marcada para o leitor uma espécie de circularidade completa da estadia de Castorp lá em cima.

Não por acaso, é justamente neste momento que irrompe o *tempo histórico*<sup>106</sup>, anunciado pelo narrador no *Propósito* e pelo autor durante a gênese do romance<sup>107</sup>, que vem quebrar, como circunstância externa, o enfeitiçamento hermético da montanha:

<sup>103</sup> A fórmula da sentença “Sete anos passou Hans Castorp com a gente ali de cima” está impregnada não só de ecos do conto maravilhoso (*Märchen*), mas também bíblicos, como, por exemplo, do referido episódio de Jacó e Labão (ver nota 12), poetizado, vale lembrar, por Luís de Camões (1963, p. 298) no soneto 88: “Sete anos de pastor Jacó servia / Labão, pai de Raquel, serrana bela [...]”.

<sup>104</sup> Tomando essa revelação final do narrador como ponto de partida, Vogel (1970, p. 26-29) realiza em seu estudo uma pormenorizada datação histórica da cronologia do Berghof.

<sup>105</sup> Como observa Cohn (1994, p. 432, também nota 17), “[...] the seven-year story time still has quite a way to go after the duel, a full 18 months to be precise”. Assim, as quatro páginas iniciais de *O trovão* “easily figure as the most foreshortened time span in the novel” (Id., *ibid.*).

<sup>106</sup> Ver nota 31.

<sup>107</sup> Ver item 1.1. deste trabalho.

[...] ein historischer Donnerschlag, [...] der die Grundfesten der Erde erschütterte, für uns aber der Donnerschlag, der den *Zauberberg*<sup>108</sup> sprengt und den *Siebenschläfer*<sup>109</sup> unsanft vor seine Tore setzt (Id., *ibid.*, p. 975, itálicos nossos).

[[...] um trovão histórico [...] que abalou os alicerces da terra, e, para nós, o trovão que fez explodir a *montanha mágica* e arremessou o nosso *dorminhoco* brutalmente diante das portas (Id., *ibid.*, p. 861)].

Com a deflagração da Guerra, o “dorminhoco” é atirado de volta à planície, assim como muitos outros que lotavam a estação de trem de Davos-Dorf, libertando-se dessa forma do feitiço daquele reino dos mortos lá em cima para dirigir-se à planície lá embaixo, que, porém, tornara-se agora outro reino dos mortos, o que anulava, assim, “de uma só vez, [...] a distância e a própria distinção entre país de cima e país plano” (Ricoeur, 1995, p. 222). O violento estrondo do trovão veio retirá-lo da estagnação do tempo suspenso, da qual não seria capaz de se libertar por vontade própria, pois já havia há muito se abandonado a ela com uma “indiferença filosófica”.

Na mudança de cena do espaço do sanatório no alto da montanha ao campo de batalha na planície, o narrador põe em dúvida o que de fato o protagonista acaba de vivenciar, no momento em que traz de volta a desorientação do início: “Wo sind wir? Was ist das? Wohin verschlug uns der Traum?” (Id., *ibid.*, p. 980) [Onde estamos? Que é isso? Aonde nos levou o sonho? (Id., *ibid.*, p. 865)]. Essa sua pergunta, enquanto sugere que tudo o que se passou no romance possa ser entendido como uma experiência onírica, serve de importante referencial para a análise de Bensch (2004, p. 70) da representação do sonho em *Der Zauberberg*, visto que parece apoiar a interpretação de que “indem die Dinge zugleich reale *und* im Unbewussten repräsentierte Bedeutung haben, wird das Geschehen sowohl auf der Bewusstseins-ebene, als auch auf der Ebene des Traums gespiegelt” [enquanto as coisas possuem ao mesmo tempo um significado real e um representado no inconsciente, os sucessos se refletem tanto no plano da consciência quanto no do sonho] – dupla ótica<sup>110</sup> que Bensch (Id., *ibid.*), indo mais além, interpreta dialogando com Schopenhauer:

Die sieben Jahre, die Hans Castorp im Sanatorium “Berghof” verbringt, werden als zyklisches Modell verstanden, indem die ihm zunächst ja so unkompliziert erscheinende (Vorstellungs)-

<sup>108</sup> Aqui a palavra que dá título ao romance aparece pela primeira e única vez (ver Neumann, 2002, p. 407).

<sup>109</sup> Ver nota 92. O termo reaparece ainda mais duas vezes nestas últimas páginas, sendo traduzido em ambas por “dorminhoco”.

<sup>110</sup> Da “dupla ótica” (*doppelte Optik*) sob a qual o romance pode ser interpretado também fala Koopmann, 1962, p. 146 e 1983, p. 34-37, bem como em diversas outras passagens. Quanto às variadas ambigüidades do livro, ver também item 2.1. deste trabalho. Sobre a marcante discussão (*Auseinandersetzung*) de Thomas Mann em *Der Zauberberg* com o Romantismo alemão (o que caracteriza também uma polaridade com o realismo lúcido da obra), ver Koopmann, 1983, p. 76 e Stresau, 1963, p. 147/283.



Welt (im Schopenhauerschen Sinne) brüchig wird, und an ihre Stelle die im Unbewussten repräsentierte Welt des Traums [...] tritt.

[Os sete anos que Hans Castorp passa no sanatório “Berghof” são compreendidos como modelo cíclico, enquanto seu mundo (como representação, num sentido schopenhaueriano), que não lhe parecia de início complicado, torna-se frágil e dá lugar ao mundo dos sonhos [...] representado no inconsciente].

Independentemente de o tempo da permanência do herói na montanha poder ou não ser interpretado como algo vivido em sonho, esses sete anos (aqui o *tempo narrado* do romance) podem ser a partir de agora, com a representação dos cruentos campos de batalha, calculados como os sete anos que antecederam a Grande Guerra, cujo “deflagrar”, anunciado no tempo posterior do *Propósito* que se dirige aos leitores de 1924, “marcou o começo de tantas coisas que ainda mal deixaram de começar”<sup>111</sup>. É só neste momento do texto que se torna possível a delimitação precisa do tempo da narrativa ficcional (1907-1914) no *tempo histórico* do mundo real, com o qual ela por fim se encontra e se mistura.

Em meio ao combate sangrento, a “sombra” (forma assumida pelo narrador nestas últimas páginas para narrar do alto os eventos) de súbito avista o nosso conhecido herói, que, para a surpresa irônica daquela sombra, começa a cantarolar de maneira inconsciente – e, para nós, leitmotívica – o seu caro *Lindenbaum (A tília)*, *Lied* do compositor austríaco Franz Schubert (1797-1828) a partir do poema romântico de Wilhelm Müller (1794-1827), por trás do qual, conforme a voz narrativa do romance, levantava-se de fato a *morte*<sup>112</sup>. Da mesma forma com que o início (o *Propósito*) já projetou e antecipou os elementos essenciais do conjunto do romance, o desfecho, mediante a repetição leitmotívica, recapitula agora esse conjunto, o que se pode depreender com clareza das últimas sentenças:

Abenteuer im Fleische und Geist, die deine Einfachheit steigerten<sup>113</sup>, ließen dich im Geist überleben, was du im Fleische wohl kaum überleben sollst. Augenblicke kamen, wo dir aus Tod und Körperunzucht ahnungsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe erwuchs (MANN, 2000, p. 984).

[Certas aventuras da carne e do espírito, sublimando a tua singeleza, fizeram teu espírito sobreviver ao que tua carne dificilmente poderá resistir. Momentos houve em que, cheio de pressentimentos e absorto na tua obra de “rei”, viste brotar da morte e da luxúria carnal um sonho de amor (MANN, 1952, p. 869)].

<sup>111</sup> Ver item 2.1 deste trabalho.

<sup>112</sup> A respeito desse *Lied*, o favorito de Castorp (sob a luz do *Leitmotiv* da “simpatia com a morte”), o narrador discorre em pormenores nas últimas páginas do referido item *Abundância de harmonia*, amplamente conhecido como o “capítulo musical” de *Der Zauberberg*, como foi dito, por arrolar e comentar os discos preferidos do protagonista, que se tornara o responsável pela operação do novo gramofone trazido ao sanatório.

<sup>113</sup> Literalmente: “Elevaram”, em consonância com o *Leitmotiv* da “elevação” (*Steigerung*).

Para Koopmann (1983, p. 70), na planície transformada agora num reino dos mortos (*Totenreich*), assim como o era também o universo destemporalizado do Berghof, “a existência física de Castorp não é mais decisiva, visto que ele já realizou suas experiências espirituais”, fazendo com que, dessa forma, “o capítulo Neve e sua doutrina” igualmente antecipem “a experiência da guerra”<sup>114</sup>. A referência retrospectiva ao decisivo item *Neve* torna-se evidente no trecho supracitado e ainda mais nítida na sentença final do romance: “Wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?” (Id., *ibid.*) [Será que também da festa universal da morte, da perniciosa febre que ao nosso redor inflama o céu desta noite chuvosa, surgirá um dia o amor? (Id., *ibid.*)]. Apesar de nos deixar sem uma resposta, o narrador sugere que o herói de fato vivenciara o que poderia ser considerado como uma resposta positiva a essa pergunta que encerra o livro. A indicação no trecho acima do “sonho de amor” e do reconhecimento absorto em sua “obra de rei” dessa mensagem, como sustenta Koopmann (1983, p. 71), é uma indicação, da qual compartilhamos, de que a doutrina do item *Neve* – em prol da *vida*<sup>115</sup> – de fato não fora esquecida também aqui, nem pelo narrador nem pelo leitor, e de que ela é o juízo (*Einsicht*) decisivo do romance, tendo em vista que, se não o fosse, dificilmente seria repetida na conclusão do conjunto.

Conforme a investigação realizada aqui de alguns subcapítulos “temporalmente” representativos de *Der Zauberberg*, inclinamo-nos a concordar com Ricoeur (1995, p. 224) quanto ao seu desenlace, que de fato não oferece “uma solução especulativa às aporias do tempo, mas de um certo modo sua *Steigerung*, sua *elevação em um grau*”. “Presente parado” ou “eternidade parada”, ou ainda “eterno retorno” das mesmas “transformações” numa gradativa confusão do “ainda” com o “de novo”, que culmina por fim no “sempre” atemporal: a “elevação” da percepção do tempo, focalizada na figura do protagonista, marca em todos os seus “estágios” evolutivos a crescente *atemporalidade mortal* do sanatório, que é o destino comum senão de todos pelo menos da maioria dos seus pensionistas. Se, ao longo do processo em que assim o faz, o narrador (ou o autor) incorre em paradoxos<sup>116</sup>, isso nos parece perdoável e até certa medida inevitável, uma vez que “o paradoxo é a sorte lógica do pensamento quando se ocupa do tempo e da linguagem” (Nunes, 2003, p. 78).

---

<sup>114</sup> Sobre o envio do herói à guerra, ver ainda a anotação de diário do autor de 17/04/1919 (Mann, 2003, p. 201): “Die Entlassung Hans Castorps in den Krieg also bedeutet seine Entlassung in den Beginn der Kämpfe um das Neue, nachdem er die Komponenten, Christlichkeit und Heidentum, erziehlich durchkostet” [A “alta” de Hans Castorp para a guerra significa sua “alta” em direção do início das lutas pelo novo, depois de vivenciar os componentes, cristandade e paganismo, de maneira educativa].

<sup>115</sup> Ver p. 87-88 (e nota 76) deste trabalho.

<sup>116</sup> Ver, para isso, Ricoeur, 1995, p. 225.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se depreende da gênese do romance, estudada no primeiro capítulo, ele foi concebido desde o início como uma narrativa sobre o tempo em variadas modalidades e diversas ambigüidades, constituindo já desde ali o que se pode entender como sua temática central.

No decorrer da análise subsequente dos itens escolhidos do romance, foi mencionado que diversos críticos realizaram uma cronologia do arcabouço temporal de *Der Zauberberg*, onde se torna evidente a desigualdade na distribuição do *tempo narrado* nos sete capítulos do livro<sup>117</sup>. Essa desigualdade faz parte de um cuidadoso plano elaborado por Thomas Mann que visa a funcionar como *medium* de transformação da experiência do tempo do herói em experiência estética para o leitor, que é levado a impressões semelhantes por meio dessa técnica narrativa, juntamente com o analisado recurso da configuração dos parágrafos por meio dos quais se joga com o conceito genettiano de *duração*, bem como ainda com o auxílio fundamental da repetição leitmotívica<sup>118</sup> que confere ao texto um caráter de perpétuo presente.

Como vimos, os primeiros capítulos do romance estendem-se por um grande número de páginas (*tempo do narrar*), em que são contados apenas os primeiros dias (*tempo narrado*) da visita do protagonista ao sanatório, ao passo que, a partir da primeira significativa intervenção autorial no item *Sopa eterna e clareza repentina*, que abre o Capítulo V, essa proporção sofre uma ruptura. A partir desse episódio, onde Castorp passa de visitante a paciente, a relação do *tempo do narrar* com o *tempo narrado* é invertida, com o narrador anunciando, ao final da contagem das primeiras três semanas da permanência do herói no Berghof, que as três semanas subsequentes não exigirão o mesmo número de “linhas” ou “palavras” que as anteriores a ser computadas, o que indica uma aceleração (*Raffung*) do *tempo narrado* em relação ao *tempo do narrar*, projeto consumado pelo narrador de maneira cada vez mais intensa nos últimos três capítulos do livro. Nesse contexto, cumpre ressaltar que os sete capítulos, independentemente da quantidade de *tempo narrado* que cada um deles abarca, vão aumentando de tamanho de forma progressiva, aspecto que concorre ainda com a mera relação discrepante entre os dois planos temporais para a almejada desorientação geral no tocante à percepção do decurso do tempo, que culmina finalmente na sua completa suspensão (*Aufhebung*). Completa suspensão, observe-se, na consciência subjetiva do protagonista, pois o *tempo externo* (*cronológico*) que ele passa nas alturas existiu e de fato

---

<sup>117</sup> Ver nota 53.

<sup>118</sup> Ver, para isso, notas 35 e 97.

transcorreu, mas o seu *tempo interno* (*psicológico*), que é o único que de fato importa de acordo com o romance<sup>119</sup>, vai perdendo as suas medidas para ele, até que sua assim chamada “duração interior” (*durée*)<sup>120</sup> acabe por tornar-se inteiramente indistinta.

As demais intrusões digressivas do narrador no início dos dois últimos capítulos servem para que ele comente o desdobramento da representação temporal na sua história e oriente o leitor a respeito de que maneira ele deve entender esse desdobramento, deixando que se evidencie, através delas, como vimos, uma considerável evolução ou “elevação” (*Steigerung*) do modo como o protagonista percebia o escoamento do tempo na montanha.

O fato de o narrador não fornecer indicações senão esparsas e imprecisas da cronologia interna do romance no desenrolar do sétimo e derradeiro capítulo, desprovido ainda de acontecimentos ou de um verdadeiro desenvolvimento do enredo, coopera de maneira substancial para a completa desorientação temporal do herói e do leitor, juntamente com a mais extrema dilatação ou expansão do *tempo narrado* em relação ao *tempo do narrar* que se verifica no conjunto do romance.

Todos esses aspectos podem ser vistos igualmente sob uma dupla ótica (ou talvez ainda tripla ou quádrupla?), que percorre *Der Zauberberg*: a relação constante e conflitante do sonho com a realidade ou do mundo interno do protagonista com o mundo externo, que representa a relação entre a percepção subjetiva (qualitativa) do tempo e seu escoamento objetivo (quantitativo), de acordo com os relógios, os calendários e as mutações astronômicas observadas pelo herói acima de tudo nas mudanças cíclicas das estações.

Essa qualidade cíclica da mudança das estações nos remete a mais um aspecto abordado no decorrer da dissertação, que é o da representação mítica do tempo. Desde o *Propósito* já são atribuídos ao tempo contornos míticos, que mais tarde são retomados e desdobrados nas referidas intervenções digressivas do narrador, conferindo ao romance realista certo caráter ao mesmo tempo lendário ou de conto de fadas (*märchenhaft*).

Por fim, a investigação em pormenores dos itens selecionados deixa entrever de que maneira tanto o conteúdo quanto a construção do romance, assim como a “concentração teórica do autor” (Godlewicz, 2000, p. 412) sobre as aporias do tempo atestam a relevância sempre renovada do debate acadêmico em torno desse tema passível de abordagens tão diferenciadas, situado por Ricoeur (1995, p. 206-207) no centro das outras grandes temáticas do romance com a seguinte observação:

---

<sup>119</sup> Ver, por exemplo, p. 53 e 55 deste trabalho.

<sup>120</sup> Ver nota 51.

Thomas Mann optou por fazer das investigações do herói sobre o tempo a *pedra de toque* de todas as suas outras investigações sobre a doença e a morte, sobre o amor, a vida e a cultura. O tempo é comparado, em certo momento da história, [...] a esse termômetro sem graduação que se dá aos doentes que trapaceiam; ele adquire, então, a significação – num sentido semimítico, semi-irônico – de uma “irmã muda”. “Irmã muda” da atração pela morte, do amor cúmplice da corrupção e da preocupação pela História. O *Zeitroman*, poderíamos dizer, é a “irmã muda” da epopéia da morte e da tragédia da cultura.

No presente trabalho, que evidentemente não pretende esgotar o assunto, uma vez que, também por motivos de espaço, analisa apenas sete (!) subcapítulos do romance (mais o *Propósito*), o que se propôs mostrar foi somente o tratamento do tempo no decorrer dos itens escolhidos como tema central do livro e as ferramentas narrativas de que Thomas Mann se valeu a fim de dar forma à crescente atemporalidade da montanha – potencializada ainda na sua intrínseca relação com o *espaço* representada na configuração dos espaços-cenários, sobretudo o do próprio sanatório, assim como o de *Neve e Passeio pela praia*.

Finalmente, procurou-se mostrar de que modo o romancista, mediante seu narrador heterodiegético irônico, foi bem-sucedido em transformar essa experiência peculiar do tempo do protagonista em vivência igualmente peculiar para o leitor, que, como se evidenciou acima de tudo em *Passeio pela praia*, encontra-se aqui de fato diante de um “romance do tempo”, não apenas em duplo, mas até mesmo em triplo sentido<sup>121</sup>.

A pergunta que fica é se *Der Zauberberg* não se permitiria ser considerado um “romance do tempo” ainda em mais variados sentidos sob mais variadas óticas, bem como de que maneira isso poderia ser verificado na sua estrutura narrativa.

---

<sup>121</sup> Ver nota 88.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1. OBRAS DE THOMAS MANN

- MANN, Thomas. **Der Zauberberg**. Frankfurt: Fischer, 2000.
- \_\_\_\_\_. **A montanha mágica**. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro, 1952.
- \_\_\_\_\_. **Einführung in den Zauberberg**. Princeton: 1939, p. V-XVIII.
- \_\_\_\_\_. **Tagebücher 1918-1921**. Frankfurt: Fischer, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Briefe I (1889-1936)**. Frankfurt: Fischer, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Adel des Geistes**. Stockholm: Fischer, 1948.
- \_\_\_\_\_. **Buddenbrooks**. Frankfurt: Fischer, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull**. Frankfurt: Fischer, 1954.
- \_\_\_\_\_. **Betrachtungen eines Unpolitischen**. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, s/d.
- \_\_\_\_\_. **Sämtliche Erzählungen in zwei Bänden**. Frankfurt: Fischer, 1966.
- \_\_\_\_\_. **Königliche Hoheit**. Frankfurt: Fischer, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Lebensabriß”. In: **Über mich selbst – Autobiographische Schriften**. Frankfurt: Fischer, 1997, p. 100-145.
- \_\_\_\_\_. **Briefe II (1914-1923)**. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Frankfurt: Fischer, 2004.

### 2. OBRAS SOBRE THOMAS MANN

- BAUMGART, Reinhard. **Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns**. München: Hanser, 1966.
- CARPEAUX, Otto Maria. “O admirável Thomas Mann”. In: **Ensaio Reunidos, 1942-1978** (v. 1). Rio de Janeiro: UniverCidade, Topbooks, 1999, p. 251-258.
- CHACON, Vamireh. **Thomas Mann e o Brasil**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975 (Temas de todo tempo, v. 18).
- DORNBUSCH, Claudia Sibylle. **Aspectos interculturais da recepção de Thomas Mann no Brasil**. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo, 1992.

HAMILTON, Nigel. **Os Irmãos Mann**. Trad. Raimundo Araújo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

HARPPRECHT, Klaus. **Thomas Mann – Eine Biographie**. Reinbek: Rowohlt, 1996.

KRISTIANSEN, Boerge. “Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption”. In: **Thomas Mann Handbuch**. Helmut Koopmann (Org.). Frankfurt: Fischer, 2005, p. 276-282.

KURZKE, Hermann. **Thomas Mann: Epoche-Werk-Wirkung**. München: Beck, 1985.

MANN, Katia. **Meine ungeschriebenen Memoiren**. Frankfurt: Fischer, 1974.

PRATER, Donald. **Thomas Mann – Uma biografia**. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

REENTS, Edo. **Zu Thomas Manns Schopenhauer-Rezeption**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **Thomas Mann**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1994.

SCHRÖTER, Klaus. **Thomas Mann**. Reinbek: Rowohlt, 1964.

STRESAU, Hermann. **Thomas Mann und sein Werk**. Frankfurt: Fischer, 1963.

TRÍAS, Eugenio. **Conhecer Thomas Mann e a sua Obra**. Trad. Manuel de Seabra. Ulisseia, s/d.

WYSLING, Hans (Org.) **Thomas Mann: Ein Leben in Bildern**. Zürich: Artemis & Winkler, 1994.

### **3. OBRAS SOBRE DER ZAUBERBERG**

ABADI, Eskandar. **Erzählprofil und Erzähltechnik im Roman Der Zauberberg: eine Untersuchung zu Auktorialität und Perspektive bei Thomas Mann**. Münster: Lit., 1998.

BEDDOW, Michael. “The Magic Mountain”. In: **The Cambridge Companion to Thomas Mann**. Ritchie Robertson (Ed.). Cambridge: University Press, 2003, p. 137-150.

BENSCH, Gisela. **Träumerische Ungenauigkeiten: Traum und Traumbewußtsein im Romanwerk Thomas Manns**. Göttingen: V & R Unipress, 2004.

BEßLICH, Barbara. **Faszination des Verfalls – Thomas Mann und Oswald Spengler**. Berlin: Akademie, 2002.

COHN, Dorrit. “Ein eigentlich träumerischer Doppelsinn”: Telling Timelessness in Der Zauberberg. In: **Germanisch-Romanische Monatsschrift (GRM)**, 1994; 44 (8), p. 425-439.

EISELE, Ulf. **Die Struktur des modernen deutschen Romans**. Tübingen: Niemeyer, 1984.

GODLEWICZ, Joanna. “*Der Zauberberg* von Thomas Mann – Das Mysterium der Zeit”. In: **Studia Niemcoznawcze**, 2000, p. 405-413.

HELLER, Erich. “Conversation on *The Magic Mountain*”. In: **Thomas Mann** (Modern Critical Views). Harold Bloom (Org.). New York et al.: Chelsea House, 1986, p. 35-43.

KOOPMANN, Helmut. **Die Entwicklung des ‘intellektualen Romans’ bei Thomas Mann**. Bonn: 1962.

\_\_\_\_\_. **Der klassisch-moderne Roman in Deutschland**. Stuttgart: Kohlhammer, 1983.

\_\_\_\_\_. “Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* in Thomas Manns *Der Zauberberg*”. In: **Thomas Mann und die Wissenschaften** / Dietrich von Engelhardt und Hans Wißkirchen (Org.), 1999, p. 9-23.

LANGER, Lawrence L. “Thomas Mann and Death on the Mountain”. In: **Thomas Mann** (Modern Critical Views). Harold Bloom (Org.). New York et al.: Chelsea House, 1986, p. 313-317.

MANGUEL, Alberto. “‘Exkurs über den Zeitsinn’: aus dem Tagebuch eines Lesers; Thomas Mann, *Der Zauberberg*”. In: **Neue Rundschau** 116, 2005, p. 87-98.

MEYER, Herman. **Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des Europäischen Romans**. Stuttgart, 1961/1967.

NEUMANN, Michael. **Der Zauberberg, Kommentar**. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Frankfurt: Fischer, 2002.

SOETHE, Paulo A. **Ethos, corpo e entorno. Sentido ético da conformação do espaço em *Der Zauberberg* e *Grande Sertão: Veredas***. Tese de doutoramento – Universidade de São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. “Thomas Mann e as artes visuais: ein Augenmensch im *Zauberberg*”. In: **Brückenschlag**. Renate Koroschetz de Maragno (Org.), ed. 2002, p. 273-281.

SPRECHER, Thomas. **Davos im ‘Zauberberg’. Thomas Manns Roman und sein Schauplatz**. München: Fink, 1996.

VOGEL, Harald. **Die Zeit bei Thomas Mann. Untersuchungen zu den Romanen *Der Zauberberg*, *Joseph und Faustus***. Kiel, 1970.

WEIGAND, Hermann J. **Thomas Mann’s Novel *Der Zauberberg*. A Study**. New York/London: Appleton Century, 1933.

WESSELL, Eva. “*Der Zauberberg* als Chronik der Dekadenz”. In: **Thomas Mann: Romane und Erzählungen**. Stuttgart: Reclam, 1993.

\_\_\_\_\_. “Magic and Reflections: Thomas Mann’s *The Magic Mountain* and His War Essays”. In: **A Companion to the Works of Thomas Mann**. Eva Wessell and Herbert Lehnert (Ed.). Rochester: Camden House, 2004, p. 129-145.



WOLFF, Rudolf. **Aufsätze zum Zauberberg**. Bonn: Bouvier, 1988.

WYSLING, Hans. “Probleme der *Zauberberg*-Interpretation”. In: **Thomas Mann Jahrbuch**, 1988, p. 12-26.

#### **4. OBRAS DE TEORIA LITERÁRIA / CRÍTICA**

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: **Notas sobre literatura I**. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 55-63.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Trad. Maria Luz Moita et al. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, p. 27-57.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s/d.

\_\_\_\_\_. **Die Erzählung**. Trad. Andreas Knop. München: Fink, 1998.

GENTIL, Hélio Salles. **Elementos para uma poética da modernidade: uma aproximação à arte do romance em *Temps et Récit* de Paul Ricoeur**. Tese de doutoramento – Universidade de São Paulo, 2001.

JACOBS, Jürgen e KRAUSE, Markus. **Der deutsche Bildungsroman: Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert**. München: Beck, 1989.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MARTINEZ, Matias e SCHEFFEL, Michael. **Einführung in die Erzähltheorie**. München: Beck, 1999.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **O romance de formação em perspectiva histórica**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

MÜLLER, Günther. “Erzählzeit und erzählte Zeit”. In: **Morphologische Poetik**, Darmstadt, 1968.

NETO, Flavio Quintale. “Para uma interpretação do conceito de *Bildungsroman*”. In: **Pandaemonium germanicum**, nº 9, ano 2005, p. 185-205.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2003.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1984.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Trad. Constança Marcondes Cesar et al. Campinas: Papyrus, 1994, 1995, 1996.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: **Texto/Contexto I**, 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75-97.

STANZEL, Franz K. **Typische Formen des Romans**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.

\_\_\_\_\_. **Theorie des Erzählens**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

## **5. BIBLIOGRAFIA GERAL**

AGOSTINHO, Santo. **As Confissões**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ARISTOTLE. **Poetics**. New York: Dover, 1997.

BERGSON, Henri. **Zeit und Freiheit**. Hamburg: Philo&Philo, 2006.

CAMÕES, Luís de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia – Primeira parte**. Trad. Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinícius Mazzari. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. **Fausto: uma tragédia – Segunda parte**. Trad. Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Ed. 34, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcanti Schuback. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

HEINE, Heinrich. **Gedichte**. Zürich: Diogenes, 1977.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. 5 ed. São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Teogonia – A origem dos deuses**. Trad. Jaa Torrano. 7 ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

JENS, Walter. **Statt einer Literaturgeschichte**. 7 ed. Pfullingen: Neske, 1978.

JOYCE, James. **Ulysses**. London: Penguin, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Die Geburt der Tragödie**. Frankfurt: Insel, 2000.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **A literatura alemã**. São Paulo: Quatro, 1980.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Die Welt als Wille und Vorstellung**. München: DTV, 2005.

\_\_\_\_\_. **O mundo como vontade e representação**. Trad. M.F. Sá Correia. 2 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

SPENGLER, Oswald. **Der Untergang des Abendlandes**. Düsseldorf: Albatros, 2007.

\_\_\_\_\_. **O declínio do Ocidente**. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.