

POSFÁCIO A VÁRIAS MÃOS

Paulo Astor Soethe

Revisar e atualizar a tradução de *A montanha mágica* por Herbert Moritz Caro, publicada pela primeira vez há mais de sessenta anos, implica um gesto de profunda admiração pela memória e pela obra desse intelectual judeu alemão nascido em Berlim em 1906, e falecido em 1991, em Porto Alegre.* Caro chegou ao Brasil em 1935 e foi um dos primeiros difusores da obra de Thomas Mann em nosso país, assim como de outros grandes escritores de língua alemã (Hermann Broch e Elias Canetti, por exemplo).

Foi por recomendação de Caro, aliás, que Erico Verissimo tomou contato com a obra do “mago” de Lübeck e a ele dedicou textos na *Revista do Globo*, para logo a seguir empenhar-se pela publicação de obras de Thomas Mann no Brasil.** Verissimo, a propósito, conheceu pessoalmente o colega escritor em 1941, nos Estados Unidos, na casa do rabino Abraham Feinberg, em Denver, e dedicou a esse encontro um capítulo em seu relato de viagem *Gato preto em campo de neve*. De certo

* O espólio de Herbert Caro referente a sua vida privada e sua obra como tradutor e publicista encontra-se hoje em Porto Alegre sob os cuidados do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall (que em 2015 comemorou seus trinta anos de fundação, com serviços inestimáveis à memória brasileira) e constitui material de imenso valor para a compreensão da vida cultural no século XX em nosso país. De igual importância é o acervo musical de Caro, doado à UFRGS, que documenta sua atividade de crítico de música na imprensa porto-alegrense por mais de vinte anos. Sobre o assunto, ver: Ana Laura Colombo de Freitas, *A formação do gosto musical na crítica jornalística de Herbert Caro no Correio do Povo (1963-1980): Da torre de marfim ao rés do chão*. Porto Alegre, UFRGS, 2011, dissertação de mestrado. O tradutor revela, nesse ponto, especial afinidade com Thomas Mann, outro melófilo: *A montanha mágica* contém inúmeras alusões e menções diretas à música, em especial no capítulo “Abundância de harmonia”.

** Erico Verissimo, como editor, tinha em vista publicar a tradução de *A montanha mágica* por Herbert Caro já no início dos anos 1940. A editora carioca Panamericana antecipou-se, no entanto, e lançou em 1943 uma outra tradução (parcial) do romance, de Otto Silveira.

modo, portanto, Caro não apenas traduziu a obra de Thomas Mann no Brasil como também contribuiu para que ele se tornasse parte da história literária brasileira.*

O texto que se lê no presente volume é o de um Thomas Mann alemão e brasileiro, agora ainda mais mestiço. Uma reescritura do trabalho basilar do primeiro tradutor, falante nativo de alemão,** sob a consideração da necessidade de se atualizar o texto — em face das mudanças no português brasileiro e sobretudo em face dos resultados e consensos da pesquisa especializada das últimas décadas —, vem ao encontro de uma das características fundamentais da obra: o cultivo da ambivalência como produto e matéria literária de um pensamento movido por forças opostas, que podem assumir várias formas, nomes e configurações.*** Daí fazer sentido, e se harmonizar com o espírito da obra, a despersonalização da escrita pelo convívio de dicções diversas, em que as formulações do escritor Thomas Mann no texto original (marcadas de saída pela incorporação literária de textos, figuras e motivos alheios),**** as opções de Herbert Caro como tradutor

* Ver sobre o assunto: Karl-Josef Kuschel, Frido Mann, Paulo Astor Soethe, *Terra mátria: A família de Thomas Mann e o Brasil*. Trad. de Sibeile Paulino. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

** Dado que Herbert Caro era falante nativo de alemão, e aprendeu português apenas quando adulto, seria assunto interessante para um estudo linguístico e literário de sua tradução de *A montanha mágica*, inclusive para cotejo do texto com traduções para outras línguas românicas, a opção predominante de Caro pelo uso regular, quase constante mesmo, do pretérito imperfeito no português para traduzir o “Präteritum” alemão. Diferentemente do que se dá em alemão, no português (também em francês, italiano e outras línguas românicas) as formas sintéticas de perfeito e imperfeito convivem lado a lado e desempenham papel sutil, mas decisivo, na constituição da perspectiva narrativa (ver sobre isso, entre outros, capítulo específico em Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Dunod, 1993). Na revisão da tradução de Caro, esse foi um dos aspectos observados. O interesse e o desafio de encontrar solução devida para a questão repousam sobre o fato de que, em seu “Propósito”, o próprio Thomas Mann chama a atenção para isso, ao destacar o interesse sobre essa forma verbal, quando se refere ao narrador como “den raunenden Beschwörer des Imperfekts”, ou seja: “esse mago que evoca o pretérito” (o pretérito imperfeito, literalmente). Não é à toa que o estudo linguístico fundador sobre a questão na tradição alemã, a obra de Harald Weinrich *Tempus: Besprochene und erzählte Welt* (Stuttgart, 1964), referiu-se diretamente, já na Introdução, a Thomas Mann e seu “romance sobre o tempo”, *A montanha mágica*.

*** Por exemplo, cf. Ernst Nündel, *Die Kunsttheorie Thomas Manns*. Bonn: Bouvier, 1972, p. 18.

**** Já em 1976, no artigo “Thomas Manns Beziehungen zur Philosophie und Naturwissenschaft” (*Neue Deutsche Hefte*, ano 23, fasc. 1, n. 149, pp. 40-58) Eberhard Hilscher demonstrou que a apropriação da tradição filosófica por Thomas Mann nem sempre foi sistemática, e nem sequer “correta”. Para Hilscher, o escritor leu muitos filósofos de maneira indireta, por meio de menções e citações em outros livros (Hegel através de Schopenhauer, por exemplo), e foi propenso a uma leitura seletiva e desordenada até mesmo dos autores que conhecia bem, como Nietzsche e Schopenhauer. Cerca de vinte anos depois, em 1995, J. Terence Reed confirma o argumento: “Conhecimentos profundos ou uma adaptação meticulosa dos bens intelectuais da tradição por parte de Thomas Mann — eis aí algo que, de modo geral, ninguém mais insiste em pressupor. Em boa parte graças à pesquisa de fontes desenvolvida ao longo de duas décadas, hoje [...] entrou em cena, no lugar da visão abrangente e soberana do poeta

“clássico” (contemporâneo e interlocutor direto de Mann) e as modificações do revisor da tradução confluem e se embatem para constituir nova usina de sentidos, dinâmica e disposta a integrar a cena literária e intelectual no Brasil contemporâneo. *A montanha mágica* é, inevitavelmente, um texto trazido até aqui por diversas mãos, e por mãos diversas.

A atualização e reinserção da obra de Thomas Mann no espaço público, a propósito, acontecem no Brasil em consonância com novidades no mundo editorial e acadêmico em outros contextos. Na Alemanha, desde 2001 o projeto monumental da nova edição da obra completa de Mann, a Grande Edição Comentada de Frankfurt (cidade sede da editora Fischer, à qual Thomas Mann está ligado desde o ano de 1900), prevê a publicação de cerca de quarenta volumes, dos quais quinze já foram lançados. *A montanha mágica* foi o segundo romance nessa série. Foi lançado em 2002 como volume duplo, sendo um dos tomos o aparato crítico, com mais de quinhentas páginas, trezentas delas dedicadas às notas explicativas.

Na Itália, para dar outro exemplo, a publicação de nova tradução do romance pela prestigiosa editora Mondadori, em outubro de 2010, realizada por Renata Colorni sob coordenação acadêmica de Luca Crescenzi, recebeu grande atenção na imprensa pela decisão dos responsáveis de atribuir à obra o título *La montagna magica*,* na contramão do uso italiano consagrado de *La montagna incantata*, já havia décadas. O sinal lançado pela alteração no título indicava, muito mais, tratar-se da relocalização do grande romance alemão sobre a Europa — em que a personagem italiana Lodovico Settembrini tem papel central — sob o foco de atenção da intelectualidade literária na Itália, em tempos de intensa (e muitas vezes conflituosa) interação entre essas duas grandes nações da União Europeia, justamente em meio à atual fase de mobilidade e profundas transformações no continente.

No Brasil, a presença e a importância de Thomas Mann são bastante significativas, contam com longa história,** e vêm recebendo atenção

doctus, o conceito de seu uso da montagem com fins bem-definidos” (cf. J. Terence Reed, “Thomas Mann und die literarische Tradition”, em Helmut Koopmann (Org.). *Thomas-Mann-Handbuch*. 2. ed. Stuttgart: Alfred Kröner, 1995, p. 109).

* Cf. Mann, Thomas. *La montagna magica*. Milão: Mondadori, 2010. Na quinta edição, de 2011, adicionou-se ao mesmo volume a tradução de “La morte a Venezia”, em tradução de Emilio Castellani revisada por Renata Colorni, e com introdução de Elisabeth Galvan.

** Ver sobre isso, entre outros, além de Kuschel et al., op. cit.: Vamireh Chacon, *Thomas Mann e o Brasil*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975; Cláudia Dornbusch, *Aspectos interculturais da recepção de Thomas Mann no Brasil*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1992, dissertação de mestrado; e

crescente, não apenas pelo vínculo biográfico do escritor com o país natal de sua mãe.* Também em *A montanha mágica* há remissões ao Brasil, sendo a mais contundente, por certo, a menção à presença de “sul-americanos portugueses” no seminário em que ingressa Leo Naphta, um dos mentores do protagonista Hans Castorp. A remissão passou despercebida à germanística alemã, e sequer o volume com o aparato crítico da edição de 2002 dedica um comentário a isso. No capítulo “*Operationes spirituales*”, no entanto, a aparência desses brasileiros é descrita, de modo inequívoco, como “mais judaica” que a de Naphta, o que impedia que a origem judaica dele chamasse a atenção dos demais seminaristas. O motivo de uma aproximação das aparências físicas de brasileiros e judeus se repetirá décadas mais tarde em um episódio das *Confissões do impostor Felix Krull*, e remete a uma das principais razões do longo silêncio de Thomas Mann sobre seus vínculos com o Brasil (formulada literariamente, no entanto, nesses dois momentos de sua obra): bem cedo, já em 1912, historiadores antissemitas impuseram a Thomas e Heinrich Mann a presença de “sangue judeu” na constituição étnica, de modo especial o germanista Adolf Bartels, que durante a ditadura nazista virá a ser um dos principais e mais influentes ideólogos do regime no meio acadêmico.** É a Bartels, inclusive, que Sérgio Buarque de Holanda se refere em 1929 como fonte de seu conhecimento sobre a suposta origem brasileira de Thomas Mann, que o jovem sociólogo paulistano trata de confirmar na memorável entrevista que terá com o autor de *A montanha mágica*, logo após a conquista do prêmio Nobel de literatura.***

A origem brasileira, de qualquer modo, vem encontrando também na consciência do público internacional ressonância sempre maior, sobretudo como indício da discreta, mas contundente, sensibilidade de

Richard Miskolci, *Thomas Mann, o artista mestiço*. São Paulo: Annablume, 2003. Não se pode deixar de mencionar neste contexto a obra de João Silvério Trevisan, que se ocupou como nenhum outro escritor brasileiro das relações entre a família Mann e o Brasil, de modo especial em seu romance *Ana em Veneza* (1994). Sobre o assunto, ver Sibeles Paulino, *O espaço literário em Ana em Veneza: Trânsitos culturais e identidade nacional*. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2011, dissertação de mestrado.

* Ver sobre o assunto: Sibeles Paulino; Paulo A. Soethe, “Thomas Mann e a cena intelectual brasileira: Encontro e desencontros”, em *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 14, 2009, pp. 28-53.

** Destaque a isso foi conferido por um dos mais importantes biógrafos de Mann: Hermann Kurzke, *Thomas Mann: Das Leben als Kunstwerk*. Munique: Fischer, 2000, no capítulo “War der nicht Jude?” [“E esse não era judeu?”].

*** Cf. Sérgio Buarque de Holanda, “Thomas Mann e o Brasil”, em *O espírito e a letra. Estudos de crítica literária 1, 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 251-6.

Thomas Mann quanto aos “pequenos detalhes” da condição estrangeira vivida ou observada por suas personagens e às movências e instabilidades a que estão expostas.* Em um gesto de autoestilização, Thomas Mann remeteu-se diversas vezes a essa origem como fonte do influxo da arte na constituição de sua pessoa.**

Sua mãe brasileira, Julia da Silva-Bruhns, nasceu em 14 de agosto de 1851 entre Angra dos Reis e Paraty, no litoral do Rio de Janeiro, e cresceu na fazenda Boa Vista, “entre o mar e a mata”, como ela descreve em suas memórias.*** Seu pai era João Luiz Germano Bruhns (1821-93). Membro de uma família de comerciantes de Lübeck, ele emigrou para o Brasil em 1840 para desenvolver atividade econômica. Depois de se fixar no litoral do Rio de Janeiro, em Angra dos Reis, casou-se com Maria Luiza da Silva, que faleceu em 1856 durante um parto. A pequena Julia, quarta filha do casal, tinha então pouco menos de cinco anos e, órfã da mãe, foi levada pelo pai em 1858 à sua cidade de origem, no norte da Alemanha. A menina ficou sob cuidados de uma educadora em um internato e jamais voltou ao Brasil. Pouco antes de fazer dezoito anos casou-se com um “senador vitalício” da cidade de Lübeck, Thomas Johann Heinrich Mann. Ela faleceu em março de 1923, quase dois anos antes do lançamento de *A montanha mágica*, em novembro de 1924. Em 2001 comemoraram-se com uma exposição no Museu da República, no Rio de Janeiro, os 150 anos do nascimento da menina brasileira que viria a ser a matriarca de uma dinastia de escritores e intelectuais de língua alemã.****

Pois, de fato, o atual presidente da Sociedade Alemã Thomas Mann, sediada na Buddenbrookhaus, em Lübeck,***** Hans Wißkirchen, disse certa vez que os Mann representam para a Alemanha o que os Kennedy representam para os Estados Unidos e (remetendo-se a palavras do famoso crítico literário Marcel Reich-Ranicki) o que os Windsor representam para a Inglaterra: a família viveu de modo peculiar e

* Por exemplo: Yahya Elzaghe, *Thomas Mann und die kleinen Unterschiede: Zur erzählerischen Imagination des Anderen*. Colônia: Böhlau-Verlag GmbH, 2004.

** Bem conhecido é o conteúdo de uma carta de Mann (de junho de 1939) a Agnes E. Mayer: “Minha herança paterna e materna divide-se exatamente segundo o modelo goetheano: do pai a ‘estatura’, ao menos uma dose disso, e ‘o jeito sisudo de ser’; da ‘mãezinha’, tudo que G. [Goethe] resume simbolicamente nas palavras ‘alegria, candura’ e a ‘vontade de histórias tecer [...]’”. Cf. Thomas Mann, *Briefe 1889-1955*. Org. Erika Mann. V. I-III. Frankfurt, M.: Fischer, 1961. Aqui: v. 2, pp. 100 e ss.

*** Cf. Julia Mann, *Cartas e esboços literários*. Trad. Claudia Baumgart. São Paulo: Ars Poetica, 1993, p. 8.

**** O catálogo da exposição é material valioso disponível em português: Dieter Strauss; Maria A. Sene, (orgs). *Julia Mann: uma vida entre duas culturas*. São Paulo, 1997.

***** Para informações, ver o site da instituição: <http://buddenbrookhaus.de/de/45/home.html>.

intenso a história recente e tornou suas as grandes questões da Alemanha, sob grande identificação e visibilidade da opinião pública. Desde a reunificação alemã, com fases menos e mais intensas, há naquele país o que a imprensa chama de uma “mannomania”. Pois além de Thomas Mann e seu irmão Heinrich, dois dos maiores escritores europeus do século xx, também os filhos e netos de Thomas se destacaram na vida intelectual alemã: Klaus e Erika como escritores e ativistas políticos e culturais; Michael como músico, depois germanista; Golo como historiador; Elisabeth como bióloga marinha. Frido Mann, neto de Thomas com sua esposa Christine Mann, pedagoga, filha do físico Werner Heisenberg, mantém contato com o Brasil desde meados dos anos 1990. Autor de romances e livros de ensaios, Frido contou em julho de 2015, por ocasião de seu septuagésimo quinto aniversário, com um evento na Literaturhaus de Munique em sua homenagem, para o público em geral, que lotou o auditório; em outubro do mesmo ano, o número 42 da revista *Der Spiegel* publicou longa reportagem sobre a família Mann (afinal, durante a Feira de Frankfurt foram apresentadas duas novas biografias de seus integrantes)* e ainda uma entrevista de três páginas com Frido: sua visibilidade e a recepção significativa de suas obras recentes confirmam a popularidade da família ainda hoje, de forma ativa e lúcida, no espaço público e no imaginário de grandes camadas da população alemã.

A preocupação em não perder o contato com o grande público leitor, a propósito, já era questão central para o autor de *A montanha mágica*, como desafio à própria poética. O romance revela a um só tempo inovações formais que o aproximam de tendências autorreflexivas do início do século xx, mas também uma dicção e um universo de referências que o fazem legatário de uma “ilusão representacional” mais palatável, quase popular, ainda que autocrítica e transformadora.

Sobre a questão, o crítico Herbert Lehnert** bem percebeu que Thomas Mann convida seu leitor, por um lado, a identificar-se ingenuamente com o mundo figurado nas obras por via realista e a aceitar a ficção como um dado “natural”; por outro lado, atrai o leitor para que descubra, sob a ficção realista, a estrutura em que os elementos literários se conectam, sob um novo sistema de significações. Antecipações e

* Manfred Flügge, *Das Jahrhundert der Manns*. Berlim: Aufbau, 2015; Tilmann Lahme, *Die Manns. Geschichte einer Familie*. Frankfurt, M.: Fischer, 2015.

** Cf. Herbert Lehnert, “Thomas Mann und die deutsche Literatur seiner Zeit”, em Helmut Koopmann (Org.), *Thomas-Mann-Handbuch*, op. cit., pp. 138-9.

retrospecções, leitmotiv, o entretecimento de informações e referências ao longo dos textos, tudo torna insuficiente uma leitura linear única, atenta apenas à superfície da narrativa. O bom leitor da obra precisa colocar-se diante dela como um todo, apreender-lhe a materialidade “orgânica”, por assim dizer, como quem se depara com um quadro, um objeto no espaço. Ao preço de renovadas incursões pelo romance, de uma longa permanência na “montanha mágica” de papel por bíblicos sete anos, é que se pode compreender e fruir essa obra, tê-la em vista no todo, em seus detalhes e densidade composicional. Mann, ao falar em 1939 sobre *A montanha mágica* a estudantes norte-americanos em Princeton, sugere de modo claro um procedimento, ao apresentar o romance como a seguir:

Que devo dizer sobre o próprio livro e sobre como ele deve ser lido? De início, uma exigência bastante arrogante, qual seja: a de que se deve lê-lo duas vezes. A quem conseguiu levar o *Zauberberg* uma vez até o fim, aconselho que o leia uma vez mais, pois a peculiaridade de seu feitio, seu caráter composicional, propicia que o prazer do leitor se eleve e se aprofunde, na segunda vez. (XI, 611)

Trata-se aqui de uma citação indireta de Arthur Schopenhauer: pois no “Prefácio” de *O mundo como vontade e representação* o filósofo sugere ao leitor uma segunda leitura da obra, para que possa compreender melhor o livro.* O princípio literário é característico, e não surpreende que outro grande escritor como João Guimarães Rosa faça desse mesmo texto de Schopenhauer a epígrafe de *Tutameia*: “Daí, pois, como já disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra. Schopenhauer”.**

Para exemplificar o procedimento e destacar um dentre os muitos leitmotiv que perpassam o texto, as considerações a seguir concentram-se sobre a figuração das mãos no romance. Na atenção às várias mãos que fazem chegar o texto à mão do leitor de hoje ressoa a atenção que o escritor dedica a esta que é, entre as partes externas do corpo, a mais ágil e complexa: a imensa maioria dos indivíduos tem suas mãos a maior parte do tempo diante dos olhos, mas o foco em geral se

* A indicação é de Hermann Kurzke, *Thomas Mann: Epoche, Werk, Wirkung*. 3. ed. rev. e ampl. Munique: C.H. Beck, 1997, p. 196.

** Cf. João Guimarães Rosa, *Tutameia*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. v.

concentra sobre outra coisa, que elas portam; e não raro esse elemento tão marcante da condição de cada indivíduo passa despercebido — até que nas próprias mãos pousem mãos alheias, ou até que irrompam nas próprias mãos a dor, o tempo, e elas faltem. Pode dar-se aqui, na concentração sobre a manufatura do texto, a descoberta de um gesto reflexivo, plástico, estético, que é também explicitação do hábil manejo de Mann com imagens de pensamento únicas, hoje imprescindíveis.

No início do romance, quando o leitor toma contato com Hans Castorp e o conhece como burguesote mimado, o narrador não se furta a descrever o protagonista como a seguir: “Suas mãos, embora não fossem tipicamente aristocráticas, tinham a pele bem-cuidada e macia, adornadas pelo anel-sinete, herança do avô, e por outro anel de platina em forma de corrente”. E logo depois: “Terminada a refeição, era sua primeira necessidade a tigelinha de água perfumada para lavar os dedos”.

Ao cuidado e refinamento dessas mãos vai opor-se páginas adiante o desleixo das de Clawdia Chauchat. A jovem russa irrita Castorp por bater a porta sempre que entra no refeitório. Seu caráter tosco, no entanto, também atrai e deslumbra o rapaz. Pouco antes de serem apresentados um ao outro, Castorp tem tempo de observá-la, com especial interesse pelas mãos:

Uma das mãos ela manteve no bolso da jaqueta de lã muito justa, e a outra, no entanto, levou à nuca, apoiando e arranjando o cabelo. Hans Castorp olhou essa mão — entendia de mãos e lhes devotava atenção muito crítica, tendo o hábito de examinar, antes de mais nada, essa parte do corpo das pessoas com quem travava conhecimento. Não era propriamente feminina a mão que arrumava os cabelos; não oferecia aquele aspecto cuidado e refinado que costumavam ter as mãos das damas da esfera social de Hans Castorp. Bastante larga, de dedos curtos, tinha algo de primitivo, de infantil, que lembrava a mão de uma colegial. As unhas, evidentemente, ignoravam a manicure; estavam aparadas de maneira tosca, também de colegial, e a pele, nas bordas, parecia um tanto áspera, como a de quem tivesse o vício de roer as unhas.

O contraste social entre ambos (essa atenção dada às mãos é apenas um recurso, entre outros, para destacá-lo) está relacionado às principais transformações sofridas pelo protagonista na primeira metade do romance. Hans Castorp acaba permanecendo no sanatório por bem mais tempo que as três semanas previstas de início, nas quais apenas pretendia visitar o primo Joachim Ziemssen, acometido pela tuberculose. Sua

permanência, a propósito, se dá de forma ambivalente: não se sabe em definitivo se Castorp adoece por estar apaixonado por Clawdia, e por isso fica, ou se ele se crê doente para ficar no sanatório, movido pela paixão. De qualquer maneira, a paixão e as diferenças entre ele mesmo e o objeto de seu desejo desencadeiam em Castorp um processo de questionamento e reflexividade que constituem, em última análise, a própria matéria do romance.

Um sonho com as mãos de Clawdia explicita a atração erótica que Hans sente por ela, fixa plasticamente o contraste entre ambos e aponta para a transformação dele em decorrência do refinamento de sua percepção em face da realidade física do corpo. Duas vezes na mesma noite, Hans Castorp sonha, segundo informa o narrador:

Achava-se sentado na sala das sete mesas, quando a porta envidraçada se fechou com enorme estrondo, e madame Chauchat, no seu suéter branco, entrou com uma mão no bolso e a outra na nuca. Porém, ao invés de se dirigir à mesa dos “russos distintos”, a mulher mal-educada aproximou-se a passo silencioso de Hans Castorp e, sem dizer palavra, estendeu-lhe a mão para beijar — não as costas, mas sim a palma. E Hans Castorp beijou o interior dessa mão; beijou essa mão pouco cuidada, um tanto larga, de dedos curtos, com a pele áspera nas bordas das unhas. Novamente o invadiu então, dos pés à cabeça, aquela sensação de gozo dissoluto por que passara, quando, a título de experiência, se sentira livre da pressão da honra e desfrutara as ilimitadas vantagens que a vergonha acarreta. Foi essa a sensação que ele tornou a encontrar no sonho, mas com intensidade muitas vezes maior.

A repetição meticulosa dos termos utilizados páginas antes para descrever a mão de madame Chauchat evidencia a condução do leitor entre polos distintos ao longo do romance, os quais encerram, sob formas quase idênticas, sentimentos e convicções ambivalentes. Se as expressões “larga”, “de dedos curtos” e sobretudo “com a pele áspera nas bordas das unhas” serviram para reprovar em Clawdia a aparência pouco nobre e o seu desleixo com as “boas maneiras”, elas são também, no sonho, índices da atração que o caráter licencioso da personagem exerce sobre Castorp. O prazer que o beijo provoca e que contagia o sonho dali em diante indica o afrouxamento dos vínculos sisudos que o atam ao código austero de seu meio social de origem: na expressão “se sentira livre da pressão da honra e desfrutara as ilimitadas vantagens que a vergonha acarreta”, bem a propósito, o adjetivo para “ilimitadas”

é no original *bodenlos*, literalmente: “sem chão”, “desterrado”. As vantagens trazidas por esse prazer devem-se também ao desprendimento de Castorp do espaço da “planície” burguesa de Hamburgo e à sua fixação na paisagem alpina que abriga o sanatório Berghof.

De modo significativo, a decisão do protagonista de ficar no sanatório novamente estará associada à imagem da mão — à do próprio Castorp, desta vez. A oposição inicial entre as suas mãos e as de Clawdia, que se desmembrara em nova ambivalência, pelo sentido duplo conferido à mão da mulher russa (sensualidade e desleixo), sofre agora outro desmembramento, pela duplicação de sentido a ser conferido à mão refinada de Castorp. Pois após o primeiro exame radiográfico a que Castorp se submete, Behrens, o diretor do sanatório, permite-lhe ver a própria mão através do emissor de raios X. A descrição do que Castorp vê remete-nos de imediato ao trecho de centenas de páginas antes (citado há pouco):

[Dr. Behrens] teve ainda a amabilidade de permitir que o paciente, a seus rogos insistentes, contemplasse a própria mão através do anteparo luminoso. E Hans Castorp viu o que devia ter esperado, mas que, em realidade, não cabe ver ao homem, e que jamais teria crido poder ver: lançou um olhar para dentro do seu próprio túmulo. Viu, antecipado pela força dos raios, o futuro trabalho da decomposição; viu a carne em que vivia, solubilizada, aniquilada, reduzida a uma névoa inconsistente, no meio da qual se destacava o esqueleto minuciosamente plasmado da sua mão direita, e em torno da primeira falange do dedo anular pairava, preto e frouxo, o anel-sinete que o avô lhe legara [...]. [Ele] contemplou uma parte familiar do seu corpo, estudou-a com olhos videntes e penetrantes, e pela primeira vez na vida compreendeu que estava destinado a morrer.

Agora a mão despoja-se de adornos, asseio e perfume, para revelar-se como imagem de morte e efemeridade. Com a ajuda de um instrumento óptico, ela se decompõe diante do olhar do observador, que insiste em vê-la. A dimensão da existência física em sua sensualidade, firmada pela mão de Clawdia, associa-se a outra dimensão, mórbida, efêmera. Como no sonho com Clawdia, em que há um distanciamento em relação aos valores comportamentais trazidos do mundo burguês da planície, aguça-se agora o desnudamento da existência física e natural, revelada como perecível. Ambivalente, no entanto, e reversível nesse trânsito entre elementos opostos no texto, em breve a imagem será redimensionada uma vez mais.

Poucas páginas adiante, no capítulo intitulado “Liberdade”, a mão volta a receber destaque. Castorp acabara de escrever uma carta à família, em que comunica sua decisão de ficar no sanatório; e já nesse momento ele se desculpa, caso só venha a escrever raramente. Depois de evidenciar, por sinais como esse, o distanciamento de seu espaço de origem, e assumir a paixão por Clawdia, ele se entrega a contemplar — a própria mão:

Feito isso, permaneceu deitado e elevou a mão contra o céu, com a palma para fora, assim como fizera diante do anteparo luminoso. Mas a luz celeste deixou intacto o seu aspecto de vida. Diante da sua clareza, a matéria da mão até se tornou mais opaca e mais escura, e somente os contornos afiguravam-se numa vaga iluminação vermelha. Era a mão viva, que Hans Castorp estava habituado a ver, a lavar, a usar, e não aquela armação estranha com que se defrontara através do anteparo. A cova analítica, que então vira aberta, voltara a se fechar.

A situação é paradoxal. O protagonista decide permanecer em um sanatório para tuberculosos por estar supostamente doente, observa a própria mão, apresentada pouco antes em sua dimensão física mais assustadora e efêmera, mas associa-a à vida. Além disso, reafirma o refinamento dessa mão e os cuidados com ela, evocando assim a distinção inicial entre ele mesmo e Clawdia Chauchat. Sabe-se que a motivação vital, afetiva e erótica que o compele a ficar, no entanto, decorre justamente dessa mulher, cuja mão, antes “desleixada”, havia provocado nele, em sonho, sensação intensa.

A superposição e o entretecimento desses elementos preservam as ambivalências (boas maneiras e desleixo, austeridade e licenciosidade, reprovação e atração, morbidez e vitalidade) e, em vez de apaziguá-las, fazem delas a fonte de novos significados, pela coexistência de contrários. Cada detalhe do romance celebra a impossibilidade de superação da ambivalência, pois ela está inscrita na condição bipartida do sujeito (corpo mortal e “espírito” que integram um contexto cultural e moral), e no fato puro e simples da existência de sujeitos diversos — o que é, a propósito, condição e fonte da matéria literária em si mesma: a linguagem.

A clarividência intelectual, formulada linguisticamente, converte-se aqui em experiência “erótica”, em que o espírito reflexivo se rende ironicamente à vida, abdicando de si mesmo e de eventuais certezas, para continuar existindo e atuando: tal definição de Eros, figurada literariamente em *A montanha mágica*, é do próprio Thomas Mann, que

a formulou anos antes em seu longo ensaio *Betrachtungen eines Unpolitischen* (“*Considerações de um apolítico*”, de 1918, ainda sem tradução ao português). Os valores morais e culturais (espirituais) expressos por Castorp parecem impor-se nas impressões que o narrador lhe atribui, mas sua corporeidade (a vida) é que avança para o primeiro plano, por via estética, sensorial. Ante si mesmo, a personagem descobre-se ambivalente, torna-se capaz de ver Clawdia também dessa maneira, e opta por permanecer próximo dela.

Apoiar a figuração da clarividência “espiritual” com a figuração da clarividência dos sentidos é um dos princípios estéticos de *A montanha mágica*. A percepção das mãos por Hans Castorp, as suas e as de Clawdia Chauchat, e a respectiva descrição e comentário dessa percepção pelo narrador prestam-se a significar na obra o contraste social e a atitude de vida diversa entre as duas personagens. Cada um desses elementos opositivos, no entanto, desmembra-se em nova ambivalência: a mão de Chauchat dá sinais de desleixo e de sensualidade; na mão de Castorp estão lado a lado sinais de efemeridade e regramento burguês.

Quando Castorp toma consciência desse complexo de ambivalências múltiplas (entre dois sujeitos, e no interior de cada um deles) concorre para seu entendimento das relações um outro fator: o espaço partilhado (comum, portanto, aos dois personagens). Ele atenta agora para a linha que separa sua mão do entorno. Dá-se de novo a descrição da forma plástica da mão, não mais no negativo do raio X: ao elevar “a mão contra o céu”, segundo o trecho do romance mencionado acima, Castorp vê que “a matéria da mão” havia se tornado “mais opaca e mais escura, e somente os contornos afiguravam-se numa vaga iluminação vermelha”. A personagem passa a ter diante dos olhos sua “mão viva”; e com isso a “cova analítica, que então vira aberta, voltara a se fechar”.

Nessa visão, contrastam-se as duas anteriores: a da mão do protagonista é objeto imbuído de significados sociais de asseio (ela está exposta a um olhar externo) e vem à lembrança o que mostrara o aparelho radiológico (como olhar da personagem para dentro de si). Agora, ao observar a mão contra o céu, e tendo presentes essas duas dimensões anteriores, Castorp percebe intocada, de qualquer modo, a forma vital da mão: o narrador desloca a atenção do leitor para a forma da superfície da mão, pela diminuição da luz que incide sobre ela (os olhos se aguçam) e pelo fato de ela ter se tornado “mais opaca”; além disso, ressalta-se o traçado de divisão entre ela e o fundo, o céu, pela atribuição de volume e cor a seu contorno, marcado por tons de vermelho. O contorno e a superfície,

ou seja, os limites de separação entre corpo e entorno, fixam o significado da presença concreta do protagonista no mundo. Madame Chauchat já não é para ele a figura estranha percebida somente à distância e em sua exterioridade, mas começa a ser um outro, com quem ele é capaz de identificar-se. Eis para a narrativa e para a construção da obra a “matéria vertente”: o espaço material e imaginário que separa as personagens assume forma e evidencia-se o suporte material, linguístico e estético em que se dão as movências do pensamento e da ação.

No final do romance, a propósito, quando eclode a Grande Guerra e soa o “trovão” que abala para sempre as estruturas então vigentes na Europa, Hans Castorp desce de maneira impulsiva e mecânica à planície. Leitor e narrador deixam repentinamente a letargia do sanatório e agora acompanham o protagonista em meio ao campo de batalha. O cenário de horror da guerra é descrito com um apelo sensorial único no romance, daí valer a pena manter também o original alemão e perceber o trabalho cuidadoso de Herbert Caro, que preserva o ritmo e as aliteraões:

Crepúsculo, chuva e barro, rubros clarões de fogo no céu turvo que sem cessar estruge atroadoramente; os úmidos ares invadidos e dilacerados por silvos agudos, por uivos raivosos que avançam como o cão dos infernos e terminam sua órbita, entre estilhaços, jatos de terra, detonações e labaredas, por gemidos e gritos, por clarinadas estridentes e pelo rufar de tambores, clamando depressa, cada vez mais depressa...

Wo sind wir? Was ist das? Wohin verschlug uns der Traum? Dämmerung, Regen und Schmutz, Brandröte des trüben Himmels, der unaufhörlich von schwerem Donner brüllt, die nassen Lüfte erfüllt, zerrissen von scharfen Singen, wütend höllenhundhaft daherfahrendem Heulen, das seine Bahn mit Splintern, Spritzen, Krachen und Lohen beendet, von Stöhnen und Schreiem, von Zinkgeschmetter, das bersten will, und Trommeltakt, der schleuniger, schleuniger treibt...

Em meio a essa “tempestade de aço” surgirá de novo o motivo da mão, a realidade agora é a do “barro bombardeado”.

Eis aí nosso conhecido, eis aí Hans Castorp! Já bem de longe o reconhecemos pela barbicha que deixou crescer, enquanto comia à mesa dos “russos ordinários”. Arde e está ensopado como os demais. Corre com os pés pesados pelo barro, segura o fuzil com o punho pendente. Vejam só: ele pisa a mão de um camarada desagregado — pisa essa mão com a bota ferrada e afunda-a no solo lamacento,

salpicado de galhos lascados. E todavia é ele. Mas como pode ser? Está cantando! Ele canta, canta sem razão, de olhar vazio, por uma excitação vazia de pensamentos, e como quem aproveita a respiração ofegante [...].

Nada casual o fato de que Castorp pise sobre a mão de um camarada que jaz na lama. Pois o clima de desolamento que se abatera sobre a Europa antes da Primeira Guerra Mundial — e que levou muitos jovens (mesmo artistas e intelectuais) a celebrá-la como fato agregador e a partir com entusiasmo para o front — é questão central no romance. Ao “grande tédio” seguiu-se a “grande irritação”, tais os títulos de capítulos finais, até que em breve soou o “trovão”. *A montanha mágica* é diagnóstico único do tempo, das noções, esperanças e equívocos que antecederam a grande tragédia; e é também resposta concreta à “festa universal da morte”. É fruto de gestos prolongados de escrita e leitura, de autocrítica e de “simpatia pedagógica” em relação ao jovem Hans Castorp e sua geração. Esses gestos, vale repeti-los agora pelas próprias mãos, ao se tomar e retomar este volume de texto quase centenário, mas fonte certa de lampejos de “clareza repentina”, também para o Brasil de hoje.

Paulo Astor Soethe, nascido em 1968, é professor de língua e literatura alemãs na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em Curitiba. Autor de estudos sobre Heinrich Böll, Heinrich e Thomas Mann e João Guimarães Rosa, dedica-se à formação de professores de alemão para a rede pública de ensino no Brasil e ao estudo de publicações brasileiras em língua alemã. Foi bolsista da Fundação Alexander von Humboldt em 2005 e 2006, em Tübingen, e desenvolve projetos, em instituições nos dois países, sobre as relações literárias entre Brasil e Alemanha. Traduziu obras de Jürgen Habermas e Karl-Otto Apel, entre outros, e o romance *Pontos de vista de um palhaço*, de Heinrich Böll. Em 2015, foi agraciado com o prêmio internacional Jacob e Wilhelm Grimm, do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD).