

Temas e motivos de Thomas Mann

(De Tonio Kroeger ao Dr. Faustus)

CÉSAR LEAL

A crítica moderna encontra na obra literária de Thomas Mann um dos campos mais férteis para a verificação de seus parâmetros, a eficácia de seus processos e experimentação contínua de sua escala de valores teóricos. Thomas Mann situa-se hoje como um ponto limite: a grande coluna de nosso tempo em cuja extremidade oposta se encontra Homero. Entre esses dois pilares se estende como uma ponte — para falar em termos metafóricos — a literatura do Ocidente. Isso não significa que Thomas Mann seja superior a Virgílio, Dante, Camões, Shakespeare ou Goethe. Uma ponte não se faz, apenas, com duas grandes colunas assim como uma literatura verdadeiramente forte não se faz, apenas, com dois grandes escritores. Em particular, quando se trata não de uma literatura nacional mas da literatura universal, cujos gigantes como Dostoiévski, Cervantes, Balzac ou Proust não pertencem à história particular de uma nação, mas de toda a humanidade.

Thomas Mann, sendo um escritor situado dentro de uma perspectiva temporal muito próxima da nossa, ainda não foi devidamente estudado em toda rica variedade dos motivos, temas e valores que sua arte apresenta. Certamente que ele tem sido investigado, mas o mundo de um grande romancista não é menos complexo do que o mundo empírico, com personagens que têm uma determinada duração, um ambiente constantemente mutável, uma ética e uma estética, um sistema de valores, uma simbologia particular, tudo rigorosamente unido entre si por meio de uma estrutura lógica, uma organização que somente a arte, como criadora de uma realidade superior, pode assegurar.

O tema central da obra de Thomas Mann é a oposição entre a arte moderna e a sociedade burguesa. Ao contrário de

Baudelaire que indaga como pode a arte sobreviver em uma época de contínua decadência do espírito e progressivo predomínio da matéria, Thomas Mann, de forma um tanto autobiográfica, narra, com enorme riqueza de pormenores, a tragédia do artista moderno, desde a vã tentativa de conservar a “sociabilidade da arte” como se apresenta no *Tonio Kroeger* e na *Morte em Veneza*, até o refúgio da Adrian Leverkühn na solidão de seu castelo interior, onde a alma é oferecida ao Demônio em troca da glória. Essa tragédia do artista moderno — ou melhor, da arte moderna — como a definiu Lucács, mantém Thomas Mann ocupado durante mais de meio século.

Os materiais artísticos que motivam a atividade de Mann, como escritor, são o belo, o amor, a morte, o tempo, a enfermidade, as relações familiares, a música, a cozinha (compreendida em seu sentido antropológico como um bem da cultura), a arte como um dos instrumentos mais eficazes para expressar a vida e o seu sentido, a natureza e o mundo interior ou subjetivo de cada homem. O amor, em Thomas Mann, como em Dante, tem uma significação muito vasta. Se o amor é a força que move o Sol e as estrelas, que dizer de seus efeitos sobre o frágil coração humano? O Amor, nos romances de Thomas Mann, é, frequentemente, confundido por certa crítica impregnada de idéias freudianas como algo diretamente vinculado à sexualidade. Esse desvirtuamento se observa particularmente no cinema, onde tal sentimento adquire um caráter mesquinho, sofrendo uma redução cujas consequências resultam no enfraquecimento do símbolo em suas relações estruturais com o todo da obra. Por exemplo, logo no início do *Tonio Kroeger*, lemos o seguinte:

“O caso era que Tonio amava Hans Hansen, e já sofrera muito por causa dele. Aquele que mais ama é o subjugado e tem de sofrer. Esta lição simples e dura sua alma de catorze anos já aprendera da vida. E ele era de um feitio que guardava bem essas experiências, tomava nota, interiormente, por assim dizer, e, de certo modo, tinha sua alegria nelas, sem, obviamente, dirigir-se por elas e delas tirar proveitos práticos”.

Logo após esse trecho, Thomas Mann mostra que Tonio Kroeger, apesar de sofrer por ser o que mais ama, o seu amor não é apenas aquele amor humano, mas um amor que se estende ao mundo da natureza e da cultura: a velha nogueira, o mar Báltico, seu violino, coisas, enfim, “cujos nomes — diz textualmente — podiam ser aproveitados em versos”. Revela-nos, com isso, que sem o Amor a arte dificilmente poderia existir. Tal concepção do amor pode ser muito antiga mas onde eu a encontrei expressa com maior vigor foi em Dante, cuja influência sobre Thomas Mann, não é mera hipótese, mas um fato cientificamente observável. O último capítulo do *Tonio Kroeger* é uma carta do protagonista a uma amiga, a pintora russa Lisaveta Ivanovna. Há nessa carta, afirmações sobre o amor que nos lembra alguns trechos da VITA NOVA:

Admiro os soberbos, os frios que se aventuram nos caminhos das grandes e demoníacas belezas e desprezam o homem — mas não os invejo. Pois, se uma coisa é capaz de fazer de um escritor poeta, então, é este meu amor burguês pela humanidade, pela vida e pelas coisas comuns. Todo o calor, toda a bondade, todo o humor vem dele, e quer-me parecer que seja ele aquele amor do qual está escrito que alguém poderia falar com língua angelical e, no entanto, sem ele nada mais ser do que um bronze soante e guiso sonoro”.

Se no *Tonio Kroeger* o motivo central é o amor em suas relações com a arte, e a luta do herói resulta de uma tensão bipolar motivada por sua vacilação entre os encantos da sociedade burguesa e a criatividade artística, que afinal triunfa, na *Morte em Veneza*, o amor se desloca para o sentido do belo na arte. Claro que a *Morte em Veneza* é uma obra complexa. Não comporta, portanto, apenas uma duas ou três interpretações. Como criação estruturada em camadas simbólicas extremamente densas, os seus níveis de significado são múltiplos, embora não se possa colocar de lado suas relações com *Tonio Kroeger*. Segundo creio, o tema central da *Morte em Veneza* é a busca inútil do belo, no sentido grego da palavra, embora Thomas Mann haja conseguido, ele próprio, alcançar nessa obra tal objetivo. O motivo mais constante é a morte; mas

quem morre não é um homem e sim o anelo, a esperança de um escritor que, mesmo sendo bem dotado, reconhece a impossibilidade de atingir na sociedade industrial e tecnológica aquela beleza ideal que somente os gregos — em alguns casos — atingiram em toda a plenitude.

Não é difícil descobrir que a transição do Tonio Kroeger para Gustav von Aschenbach não se faz sem um choque. Enquanto Tonio Kroeger termina jovem, relativamente bem sucedido, vigoroso tanto no corpo quanto na mente, Aschenbach, ao contrário, se apresenta, logo de início, como portador de uma tensão nostálgica da própria glória juvenil, deprimido, com o coração denotando os primeiros sinais de algo que o conduz a idéias hipocondríacas. E, se procura dar um passeio após o chá, simbolicamente, avista o Sol no poente, observando de súbito que caminha ao crepúsculo, junto a um cemitério, onde lê na fachada da capela bizantina legendas como estas: "Eles entram na casa de Deus"; "A luz eterna os alumie". Tudo isso pode ser observado logo nas primeiras trinta linhas da novela. Mas, a própria figura da Morte é contemplada em pessoa pelo próprio Aschenbach. Surge na forma de um homem imprevisível como as imagens do sonho, com uma aparência que nada tinha de comum. Eis como Thomas Mann descreve esse personagem sem nome:

"De estatura mediana, magro, imberbe e de nariz extremamente arrebitado, o homem pertencia ao tipo ruivo e possuía a pele leitosa e sardenta peculiar a este. Evidentemente, não era bávaro como indicava, no mínimo, o chapéu de palha com aba larga e reta, que cobria sua cabeça, dando-lhe a impressão de um estrangeiro, vindo de longe. Porém, trazia a mochila tão em uso no país, afivelada aos ombros, um terno cintado de pano não pisado, de cor amarelada, parecendo trazer uma capa de chuva sobre o braço esquerdo que encostava na cintura. Com a cabeça erguida, de modo que crescendo da camisa esporte solta, aparecia seu pescoço magro, sobressaindo, forte e nu, o pomo de Adão. Olhando agudamente para a distância com olhos incolores, e de pestanas vermelhas, entre as quais, estranhamente combinando com seu nariz curto e levantado, havia duas rugas horizontais... Sua pose tinha algo de

alcance dominante, corajoso ou mesmo selvagem, pois, fosse porque ofuscado, fazia caretas contra o sol poente, ou porque se tratasse de uma deformidade física constante, seus lábios pareciam curtos demais, eram completamente recuados dos dentes, de modo que estes ficavam expostos, brancos e compridos, até a gengiva".

Como se vê: Aschenbach observa o estranho nos mínimos detalhes mas este acaba por lançar-lhe um olhar tão feroz e agressivo que Aschenbach não se limitou a desviar a vista, mas a voltar-se em outra direção e esquecer definitivamente o homem. Contudo, a impressão daquele estranho ficou presente em seu espírito e, ao mesmo tempo, um desejo compulsivo de fazer uma viagem, que recorda a ida de *Tonio Kroeger* à Dinamarca, só que desta vez o seu destino é a Itália.

A narrativa da viagem, desde sua partida de Pola até a Veneza, é bem um testemunho do virtuosismo técnico-estilístico de Thomas Mann, não se podendo por em dúvida sua intenção de alcançar a perfeição máxima na luta contra sua árdua matéria: a palavra. Acredito que nenhum livro de Thomas Mann concentra, em tão poucas páginas, a perícia artística que ele demonstra nessa curtíssima novela.

A presença no navio em que viajavam de um velho — um falso jovem — com o rosto pintado, sugere, também, a decadência de tudo aquilo que se encaminha rapidamente para a morte e Veneza, cujo poder político se perdera há séculos, vê na época do comercialismo burguês, o naufrágio de suas obras de arte nas águas letais da cidade", contaminada por sonâmbulos viajantes que povoam seus hotéis, seus restaurantes, suas praias, enquanto os seus tesouros artísticos vão sendo consumidos pela degeneração da mente moderna.

Aschenbach é o único a tomar consciência de tal situação. Ao chegar em Veneza, se livra do velho, bêbado e horripilante, mas não menos horripilante, lhe pareceu o transporte que o levaria ao centro da cidade. Vejamos como ele descreve a cena: "quem não teria de combater um ligeiro arrepio, um se-

creto medo e opressão quando, pela primeira vez ou depois de longo hábito, tivesse de subir para uma gôndola veneziana? A estranha embarcação de tempos baladescos, tradicionalmente inalterada e tão singularmente preta — como entre todas as coisas só o são os ataúdes — lembra caladas e criminosas aventuras em noites murmurantes, lembra, mais ainda a própria morte, marcas e execução sombrias e a última silenciosa viagem”.

Ao tomar o barco, verificou que ele estava dirigido ao mar aberto. Ora, ele sabia que aquela direção não o levaria à cidade, mas ao cemitério de Veneza, daí sua ordem ao gondoleiro: — “Vamos para a estação das barcas”. Mas como não obtivesse resposta, repetiu a ordem, virando-se por completo e fitando o gondoleiro no próprio rosto. Eis como Mann descreve essa personagem sem nome: “Era um homem com fisionomia descortês, brutal mesmo, vestido de azul-marinho, com uma faixa amarela na cintura e um desforme chapéu de palha ousado e torto na cabeça, cujo trançado começava a abrir-se. Sua formação de rosto, seu bigode louro e crespo, embaixo do nariz curto e arrebitado, não lhe davam a aparência do tipo italiano. Apesar de ser de constituição física mais para franzina, podendo-se achar não ser ele especialmente indicado para a sua profissão, dirigia o remo com força e energia, empenhando todo o corpo em cada movimento. Algumas vezes, com o esforço, puxava os lábios para trás, descobrindo os dentes brancos. Com as sobrancelhas ruivas, cerradas, ele olhava por cima do freguês, respondendo em tom categórico, quase grosseiro:

— O senhor vai para o Lido.

Observe-se aí, a técnica artística de Thomas Mann. Entre a ordem de Aschenbach e a resposta do gondoleiro, há um enorme trecho que deixa de ser descrição para tornar-se autêntica narrativa. O leitor desatento poderá até perder-se na leitura, pois seria capaz de julgar que o gondoleiro está fazendo uma interrogação, quando na realidade, o que ele faz é adivinhar o lugar para onde se destina Aschenbach. Não há dúvida que este personagem é o mesmo que ele vira em frente à capela

bizantina do cemitério de Munique. Basta que se observe a tipologia, os caracteres e sinais que permitem o reconhecimento. Por exemplo: são comuns o nariz arrebitado, a magreza de ambos, a cor da pele, os lábios afastados dos dentes. No de Munique, os lábios curtos poderiam ser provocados pelas caretas que ele fazia diante do sol; no de Veneza, os dentes à mostra poderia ser o efeito do esforço que o homem fazia com o remo. Ambos estão com a cabeça coberta por um chapéu de palha. Quanto ao caráter, ou pelo menos à sua aparência, ambos eram agressivos e apesar de franzinos demonstravam uma força selvagem nos movimentos e atitudes. O primeiro não era bávaro, parecendo um estrangeiro vindo de “muito longe”; o segundo não parecia italiano e, ao chegar no Lido, ao procurá-lo o gondoleiro havia desaparecido.

Não há dúvida de que este personagem foi introduzido por Thomas Mann como um recurso técnico-expressivo destinado a dar um caráter lúgubre ao motivo da morte. O personagem, nesse caso, seria a própria morte e o objetivo de Thomas Mann é criar a ambiguidade, o que é muito próprio de seu estilo, criando assim dificuldades para uma interpretação literal da história de Gustav von Aschenbach.

Ao desaparecer a motivação da morte, Thomas Mann reintroduz o motivo do amor, com o aparecimento em cena do jovem Tadzio. Repete-se aqui o paralelismo Hans Hansen-Tonio Kroeger — Tadzio-Aschenbach. Assim como depois irá observar-se na *Montanha Mágica* o paralelismo no episódio Pribislav — Hans Castorp.

A beleza só pode ser revelada pelo amor, o amor é luz, é claridade, porque só a luz pode desviar a atenção do intelecto para os sentidos. Intelecto e memória, diante da claridade sobre um ser ou coisa bela, ficam em suspensão, porque a alma embriagada pela alegria fica presa no mais belo dos objetos tocados pelo Sol; e só com o auxílio de um corpo ela consegue elevar-se para uma contemplação mais alta ainda. E, mais adiante, ao prosseguir sob o efeito de um dos mais belos diálogos de Platão, Thomas Mann escreve:

"O amante é mais divino do que o amado, porque no amante está o Deus e no outro não — pensamento tão carinhoso e irônico que jamais talvez tenha sido pensado antes e do qual nasce toda a travessura e mais secreta voluptuosidade do anseio".

Aplicando-se, por analogia, os termos técnicos de Aristóteles para definir o mito trágico, diríamos que Gustav Von Aschenbach é um Tonio Kroeger "complexo", numa associação que se assemelha à de Georg Lucács ao definir o Tasso de Goethe como um Werther "concentrado". O que se pode observar em ambas as novelas de Th. Mann é a presença do conflito entre a sociedade industrial, burguesa, capitalista ou tecnológica de um lado e do outro a arte moderna. Neste caso, Aschenbach tanto pode simbolizar a arte moderna como também a impossibilidade do artista moderno de captar a verdadeira beleza, por haver se divorciado das raízes da criação, como resultado de uma ordem imposta — contra a sua vontade — pela sociedade burguesa. Assim, Aschenbach, que é o mesmo que na juventude visita a Dinamarca com o nome de Tonio, a Dinamarca que simboliza ainda a sociedade burguesa representada pelo seu pai — o cônsul Kroeger, numa época em que vacilava ainda entre os encantos que lhe oferece a vida social e a difícil tarefa do artista, acaba por decidir-se pela criação literária, tornando-se famoso por suas obras que tinham alcançado milhares de leitores. Mas agora, ao sentir-se velho e doente símbolos da dúvida sobre a validade do seu trabalho como escritor — busca encontrar a verdadeira beleza para expressá-la numa obra definitiva que o salve da morte. Daí sua viagem à Itália e a busca de Veneza, símbolo de uma arte magnífica já narrada antes por D'Annunzio e por Barrés. Ali chegando, somente ele pode contemplar o belo com o qual sempre sonhara, pois os demais não podem ver essa beleza, já que a cidade está mergulhada nas brumas e emanções letais de uma peste — o comercialismo turístico. Era natural que somente ele pudesse contemplar o belo de que é símbolo o jovem Tadzio. Por isso, (quando Tadzio, ao desaparecer no mar na forma de um Apolo) Aschenbach sente que a beleza que ele sonhara não pode ser mais captada pelo seu gênio, a consciência de que fora um escritor perfeito perante um público de filisteus está presente, mas

também a consciência de que ele está sob o domínio da "peste" e jamais expressará o verdadeiramente belo. *A Morte em Veneza* não é portanto a morte de um homem, a morte do corpo de Aschenbach, mas a de sua alma, de seu espírito, uma espécie de Inferno de Dante onde a carne sofre o castigo pelo fogo mas a alma nada sofre porque já morreu. Isso é confirmado mais tarde por Adrian Leverkühn, ao dizer, acusando o seu Demônio:

"Em verdade, diletos companheiros, se a arte é incerta e não avança um só passo, se tudo é demasiado difícil e as pobres criaturas de Deus não sabem como sair de sua miséria, a culpa é de nossa época. Mas se alguém com o fito de sair da estagnação e atingir o triunfo, faz um pacto com o Diabo, então esse alguém compromete a sua alma e se condena a carregar sobre os próprios ombros toda a culpa de sua época".

Em *A Montanha Mágica* os temas e motivos se desdobram, alcançando uma complexidade creste. Alguns críticos e estudiosos da obra romanesca de Thomas Mann têm encontrado aqui cerca de seis motivos os quais merecem não apenas uma retificação quanto à interpretação de seus conteúdos mas, também, do número desses motivos básicos. Não há dúvida de que *A Montanha Mágica* foi composta obedecendo a uma rigorosa quantificação de seus elementos estruturais baseados no número, não tão rigorosa quanto a concepção da *Divina Comédia*, de Dante, mas tão consciente, em suas intenções teóricas, quanto *As Flores do Mal*, de Baudelaire. No caso de Thomas Mann, ao contrário de Dante, o seu número preferido não é o 3 ou o 9, mas o 7, ainda que o 7 esteja sempre em Dante. O leitor desatento da *Montanha Mágica* nem sempre poderá perceber o significado das palavras que ele escreveu no final do prefácio desse romance: Ei-las:

Portanto, o narrador, não poderá terminar a história de Hans Castorp de um só golpe. Os 7 dias de uma semana não serão suficientes. Tampouco bastarão 7 meses. O melhor será não se perguntar de antemão quanto tempo transcorrerá sobre

a terra enquanto a história ocupa o seu narrador. Esperamos, em nome de Deus, que não chegue a ser 7 anos”.

Procurando identificar os motivos presentes nesse romance, como o próprio título deste ensaio o exige, descobri 7 e não apenas 6 como observara o prof. Lion. Acredito que poderei dizer que além desses motivos não há mais nenhum, assim como dissera Aristóteles sobre as seis partes da tragédia grega, no capítulo VI da *Poética*. Os motivos são os seguintes:

1º — U^a Montanha Encantada, formadora de um espaço onde a história se organiza. Esta montanha é o símbolo do Purgatório tal como se apresenta em Dante. A idéia da purificação pelo fogo aqui também está presente através da febre que os purifica dos 7 pecados capitais. A Montanha não podia ser o símbolo de uma sociedade europeia do futuro, como quer o prof. Lion, ao afirmar que ali se encontram apenas europeus, pois quando, em uma passagem do romance, Hans Castorp indaga de Joaquim quem é uma mulher enlutada que ele vê no jardim, este responde, sem olhar para a mulher:

1º — Ah! é “Tous-les-Deux”. Aqui todos chama-mo-la assim, pois é só o que se ouve. É mexicana, não fala sequer uma palavra de alemão e muito mal o francês.

2º — Um mundo tipicamente manniano, apoiado numa técnica naturalista de composição associada a um simbolismo que o coloca em posição singular em relação aos demais escritores naturalistas ou realistas europeus de fins do século XIX.

3º — Um personagem característico da novela pedagógica de Goethe — *Anos de Aprendizagem do Guilherme Meister* — que sobe a Montanha (assim como Enéas descera ao Inferno para adquirir sabedoria) onde se auto-educa não em uma Universidade, de onde já saíra como engenheiro, mas na escola da vida. Aqui poderia servir-lhe de lema os versos de Camões:

A disciplina militar prestante
não se aprende Senhor na fantasia,
sonhando, imaginando ou estudando
senão vendo, tratando e pelejando.

4º — Dois humanistas — Setembrini e Naptha — representantes da divisão ideológica do mundo entre liberais admiradores da Revolução Francesa, e o comunismo primitivo. Esses dois personagens asseguram ao romance uma unidade de exposição de idéias através de uma verdadeira teoria da conversação inteligente. De um deles — Setembrini — diz o narrador: “Seus lábios formavam as palavras com um certo prazer. Ouviam-se-as com satisfação”. Embora não tenham vida própria, sem eles o romance não passaria de uma história interessante e insípida.

5º — Um episódio de amor entre o herói Castorp e uma estranha mulher de nome Clawdia Chauchat. Este motivo proporciona excursos sobre o amor e a beleza do corpo, ainda que este simbolize a doença e a morte. Para não voltar ao tema como a brevidade exige, permitam-me transcrever um trecho da declaração de amor que Hans Castorp faz a sua amante:

“Oh! encantadora beleza orgânica que não se compõe nem de pintura a óleo, nem de pedra mas sim de matéria viva e corruptível, cheia do segredo febril da vida e da podridão! Vê a simetria maravilhosa do edifício humano, os ombros e as cadeiras, os seios floridos em ambos os lados do peito, as costelas alinhadas por pares, o umbigo no centro, na brandura do ventre, e o sexo obscuro entre as coxas. Vê os homoplatas como se movem sob a pele sedosa das costas, e a coluna vertebral que desce até a dupla luxúria fresca das nádegas, e os grandes ramos dos vasos e dos nervos que passam do tronco às extremidades pelas axilas, e como a estrutura dos braços corresponde à das pernas. Oh! as doces regiões da junção interior do cotovelo e do tornozelo, com sua abundância de delicadezas orgânicas sob suas almofadas de carne, que festa mais imensa o acareciar esses lugares deliciosos do corpo humano! Festa para morrer logo sem um só lamento! Sim, meu Deus, deixe-

-me sentir o odor da pele de tua rótula, sobre a qual a engenhosa cápsula articular segrega seu azeite resvaladiço! Deixa-me tocar devotamente com minha boca a artéria "femoralis" que pulsa no fundo da coxa e que se divide, mais abaixo, nas duas artérias da tíbia! Deixa-me sentir a exalação de teus poros e apalpar teu velo, imagem humana de água e albumina, destinada a anatomia do túmulo e deixa-me morrer com meus lábios colados aos teus!"

Não abriu os olhos, depois de ter falado. Permaneceu sem se mover, a cabeça para trás, as mãos, que seguravam a pequena lapiseira de prata, separadas tremendo e vacilando sobre os seus joelhos.

Ela disse:

— "És, sem dúvida, um galanteador que sabe cortejar, profundamente, à alemã".

6º — A presença do tempo, um tempo não só subjetivo e objetivo, mas um tempo mítico, simbólico, ou alegórico, um tempo que parecendo ser o *passado* ou o *futuro* não é mais do que o "presente". Quando ele diz, no prefácio, que a história se passa num remotíssimo passado, significa apenas que a *Montanha Mágica* é a última crônica de uma época já morta para sua atividade artística. Por outro lado, um tempo tão distanciado, permite ao narrador exercitar mais livremente a sua ironia, tal como ocorre nos romances do *Ciclo de José* e até mesmo no *Dr. Faustus*.

7º — A numerologia, como uma espécie de *leitmotiv*, ou motivo diretivo, com ênfase no número 7. Ele chega ao Sanatório de Berghoff em julho, o 7º mês do ano. Ali fica no quarto 34, cujos números somados entre si formam o número 7. Ao fazer a primeira refeição, verifica que o refeitório tem 7 mesas. Ao observar o primo Joaquim tomar a temperatura na boca, indaga:

— Quanto tempo dura isto?

Joaquim mostrou 7 dedos.

Mas já se passaram os 7 minutos, diz Castorp.

Joaquim fez um sinal negativo com a cabeça. Depois tirou o termômetro da boca e disse:

— Sim, quando se vigia, o tempo passa muito lentamente. Gosto de tomar a temperatura quatro vezes por dia, porquanto isto nos faz observar, propriamente, o que seja um ou 7 minutos, do mesmo modo que, aqui, não se faz nenhum caso dos 7 dias da semana.

Daí eu acreditar que a composição numérica chegou a Thomas Mann não através dos místicos ou dos neo-místicos, mas diretamente de Dante. Na *Montanha Mágica* há constantes elogios a Virgílio, guia de Dante. Dante é louvado por seu espírito, por ser um cidadão ativo e lúcido com uma consciência profunda da arte e de seu valor como princípio do conhecimento das coisas terrenas e da vida. O sentido da presença de Dante torna-se, assim, um princípio para a compreensão da obra de Thomas Mann. Segundo ele, a crise da arte moderna resulta das condições histórico-sociais da época que obrigam o artista a refugiar-se nas sombras. Mas Dante é um exemplo de um escritor que resistiu esteticamente ao espírito da época e foi buscar num clássico, que vivera 13 séculos antes dele, o guia para sua revolução na poesia. O próprio Th. Mann é um exemplo de artista moderno que não se entregou às seduções das *massas* mas tampouco se refugiou no gabinete como o fez o seu Adrian Leverkühn.

O Dr. Faustus representa o ponto culminante da carreira literária de Thomas Mann. Possivelmente, é a obra mais complexa da literatura mundial, escrita nos últimos cem anos. É natural, portanto, que eu me restrinja aqui apenas a algumas indicações sobre essa epopéia, em que os temas artísticos, polí-

ticos, teológicos e filosóficos se entrelaçam formando um tecido estrutural de complexidade crescente.

Georg Lucács, crítico e filósofo húngaro, que representa na *Montanha Mágica* o papel de Naphta, em um estudo de 1948, afirma que o problema central do Fausto de Mann é a relação entre o “grande” e o “pequeno mundo”. O “grande mundo” é o mundo da humanidade, o mundo do homem coletivo, com a perspectiva irreal de um povo livre, sonhado pelo *Dr. Faust* de Goethe. Esse “grande mundo”, onde a arte encontraria a sua “sociabilidade”, dissolve no *Dr. Faustus* de Thomas Mann, um “grande mundo” real só pode ser um mundo democrático. Como um tal mundo é impossível, na sociedade contemporânea, o *Dr. Faustus* se refugia no seu estúdio, o “pequeno mundo” oposto ao mundo social e, psicológica e moralmente, se isola de tudo o que o circunda. Assim, a problemática da arte moderna, vista simbolicamente através da música, constitui o núcleo da análise feita nesse livro pelo autor do já distante Tonio Kroeger.

Vejamos, antes de qualquer comentário mais particular sobre determinados temas, a fabulação da obra. O *Dr. Faustus* está concebido como uma biografia escrita em 1944 por um suposto amigo do compositor: Serenus Zeitblom. O relato é feito três anos após a morte de Adrian Leverkühn, que por haver feito um pacto com o Diabo, em troca da glória, identifica-se com o conhecido personagem de Marlowe e Goethe, o Diabo aparece com frequência a Leverkühn, sempre mudando de aspecto, tanto na fisionomia como nos trajes, constituindo suas conversações com Adrian, um dos capítulos mais importantes do romance de Mann. Entretanto, o Diabo aqui não se parece tanto com o de Goethe. Lembra mais o Demônio da visão do mal de Dostoiévski. Mas o Demônio de Dostoiévski não se apodera inteiramente do ser de Ivan Karamazov tanto que esse lhe diz em certa ocasião:

— Eu sei que tu és a minha encarnação. A encarnação de meus pensamentos e de meus sentimentos, mas só de meus sentimentos e pensamentos mais asquerosos e estúpidos.

O Diabo de Thomas Mann tem muito de humano do Demônio que atormenta Ivan, quando, por exemplo, se queixa de reumatismo, ao que Ivan exclama:

“O Diabo com reumatismo?”

E este responde:

“Por que não? Se eu me encarno? Quando me encarno sofro as consequências *Satanás sum et nihil humani a me alienum puto* (Sou Satanás e nada do que é humano me é estranho).

Apesar de tudo, o Demônio de Thomas Mann é mais terrível, pois se apodera de todo o ser de Adrian Leverkühn. Enquanto a vocação musical de Leverkühn? Como explicá-la? Na juventude, Leverkühn foi conduzido a um asilo e ali refugiou-se no piano. Do ponto de vista do caráter, constitui um mistério o fato de um homem tão observador quanto Thomas Mann criar um tipo de compositor que tem tão pouco dos traços de espírito do povo alemão. Comum a esse povo, Adrian tem apenas a facilidade de compreender tudo com rapidez e uma inteligência agudíssima. Não parece ser vocacionalmente um músico, segundo se conclui das observações de seu amigo Zeitblom. Ama a ordem e daí uma explicação do seu gosto pela teologia. Contudo, poderia dizer-se que seu gosto pela ordem seria antes o resultado dos seus estudos teológicos, ainda que um de seus mestres — o professor Scheleppfuss — ensinasse que a psicologia religiosa é uma demonologia, influenciada pela sensualidade e o freudianismo. Os estudos de matemática também lhe serviram para desenvolver a capacidade de abstração favoráveis ao espírito musical. Sua única preocupação é a música mas o interesse por ela é estranhíssimo: as possibilidades de complicações infinitas e combinações inusitadas, como um grande mestre do xadrez, que busca no tabuleiro esgotar todos os lances que seria possível a cada peça, por isso Zeitblom tem dúvidas sobre a vocação musical do amigo, embora reconhecendo-lhe a qualidade de gênio espantoso, talvez o maior da música, desde a morte de Beethoven.

Vive desligado do real, inteiramente isolado do mundo e voltado para dentro de si mesmo, mostrando um desprezo sem limites pela vida mundana, pela falsa glória proporcionada pelos mecanismos da propaganda e da vida social e tudo o mais que a rodeia. Duvida de tudo e zomba daquilo que se apresenta como sério e grandioso, mantendo uma atitude ascética, fria e solitária. Uma força irresistível o leva às construções barrocas e dissonantes. Era, portanto, natural que usasse o sistema dodecafônico, adotando a atonalidade.

Serenus Zeitblom o biógrafo é um humanista. Mas não um humanista na acepção que daria ao termo um erudito do Renascimento. É um homem que ama as “coisas humanas”, mas sua formação intelectual tem todas as deficiências próprias de uma época em que a influência do “kitsch” já começa a se fazer presente através dos meios de comunicação de massa. Por isso, Zeitblom se torna, muitas vezes ridículo aos olhos do Dr. Faustus. Adrian não só ironiza algumas idéias do amigo e biógrafo mas até lhe opõe — ou melhor opõe ao seu humanismo — o cômico, o catastrófico, além de uma ironia cortante que passa despercebida ao próprio Zeitblom.

Contudo, Zeitblom parece compreender muito bem que a música do Dr. Faustus não foi feita para a sensibilidade ou o sentimento alheio. Ela visa apenas proporcionar ao espírito de seu autor um “prazer” e uma visão da ordem universal da Natureza. Quanto aos personagens principais, que o romance não poderia dispensar sem que lhe ocorresse um certo enfraquecimento da estrutura, conta-se exatamente doze:

Protagonistas	)	Adrian
	)	
	)	Zeitblom
símbolos da decomposição	)	Dr. Cahim Breisacker
	)	
	)	Saul Fetelberg

Desajustados	)	
	)	Clarissa
	)	Instintores
	)	Rudi
Professores de Adrian	)	Inês
	)	
	)	Nonemmacher
	)	E. Kumpff
	)	Wendel Kretschmer
	)	Schlepfuss

A caracterologia e tipologia desses personagens podem constituir um dos temas mais sugestivos para dissertações dos críticos e teóricos da literatura. Uma análise de todos os elementos demonstra as diferenças fundamentais entre o *Faust* de Goethe e o *Faustus* de Mann. Creio que, efetivamente, a tese de Lucáks é muito boa, quando identifica no *Faust* de Goethe a representação do “grande mundo”, o mundo social, objetivo e consequentemente épico. O *Faustus* de Mann, ao contrário, é apenas a projeção do “pequeno mundo”, o mundo individual, interior e subjetivo. Será que um ser assim, introvertido, mas inclinado à busca da realidade oculta, subjacente à realidade fenomênica não seja capaz de ver melhor do que o outro? Possivelmente, sim. É provável que, nesse aspecto, já não esteja inteiramente de acordo com Lucáks. Creio que o Dr. Faustus, de Mann, vê melhor do que todos os outros que anteriormente dominavam a cena, desde Marlowe.

Ao contrário do Faustus de Marlowe, sempre ardiloso e inclinado à fraude, o Faustus de Mann, às vezes, se apavora com a figura do próprio Diabo. Quando no Faustus de Marlowe, o Demônio se apresenta de forma horripilante, o sábio ordena-lhe que se retire e volte com melhor aparência, vestido de franciscano, pois a um Diabo convém piedoso aspecto”; mas Adrian Leverkühn acaba por descobrir que a feiura do Demônio não é mais do que a representação caricatural da auto-

destruição do império nazista que durou apenas a centésima parte de um período que deveria durar um milênio. Ainda segundo Lucáks, essa feiura é também o símbolo da decomposição do homem e da obra artística, da auto-liquidação do espírito criador. Há, portanto, uma analogia perfeita entre o espírito de autodestruição nazista e o espírito de autodestruição da arte moderna, simbolizada na música atonal de Adrian Leverkühn.

O agente da dissolução artística é, no *Dr. Faustus*, o próprio Leverkühn, ainda que não possua consciência de que o seu isolamento o levará à trágica representação desse papel. O próprio Demônio o desvia de suas auto-reflexões — as reflexões de Adrian, valorizando a vida estravagante que, em última análise é a causa do próprio inferno. Por isso, não é de admirar que o Demônio afirme ser “a vida estravagante a única que satisfaz a uma mente orgulhosa”. Um homem soberbo jamais trocaria tal tipo de vida “por uma existência morna”.

O Diabo de Leverkühn — Lucáks viu bem este aspecto — é um crítico filosófico e histórico que sabe tudo sobre a situação da arte no mundo contemporâneo. Falando da arte moderna ele diz:

“A produção não está ameaçada de desaparecer?”

E tudo isto que se coloca em papéis revela fadiga e desgosto. Também o compor música tornou-se muito difícil. Quando a obra não está mais de acordo com a verdade, como se pode trabalhar? O que não nego é uma certa satisfação que a situação da “obra” em geral me traz. Sou contrário às OBRAS em geral. Como não poderei experimentar um certo prazer pelo incômodo que ora atormenta a idéia mesma da obra musical? O movimento histórico do material musical se voltou contra a obra concluída... O colher a expressão na universalidade da conciliação entre o movimento do material e a obra acabada é o mais íntimo princípio da ficção musical. Ora, esta universalidade terminou. A pretensão de pensar que o universal está contido harmonicamente no particular desmen-

te-se a si mesma. Terminaram as convenções de valores antecipados e obrigatórios que garantiam a liberdade do jogo”.

Esta passagem demonstra que para o Demônio de Thomas Mann as estéticas e poéticas não só foram arquivadas pela arte moderna mas atiradas ao lixo. Daí por que o Dr. Faustus se queixa de que com tantas inovações, fazer arte tornou-se uma atividade extremamente complicada em nosso tempo. A esta altura, poderíamos fazer uma indagação. Simbolicamente, quem seria o Dr. Faustus, entre criaturas históricas, visto da perspectiva do mundo subjetivo e também do mundo objetivo? Não seria necessária que Georg Lucáks dissesse que se existe alguém que lembre a figura do Faustus, “este alguém seria a figura ascética, afastada do mundo e ávida de vida, temerosa do mundo e dura como a de um ditador de Frederico Nietzsche”.

A tese principal da obra — se é que existe alguma tese no *Dr. Faustus*, é a impossibilidade de coexistência da grande e da verdadeira arte com o mundo moderno, dominado pela opressão política, por um progresso material que a cada dia consome cada vez mais uma arte de quinta classe, elaborada pelos *mass media*, os meios de comunicação coletiva, o que obriga os homens de gênio a se refugiarem na torre de marfim, no seu gabinete ou no seu estúdio. Esse isolamento, transforma o artista em um bruxo, produtor de uma arte envolta numa aura de mistério que confunde o leitor com a magia das palavras ou as dissonâncias, presentes tanto na poesia quanto na pintura e na música. Disso decorre o alheamento político, com suas consequências. A dissonância presente na música do Dr. Faustus resulta de uma intenção teórica: a ânsia de luta do artista contra a mediocridade dos escritores cujos livros formam os “best-sellers”, cujos discos são vendidos aos milhões, como ocorre com a arte do mau gosto definida pelos alemães com o nome de “kitsch”. A propósito, um ensaio de Roberto Schwartz — *Grande Sertão e Dr. Faustus*, identifica os personagens desse romance de Mann como saídos principalmente da burguesia acadêmica, alguns aristocratas decadentes e membros da pequena propriedade rural, todos excelentes consumidores

— Escuta, meu amigo, não te compreendo muito bem. Que queres destruir?

— A *Nona Sinfonia*, respondeu.

O Dr. Faustus compreende que para fazer triunfar sua arte é necessário destruir o maior símbolo da criação na arte musical, que é a obra de Beethoven. É preciso destruir Beethoven para que sua arte triunfe. Então a última obra do Leverkühn é justamente uma Sinfonia ao Fausto, escrita em contraponto à Nona de Beethoven. Consegue fazê-lo, mas esse seu triunfo não é um triunfo seu, mas do Demônio. Aqui os símbolos se cruzam em todas as direções. Beethoven não é só a música mas o símbolo de toda a arte do Ocidente. É também o símbolo do povo alemão. Mas o Faustus, é também símbolo da genialidade desse povo. Só que agora, o gênio está enfermo, atacado de Sífilis. A doença é portanto outro símbolo e isso vai aumentando num crescendo enorme a complexidade do romance.

No final, Leverkühn é salvo, assim como no último momento Deus salva o *Dr. Faustus* de Goethe. Este foi salvo pela milícia dos anjos e há uma apoteose no céu dos anjos celebrando a vitória sobre o Demônio. Salva-se o Dr. Faustus pelo agir constante, criando sem cessar em benefício dos homens. O Dr. Faustus de Thomas Mann se salva porque reconhece, *poucos momentos antes de mergulhar nas sombras da loucura e da morte*, o princípio demoníaco presente em sua música. Repudia criticamente este princípio, através dessas palavras cheias de sabedoria:

“Em verdade diletos companheiros, se a arte é incerta e não avança um só passo, se tudo é demasiado difícil e as pobres criaturas de Deus não sabem como sair de sua miséria, a culpa é de nossa época. Mas se alguém compromete a sua alma e se condena a carregar sobre seus ombros toda a culpa da época, é fácil dizer: sêde sóbrio e vigiai. Pois muitos são incapazes de conservar a serenidade e de vigiar. Em lugar de se preo-

cuparem com aquilo que é necessário para melhorar a vida na terra, em lugar de buscarem a criação de uma ordem humana propícia a uma nova dignidade para a obra de arte, estes infelizes perseguem o impossível e se entregam a uma embriaguez. Deste modo, perdem suas almas e apodrecem”.