

Alguns temas e motivos de Thomas Mann
(*De Tônio Kroeger ao Doktor 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 da 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, Proust ou Joyce, 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. Essa engenhosa tese, discutível mas eficaz criticamente, é defendida por Lukács. 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 malograda tentativa de conservar a “sociabilidade da arte” como se apresenta no *Tônio Kroeger* e na *Morte em Veneza*, até o refúgio de Adrian Leverkühn na solidão de seu castelo interior, onde o Demônio lhe oferece a glória em troca de sua alma. Essa tragédia do artista moderno – ou melhor, da arte moderna – como a definiu Lukács, mantém Thomas Mann ocupado durante mais de meio século. Mas, não há dúvida, de que o *Doktor Faustus* – demonstra-o a epígrafe de Dante com seu apelo às musas e à memória – constitui o ponto nuclear de toda sua obra. A análise de tal situação será feita na parte final deste ensaio.

Tônio Kroeger e Morte em Veneza 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 coração humano? O Amor, nos romances de Thomas Mann, é, freqüentemente, 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 conseqüências resultam no enfraquecimento do símbolo em suas relações estruturais com o todo da obra. Por exemplo, logo no início do *Tônio Kroeger*, diz o narrador “que Tônio amava Hans Hansen. Por isso já muito sofrera porque o que mais ama é o dominado e por isso sofre. Tal era a dura lição que sua alma de quatorze anos já aprendera com a vida. Era do tipo espiritual que guardava bem essas experiências. Interiormente, anotava tudo, por assim dizer, tinha alegria ao apreendê-las mas não se deixava conduzir por elas, nem buscava, em tais experiências, aprender lições de sabedoria prática.” Logo após, Thomas Mann mostra que Tônio 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, enfim, aquilo que pode constituir-se em matéria para elaboração de poemas. 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 evidencia-se nas melhores obras de Thomas Mann. O último capítulo do *Tônio Kroeger* é uma carta do protagonista a uma amiga, a russa Lisaveta Ivanovna. Há nessa carta, afirmações sobre o amor que nos lembram alguns trechos da *Vita Nuova*: “Admiro os soberbos, aqueles que friamente marcham pelos caminhos das grandes e demônicas belezas e sem invejar os homens, os desprezam. Porque se uma coisa é capaz de fazer de um escritor poeta, então é este amor burguês que sinto pela humanidade, pela vida e coisas comuns. Todo o afeto, todo o humor vem dele, e quer-me parecer que seja aquele amor do qual foi escrito que alguém poderia falar com voz angelical e, sem ele, nada mais ser do que um bronze soante, um signo sonoro”. Se no *Tônio 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, seus níveis de significado são múltiplos, embora não se possa colocar de lado suas relações com o *Tônio 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 o 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 *Tônio Kroeger* para *Gustav von Aschenbach* não se faz sem um choque. Enquanto *Tônio 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, - o cemitério de Munique - onde lê na fachada da capela bizantina legendas como estas: "Eles entram na morada do Senhor"; "A luz eterna os ilumine". Tudo isso pode ser observado logo nas primeiras trinta linhas da novela. Mas, a 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.

Arrisco-me a uma paráfrase de algumas palavras do narrador sobre esse personagem sem nome. O homem não era alto nem baixo, delgado, sem pêlos na barba, nariz arrebitado; era ruivo e possuía a pele leitosa com sardas comuns a esses biótipos. Com certeza não era da Baviera, porque o chapéu de palha com aba larga e reta, parecendo um estrangeiro que tivesse vindo de muito longe, não autorizava tal suposição. Trazia a mochila usada no país, afivelada aos ombros, um terno justo na cintura, de cor amarelada, e uma capa de chuva dobrada no braço esquerdo que encostava na cintura. Tinha o pescoço magro deixando visível e muito saliente o pomo de Adão. Outra característica era fazer caretas para o sol poente, que ele não sabia se era em razão do ofuscamento pelo sol ou um defeito físico que tornava seus lábios curtos, deixando dentes e gengivas a descoberto.

Como se vê: *Aschenbach* observa o estranho nos mínimos detalhes. 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, procurando esquecer definitivamente o homem. Contudo, a impressão daquele estranho ficou como uma sombra, não nas retinas, mas no espírito e, ao mesmo tempo, um desejo compulsivo de fazer uma viagem, que recorda a ida de *Tônio Kroeger* à Dinamarca, só que desta vez o destino é a Itália.

A narrativa da viagem, desde sua partida de Póla até Veneza, é bem um testemunho do virtuosismo técnico-estilístico de Thomas Mann, não se podendo colocar em dúvida a 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 a decadência de tudo o 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 nojento, mas não menos horripilante, lhe pareceu o transporte que o levaria ao centro da cidade. “Quem não sentiria medo e opressão, ao entrar numa gôndola veneziana? O estranho barco, sem alterações no tempo - diz o narrador - é tão singularmente preto como entre todas as coisas só os são os ataúdes. Recorda caladas e criminosas aventuras em noites murmurantes, faz lembrar a própria morte, marcas de execuções sombrias e a última e silenciosa viagem”.

Ao tomar o barco, verificou que ele não estava dirigido para a cidade, mas para o mar aberto, para o cemitério de Veneza. Sua ordem é para que o gondoleiro se dirija para a estação das barcas. Mas o homem não lhe responde, o que o obriga a repetir a ordem voltando-se para o gondoleiro e fitando-o no rosto. Nesse momento, descobre que o homem tem as mesmas características físicas do que ele vira no cemitério de Munique. Também magro, descortês, chapéu de palha, nariz curto, ruivo, sardento, não parecia italiano assim como o de Munique não parecia bávaro. Também os dentes descobertos davam ao seu rosto a aparência de um crânio vazio. Talvez parecido com o de Yorick, que Hamlet segura numa das mãos, a conversar com os coveiros no cemitério de Helsingor, poucos instantes antes do sepultamento de Ofélia...

– 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 essa personagem é a mesma que ele vira em frente à capela bizantina do cemitério de Munique: ele está frente a frente com a Morte. Basta que se observe 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 os remos. 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. A ausência do gondoleiro, indica perda de “visibilidade” da Morte, levando Aschenbach a pressentir seu fim em Veneza.

Não há dúvida de que essa personagem foi introduzida por Thomas Mann como um recurso técnico-expressivo destinado a dar um caráter lúgubre ao motivo da morte. A personagem, nesse caso, seria a própria morte e o objetivo de Thomas Mann é criar a ambigüidade, frequente no estilo coleante de sua narrativa, a gerar crescentes 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-Tônio 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. São palavras retiradas de um diálogo de Platão, que levam Thomas Mann a sentir que o "amante é mais divino do que o amado, porque no amante está Deus e no outro não". É por isso que não concordo com os que falam em desestetizar as criações da grande arte. Aqui o estético é grande arte, e não esteticismo, como julgam alguns críticos não suficientemente informados sobre as ambições intelectuais desse grande poeta alemão. A estética transcendental - e falo em termos kantianos - é uma teoria da sensibilidade, acima da pura beleza.

Aplicando-se, por analogia, os termos técnicos de Aristóteles para definir o mito trágico, diríamos que Gustav von Aschenbach é um Tônio Kroeger "complexo", numa analogia que se assemelha à de Georg Lukács, ao definir o Tasso de Goethe como um Werther "concentrado"¹. O que se pode observar em ambas as novelas de Thomas Mann é a presença do conflito entre a sociedade industrial, burguesa, capitalista ou tecnológica de um lado e do outro a arte moderna. Contudo, o problema me parece mais complexo do que se apresenta nessa visão de Lukács. No caso, Aschenbach tanto pode

¹. Essa definição do Tasso como um Werther concentrado foi do próprio Goethe, ao dizer que o "Tasso era um Werther subido de ponto". Cf. Max Kock, *História de La Literatura Alemã*, V. II, Editorial Labor, Barcelona, 1927, p. 46. Tradução de Carlos Riba.

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 Tônio, - a Dinamarca que simboliza ainda a sociedade burguesa representada pelo seu pai - o consul 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 o valor 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. Pois os demais não podem ver essa beleza, já que a cidade está mergulhada nas brumas e emanações de uma peste: o turismo organizado pela moderna sociedade de consumo, inteiramente cega para a visão espiritual da beleza. Era natural que somente ele pudesse contemplar o belo de que é símbolo o jovem Tadzio. Por isso, ao perder a visibilidade de Tadzio, Aschenbach sente que a beleza que ele sonhara não pode ser mais captada pelo seu gênio, a certeza 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 aqui não é, portanto, a morte do homem, a morte do corpo de Aschenbach, mas a de sua alma, de seu espírito, uma espécie de Inferno de Dante. Sua morte ainda não é a morte de seu corpo: é a morte de seu espírito, a morte da alma, a pior das mortes.

A *Montanha Mágica* Quem lê um romance, assinalando cuidadosamente seus motivos centrais, esquece-se, quase sempre, de observar motivos diretos que podem passar despercebidos ao leitor mais exigente. Em Thomas Mann, especialmente na *Montanha*

Mágica, o tema central é o Tempo dentro de cujo fluir vão surgindo os elementos configuradores da decadência de uma época e das personagens que a vivem, nos anos que antecedem a primeira Grande Guerra Mundial. O local é o Sanatório Internacional de Berghof, situado em Davos Platz, no ponto onde a montanha mais se aproxima dos céus. Há um elemento comum a unificar essa comunidade de homens e mulheres para os quais o tempo medido pelo relógio se torna uma abstração. Esse elemento é a tuberculose. A personagem central é Hans Castorp, jovem engenheiro que sobe à montanha suíça, vindo da Alemanha, para visitar um primo enfermo: Joachim, oficial do Exército, “um modelo de força juvenil e como que talhado para o uniforme”. Após alguns dias em companhia do primo, Hans Castorp confessa que sua permanência vai ser longa: três semanas e, por isso, talvez Joachim regresse com ele, pois durante esse período Joachim poderá ter alcançado a cura. Joachim, espanta-se com a idéia do primo: “Regresso dentro de três semanas é uma idéia lá debaixo. Na verdade estou mais moreno. Mais isso resulta da reverberação da neve e não significa nada, conforme o Dr. Behrens sempre diz. Na última consulta geral, afirmou-me que tinha ainda de ficar por uns seis meses”.

– Seis meses? Estás louco – exclamou Hans Castorp. Enquanto subiam a montanha, com o veículo puxado por dois baio, em direção ao Sanatório, Hans Castorp sentia-se indignado desde que saíra da estação, ao ouvir o que sobre o tempo lhe dissera o primo. Agitando-se sobre o duro assento, indagou:

– Seis meses? Mas, já faz quase seis meses que te encontras aqui.

Não se pode dispor de tanto tempo...

– Oh! O Tempo! exclamou Joachim, e moveu várias vezes a cabeça para frente, sem preocupar-se com a indignação do primo –

Aqui se toma toda a liberdade com o tempo das pessoas. Não pode nem fazer idéia. Três meses são para elas um dia. Logo verás. Ficarás sabendo disso tudo. E acrescentou: – Aqui as opiniões se transformam.

Ora, quem já leu *A Montanha Mágica*, certamente está informado de que essa preocupação com o Tempo se apresenta de forma constante, não permitindo ao leitor deixá-la passar despercebida. Às vezes, o motivo se torna ligeiramente sutil e, a referência ao tempo pode não ser notada. E quando algumas das personagens, no decorrer de uma exposição oral, se referem ao Eterno, às coisas duradouras ou facilmente perecíveis. Ainda quando estão subindo a montanha, os dois primos conversam sobre a altura em que se encontra situado o luxuoso “hotel”. Verificam que o vale ao pé da montanha se alongava de forma sinuosa, cheio de edificações, principalmente na borda direita, onde as casas eram mais numerosas. Do lado esquerdo, se viam trilhas a subir através dos prados até se perderem na “negrura musgosa das selvas de coníferas”. Mas ao longe, apareciam outras montanhas em que se refletia uma tonalidade azul de pedra. Continuarei parafraseando o autor, em seu processo de citação.

A certa altura, Hans Castorp indaga pelos glaciares, as torres esbranquiçadas, os picos cobertos de gelo, “os gigantes da montanha”. E a tudo o primo enfermo via, lhe dando respostas. Diz-lhe, concordando com a intuição de Castorp, que tudo isso se encontra muito acima: “Podes ver quase que em toda parte o limite das árvores. Está marcado com uma limpidez surpreendente; já não há quase mais nada, nada mais que rochas, como podes perceber. Do outro lado, lá longe, à direita do Dente Negro, daquele pico que está encima, há um glacial autêntico, um glacial da Scaletta”. Essa conversação vai se tornar cada vez mais complexa e erudita à medida que Hans Castorp vai conhecendo outros habitantes do

estranho castelo de Berghof. Especialmente o jesuíta Naphta e o humanista Settembrini, um italiano extremamente culto e com quem Hans Castorp vai aprender muito, educar-se, seria melhor dizer, já que sua formação extremamente técnica (engenheiro naval) não lhe permite, no início de sua estada, quase nada entender sobre questões tratadas por Settembrini e Naphta em suas constantes discussões sobre todos os temas relacionados com o homem, a filosofia e a natureza das coisas.²

Ainda quando subiam a montanha, Joachim se refere ao glacial que lhe mostrara antes e, com ele, em outros pontos há picos que passam o ano todo mergulhados na neve. A essa altura, ressurgem a idéia do tempo, agora representado de forma sutil: "Sob a neve eterna" – diz Castorp, ao que lhe responde o primo: "Sim, eterna, se assim o queres. Tudo isso está bastante alto e mesmo nós nos achamos numa altitude espantosa. Hans Castorp, sentia que o seu coração batia mais ligeiro sob o efeito daqueles cinco mil pés de altura e ainda não haviam chegado ao Sanatório de Davos. A altitude ia sendo vencida mas o oxigênio escasseava.

Após atravessarem uma encosta ziguezagueante, avistam o portão principal do "Sanatório Internacional de Berghof". São recebidos e Castorp se recolhe ao quarto número 34 que lhe fora reservado. É a partir dessa passagem, onde se nota que, além da preocupação com o tempo, há uma outra, poucas vezes citadas pelos que estudam a obra de Thomas Mann: a sua paixão pela boa cozinha. As descrições sobre os alimentos servidos, os comentários que faz sobre os vinhos, tipos de queijos e até a propaganda que faz do fumo, dizendo que fumar se pratica entre todos os povos e nada melhor do que um bom charuto, saborear uma "Maria Mancini",

² O leitor poderá observar que há em Thomas Mann, em especial nesse romance, certa semelhança com Goethe, em relação à técnica do "romance de formação", tal como se apresenta no ciclo do Guilherme Meister. Apesar de ter sido um poeta de grande força, é difícil assegurar que Goethe é um escritor superior a Thomas Mann.

depois de uma copiosa refeição. Uma das preocupações de Thomas Mann é descrever o restaurante do Sanatório, o que faz com gosto e elegância. Diz que era claro e agradável. Revela como estava ele situado, parece-me que à direita do hall, em frente aos salões. Não era freqüentado por doentes graves. Apenas os que gozavam de uma situação física boa, ainda que as lesões fossem graves, e os hóspedes novos. Naturalmente que os visitantes sadios, ou até mesmo alguns pensionistas quando recebiam os parentes. No dia de sua chegada ao Berghof, ele entrou no restaurante acompanhado pelo primo. Escolheram a mesa próxima à janela. Ficaram sentados um em frente ao outro. O café da manhã se iniciou com uma garrafa de "Gruaud Larose". Castorp pediu que fosse servida fresca. "A comida era excelente" – diz o narrador – e acrescenta: "Serviram caldo de aspargos, tomates recheados, assados, doces particularmente bem preparados, queijos variados e frutas. Hans Castorp comia muito, embora seu apetite fosse menos intenso do que lhe parecera. Tinha o costume de comer fartamente, mesmo quando não sentia fome, em consideração a si próprio". Contudo, a leitura do romance vai mostrando o estado de espírito das personagens. Por exemplo, nessa primeira refeição, Joachim – o enfermo – "não fez muita honra a comida, desculpando-se do cansaço daquela cozinha". Mas o costume de queixar-se da comida era geral, para quem se fixou aqui e já não tem em mente senão o que diz o verso famoso: *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*. Mostrou-se alegre e bebeu o vinho com satisfação, dizendo que agora era agradável ter com quem dialogar sensatamente. A essa altura, a conversa entre os dois deriva novamente para o tempo, o seu passar lento ou apressado. Mas, agora, seria interessante revelar o prazer de Mann pelos temas relacionados com os alimentos. E Castorp recorda os tempos em que vivera com o tio, o cônsul Tenappel. O cônsul tinha um gosto especial pelas boas coisas da vida, suas roupas eram feitas com os melhores tecidos ingleses, os óculos com armação de ouro, "um

diamante resplandecente no dedo mínimo da mão direita". Gostava da boa mesa tanto para o almoço quanto para o jantar: abundante serviço de entremesas, - afirma - caranguejos, salmão, enguia, peito de ganso e tomate *catsup* para o *roast-beef*; e quando havia convidados extras "eram acompanhados com olho vigilante". Após dormir sua primeira noite no quarto 34, onde o primo lhe confessara haver morrido dois dias antes uma bela norte-americana, desceu com o primo ao restaurante para a refeição mais importante do dia, aquela que costumamos chamar o café da manhã. Havia de tudo sobre as mesas do bem cuidado restaurante: "potes de marmelada e de mel, bandejas de arroz com leite e flor de aveia, pratos de ovos mexidos, carne de fiambre. A manteiga figurava em abundância". Há um momento em que Castorp observa quando alguém levanta uma campânula de vidro, segurando uma faca, corta um pedaço de um queijo suíço que espalhou o seu cheiro apetitoso e agradável pelo espaço inteiro do restaurante. Depois viu um fruteiro - ainda não havia notado - no centro da mesa, cheio de frutas frescas e secas. Uma empregada vestida de um branco imaculado indagou ao jovem Castorp o que ele desejava tomar: "chocolate, café ou chá". Ele pediu chá, enquanto já devorava um prato de arroz com leite, temperado com canela e açúcar. Mas enquanto comia, já pensava nos outros pratos "e seus olhos vagavam em torno dos comensais das outras mesas". Mas, como sempre ocorre nos romances de Mann, a doença e a música são temas comuns a todas as suas criações. No momento em que fazia sua refeição, ele olhou "os companheiros e colegas de Joachim, todos enfermos por dentro, comendo, conversavam". Mas Thomas Mann não mostra apenas a variedade de alimentos que é servida. Também se refere ao ambiente, quase sempre requintado, o formato das lâmpadas elétricas e a riqueza dos móveis, a beleza das mulheres que se sentavam ao lado, os seus vestidos, suas jóias, a cor rosada das faces que a febre acentuava. É preciso não esquecer que por trás de tudo isso se encontra um grande simbolismo. E uma

revolução na técnica de narrar. O tempo adquire um caráter circular-espiralado, estruturando-se o romance em direção à altura, contrário ao da novela-rio, predominante antes. A arquitetura da novela, em forma de arranha-céu, possibilita a Thomas Mann construções surpreendentes, como varandas, terraços, largos balcões, etc, em fuga ao tema central da novela. A doença - no caso a tuberculose - representa a sociedade européia, uma burguesia de mente enferma que não chega sequer a se dar conta das proximidades de uma guerra prestes a explodir, envolvendo nela o mundo inteiro. Todos ali esqueceram o Tempo verdadeiro que flui na planície, tempo medido pelo relógio, enquanto ali, o primo lhe advertia no dia de sua chegada, quando conversavam pela primeira vez no restaurante, que o tempo, depressa ou devagar, "como quiseres, propriamente não passa de modo nenhum. Aqui não há tempo, nem há vida". Levanta o copo de vinho e bebe um gole enquanto o rosto está a arder como um incêndio. Na realidade, ali não existe o tempo. É um estado do espírito assemelhado ao do Castelo do Canto IV do Inferno.

Mas *A Montanha Mágica* - como escrevi no ensaio *Literatura: a palavra como forma de ação* - é também um livro onde se pode construir toda uma teoria da conversação inteligente. Isso se observa nas conversas entre Settembrini e Naphta e até mesmo entre os médicos do Sanatório e os doentes. Certa vez, quando Castorp conversava com o médico Behrens, este fez uma explanação muito técnica sobre o processo de envelhecimento: "Nossa plástica - diz - a plástica do homem, se se pode falar dela, é também naturalmente gordurosa, mas, não na mesma medida que a mulher. Em nós (os homens) a gordura não constitui em geral, senão a vigésima parte do peso do corpo, enquanto que nas mulheres constitui a décima sexta parte. Com os anos, afrouxa-se a derme, e é então que se produzem as famosas rugas da pele. Esse tecido está carregado de gordura principalmente no peito e no ventre da mulher, na parte superior das

nádegas, em uma palavra, em todo lugar onde se encontra alguma coisa para ir ao coração e às mãos". A discussão ocorre em razão de um quadro que o Dr. Behrens está pintando ou terminara de pintar de uma das enfermas. Impossível descrever aqui, nem há espaço para tanto, todas as considerações que são feitas pelo engenheiro e o médico Behrens sobre a arte, especialmente a preocupação que tinham os gregos pelo corpo, quando esculpiam, sendo a cabeça um elemento menos significativo. De qualquer forma, o leitor de *A Montanha Mágica* encontrará sempre muito sobre o que meditar, especialmente em relação aos temas: amor, morte, o tempo, a cozinha, a arte em geral, e particularmente a música e a pintura.

Nesse romance, os temas e motivos se desdobram, alcançando uma complexidade crescente. 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, 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 9, mas o 7, ainda que o 7 esteja sempre presente 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 têm observado alguns de seus intérpretes. Acredito que poderei dizer que além desses motivos não há mais nenhum, assim como dissera Aristóteles sobre as seis partes da tragédia grega.

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 purificadora dos 7 pecados capitais. A Montanha não podia ser o símbolo de uma sociedade europeia do futuro, como querem alguns críticos, ao afirmar que ali se encontram apenas europeus, pois quando, em uma passagem do romance, Hans Castorp indaga de Joachim quem é uma mulher enlutada que ele vê no jardim, ele responde, sem olhar:

– 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 à Montanha (assim como Enéias descera ao Inferno para adquirir sabedoria) onde se auto-educa não em uma Universidade, de onde já saíra como engenheiro naval, 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 Naphta – 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”. Acusam Mann de não haver dado vida própria a esses personagens. Mentira. Eles são cheios de vida. Naphta é Lukács, embora seja jesuíta e Lukács marxista! Sem Naphta e Setembrini, a formação de Hans Carporp seria prejudicada. Poderíamos até dizer que a história ficaria um tanto insípida sem eles. Eles mostraram ao engenheiro que a vida é mais do que a tecnologia de fazer navios.

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. Cito em tradução de Otto Silveira:

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 acariciar 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 tibia! Deixai-me sentir a exalação de teus poros e apalpar teu velo, imagem humana de água e albumina, destinada a anatomia do túbulo e deixai-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 joelhos.

Ela disse:

– És, sem dúvida, um galanteador que sabe cortejar, profundamente, à alemã.³

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 *Doktor Faustus*.

7º – A numerologia, como uma espécie de *leitmotiv*, ou motivo diretivo, com ênfase no número 7. Ele chega ao Sanatório de

³ Cf. *A Montanha Mágica*. Editora Panamericana, trad. de Otto Silveira, Rio, 1943.

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 ao 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 constantemente 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 Thomas Mann é um exemplo de artista moderno que não se entregou às seduições das massas mas tampouco se refugiou no gabinete como o fez Adrian Leverkühn.

Doktor Faustus 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. Restrinjo-me a alguns aspectos desse romance, em que os temas artísticos, políticos e filosóficos se entrelaçam, formando um tecido estrutural representativo da mais nítida imagem do século XX. A obra foi concebida como uma biografia escrita, em 1943-44, por um suposto humanista –Serenus Zeitblom – amigo do compositor Adrian Leverkühn. A estrutura lógica da novela tem sua gênese nas duas Grandes Guerras e o espírito de autodestruição da arte contemporânea, tal como visto por teóricos das artes, inclusive Thomas Mann. O relato é feito três anos após a morte de Adrian, que por haver pactuado com o Diabo, identifica-se com o personagem de Marlowe e Goethe. Mas, o Diabo aqui não se parece tanto com o de Goethe. Lembra o da visão do Mal de Dostoiévski. Contudo, o Demônio de Dostoiévski não se apodera de todo o ser de Ivan Karamazov. Quando, por exemplo, se queixa de reumatismo, Ivan indaga:

- O Diabo com reumatismo?

Ele diz:

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

O Diabo de Mann é mais terrível. Domina inteiramente o ser de Leverkühn. E quanto à vocação musical de Adrian? Na juventude, foi conduzido a um asilo e ali se refugiou no piano. Do ponto de vista do caráter, não é mistério o fato de um homem tão observador quanto Mann criar um tipo com poucos traços do espírito germânico. Comum a esse povo, Adrian tem a facilidade de

compreender e a inteligência de um arquiteto godo! O título do romance sugere uma analogia entre o mundo germânico e o mundo latino, a *Divina Comédia* e a Catedral de Chartres. Afinal, são muitas as obras baseadas na vida lendária de Johannes Faust, mas só o de Mann, se intitula *Doktor Faustus*.

Para Zeitblom, ele não parece ser vocacionalmente músico. Ama a ordem. Daí seu gosto pela teologia. Mas, podia dizer-se que o amor a ordem seria antes o resultado dos estudos teológicos. Seu mestre – Schleppfuss – ensina que a psicologia religiosa é uma demonologia influenciada pela sensualidade e o freudianismo. Como em outros romances de Mann, a caracterização de Schleppfuss, segundo o imaginário popular, sugere o Demônio. Falava sem anotações, barbicha bipartida, bigode revirado, deixando aparecer dentes pontudos, rachados, dando-nos a impressão de um vampiro. Dedicava parte de suas aulas a falar sobre sexo, narrando até o fato de uma mulher que nos “séculos clássicos da fé” fora queimada pela Inquisição, por haver fornicado com um incubo, três vezes por semana, durante seis anos, na cama, enquanto o marido dormia ao seu lado. Como havia prometido a alma ao Diabo, se aquelas cópulas se estendessem por sete anos, a Inquisição a salvara, pois ao ser queimada viva, antes do prazo prometido, agradecia a Deus o expiar seus pecados na fogueira.

O interesse pela música é estranho: as possibilidades de combinações infinitas, como um grande mestre do xadrez, a procurar na mente todos os lances possíveis a cada peça. Por isso Zeitblom tem dúvidas sobre a vocação musical de Adrian. Vive desligado do real, mostrando desprezo pela vida mundana e os mecanismos da propaganda. Afasta-se da tradição musical. Era natural que usasse o sistema dodecafônico, adotando a atonalidade. Contudo, Zeitblom compreende que a música do Dr. Faustus não foi feita para a sensibilidade e o sentimento alheio. Ela visa apenas

proporcionar ao espírito do autor um “prazer” e uma visão da ordem cósmica. Ama as idéias inéditas, musicou *Silent, Silent, Salent*, de Blake, para canto e piano. Imaginou orquestrações para as Odes de Keats - odes perfeitas - buscando apenas “acentuar a soberba” presente nesses poemas. A ode *Festa da Primavera*, de Klopstock é perfeita, mas presa à Terra. Deu-lhe tratamento orquestral de vanguarda, nos anos anteriores a 1914. Recebeu elogios de poucos e acentuou em muitos, com outras composições, a fama de hermético cujo mundo procurado era o mesmo que buscavam na época os astrofísicos: Planck, Einstein, Hubble. Mann não cita esses nomes, mas sei que eram esses os que Adrian procurava para ensinar-lhe algo sobre a “música das esferas”. Detestava a vulgaridade que o prendesse à Terra, e até o verso de Klopstock: “lançar-se ao oceano das nuvens” era, para suas ambições, como a “gota aderente ao balde” (nosso planeta). Como Baudelaire, busca a altura: *le feu clair qui remplit les espaces limpides*. A imagem da Terra como uma “gota d’água” é de surpreendente originalidade e beleza poética. Para quem observe a Terra do espaço não se pode negar a força da fantasia de quem nos mostre o planeta como se fora uma crisálida, cujo interior é formado de água e envolta nas formas do nevoeiro, dando-lhe a cor azul, já notada antes por Hans Pfaall, personagem de E. Allan Poe, em sua Viagem à Lua...

Quanto aos personagens principais, que o romance não podia dispensar sem que lhe ocorresse um certo enfraquecimento da estrutura, são exatamente doze:

Protagonistas: Adrian

Zeitblom

Símbolos da decomposição: Dr. Breisacker

Desajustados:

Saul Fetelberg

Rudi

Inês

Professores de Adrian:

Nonenmacher

E. Kumpff

Wendel Kretschmer

Schlepfuss

Uma análise comparativa mostra as diferenças entre o *Faust* de Goethe e o *Faustus* de Mann. Georg Lukács (1) identifica no *Faust* de Goethe a representação do “grande mundo”, o mundo social, objetivo e consequentemente épico. O *Faustus* de Mann, é a projeção do “pequeno mundo”, o mundo individual, interior e subjetivo. Para Adrian, a fala do objetivo, na arte, é a experiência interna expressa pela “subjetividade”. Será que um ser introvertido, inclinado à busca da realidade oculta, subjacente à realidade fenomênica não é capaz de ver melhor do que o outro? Possivelmente, sim. Creio que o *Dr. Faustus*, de Mann, vê melhor do que outros que antes dele dominaram a cena, desde Marlowe, passando por Lessing e Goethe.

Ao contrário do *Faustus* de Marlowe, sempre inclinado à fraude, o *Faustus* de Mann, às vezes, se apavora com a figura do 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 descobre que a feiura do Demônio é a representação caricatural do impulso suicida do império nazista. Ainda segundo Lukács, essa feiura é também o símbolo da decomposição do homem, da obra artística e do espírito criador. Eis uma analogia entre o espírito de autodestruição nazista e o espírito

de autodestruição da arte moderna, simbolizada na música atonal de Adrian. Creio que Mann e Lukács falham em sua avaliação da arte moderna. As vanguardas do início do século desempenharam papel adequado ao espírito do tempo. Sem elas, todas as formas de arte teriam se deteriorado. O agente da dissolução artística é, no *Dr. Faustus*, ele próprio, ainda que não possua consciência de seu isolamento e da trágica representação de seu papel. O Diabo de Leverkühn – a observação é de Lukács – é um crítico com vastos conhecimentos de filosofia e história. Sabe tudo sobre a situação da arte no mundo contemporâneo. Falando a Adrian, o Diabo diz que não pode negar a satisfação que lhe causa a situação da arte (Cap.XXV). Reconhece as dificuldades de compor música, mas isso não lhe parece aplicável apenas à arte musical. A impressão que a arte moderna causa em seu espírito é de indiferença em relação às obras criadas. Na realidade, ele é contra quaisquer “obras”. É claro que *sente prazer diante do desconforto que atingiu a idéia da obra musical*. De quem seria a culpa? Ele aconselha a Leverkühn a não atribuí-la a causas sociais. Reconhece que Adrian não acredita que tais condições possam *oferecer algo de sólido para garantir as funções da harmonia*. Quem está contra a obra concluída é o próprio movimento histórico do material musical, diz o Diabo ao Dr. Faustus. O tempo é o espaço da obra musical, mas, como a obra recusa a expandir-se no tempo, é na própria coordenada temporal que se efetiva o seu inescapável aniquilamento. Estas considerações não refletem toda riqueza da arte narrativa de Mann. É magistral a descrição que Leverkühn faz a seu biógrafo do Sistema dodecafônico de Schönberg, no capítulo XXII, altamente representativo da técnica de composição serial, baseada no emprego livre dos 12 semitons da escala temperada.

Em relação ao conceito de dissonância, diz Stravinsky que ela está no estilo da música há mais de um século: Não é nem o anúncio nem a preparação de nada. Nem a dissonância engendra ordem, nem

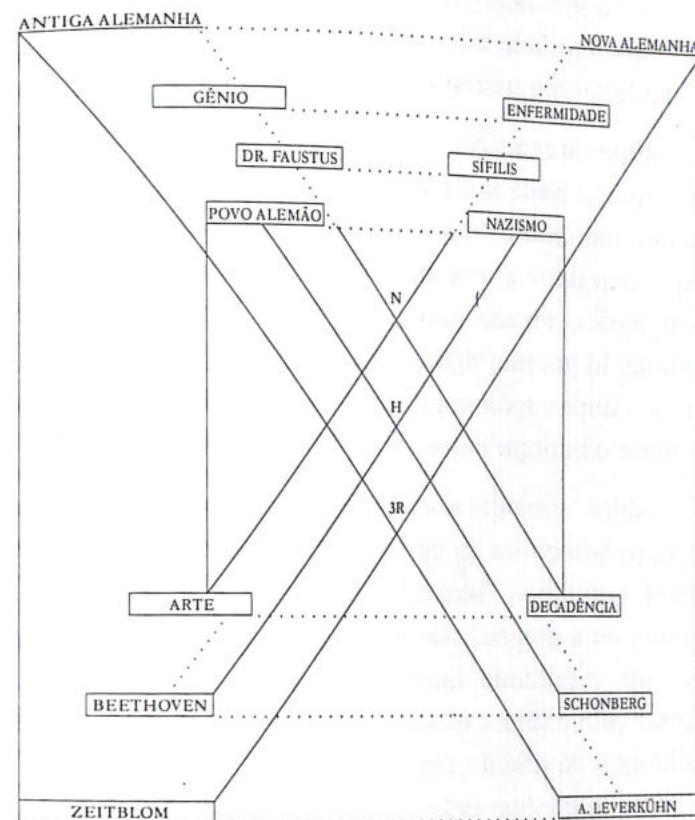
a consonância assegura qualquer garantia de ordem, de segurança (Poétique Musicale, Paris, 1945). No *Dr. Faustus*, Zeitblom analisando a música de Leverkühn relaciona-a com as tendências mais profundas da desumanização da arte na Alemanha sob o hitlerismo. A essência da obra musical do *Doktor Faustus* está na dissonância, na consciente destruição da harmonia. Em certa ocasião, o *Doktor Faustus* conversa com o seu biógrafo e diz que é preciso destruir. Zeitblom, surpreso, indaga o que é preciso destruir.

– O que dizem ser bom e nobre, o que afirmam ser humano, ainda que seja bom e nobre aquilo pelo qual os homens lutam, pelo qual derrubaram as Bastilhas, os fatos que os vencedores anunciaram vitoriosos. – Ouça-me, meu amigo, entendendo-te mal. Que queres aniquilar? – A Nona Sinfonia.

– O Doutor Fausto compreende ser preciso destruir a Nona Sinfonia para que sua arte triunfe. Então a última obra é justamente uma sinfonia ao Faustus, composta em contraponto à Nona de Beethoven. Consegue, mas o triunfo é do Demônio. Tem consciência dessa realidade. Aqui os símbolos se cruzam em todas as direções. Beethoven não é só a música, mas o símbolo de toda a arte do Ocidente.

Contudo, o Faustus é, ainda, o símbolo da genialidade desse povo. Só que o gênio está enfermo, atacado de sífilis. A doença é outro símbolo e isso aumenta num crescendo impressionante a complexidade do romance, verdadeira epopéia, pois a Segunda Grande Guerra está presente nas passagens mais fortes de sua trama. As vitórias iniciais do nazismo, as batalhas nos diferentes “fronts”, a luta no Leste, a libertação da Itália, o desembarque na Normandia, a bomba voadora, a libertação da França, a tomada de Berlim pelos russos e a idéia nazista de “identidade nacional”, que levou Hitler a rocar o sonho de uma Alemanha europeia pela realidade de uma Europa alemã.

ESTRUTURA DO DR. FAUSTUS



O gráfico demonstra a estrutura altamente complexa do *Dr. Faustus*, em que os temas artísticos, filosóficos, políticos, científicos, sociais se cruzam em todas as direções, fugindo ao caráter linear da novela-rio predominante no século XIX. Os símbolos N, H, e 3R são Nietzsche, Hitler e o 3º Reich, constituindo pontos de interseção entre as duas Alemanhas: a “velha” e a “nova”, instaurada pelo nazismo. Beethoven representa não só a música, mas é o símbolo de toda a grande arte do Ocidente. É a própria Alemanha. O paralelismo mostra na outra extremidade Schönberg, o compositor austríaco, (como Hitler) cuja música atonal é adotada por Adrian, que agora pretende destruir Beethoven. Observe-se que Nietzsche é o mal “gênio-enfermo”. O gênio é Faustus atacado de sífilis. A sífilis (símbolo do Nazismo) é o mal que ataca o povo alemão. Zeitblom, representante da velha Alemanha, é o biógrafo do *Dr. Faustus*. As linhas pontilhadas identificam os paralelismos. (Diagrama de César Leal).

No final, Leverkühn é salvo, como foi salvo o *Faust* de Goethe. Salva-se o *Faust* pelo agir constante. O *Doktor Faustus* se salva porque reconhece, antes de mergulhar nas sombras da morte, o princípio demoníaco presente em sua música.

Reunindo os amigos, no leito da morte, Adrian confessa que há 24 anos está unido ao Demônio, mas a culpa não foi sua: *foi de sua época, uma época extremamente difícil para a arte*. O resultado é o artista entregar-se a uma embriaguez do Inferno, já que não é possível seguir o preceito bíblico: *sêde sóbrio e vigiai*. Como vigiar, quando não há paz para vigiar. O que vem por fim é perder a alma, deixando o corpo a apodrecer no monturo. Isso não se aplica apenas a ele, mas a todos os que buscam fazer arte em nosso tempo.

Adrian Leverkühn morre, quando a Europa foi envolta em chamas, no terceiro ano da guerra. Zeitblom escreve sua biografia em 1944. Anos depois, Thomas Mann dizia que o drama do Faustus ele sentira em si próprio. Não há dúvida de que a obra de Mann, possui um componente histórico-artístico que devia ser mais explorado pelos críticos e estudiosos da literatura. A “Nova Ordem” mundial exige tal reflexão. Basta um olhar sobre a Iugoslávia, onde seus líderes antinazistas estão sendo vendidos por dois vinténs aos kafkianos tribunais da Nova Inquisição.

POESIA

(1) O ensaio de Lukács, Dr. Faustus e a tragédia da arte moderna, foi magnificamente traduzido por Carlos Nelson Coutinho, para uma coletânea de ensaios do filósofo húngaro, organizada por Leandro Konder e publicada pela Civilização Brasileira, 1968.

(2) Herbert Caro é autor de uma excelente tradução do *Doktor Faustus*, para a Editora Nova Fronteira. Em Seminário realizado no Programa de Pós-Graduação em Letras, e Linguística da UFPE, na década de 70, com a participação de Curt Meyer-Clason e do prof. Luis Antônio Marcuschi, estudamos várias traduções alemães no Brasil, inclusive das obras de Thomas Mann, sendo algumas delas consideradas muito boas.