

THOMAS MANN:
APOLO, HERMES, DIONISO

1.

A primeira parte das *Confissões do Impositor Felix Krull* — romance de aventuras “na época da burguesia moribunda” — saiu em 1922/23, depois de uma gestação de vários lustros. Ampliada em 1936, a obra foi lançada na sua forma definitiva, mas ainda assim fragmentária, em 1954, pouco antes da morte de Thomas Mann. Tão longa preocupação com o tema do impostor indica a sua importância para o autor. Infelizmente falta o segundo volume planejado, do qual não existe nenhum bosquejo. É, pois, impossível interpretar o último romance do escritor. Pode-se ape-

nas situá-lo dentro da obra total, ficando subentendidas as implicações de sátira social.

Um dos temas fundamentais dos romances de Mann é o artista, concebido como ator, isto é, como ser que representa o que ele não é e que, neste desempenho constante de papéis, é ameaçado de perder a sua identidade. Tal concepção do artista como ser ambíguo, dedicado às "aparências", já se encontra em Platão; Hegel reformulou-a, num capítulo polémico da sua *Estética*, dirigido contra a ironia romântica; e Nietzsche, tendo por modelo Richard Wagner, elaborou toda uma psicologia do artista-ator, do cabotino, histrião e charlatão — tema também de um famoso ensaio de Mário de Andrade.

Temos aqui a raiz até de uma obra menor, quase marginal, como *Dono e Cão*. Nesta novela de Mann as relações cordiais entre Bauschan, cão de caça, e o amo, intelectual e romancista, ficam abaladas quando, durante um passeio no campo, se revela ao cachorro a burla de que é vítima. Até então se satisfizera, nos passeios diários, com a perseguição ofegante, tão ruidosa quanto vã e inútil, de lebres e patos. Não conhecia outra coisa. Naquele dia, porém, um homem de aspecto rude e vigoroso, erguido na outra margem do rio, enviou um relâmpago de uma vara tonitroante, e um pato caiu pesadamente nas águas, logo apanhado pelo solitário caçador. O tiro foi um choque tremendo para Bauschan, uma espécie de estalo de Vieira canino. Nunca sonhara com semelhantes possibilidades. Seu amo, apenas romancista e de modo algum caçador, não pôde deixar de sentir certo complexo de inferioridade. Na volta a casa, o cão parece compreendê-lo, chegando até a bocejar de quando em vez, fato que enche o dono de ira amarga.

Que relação existirá entre o dono desarmado, castigado pela decepção bocejante de Bauschan, e o cavaleiro de indústria Felix Krull? Aparentemente ne-

nhuma. No entanto, pela justiça das coisas o cão de caça deveria pertencer ao caçador ativo e não ao amo contemplativo que vive no mundo da imaginação. Este é um dono falso, imposto, que não faz jus aos instintos saudáveis de Bauschan e que não sabe corresponder-lhes à altura. Não é sem razão que o cão se sente vítima de uma fraude.

Mesmo nesta novela, que parece tão distante dos problemas de Thomas Mann, reencontramos, pois, subgerido de leve embora, aquele tema fundamental do impostor que representa o que não é, do artista que apelas "passeia" pela vida, mas que não "caça", não entra em contato substancial e decidido com a realidade; que vive com a mão no gatilho, sem nunca atirar. Seu é o reino infinito das possibilidades e da imaginação; ele vive todos os papéis sem nunca optar por nenhum; a opção seria o tiro, o compromisso com a realidade que exclui o parir na esfera das possibilidades; seria a identificação definitiva. É aí a origem de *Felix Krull*, do trapaceiro astuto e encantador, do homem que vive simulando e dissimulando, que gosta de trocar de nome, cuja existência aérea, irreal, não lhe permite pisar no chão real do matrimônio e para quem toda a existência se reduz à atuação mimética no palco do mundo. O próprio autor definiu toda a sua obra como "psicologia das formas de existência irreais e ilusórias".

Este tema reveste-se na obra de Thomas Mann de feições variadas, sutis, de grande complexidade. Já surge com Thomas, figura central de *Os Buddenbrooks*, que, como bom burguês, mantém as "aparências". O príncipe de *Alteza Real*, da mesma forma, vive desempenhando seu papel "representativo", sem nenhum contato com a vida real; na *Montanha Mágica* toda a coletividade do sanatório entrega-se a uma vida "irreal e ilusória". O mais brilhante impostor, porém, é o bíblico José de *José e seus Irmãos*, que desempenha, conscientemente, o papel divino de Adônis-Dioniso-

-Osíris, imitando o esquema mítico do deus despedaçado que, ressurreto, se ergue da tumba.

Pelo exposto verifica-se o lugar central das *Condições de Krull* na obra de Mann, já que nelas a temática do disfarce se revela sem disfarce. Logo de início ela é projetada através da figura de Müller-Rosé, ator adorado pelo público, mas que, visto de perto, sem maquiagem, passa a ser um indivíduo feio e repugnante. Uma variação desse mesmo motivo é a própria concepção da decadência da burguesia tradicional — básica em *Buddenbrooks* —, agora retomado em forma satírica através da história da família Krull. O esvaziamento íntimo dos elevados valores morais da antiga burguesia, há muito tornados em ideologia e máscara, é ironicamente expresso no formidável e luxuoso acondicionamento que encobre o champanha composto de vinhos de qualidade mísera. O produto do pai e fabricante Krull, o vinho “espumante”, é desde logo caracterizado, pelo mero uso do nome, como aparência epidérmica, sem substância sólida.

Como *José e seus Irmãos*, como *A Montanha Mágica*, também *Felix Krull* é um romance de desenvolvimento que nos mostra como o protagonista, através de seu encontro com o mundo, passa por um processo de crescimento e educação. Todavia, a forma tradicional deste tipo de romance — cujo clássico modelo alemão é o *Wilhelm Meister* de Goethe — torna-se aqui objeto de paródia. O herói de Goethe entrega-se inicialmente à experiência do teatro, mas seu caminho é o da integração na sociedade burguesa e da atuação no âmbito da realidade. Já o “progresso” de Krull é de certo modo inverso. Ele transforma a sua própria existência em teatro. Histrião nato, torna a realidade em palco no qual, mascarado, desempenha papéis e troca nomes até a perda da identidade. É de fato um “artista” e não é de admirar que o impostor, pairando no

ar, sem chão debaixo dos pés, idolatre a acrobata, a “filha do ar” do Circo Stoudebecker.

Essa paródia, que de preferência toma por alvo certo gesto estilístico de Goethe, estabelece uma curiosa tensão entre o estilo elaborado, metucioso, correto, muitas vezes pedante e evado de floreios por assim dizer artificialmente colados e as aventuras picarescas do malandro e trapaceiro. Escrevendo a sua estória na cadeia (tumba de alusões míticas à queda e ressurreição, como as duas do bíblico José, a em que o lançaram os irmãos e a cadeia no Egito), o burlador se serve deste estilo como se fosse mais uma de suas máscaras. Neste extraordinário experimento lingüístico, impregnado de torneios tipicamente goethianos, há algo do “estilo morto de uma mascarada” (Nietzsche); algo da etiqueta do champanha composto de vinhos míseros, da espuma sem substância sólida; algo das câdadas infrutíferas de Bauschan. Neste estilo, que consistentemente se ri de si mesmo, esconde-se um moralismo profundo: o intuito de demonstrar, através da linguagem levada a extremos de esmero cerimonioso, o esvaziamento, a decadência, a morte dos valores: “o bicho na concha já não vive, e assim os autores enfileiram concha ao lado de concha. Mas em Goethe ele (o bicho) ainda vive” (Nietzsche). O romance de Krull castiga os enfileiros de conchas, a mistificação lingüística da nossa época. Mas há também uma pontada de autopunição. Um dos maiores estilistas da literatura alemã, Thomas Mann parece duvidar do virtuosismo da sua própria arte; a sátira atinge o seu próprio estilo. Todo o romance pode ser lido como uma paródia à sua tetralogia dedicada ao bíblico José de que, nas *Condições*, são repetidos trechos inteiros, quase ao pé da letra.

Com efeito, quanta semelhança há entre Krull e José, este personagem “bonito e belo” que é a imagem ideal do homem, abençoado pelas alturas e pelas pro-

fundezas, pelo espírito e pela vida, por Apolo e Dionísio! Como lembra a existência lúdica de Krull, a sua maneira certa de ser falso, de desempenhar o papel do Marquês de Venosta que lhe acrescenta a aparência ao ser, como lembra tudo isso a trapaça de Jacó, graças à qual o herdeiro falso, que era o certo, rouba a benção do pai a qual de direito pertence a Esaú, o caçador, que, certo embora, era o falso!

Disfarce e fingimento é também a raiz da ironia (este o sentido da palavra grega), embora ela use a máscara para tanto melhor desmascarar. Em essência, a atitude irônica, tão cara a Thomas Mann, se manifesta como recurso de comunicação oblíqua e ambígua. Os eventos, situações, emoções, valorizações e idéias a serem comunicados não o são, ponto por ponto, num paralelismo completo, pelas palavras adequadas, mas por um jogo de frases e torneios que se distanciam em maior ou menor grau do sentido a ser expresso. A ironia, parece que foi Bergson que o disse, sugere o que deveria ser como se já fosse, embora não seja. Em vez de dizer "Você é impontual", declara-se "Você não é precisamente pontual" ou mesmo "Mas como você é pontual!" Mas essa capacidade de distanciamento em face do imediatamente vivido, pensado e experimentado presidiu a própria origem da língua humana. É graças a esta capacidade que os sons emitidos se transformam de mero sinal em símbolo. O grito — expressão e sintoma diretos da dor — converte-se em palavra no momento em que, cindida a unidade compacta, podemos emití-lo sem sentir a dor, usando-o, de forma indireta, como símbolo e moeda corrente para falar sobre a dor; no momento, portanto, em que o homem, desdobrando-se, vivendo em cisão, é capaz de distanciar-se de si mesmo.

Admitindo-se esta modalidade um pouco sumária de argumentação *ad hoc*, poder-se-ia dizer que encontramos no berço da humanidade a faculdade lúdica

do ator e da ironia, que é apenas uma potencialização do distanciamento original. A máscara, longe de embolizar apenas o ator (em grego: hipocrites) e, em extensão, o artista, define uma condição fundamental do ser humano: a sua duplicidade que, inseparável da consciência reflexiva, o constitui como ser composto, como natureza e espírito, graças ao dom de não aderir pessoalmente à vida imediata, mas de poder afastar-se dela com leveza trampolineira. É o caso de Felix Krull, este elegante "hipocrites" que vive aparentando o que não é. O tom irônico da obra potencializa e reflete a dubiedade do personagem, repetindo no jogo formal a temática. Os disfarces do herói são macaqueados pelos disfarces da ironia que ilude o leitor como Krull ilude de suas vítimas. Desmascarando o impostor, desmascara-se o próprio autor na sua condição de artista e ser humano.

A predileção pela constelação "reflexiva" exprime-se no narcisismo de numerosas das suas figuras que amam a própria imagem, refletida, se não na água, ao menos no próprio sangue. Daí buscarem a unidade perdida no amor incestuoso, de preferência do irmão gêmeo, ou, como no caso de Krull, no amoroso jogo duplo do impostor que corteja mãe e filha ao mesmo tempo, amando numa o reflexo da outra, isto é, não amando nenhuma, já que, o que ama, é a "constelação".

O gosto irônico pelo reflexo encontra sua correspondência "acústica" no papel privilegiado do eco. Eco é a ninfa apaixonada por Narciso a qual somente é capaz de repetir e imitar a voz dos outros. Boa parte das obras de Mann é, como vimos, em maior ou menor grau, paródia — eco, portanto, eco irônico e deformado de mitos, lendas e livros remotos que, através de vastos espaços históricos, repercutem nos seus romances. No *Krull* nota-se, por exemplo, como já foi mostrado, a "modernização" do romance picaresco e do estilo autobiográfico de Goethe.

Não são poucos os críticos que, convencidos com Kierkegaard e Hegel da "negatividade infinita" da ironia, negam à obra de Mann valor substancial. Com efeito, a obra-de-arte não pode ser sustentada apenas pela ironia, cuja química mercurial é demasiadamente corrosiva para permitir a criação de uma "obra". No entanto, é impossível fazer jus a Thomas Mann, apreciando somente este aspecto.

Nas camadas mais profundas, os seus romances revelam a presença constante, embora disfarçada, de fortes tendências místicas. De certo modo, toda a sua obra é uma tentativa de reconciliar de alguma forma a consciência arcaica, em unidade consigo mesma e com o mundo, e a consciência moderna, cindida. Seria difícil encontrar um livro seu em que as "divindades da profundidade", a natureza elementar, não encontrassem sua expressão pela presença do mar (mar, caos, noite, sono etc., são os sinônimos deste complexo romântico). Thomas Mann confessa o seu "pavor sagrado" ante o elementar, o profundo respeito e a atração avassaladora pelas trevas primitivas, ainda não iluminadas pela ironia (ou seja, pela consciência intelectual) — e ao mesmo tempo seu esforço humanista por distanciar-se desses poderes "chthonicos" precisamente pela ironia.

É impossível ler as *Confissões* somente como paródia, sátira e acusação. Quanta ternura e simpatia há nesta obra multívoca — não só do autor pelo herói, mas também deste pelo mundo humano que o cerca. Essa simpatia, que no grande capítulo do professor Kuckuck chega a ter alcance cósmico, essa "pansimpatia" talvez seja o tema fundamental da obra. Se Krull ameaça volatilizar-se numa vida sem substância, afastando-se da realidade com leveza trampoliceira, há, contudo, dois poderes noturnos particularmente caros a ele, Eros e o sono, o suave irmão de Thanatos (morte), que o reatam de novo à natureza e ao mundo telúrico. Num pequeno ensaio, Thomas Mann

fala do "doce retorno ao regaço da noite" e do "móvel metafísico", o leito, onde repousamos "de joelhos encolhidos como outrora na escuridão do ventre materno, religados por assim dizer ao cordão umbilical da natureza".

Assim, a ironia de Mann é ironia "para ambos os lados", tanto dirigida contra a entrega total às formas irrealis e ilusórias da vida, ou seja, à existência estética e intelectualista, enquanto afastada da realidade, como contra a exaltação do telúrico e arcaico de que o distanciam a ironia (atitude que motivou o violento ódio dos expoentes nazistas). Por ambos os extremos, cuja imposição unilateral equipara à morte ou ao nirvana, sente-se igualmente atraído. Não admira que tenha chamado a si mesmo um hindu hipnotizado pelo nirvana e pela morte. Neste contexto a ironia se revela como manifestação do moralismo de quem procura um caminho igualmente distante dos extremos apontados. A situação precária do homem é a do cavaleiro na gravura de Dürer: cercado pela morte e pelo demônio, segue firmemente pela vereda estreita.

Tal pensamento encontrou expressão perfeita no sonho de Hans Castorp (*Montanha Mágica*), durante uma tempestade de neve: uma juventude de clássica estilização grega entrega-se a graciosas atividades lúdicas, à beira de um mar sereno, numa atmosfera de apolínea luminosidade, enquanto no fundo, por assim dizer nos bastidores, num templo bárbaro, as ménades despedaçam com gestos dionisiacos uma criança para sacrificá-la às divindades da profundidade. Toda a civilização é disfarce, distanciamento de um passado remoto que, no entanto, continua presente nas camadas arcaicas do nosso ser.

Nota-se nesta página, uma das mais belas e profundas da literatura alemã, a presença "romântica" de Schopenhauer, Nietzsche e Freud, presença assimilada, aceita e ao mesmo tempo superada. A humanização

forçosamente atravessa o estado da doença ou crise (termo grego que significa "cisão"); o homem é, necessariamente, "animal doente". Como o Nietzsche da fase média, Thomas Mann sonhava com um novo humanismo e uma "segunda inocência", com uma "de-cisão" que, sem ser síntese impossível, resultaria em gaia tensão, harmonia dialética baseada na superação do exclusivismo dos princípios opostos.

Uma análise estilística — inexequível sem a presença do texto alemão — mostraria como essa tensão se reflete na oposição entre o poder mágico-encantatório das orações longas, de ritmo ondulante, e a precisão acrobática, a lucidez extrema da estrutura e dos portamentos. Os famosos *leitmotifs* têm ao mesmo tempo valor musical e de eco irônico. Por sua vez, no eco da paródia, ainda que deforme ironicamente as obras do passado, ressoa concomitantemente, como em todo eco, a nostalgia da distância e do paraíso perdido; nas suas mímicas renascem os faunos e ninfas. Revelando muita perspicácia, os filhos de Thomas Mann chamavam-no "Zauberer" (mágico) — termo que reúne os elementos do feiticeiro primitivo e do ilusionista e prestidigitador habilidoso.

É, pois, no próprio estilo que se revela a tensão irônica entre a consciência mítica e a consciência moderna, tema central de algumas das suas últimas obras. Trata-se de uma relação de repulsa e atração, de saudade cercada de precauções ardilosas ou, para usar o termo de Mann, de "ironia erótica", ironia que, reduzindo e abalando o radicalismo dos princípios opostos, se destina a tecer relações entre eles. A expressão estilística mais característica dessa ironia erótica é o traço que ao mesmo tempo separa e une termos contrários e cuja frequência sugere que os opostos talvez nada sejam senão manifestações polares de uma unidade profunda. Adjetivos como "recatado" e "atrevido", "voluptuoso" e "sereno", "sóbrio" e "ébrio" juntam-se, re-

lacionados pelo traço. Entre todos o mais paradoxal e esperançoso é o engate "demoníaco-urbano" usado com referência a Goethe.

Toda ironia tem certo caráter hermético. De tantos disfarces ela usa e abusa que só aos "iniciados" ela não mente. Quase todos os heróis de Mann são binários como Dioniso. Despedaçados pela crise, eles ressurtem da tumba hermética (que também pode ser uma montanha mágica) para uma nova vida que, sabendo das trevas elementares, se dedica às obras do dia. É este o sentido "hermético" da ironia erótica e da arte. Hermes, com efeito, também na forma egípcia de Thot, o deus das letras e da magia lunar, tornou-se, particularmente no *Krull*, o deus predileto de Mann, como divindade artística exemplar: deus fálico e criador, é ao mesmo tempo simulador pícaro e trapaceiro malicioso, guia para o mundo do sono, da morte e da tumba; antes de tudo, porém, como irmão de Apolo e Dioniso, é intermediário mercurial e mensageiro alado entre os mundos olímpico e dionisiaco, entre os deuses da altura e da profundidade, alcoviteiro em escala cósmica que estabelece comércio entre o espírito e a vida, entre o ser e a aparência, entre a idéia e o esplendor sensível. Foi ele quem inventou a lira que, nas mãos de Apolo, junto com o arco, iria conter nas cordas o segredo da conciliação harmoniosa da tensão polar. Mas que seria Apolo, o deus da distância, sem Dioniso, o Deus do abraço ébrio? Se a este se deve o canto do coro, é aquele que acrescentou o diálogo dos hipócrites. Certamente temos de atribuir à mediação manhosa de Hermes a façanha de que os dois grandes deuses, reunidos no Templo de Delfos, se estendem as mãos num gesto de amizade.

2. Há outros recursos estilísticos a que Thomas Mann recorre para sugerir a tensão entre a consciência racio-

nal e a consciência mítica ou para dar força maior à irrupção de impulsos ou estados arcaicos dentro da esfera diurna do "senso comum", do papel social e da moralidade pública.

Esse conflito é o tema de *A Morte em Veneza*. O personagem central da novela, o escritor Aschenbach, é bem o tipo do artista ameaçado pelas opções extremas que foram antes expostas. Entregue a um labor ascético, dedicado à arte e ao espírito, absorvido por um intelectualismo afastado da vida, torna-se vítima fácil do extremo oposto, ao empreender uma viagem de repouso a Veneza, cidade de tradição quase mítica para o espírito alemão, mercê da atração mórbida que ela exerceu sobre o poeta Platen e sobre Nietzsche e Wagner. A atmosfera insólita da cidade e a paixão por um adolescente polonês de beleza mágica abalam até os alicerces a severa compostura "ocidental" do escritor e essa dissolução da disciplina, que leva de roldão todos os imperativos morais, manifesta-se violentamente na febre mortal que contrai, contaminado por uma epidemia de origem oriental (é característico que o jovem polonês e a peste, forças ao mesmo tempo dissolventes e libertadoras em relação ao mundo ocidental, são concebidos como enviados "orientais" ou, de qualquer modo, exóticos, traço recorrente na simbologia de Thomas Mann).

A partir de determinado passo, quando o herói da novela, o escritor Aschenbach, já foi fatalmente atingido pelos encantos do jovem Tadzio — paixão que o levará à perdição e à morte —, a partir, mais de perto, da citação de um verso homérico, surgem intermitentemente versos dactílicos e mesmo hexâmetros completos, adensando-se em certos momentos a tal ponto que o leitor se defronta com poemas, ainda que não impressos como tais.

Apesar de esses trechos serem de descrição, devendo-se atribuí-los ao narrador e não ao herói apaixonado

nado ou aos seus soliloquios e imaginações, é visível que se verifica uma subjetivação do processo narrativo: o mundo objetivo passa a ser focalizado, cada vez mais, a partir do protagonista entusiasmado; a prosa serena e lúcida do narrador, o *logos* da linguagem "comum" (também comum a todos), cede a impulsos ditirâmbicos; impõem-se as visões míticas do amante febril que, dominado por divagações arcaicas, alheando-se da sociedade e das suas convenções, se entrega ao apelo da comunhão dionisiaca.

É que o amor pelo formoso efebo evoca no velho amante o diálogo entre Sócrates e Fedro. Em plena Veneza renasce a beleza do mundo platônico, do misticismo órfico e do mito grego. A disciplina austera do herói se desfaz; prepara-se na sua mente a irrupção onírica do "deus estranho" (Dioniso) que acaba por derrubar as últimas barreiras "ocidentais" da razão ou da "prosa" (logos). É evidente que a "poesia" se reveste deste sentido peculiar de ditrambo e canto bacânticos somente no contexto da novela.

Há um tom quase imperceptível de paródia nos versos dactílicos que exprimem esta investida dos poderes abismais. No herói Aschenbach — autor "representativo" e lido até nas escolas — e no seu amor narcisístico (já que essa paixão encerra o adepto na torre de marfim do mesmo sexo), Thomas Mann não só atinge com certa malícia a Stefan George e ao simbolismo alemão da época (a novela saiu em 1913), mas parafraseia, antes de tudo, a concepção platônica de que o artista, cidadão suspeito, deveria ser expulso do Estado. Não se detendo aqui, Thomas Mann vai ainda mais longe do que o filósofo. Enquanto, no pensamento deste, a presença do belo conduz o amante ao reino luminoso das idéias, na novela o caminho é inverso: o expoente do espírito, seduzido pelo belo, perde-se no reino das trevas, conduzido por várias perso-

gens fantásticas, espécie de psicagogos herméticos, que o levam ao Hades.

Todo esse universo arrancado das "*profundas*" se reflete na *elevação* poética do estilo. Não sem razão. Apesar de todas as implicações paródicas, a manifestação da vida "pânica", se de um lado representa a "des-cida" aos precipícios telúrico-demoníacos, significa ao mesmo tempo a elevação ao insólito, o acesso a novas dimensões, perigosas e mesmo fatais quando definitivas, mas indispensáveis à realização plena das virtualidades humanas. A linguagem poética exprime, portanto, o surto violento do irracional (infra ou supra-racional) no contexto do discurso racional, o ressurgimento do mito em meio do *logos*. Ela é, sem dúvida, exaltação e glorificação; mas é também ironia, advertência e antecipação profética.

Recurso análogo encontramos em *A Montanha Mágica*. A extensa declaração de amor que o herói Hans Castorp faz a Clawdia ocorre em francês. É quase todo um grande capítulo francês num romance alemão. Evidentemente, a língua de Descartes não seria em si o "medium" mais óbvio para exprimir ímpetos irracionais. Entretanto, na configuração alemã ela representa o elemento *estranho*. O capítulo em questão chama-se "Noite de Walpurgis" — noite pagã de bruxaria, portanto, em que todos os demônios estão soltos (como na cena do Fausto goethiano) e em que o monte Brocken, na Alemanha, servindo de ponto de reunião aos adeptos do diabo, vira verdadeira "montanha mágica". E é numa festa carnavalesca, com os doentes do sanatório usando os mais variados disfarces, que Hans Castorp põe a máscara do idioma estranho. A fantasia carnavalesca, encobrindo e apagando os papéis sociais impostos pela sociedade, restitui aos foliões e lhes desnuda os sonhos e impulsos primitivos e "autênticos". Assim encoberto, despiando o "hábito" social do seu

mundo diurno, o herói revela sem freios as suas tendências "profundas", o seu mundo onírico. É através da máscara do idioma estranho que se exprime autenticamente, sem máscara, porque não sabe exprimir-se nele correta e corretamente. Ou como ele diz: "...car pour moi, parler français c'est parler sans parler, en quelque manière, — sans responsabilité, ou comme nous parlons en rêve". Parece paradoxal: mas é precisamente a língua estranha que, no caso, se presta melhor para ser expressão psíquica imediata, como um grito ou um soluço, por não atingir a cristalização simbólica convencional, isto é, o nível espiritual. É como se Hans Castorp inventasse as palavras pela primeira vez, já que delas não dispõe como dispomos das palavras-mercadoria expostas nas prateleiras da *nostra* cultura.

Hans de fato não "fala" ou fala *sans parler*; sua capacidade de articular é quase extinta pela emoção; a hora predispõe mais ao contato direto das almas do que à apreensão de vocábulos e sentenças. A comunicação entre ambos é como se fosse de seres irracionais; a aceção das palavras já quase não conta, é apenas pretexto para emitir a melodia dos *sonais* imediatos da paixão, em detrimento da função *simbólica* da palavra pela qual se transmitiria apenas a *idéia* da paixão. Egressos do universo espiritual, submergindo ou emergindo — segundo a valorização —, penetram num estado sortilégio de comunhão primeira.

Em outras obras, certas alterações da consciência anunciam-se através de torneios populares (espécie de "queda" no âmbito dos níveis lingüísticos) ou de particularidades dialetais (provincialização e segregação em face do discurso comum, unificador). Enormemente rico de implicações é o uso do arcaísmo no *Doutor Fausto*. Trata-se de expressões da época da Reforma, com forte aura religiosa. É através da linguagem da

Reforma — movimento que, certo ou errado, Thomas Mann considerava na sua forma luterana como impregnado de acentuadas tendências regressivas e que julga ter contribuído para a isolamento da Alemanha no mundo do humanismo europeu — é através dessa linguagem luterana, empregada pelo herói Adrian, que o autor põe o Fausto moderno em referência com o Fausto do século XVI, ressuscitando toda aquela época com suas múltiplas implicações. Essa volta ao passado lingüístico — à tumba dos mortos — é uma verdadeira descida ao tártaro.

É característico que a primeira extensa manifestação arcaica se verifica numa carta em que o compositor Adrian descreve ao seu amigo Zeitblom (o narrador humanista do romance) a visita a um estabelecimento “alegre”, aonde fora levado por uma espécie de guia turístico, figura ao mesmo tempo diabólica e de Hermes psicopompo (os deuses antigos tornaram-se diabos na Idade Média). Neste “inferninho”, descrito na linguagem religiosa, Adrian é atingido pelo amor que lhe trará a doença, a fecundação demoníaca. Graças a este pacto com satã se lhe desinibirá a inspiração musical, emperrada pelo senso crítico demasiado agudo. Um dos presentes mais tentadores do tentador é o primitivismo requintado, o elementar e arcaico transburilados em refinamento vanguardeiro.

A segunda alteração extensa verifica-se na grande discussão entre Adrian e o demo, este último devendo ser concebido como uma projeção alucinatória do compositor, cuja consciência já se encontra em plena dissociação. Como convém, o espírito das trevas faz largo uso de arcaísmos sintáticos e vocabulares. A conversa, de resto, realiza-se em Palestrina, cidade natal do compositor Giovanni Pierluigi, onde sob as ruínas causadas pelos bombardeios da última guerra foi encontrado um imenso templo etrusco, cheio de representações de demônios terríveis.

A última irrupção arcaica, a mais carregada, a que se manifesta na grande alocução de Adrian aos seus amigos, acompanha a desagregação definitiva da sua personalidade, o enlouquecimento de que esta linguagem “alienada” desde o início fora sintoma precoce. A alienação — em todos os sentidos — deve ser entendida também em escala coletiva, já que no destino de Adrian se reflete o do movimento político nazista, cujo primitivismo requintado e adoração exaltada do arcaico empolgava largos setores do povo alemão.

Esta última alteração ultrapassa de longe o correio emprego literário do arcaísmo. O verbo é manifestação essencial do ser humano. É, segundo a tradição, emanação do próprio *logos* universal. Na conexão e no sentido da oração externam-se a conexão e o sentido do próprio Ser e é nesta unidade que os homens, comunicando-se, encontram sua unidade humana. A alteração profunda da linguagem, dentro de um contexto maior que representa esta unidade abarcadora, passa a ser sintoma, mas também causa, de uma desagregação que atinge a própria substância humana, a sua segregação do *logos*, do dizer universal, da razão e do Ser comum a todos e dos quais se aparta o alienado. O pecado de Adrian, como aquele que levou à confusão babelica das línguas, é a soberba luciférica, a *hibris* que causará a queda de ambos, do novo Fausto e da nação de que ele é expoente.

3.

Na sua obra autobiográfica *Éramos Cinco*, Viktor Mann — irmão mais moço de Thomas — dedica muitas páginas à mãe, senadora Júlia Mann da Silva Bruhns, nascida em Angra dos Reis, Brasil, e falecida em Wessling, Alemanha. Algumas das referências ao avô teuto-brasileiro e à avó luso-brasileira merecem ser reprodutidas, embora nem todas devam ser interpretadas

ao pé da letra, visto que por vezes mais parecem pertencer ao tesouro de lendas e anedotas da família. Talvez um ou outro dos nossos leitores possa confirmar ou desmentir parte dos dados apresentados pelo irmão do romancista.

O avô materno, Johann Ludwig Hermann Bruhns, nascido em Lübeck, emigrou por volta de 1840 para o Brasil, fundando uma empresa de exportações em São Paulo. Logo começou a plantar café e cana-de-açúcar nos arredores de Parati, tornando-se também dono de engenhos de açúcar em "Buena Vista" (!) e Angra dos Reis. "Ao lado disso deve ter possuído notáveis qualidades de pioneiro, pois destacou-se no desbravamento do interior, recebendo encargos do Imperador Dom Pedro II. A este último Bragança brasileiro, que dirigiu seu imenso País de forma prudente e enérgica, o avô esteve ligado por relações inicialmente humorísticas: quando o jovem comerciante vinha ao Rio, notava que todo o mundo o cumprimentava com devoção; verificou-se que em toda a parte o confundiam com o imperador que, portanto, apesar da sua origem portuguesa, deve ter tido um aspecto bem germânico" (o avô foi um gigante louro). Viktor prossegue: "Dom Pedro ouviu falar do sócia, mandou que lho apresentassem e lhe reconheceu logo as excelentes qualidades. Daí por diante apoiou de todos os modos os vastos planos do novo cidadão, delegando-lhe amplos poderes. O avô virou repentinamente engenheiro... abrindo o Rio Piracicaba à navegação..."

Já integrado no Brasil, "Ivã" Luiz Germano (esse "Ivã" certamente é uma corruptela de João, em alemão Johann) casou-se na Ilha Grande os da Silva, grandes latifundiários de origem portuguesa "que possuíam naquela ilha extensas fazendas de café e cana-de-açúcar". "Uma velhíssima marquesa brasileira, que conheci certa vez na Itália, afirmou, encantada por

encontrar em mim 25 por cento de um patricio, que os da Silva teriam pertencido à nobreza da corte brasileira." Particular entusiasmo provocam no autor os "nomes sonoros" dos da Silva — "Gaetano", Manuel etc., enquanto suas mulheres se chamavam, quase sem exceção, Maria.

"Chamava-se também Maria a senhorinha da Silva, de beleza meridional, que se tornou a nossa avó brasileira... O casamento foi celebrado em 1848 pelo vigário José Alberto da Silva, na Igreja Nossa Senhora dos Remédios, em Parati. Três anos depois, a 14 de agosto de 1851, quando o casal viajava na região de Angra dos Reis através da mata tropical — a senhora numa cadeira portátil, o senhor montado — escravos na frente e na retaguarda, a caravana se deteve de repente. A senhora foi rapidamente acomodada debaixo de uma árvore. As escravas apressaram-se a assisti-la e logo mostraram ao senhor uma filhinha, enquanto de cima vinha a gritaria dos papagaios. Macacos espiados espiavam e miúdos beija-flores flechavam como raios multicores através da sombra."

A pequena Júlia — mãe de dois dos maiores escritores alemães deste século (Thomas e Heinrich) — tinha o apelido de "Dodo". Passou os primeiros anos de vida em Angra dos Reis, cidade de que se lembraria até o fim da vida como de um "paraíso perdido". Depois da morte de sua esposa, "Ivã" Bruhns levou os cinco filhos — Manuel, Paula, Maria, Dodo e "Nenê" — a Lübeck para que estudassem em escolas de sua terra natal. Júlia permaneceu desde os sete anos na Alemanha. Casou aos 18 anos, tornando-se a consulesa e logo a senadora Júlia Mann da Silva Bruhns. "Mãe costumava falar-me muitas vezes destes primeiros sete anos de sua vida, das alamedas de ananás, das chuvas tropicais, da febre amarela, das festas religiosas, do carnaval tumultuoso do Rio..." Da lín-

gua materna, contudo, bem pouco se lhe fixara na memória; não muito mais que "pai" e "mãe" e, além disso, "guayara" (?), "urubu", "beja-flor" (Viktor escreve "beja"), "carne seca" e uma canção (cuja melodia se encontra reproduzida) que começa assim na transcrição de Viktor: "Mulekkinho di meo pai..."; o resto citado em alemão: "... não me corta os cabelos, pois já estão muito curtos..."

Não aparece, na obra de Mann, nenhum personagem brasileiro. No entanto, o motivo biográfico da mãe brasileira desempenha papel decisivo na sua obra. Não importam, a este respeito, as duvidosas teorias raciais, a suposição, por exemplo, de que as gotinhas do mais ou menos comprovado "sangue" índio da família da Silva tenham exercido misteriosas influências na mente de Thomas Mann. O que importa é que este atribuiu, subjetivamente, inenso significado à sua ascendência "exótica", significado realçado pelo fato de a mãe ter sido uma marcante personalidade, de grande beleza, ampla cultura e extrema sensibilidade artística. A musicalidade de Thomas Mann — e a música é um tema-chave na sua obra — lhe veio evidentemente da mãe e o filho não se cansa de acentuá-lo. A irrupção dessa inclinação e, em extensão, do espírito artístico, numa família burguesa até então nunca tocada pelas musas, ligou-se definitivamente na imaginação do escritor e no tecido temático da sua obra à "mulher exótica", de beleza estranha, ser inebriante, ao mesmo tempo angélico e fatal.

Na novela *Tonio Kroeger* (nota-se já neste nome a união latino-germânica, meridional e nórdica), o protagonista é "moreno" num mundo de louros e no contexto da simbologia manniana essa "marginalidade", em que se confundem de modo inextricável o talento artístico, a ascendência peculiar e certa instabilidade "cigana", determina em definitivo a sua posição ambígua

no mundo burguês e "normal" dos louros. Em *Buddenbrooks*, Gerda é a esposa de Thomas, figura central do romance. É uma mulher de tipo exótico e estranha beleza, além de exímia violinista. Evidente transposição romaneada de Júlia, exerce um efeito ao mesmo tempo sublimador e perigoso na família burguesa de Lübeck: sublimador pela espiritualização e perigoso pelas implicações dissolventes dessa espiritualização num ambiente de sólidos comerciantes.

O tema torna-se obsessivo e um psicanalista bem poderia falar de um complexo de Édipo se Thomas Mann não fosse um conhecedor muito lúcido da psicanálise, recorrendo, com frequência, conscientemente à temática do complexo edipiano. Certo é que seus heróis, enquanto alemães, se apaixonam exclusivamente por mulheres "exóticas". O próprio autor casou-se com uma moça de ascendência parcialmente judaica, cujo exotismo "oriental" é realçado nos deliciosos hexâmetros do *Canto da Criançinha*. Não há, a bem dizer, quase nenhuma alemã "pura" que desempenhe papel erótico de relevo nos seus romances. É seja a americana com "sangue" índio (*Alteza Real*), seja o rapaz polonês de *Morte em Veneza* (admitindo-se que, como objeto erótico do escritor Aschenbach, possa ser enfileirado nesta enumeração), seja a russa Clawdia da *Montanha Mágica* ou as húngaras, francesas e portuguesas de *Doutor Fausto* e *Krull* (deve-se excluir, naturalmente, as obras que se situam já em si em ambiente exótico ou que se prendem a fatos históricos). Os heróis, enfim, enquanto alemães, amam sempre mulheres estranhas, de influência ambígua, já que suscitam a eclosão de forças irracionais e poderes mórbidos dentro de um mundo de disciplina e imperativos categóricos. Simultaneamente, porém, encarnam virtualidades de ampliação e expansão emocionais e espirituais que levam os respectivos heróis às crises mais profun-

das e, assim, aos últimos limites da sua vida e do seu desenvolvimento.

Na expressão simbólica da experiência biográfica fundamental cabe às amadas exóticas quase se diria uma função teológica: o ente estranho introduz num mundo organizado, de simplicidade primitiva, a semente demoníaca do conhecimento e da duplicidade, transtornando a "pureza" original. O mito da expulsão do paraíso se liga indissolavelmente a essas mulheres "fatais" mancomunadas com a cobra. Mas é precisamente essa "queda" e irrupção libertadora que transforma os heróis em seres humanos na plena acepção da palavra, isto é, em seres moralmente relevantes. Como o exprime em francês a russa Clawdia de *Montanha Mágica* "... il est plus moral de se perdre et même de se laisser déperir que de se conserver". Ou como ainda o define Adrian, em *Doutor Fausto*: "No fundo há só um problema no mundo e seu nome é este: como se verifica a irrupção libertadora?... Como arrebatamos o cáculo e nos tornamos em borboletas...?"

Foi em *Doutor Fausto* que Thomas Mann introduziu o símbolo mais poético dessa fecundação ambígua que leva o protagonista, o compositor Adrian, à loucura, mas ao mesmo tempo à suprema genialidade: a húngara, a quem é conduzido por artimanhas do diabo e que lhe acerta a flecha venenosa, confunde-se na sua mente com uma borboleta de asas transparentes como vidro, cuja imagem o pai lhe mostrara na juventude. As letras do seu nome abreviado — h-e-a-e-s — que ao mesmo tempo constituem designações do sistema de notação alemão, aparecem em múltiplas variações nas obras do compositor, formando a figura básica de um motivo musical estranhamente melancólico. É que essa borboleta, "amando na sua nudez translúcida a folhagem crespucular, se chamava Hetaera esmeralda".

Essa linda borboleta, enviada ao Museu Britânico em 1845, encantou o zoólogo inglês Doubleday de tal forma que lhe desejou render uma homenagem especial — é o biólogo suíço Adolf Portmann que o relata: as asas diáfanas, iluminadas de suave brilho dourado e ornadas de duas manchas azuis, lembravam-lhe os seus estudos clássicos e os vestidos transparentes das cortesãs gregas. Assim, o sábio inglês deu-lhe o nome de "Hetaera", acrescentando à espécie peculiar ainda o nome de Esmeralda, famosa cigana que, a partir de 1831, fizera grande êxito através do romance *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo.

A borboleta foi descrita, ainda no século passado, por um explorador inglês, Henry Walter Bates, numa obra de viagens. Em 1935, saiu na Suíça um livro ilustrado sobre a beleza das borboletas em que os editores aproveitaram a descrição de Bates. Essa obra contém um prefácio de Hermann Hesse que ofereceu ao seu amigo Thomas Mann um exemplar. Foi certamente o nome poético da borboleta que lhe inspirou um dos mais belos e profundos símbolos da sua obra. Entretanto, não terá exercido certa influência também a origem de Hetaera esmeralda? A borboleta hermética provém do Brasil, do "paraíso perdido" de que a mãe tanto falara aos filhos. O maior dos romances de Thomas Mann é ao mesmo tempo o único em que, de uma forma quase impalpável, o Brasil está presente, não como realidade, evidentemente, mas como um símbolo romântico (que poderia ser representado por qualquer outro país longínquo). Essa presença se deve àquela borboleta formosa, guia alada para arcanos demôníacos, que adeja misteriosamente pelas composições do herói, sintetizando, mais uma vez, o motivo biográfico da beleza remota que trouxe para uma família nórdica o perigoso e sublime dom da arte.