

O MAIOR DOS ESCRITORES DE SEGUNDA ORDEM: A POLÊMICA CRÍTICA CARPEAUX – MANN

THE LARGEST SECOND CLASS WRITER: CARPEAUX'S CRITIQUE CONTROVERSY
ABOUT MANN

Ademir Luiz da Silva* (UEG)

RESUMO: Esse artigo examina a polêmica visão do crítico Otto Maria Carpeaux acerca da obra literária de Thomas Mann. Em seu livro, *A Cinza do Purgatório*, Carpeaux definiu-o como “o maior dos escritores de segunda ordem”, ao mesmo tempo em que o apontava como uma admirável figura trágica. Essa afirmação, sob um olhar descuidado, parece uma pesada crítica negativa. Tratava-se, na realidade, de uma reinterpretação do papel de Mann, enquanto figura pública. Alguns estudiosos afirmam que Carpeaux, ao longo do tempo, sobretudo após o lançamento de *Doutor Fausto*, mudou de opinião. Defendemos tese contrária: Carpeaux manteve-se firme em sua convicção inicial.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Escritor. Crítica Literária.

ABSTRACT: This article examines Otto Maria Carpeaux's polemic view of Thomas Mann literary work. In his book, *A Cinza do Purgatório*, Carpeaux defines him as “the greatest writer of second order”, at the same time as he indicates him as an admirable tragic character. Such statement, from a careless point of view, seems to be heavy, negative criticism. It is, however, about a reinterpretation of Mann's role as a public person. Some scholars affirm that Carpeaux, as time passed, above all after the publication of *Doctor Faust*, changed his mind. We defend a contrary thesis: Carpeaux stuck to his early conviction.

KEYWORDS: Literature. Writer. Literary Criticism.

* Professor da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e da Faculdade Alfredo Nasser. Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: ademir.hist@bol.com.br.

“O Valor de um espírito se mede por sua capacidade de suportar a verdade.” (Nietzsche).

Não há como ler o ensaio “O Admirável Thomas Mann”, de Otto Maria Carpeaux, e não ficar perplexo. Ao longo de suas sete páginas testemunhamos o mestre austríaco tecer alguns dos mais surpreendentes e inesperados comentários da literatura crítica acerca do mestre alemão. Não se trata apenas de polêmica, mas de nitroglicerina pura. Poderíamos pensar que os editores e revisores do texto cometeram um erro, ou uma série deles, infligindo, por incompetência ou má fé, ao pobre autor o que não disse. Nada mais falso. Impossível tratar-se de mero equívoco. O sentido do ensaio é de uma clareza cristalina. Sua argumentação é pragmática, com erudito e eloquente encadeamento de ideias. Não restam dúvidas, pensa o leitor, Carpeaux é um herege. Negou com todas as letras um dos messias das artes do século XX, relegando-o ao status de profeta menor.

É bem verdade que o título engana. O que, certamente, foi intencional. Quem abre um texto chamado “O Admirável Thomas Mann”, vulgarmente espera encontrar uma apologia da personalidade citada. Uma apologia aduladora, subserviente, deslumbrada. Nesse caso, o começo é aparentemente bem comportado. Afirma que “é impossível não admirar Thomas Mann. É um pensador profundo, um escritor de primeira ordem, e um grande alemão; e em tudo admirável” (CARPEAUX, 1999, p. 251). A calma dura pouco e logo se percebe que tal frase de abertura, longe de obedecer a um sentido literal, está repleta de fina ironia. Existe somente para, adiante, ser negada.

Primeiro Carpeaux diagnosticou que a generalizada louvação a Mann seria uma espécie de fetiche social de nossa civilização, pois “todos o lêem, e todos o admiram, do crítico mais exigente até a *girl* mais engraçada” (CARPEAUX, 1999, p. 251). Não é uma moda meramente alemã, ou mesmo europeia, mas mundial. Em seguida, admite que ele mesmo sente-se tentado a engrossar este, como o chamou, não isento de sarcasmo, “cortejo glorioso”. Sendo que, de fato, é o que faz; como veremos adiante. O que provocou muita confusão. Para muito além de seu excêntrico estilo de admiração, salta aos olhos do estupefato leitor o banho de realidade desmistificadora que Carpeaux aplica no mito Mann. Pergunta e responde:

Que e que a gente admira em Thomas Mann? O pensador, o escritor, o alemão. Dizem-no um pensador profundo, um escritor de primeira ordem, e a encarnação de tudo o que foi honesto e admirável no homem alemão. Na verdade, Thomas Mann é um pensador confuso, é o maior dos escritores de segunda ordem, e a alemanidade não é a essência de ser, mas o amor infeliz dum bastante fraco herói de tragédia. (CARPEAUX, 1999, p. 252.)

Será possível? Carpeaux se refere mesmo a Thomas Mann? O Mann amado e conhecido por todos! Não será um Mann de menor estatura? Um Golo ou um Klaus? Afinal, trata-se de uma família numerosa. Muitos escritores! Não é possível que seja o Thomas, justo o Thomas!? O orgulho da família! Fala do Mann que, com pouco mais de vinte anos, mostrando uma gigantesca maturidade em vista da pouca idade, escreveu a saga familiar *Os Buddenbrooks*? Fala do Mann que escreveu *A Morte em Veneza*, simplesmente uma das mais perfeitas narrativas em língua alemã? Fala do Mann que produziu umas das mais ricas reflexões acerca do mundo entre as duas grandes guerras, em *A Montanha Mágica*? Fala do Mann que deu uma aula de egiptologia no monumental romance em quatro volumes *José e Seus Irmãos*? Fala do Nobel de Literatura de 1929? Se for dele que fala, Carpeaux só pode estar mentalmente desequilibrado. Talvez afetado pelo exílio, como Stefan Zweig. Justo ele, um homem de tanta visão! “*O Admirável Thomas Mann*” não pode estar certo.

O que não se compreende facilmente pode ser negado e daí para o recalque é um pulo. Essa foi a trajetória de “*O Admirável Thomas Mann*”, entre boa parte da intelectualidade brasileira. Muitos dos amigos, discípulos, leitores regulares e estudantes influenciados por Carpeaux, de ontem e de hoje, sentiram-se traídos diante de suas afirmações nesse texto. Ao invés de respeitar estas opiniões, permitindo-se ao mesmo tempo discordar delas, preferiram criar um antídoto. Movidos sem dúvida por intenções tão boas quanto ingênuas, julgaram que estariam protegendo a reputação de seu mestre, Carpeaux. Assim, estando quase que unanimemente aceito que ele não poderia ter escrito o que escreveu em sua consciência, iniciou-se todo um malabarismo teórico / retórico para desfazer o mal feito. Dar o dito pelo não dito. Negar, maquiagem, reinterpretar de modo socialmente aceitável seu malfadado ensaio.

Tão profundo foi o trabalho de desconstrução que a certa altura criou-se um mito de redenção. Segundo essa lenda, na qual muitas pessoas idôneas acreditam, Carpeaux teria colocado em seus escritos posteriores claras mensagens de arrependimento acerca do infame “*O Admirável Thomas Mann*”. Tal qual um Saulo de Tarso, cego e arrependido, no caminho de Damasco, retira tudo o que disse e se ajoelha em adoração ao messias que um dia negou e perseguiu. Amém.

Mas a coisa não é tão simples assim. Primeiro porque Carpeaux não mudou de ideia em momento algum. Apenas somou dados novos aos que já possuía em 1942, ano em que publicou o petardo *n’A Cinza do Purgatório*, em sua terceira parte, convenientemente chamada de *Julgamentos*. Segundo porque Carpeaux não precisava mudar de ideia, pois, ao contrário do que pode parecer em uma leitura superficial, ele não desqualificou Mann. Apenas julgou-o com critérios diferentes do usual, para, também, assim como todos,

reconhecer sua imensa importância para seu tempo. Na verdade, poucos compreenderam a verdadeira razão da grandeza de Thomas Mann como Carpeaux. O problema foi que ainda menos pessoas compreenderam que ele compreendeu. A primeira vista esse labirinto de razões pode até parecer complicado, mas é muito simples. Desfaz-se com um pequeno puxão no fio de Ariadne, sem muita força.

Na verdade não é pouco provável que Mann concordasse com o grosso das opiniões de Carpeaux. Senão vejamos. Se por um lado poderia ser considerada mera insegurança juvenil sua declaração em 1895 de que não tinha o mesmo talento de seu irmão mais velho, Heinrich, sendo apenas “uma criatura cheia de vontades, intelectualmente fraco e socialmente inútil” (PRATER, 2000, p. 41), por outro lado, já idoso, escreveu que “nenhum rumor de sucesso conseguiu ofuscar a compreensão nítida da relatividade dos meus méritos”. A segunda frase consta em um de seus diários, que, de acordo com sua vontade, só foram divulgados vinte anos depois de sua morte. Improvável considerar essa verdadeira confissão da maturidade como mera exibição de “falsa modéstia”, ao estilo de Montaigne (MONTEIGNE, 1982, p. 113).

Claro que, de modo geral, um escritor não é a pessoa mais indicada para julgar os méritos de sua própria obra. Esse papel cabe ao crítico. E, certamente, Otto Maria Carpeaux não é apenas um dos melhores críticos do Brasil, é um dos melhores críticos do mundo. Tal autoridade, ao mesmo tempo intelectual e ética, faz parecer elucubração sem sentido a sugestão de que o teor azedo do texto se deveu basicamente às divergências ideológicas que teria com o analisado. O que significaria afirmar que condenou seu estilo em função de suas posições (ou falta delas) políticas, negou seu talento em função de suas opiniões ditas reacionárias, ou ainda pior: julgou-o como se fosse um inquisidor medieval ou um muçulmano xiita, baseado em sua orientação religiosa. Somente um crítico dos mais medíocres, algo que Carpeaux definitivamente não foi, cairia em erros tão grosseiros. Afinal, nem mesmo o mais radical dos neoliberais pode negar que o *Manifesto Comunista* é estilisticamente poderoso.

Ademais, Carpeaux não estava sozinho. Suas críticas não foram excentricidades sem precedentes. Quando Mann lançou *A Montanha Mágica*, em 1924, a Books Abroad publicou um artigo defendendo que “envolver cada palavra sua numa aura de oráculo o encorajou a tornar seu estilo e talento magníficos tão etéreos que chegam à... mesmice”, além de que “descrições minuciosas de sentimentos complicados põem em dúvida sua criatividade artística. Quando se contempla as páginas que faltam, temos vontade de suspirar” (PRATER, 2000, p. 199). Na mesma época, o prestigiado jornal The New York Times, em meio a uma crítica favorável, observou que “o poder de criatividade plástica de

Thomas Mann (...) a força de figuras masculinas sólidas e de sangue quente, foram superadas por uma intelectualidade excessiva” (PRATER, 2000, p. 204). Não há registro de que estas publicações tenham se retratado posteriormente.

Carpeaux escreveu pouco sobre Thomas Mann. O que não deixa de ser um indicativo de que considerava que expos o que tinha para dizer sobre ele no texto de 1942. Há autores recorrentes em sua obra crítica, como Graciliano Ramos. Contudo, “*O Admirável Thomas Mann*” é seu único ensaio especialmente dedicado ao escritor. E nem mesmo é muito longo. Nos anos e décadas posteriores referiu-se a ele de modo esparso, geralmente em textos com sentido didático, iniciatório ou em seus colossais trabalhos de historiador da literatura. E sempre de forma ligeira, como é praxe neste tipo de publicação: mais nomes, lugares, datas e títulos do que análises profundas de caso a caso. O que importa são as grandes teses panorâmicas, não as particularidades de cada autor. Provavelmente, as duas referências mais relevantes desta leva se encontram em *A Literatura Alemã*, de 1963, citado depois de Heinrich Mann, e no sexto volume da *História da Literatura Ocidental*, escrito entre 1944 e 1945, lançado com revisão entre 1959 e 1966, espremido entre Roger Martin e Marie Bregendalh. Ou seja, mais de vinte anos depois de “*O Admirável Thomas Mann*”.

Neste meio tempo, Mann produziu ao menos dois volumes importantes para o conjunto de sua obra. Tendo falecido em agosto de 1955, dois anos antes, em 1953, finalmente publicou a sempre postergado novela cômica *Félix Krull – Cavaleiro de Indústria*. Em 1947 lançou, depois de gestação dolorosa, o volumoso romance *Doutor Fausto*, sua mais explícita e definitiva tentativa de impor-se como sucessor de Goethe.

A base dos argumentos dos profetas da retratação de Carpeaux se apóia fundamentalmente em seus comentários acerca de *Doutor Fausto*. Lembram sempre que em *A Literatura Alemã*, Carpeaux escreveu que “*Doutor Fausto* é a grande epopeia da nação alemã e é um julgamento. Thomas Mann já tinha conquistado o direito de julgar assim: é um clássico e sua obra clássica servirá, no futuro, de testemunho para justificar o condenado romantismo alemão” (CARPEAUX, 1963, p. 193). Correto, Carpeaux em momento algum negou a importância da obra de Mann, e sua condição de clássico moderno. Porém, como fanáticos que tomam da *Bíblia* ou do *Corão* somente os versículos que lhes interessa, que lhes dão razão, os tais “profetas” se esquecem, ou fingem ignorar, que poucas linhas acima Carpeaux escreveu que se não existisse *Doutor Fausto*, a obra mais eloquente e fascinante de Mann seria *Considerações de um Apolítico*, de 1918, justamente por tudo o que ela carrega de politicamente condenável, sendo *Doutor Fausto* justamente uma retratação tardia para esse texto. Curioso notar que da retratação que

Carpeaux julgou encontrar em Mann, outros viram a sua própria retratação. Um confuso, para usar a expressão cunhada por E. P. Thompson, “planetário de erros”.

Ainda mais porque neste mesmo livro, *A Literatura Alemã*, Carpeaux observou que a obra artisticamente mais perfeita de Mann é *A Morte em Veneza*, de 1912, onde ele trata de seu tema preferido, presente tanto em *Os Buddenbrooks* quanto em *Tônio Krueger*: a relação entre a arte do artista e a doença do artista, em um contexto burguês que não o reconhece. Carpeaux insiste inclusive que *A Morte em Veneza*, “é perfeita, não só pelo estilo mas também pelo esgotamento do tema; de modo que o autor, depois disso, não teria de acrescentar mais nada” (CARPEAUX, 1963, p. 192). Não foi o que aconteceu. É inegável que em cores mais trágicas e metafóricas *Doutor Fausto* retoma o assunto. Porém, em termos de estilo e tema, o longo romance não superou a curta novela.

Um ano depois, na estratosférica altura da página 2819 da *História da Literatura Ocidental*, Carpeaux escreveu que de modo inesperado, com mais de setenta anos, Mann respondeu de modo vigoroso as críticas que recebia escrevendo *Doutor Fausto*, um romance em que desenvolveu “uma nova técnica novelística na qual ‘tudo alude a tudo’: tudo é realidade e tudo é símbolo” (CARPEAUX, 1964, p. 2819). Sem dúvida um elogio, mas que pouco acrescenta ao sentido das afirmações de vinte anos antes. Até porque nem sequer se constitui em uma novidade completa no contexto da literatura alemã, nem como prática nem como teoria. Lembrou-nos Harold Bloom que Goethe, já em seu tempo, tinha a poesia como uma ampla metáfora onde “todas as coisas sugerem todas as coisas”. E Mann o imitava (*imitatio*) conscientemente. Incluindo em *Doutor Fausto*, óbvio eco do *Fausto*, de Goethe (BLOOM, 2001, p. 201-202). Não é por acaso que o estranho encontro de Adrian Leverkühn com o Demônio é descrito na forma de diálogo teatral. Nesse sentido, convém recordar que em seu *Livro de Ouro da História da Música*, Carpeaux destacou que “Thomas Mann, no romance *Doutor Fausto*, disse palavras duras, mas justas, sobre a fabricação em série de *concerti grossi*, *chaconnes*, *passacaglias*, *tocatas* etc, por homens que viajam de avião” (CARPEAUX, 2009, p. 480). Fala de música do século XIX feita no século XX. O mesmo vale para a literatura do século XIX feita no século XX? A acusação vira-se contra o acusador quando lembramos a emulação que ele, um homem que andava de avião, fez do estilo goetheano.

Ademais, se é verdade que em *História da Literatura Alemã*, Carpeaux afirma que *A Montanha Mágica* também é fruto de “novas artes e artifícios de construção novelística” (CARPEAUX, 1963, p. 193), para construir o que chamou de romance-ensaio, também é verdade que não se trata de modo algum de uma nova leitura do romance, pois no ensaio de 1942 já afirmava que “*Os Buddenbrooks* e *A Montanha Mágica*, são dois imensos

ensaios sobre a decadência da Alemanha e sobre a decadência da Europa, compostas, laboriosamente e penosamente, de mil pinceladas de observação paciente, sem imaginação alguma” (CARPEAUX, 1999, p. 253). Não me pareça que sua apreciação sobre *Doutor Fausto*, defina-o como algo muito diferente disto, acrescidas algumas pitadas de transcendência e ironia, antes em falta. Nesse sentido, nada sugere que Carpeaux tenha deixado de considerar Mann um “ensaísta frustrado”. Todas as suas obras foram para ele ensaios, “esforços”, de um Nietzsche disfarçado de Flaubert.

Assim, como observou Holthusen, citado por Carpeaux, se antes a única dimensão metafísica que Mann admitia se encontrava na arte da música, agora se estendia para as relações simbólicas entre a vida de um músico e a história da Alemanha. Um elemento diferente, mas que não recupera por si só toda a obra anterior. O que fica evidente quando lemos que “Thomas Mann é muito pobre de imaginação. Em compensação, sabe compor como um músico, fazendo mil variações engenhosas em torno de um tema monótono. Thomas Mann gosta muito de música, fala muito nela” (CARPEAUX, 1999, p. 253). Impossível não relacionar essa passagem com o longuíssimo capítulo sobre as palestras do maestro gago, professor de Leverkühn, acerca de Beethoven, no *Doutor Fausto*. Mais parecem verbetes de enciclopédia. Eruditos e bem escritos, porém maçantes e professorais. Aparentemente, essas passagens foram escritas sob a consultoria de Adorno e Schoenberg.

Não podemos nos esquecer também que *Doutor Fausto* foi lançado em 1947. Meros cinco anos depois do início da polêmica. Não há porque duvidar que Carpeaux o tenha lido logo. Ainda não estava na fase em que a política limitaria suas atividades de crítico literário. Se na época, em vista no novo romance lido, fosse de seu interesse escrever uma retratação provavelmente o teria feito. Não o fez. E se não o fez nos anos 40, não teria porque fazer décadas depois, quando, digamos, o “crime” já estava prescrito. Ao contrário, *Doutor Fausto* apenas confirmou suas antigas impressões. Seu valor maior na obra de Mann se dá justamente porque acabou por constituir-se em um jogo de espelhos não só com a história alemã como também com a trajetória de seu autor.

Senão vejamos. Em primeiro lugar, Carpeaux não ofendeu ou desdenhou Mann, como muitos entenderam que fez. Não o tachou de mau escritor, definiu-o como “sempre correto”, nunca grande. Mas, afinal, o mesmo pode ser dito sobre a maior parte dos ganhadores do Nobel, se formos considerar o gosto da Academia Sueca como parâmetro. Claro, declarou ter reservas quanto a seu estilo empolado, mas apenas para em seguida explicar que seu valor está muito mais em sua personalidade artística do que em sua produção propriamente dita.

Algo, aliás, que absolutamente não é raro na história da literatura. Vide, por exemplo, Rimbaud, sir Richard Burton, Oscar Wilde e mesmo lord Byron. Nos quatro casos as personas dos criadores superam em fama e importância simbólica suas criações. O que não significa que suas respectivas obras careçam de qualidade. Pelo contrário, apenas aconteceu do elemento literário ser obscurecida pela celebridade humana. Obviamente um aspecto deveria sempre levar ao outro. Obra e vida tendem a se completam. Mas nem sempre a amalgama ocorre de forma tranquila. Com Mann foi assim. O quarteto citado é formado por homens de ação. Mann não o era. Não foi um rebelde iconoclasta como Rimbaud, um aventureiro como Burton, um dândi polemista como Wilde ou um aristocrata romântico como Byron. Foi simplesmente um burguês de talento, muito talento. Foi, de modo peculiar, rebelde, aventureiro, polemista e romântico sem abandonar a escrivinha.

Como entender essa dinâmica? Seria como se Carpeaux tivesse que responder em nome de Mann a provocativa pergunta-base de Antonio Abujanra: “Uma obra ou um destino humano?”. Carpeaux responderia que: “Para Thomas, um destino humano”. Isso porque sua trajetória pessoal, e a institucionalização de sua figura, fizeram dele:

A expressão de uma época fracassada. Hoje, depois de haver atravessado todas as fronteiras, atravessou esta fronteira também. Já não é um escritor triste, um burguês triste, um alemão triste; consciente, enfim, do seu destino, do seu fracasso, passou da tristeza para a tragédia. E como figura trágica, Thomas Mann é admirável. (CARPEAUX, 1999, p. 258).

Mann tornou-se uma espécie de personagem vivo, representante moral de muito do século XX. Não um personagem comum, mas um personagem trágico. Semelhante, mas muito superior, ao escritor em crise Gustav Aschenbach, protagonista de *A Morte em Veneza*, fadado desde o início a um fim inglório, patético. Aproxima-se mais de um tipo da estirpe de Adrian Leverkühn, o seu Fausto particular. Com a diferença de que não escondeu sua produção em uma vilazinha qualquer. Ao contrário, salvou-se através dela, dando-a de forma planejada ao mundo a ponto de se tornar um ídolo global.

Mann soube vender a si mesmo muito bem. Friamente planejou todos os passos de sua carreira, almejando alcançar todas as benesses dos confortos burgueses. Para isto era capaz de mudar de opinião acerca de uma obra sua, apenas para convergir com a interpretação mais corriqueira sobre ela. Caso de, por exemplo, *Mario e o Mágico*. Em 1932, em suas palavras, esta novela pouco tinha de política, se inserindo mais em um plano ético. Em 1948, escreveu no volume biográfico *Dezesseis* que *Mario e o Mágico* era “uma história com fortes ramificações políticas” (MANN, 1973, p. 7). Uma declaração bastante conveniente no contexto do pós-guerra, no qual a sede por metáforas sobre e contra o fascismo derrotado era uma febre.

Defender que a primeira declaração teria sido dada por precaução mediante o contexto histórico, não convence. Primeiro porque a República de Weimar só cairia no ano seguinte, em 1933, o que equivale dizer que os nazistas ainda representavam uma incógnita. Muitos não acreditavam que chegariam ao poder. Segundo Joachim Fest, biógrafo de Hitler, quando trata das acaloradas manifestações nazistas do início dos anos de 1930:

A agitação desencadeada por Hitler certamente nunca teria bastado para levá-lo ao poder. (...) Tudo indicava que Hitler tinha chegado ao limite ao limite de sua capacidade de crescimento. (...) Nessa época, Goebbels tinha comentado o acontecimento estas palavras: "Agora, deve acontecer alguma coisa. Temos de chegar logo ao poder. Senão, chegaremos mortos à custa de eleições" (FEST, 2005, p. 355)

Essa "alguma coisa" pedida por Goebbels aconteceu. Mas Roderick Stackelberg acrescenta que

A designação para chanceler coroou a estratégia de Hitler de alcançar o poder através de meios legais e eleitorais. Seria um grande erro, no entanto, concluir que ele foi guindado ao cargo com um enorme apoio popular, ou que, Hindenburg não teve opção senão aceitá-lo como chanceler. Os nazistas nunca obtiveram mais de 37, 4% dos votos numa eleição nacional, muito aquém da maioria. (STACKELBERG, 2002, p. 141).

Também não é possível defender que Mann estivesse se resguardando da fúria dos distantes fascistas italianos, que pouco ou nada poderiam fazer contra um cidadão alemão. Mann, um escritor premiado, não era um "João-Ninguém" que precisava controlar a língua e a pena. O que tampouco era seu costume. Nessa época ainda não havia começado as perseguições explícitas aos intelectuais célebres, que posteriormente resultariam em exílio, prisão ou morte. Pelo contrário, durante o período de sua escalada ao poder, o Partido Nazista evitava esse tipo de confrontação que poderia gerar impopularidade junto aos eleitores. Segundo Hannah Arendt, "os nazistas não cometeram atentados contra personalidades importantes como havia acontecido anteriormente em ondas de crimes políticos na Alemanha" (ARENDR, 1989, p. 393).

Sabe-se que Mann se recusou a assinar um manifesto em defesa dos intelectuais que criticavam o regime nazista. Muitos acreditam que a má vontade de Carpeaux em *A Cinzas do Purgatório*, primeiro livro que publicou em seu exílio brasileiro, deve-se a seu ressentimento contra a imobilidade de Mann. Parece-me uma hipótese infundada, difícil de defender com argumentos que não sejam meramente emocionais. Se por um lado Carpeaux foi mesmo vítima do nazismo, por outro jamais foi caracterizado por ser autocomplacente.

Os longos ensaios de apresentação dos dois primeiros volumes de suas obras completas publicadas pela Editora da Faculdade da Cidade do Rio de Janeiro,

respectivamente em 1999 e 2005, escritos por Olavo de Carvalho e Ivan Junqueira, dão testemunho de que Carpeaux era, acima de tudo, um abnegado da literatura. “A força de sua atuação de polemista sustentava-se no imenso prestígio intelectual que o crítico havia acumulado ao longo de três décadas de magistério informal sobre a vida literária brasileira” (CARVALHO, 1999, p. 17). Esse capital simbólico não foi conquistado facilmente. Sua honestidade intelectual não lhe permitiria criticar negativamente nem mesmo o *Minha Luta*, de Hitler, se tal livro não fosse sabidamente desprezível tanto em estilo quanto em conteúdo. Ivan Junqueira considera irretocáveis todas suas incursões em temas literários. Neles temos “a medida cabal de sua sensibilidade e de sua inteligência crítica” (JUNQUEIRA, 2005, p. 34). Cita àqueles ensaios em que tratou de Machado de Assis, Manuel Bandeira, Ezra Pound e Thomas Mann como casos exemplares. Conforme já mencionado, Carpeaux dedicou apenas um ensaio exclusivamente a Thomas Mann.

Nem mesmo em “Antes e Depois de Leverkühn”, publicado no Correio da Manhã em 03 de agosto de 1963, o escritor está sozinho. Mann é apenas o ponto de partida para o ensaísta tratar de música na literatura, evocando Goethe, Schiller, Mozart, Wagner e uma constelação de outras personalidades artísticas. Nesse pequeno artigo, de três laudas, Carpeaux aproveita para, levemente, em meio a elogios, expor a incapacidade de Mann em explorar completamente as possibilidades de seu personagem e as fissuras na carpintaria estilística do romance:

Leverkühn, o compositor demoníaco e tipicamente alemão de Mann, tem traços de Wagner, Hugo Wolf, Mahler, dos grandes possessos pela música; também se parece um pouco, um pouquíssimo, com Schumann. Mas nem Leverkühn nem seu autor sabem enquadrar a música, está realmente mediterrânea, de Mozart (...). Beethoven aparece como mestre que, de maneira milagrosa e incompreensível, venceu a tentação do diabo. Enfim, o romancista não sabe como enquadrar a arte meio matemática, meio teológica de Bach: nesse romance em que desempenha tão grande papel a antiteologia diabólica de Nietzsche. Esse Leverkühn é um Kreisler transcendental. Corrompe tudo, assim como a Alemanha nazista está corrompida. (CARPEAUX, 2005, p. 675 – 676).

Apesar de sua criticada demora em se pronunciar contra o nazismo, uma vez posicionando-se, Mann não se deixou intimidar. Mesmo com a proibição de seus livros, mesmo tendo sua cidadania cassada ou seu nome riscado da lista de doutores honorários da Universidade de Bonn. Thomas Mann jamais foi um inocente útil, como seu genro ator, protagonista do romance *Mephisto*, escrito por seu filho, Klaus Mann: um artista que se deixou seduzir pela glória artificial proporcionada pelo nazismo.

Ademais, convém lembrar que a segunda declaração foi feita no ano seguinte da publicação de *Doutor Fausto*, este sim uma metáfora política de nascença. Não seria

impertinente imaginar que metáforas políticas mil rondassem a mente do velho Thomas na ocasião.

Hoje em dia não se coloca em dúvida que a leitura de *Mario e o Mágico* deve ser feita privilegiando seu viés político. A novela, *grosso modo*, seria uma alegoria sobre o fascismo e ponto final. Tamanha ênfase é perigosa. Ameaça engessar outras possibilidades de debates, fossilizando a própria obra-de-arte focada.

Reconhecendo que o elemento político existe e é relevante, acredito, porém, que ele não dá a linha mestra da narrativa. Leio e entendo *Mario e o Mágico* resgatando a primeira definição que Mann deu para sua obra. Acho que os elementos políticos servem ao discurso da ética e não o contrário. Pelo menos é o que me parece sugerir os episódios da expulsão do hotel e do escândalo motivado pela nudez infantil na praia, que antecedem a carnificina no espetáculo de mágica. Enxergar *Mario e o Mágico* como uma colcha de retalhos metafórica, em que cada elemento representa um signo político imbricado no real, em meu entender, apesar de ser uma leitura possível, trás em si aspectos complicadores que normalmente não são levados em conta. Aspectos estes que acabam por alimentar certas imprecisões e inverossimilhanças entranhadas na narrativa. Não no enredo em si, que é muito bem resolvido, desde a lenta construção do clima pesado à catarse final, mas quanto à simbologia que se pretende extrair dele.

Convenhamos: se o mágico Cipolla e seu chicote representam mesmo o Estado fascista, quem representa Mario? O que representa a ação extrema perpetrada pelo “doce” e “melancólico” garçom? Os italianos se revoltando contra o Duce? Os italianos que, ao final da Segunda Grande Guerra, lincharam o Duce e pendurariam seu corpo pelo pé, em praça pública? Se for essa a resposta, teremos que lidar com o fato de que *Mario e o Mágico* não se trata apenas de uma belíssima peça literária e, sim, de uma legítima profecia.

No *Doutor Fausto*, de 1947, Mann conhecia o desfecho da história. Não era esse o caso de *Mario e o Mágico*, lançado em 1930. Portanto, se Adrian Leverkühn era a Alemanha e seu destino era o destino da Alemanha, Mario não poderia ser a Itália, posto que o destino da Itália, nesse contexto, não fosse então conhecido. Portanto, se a leitura política não é mera falácia construída à *posteriori*, devemos concluir que o autor adivinhou o futuro. Ou quase, visto que não encontramos na novela personagens que possam representar os soldados Aliados, que no fundo foram quem fomentaram a reação violenta dos italianos contra seu líder mítico.

Pode-se argumentar que Mann apenas previu os óbvios desdobramentos de uma situação insustentável. Mas, convenhamos, esse é um argumento frágil, facilmente desmontável. Para desmontá-lo basta lembrar-se dos casos de Portugal e da Espanha.

Salazar e Franco perpetuaram-se no poder durante décadas. O mesmo pode ser dito acerca das ditaduras totalitárias nas quais se transformaram as experiências comunistas de Stálin e Fidel Castro. Na época, até onde sei, não havia motivos aparentes para se imaginar que o governo de Mussolini fosse menos sólido. Quero crer que Thomas Mann não se rebaixaria a fazer uma imitação de vidente, prevendo a ocaso do fascismo de forma tão pouco articulada. As peças deste quebra-cabeça não se encaixam por aí.

Prega o célebre princípio da Navalha de Ockham que a resposta mais simples tende a ser a verdadeira. Posso estar equivocado, mas prefiro acreditar que o desfecho trágico de *Mario e o Mágico* foi mesmo fruto único e exclusivo da sugestão de Érika Mann, como Thomas afirmou um dia, e não um exercício esdrúxulo de adivinhação histórica de seu pai. Uma boa forma de concluir uma boa história, e só. O que não é demérito nenhum, uma vez que somente na superfície de seu enredo já há muito no que se pensar, sem precisar apelar para interpretações mirabolantes. Tendo a crer nisso com redobrada convicção quando relembro que em uma carta de junho de 1930, Thomas Mann escreveu que “depois do beijo Mario fugiu, tomado de uma confusão cômica, e no dia seguinte, servindo novamente o chá, mostrou-se de bastante bom humor e cheio de admiração pelo trabalho de Cipolla. Na vida as coisas se passaram com menos paixão do que mais tarde em minha história” (MANN, 1973, p. 10).

Claro que admitir em um grande artista uma atitude capciosa dessa natureza pode ser difícil para muitas pessoas. Mas, é preciso deixar claro, ela apenas torna o tipo mais profundo e complexo. Não o denigre. Carpeaux notou isto e, por conseguinte, identificou sua riqueza para muito além da admiração óbvia e acrítica, fundamentada muito mais no êxito evidente do que na reflexão detida.

Carpeaux percebeu que Thomas Mann tornou-se literalmente o último dos românticos, numa era em que não se acreditava mais na estética romântica. Foi um homem que acreditou ser um gênio à moda antiga, à moda de Goethe, numa época cínica em que se matou o conceito de gênio no rastro da morte de Deus. Foi um artista clássico num século tão obcecado com a velocidade que fez do escândalo artístico o princípio de coesão de sua vida cultural (HOBBSAWN, 1995, p. 179). Falível a ponto de passar décadas sem saber como terminar *Félix Krull*. Foi, enfim, nas palavras de Donald Prater, seu biógrafo, um homem mais fácil de admirar do que de gostar. Algo típico de grandes personagens trágicos. Como se sabe, não se convida Otelo, Macbeth ou o “doce” e “melancólico” príncipe Hamlet para um chá, sem esconder uma adaga debaixo da toalha. Nesse sentido, convém notar que o personagem Mario, de *Mario e o Mágico*, antes de cometer o assassinato de Cipolla, foi designado como “doce” e “melancólico” pelo narrador da novela. A carnificina

final presente nas duas obras sugerem que os personagens mais complexos e ricos são justamente aqueles que resistem a caber em alguns poucos adjetivos.

Talvez Thomas Mann não quisesse assim. Talvez tivesse preferido ter sido menos festejado e ganho postumamente um lugar na trindade dos grandes escritores do século XX, formada por Joyce, Proust e Kafka. Mas não aconteceu assim. Esses três não tiveram vidas tão burguesamente movimentadas, tampouco moveram multidões em adoração, mas deixaram obras de maior peso literário. Mann também construiu uma obra digna de figurar no cânone, mas coube a seu “destino humano” dar-lhe o peso que merecia aos olhos dos bons entendedores.

Enfim, se é um tanto extremo afirmar que toda unanimidade é burra, podemos ao menos pensar que toda unanimidade é bastante suspeita. Ninguém conhecido debaixo do Sol, até agora, teve direito a ela. No mundo das letras, muito menos. Os exemplos somam-se aos montes. Voltaire, indignado com *Hamlet*, considerava Shakespeare um bárbaro inculto e vulgar. Virginia Woolf abominou o *Ulysses*, de Joyce, para ela um pretensioso desrespeitador da arte da escrita. Emile Zola achava que *As Flores do Mal*, de Baudelaire, não passava de mera curiosidade mórbida. No Brasil, Sílvio Romero chegou a definir Machado de Assis como um relé enganador bolorento e Gondin da Fonseca sugeriu que alguma alma caridosa arremessasse uma pedra no crânio de Carlos Drummond de Andrade, para ver se pelo menos assim sairia uma ideia boa ali de dentro. Ferreira Gullar, antes de se render à moda, costumava se gabar de não ter passado das primeiras setenta páginas de *Grande Sertão: Veredas*, de Rosa, para ele uma lamentável “história de cangaço contada para linguistas”. Vladimir Nabokov então, só apreciava um conhecido escritor chamado Vladimir Nabokov, e mais ninguém.

Com Thomas Mann não poderia ser diferente. Não poderia ficar isento das alfinetas críticas. Elas, muitas vezes, são mais do que necessárias. Nesse contexto, vejo Carpeaux como uma lembrança do anônimo escravo que segurava uma coroa de louros acima da cabeça de Júlio César durante as paradas vitoriosas pelas ruas de Roma, no retorno de seus triunfos militares. Repetia, continuamente, no ouvido do grande general: “não te esqueças que és mortal, não te esqueças que és mortal”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A Literatura Alemã*. São Paulo: Cultrix, 1963.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol. VI. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1964.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos: 1942-1978*. Volume I. São Paulo: UniverCidade Editora / Top Books, 1999.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos: 1946-1971*. Volume II. São Paulo: UniverCidade Editora / Top Books, 2005.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O Livro de Ouro da História da Música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.
- CARVALHO, Olavo de. Introdução a um exame de consciência. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos: 1942-1978*. Volume I. São Paulo: UniverCidade Editor/Top Books, 1999. p. 15-76.
- FEST, Joachim. *Hitler*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- HOBBSAWN, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JUNQUEIRA, Ivan. Mestre Carpeaux. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos: 1946-1971*. Volume II. São Paulo: UniverCidade Editora /Top Books, 2005. p. 17-45.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. São Paulo: Record, 1995.
- MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. São Paulo: Circulo do Livro, s/d.
- MANN, Thomas. *Mario e o Mágico*. São Paulo: Circulo do Livro, 1973.
- MANN, Thomas. *Tônio Kroeger & A Morte em Veneza*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- MONTAIGNE. *Ensaio*. Rio de Janeiro: Globo, 1982.
- PRATER, Donald. *Thomas Mann: uma biografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- STACKELBERG, Roderick. *A Alemanha de Hitler*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

Recebido em 30 de agosto de 2010.

Aceito em 30 de outubro de 2010.