

## FIGURAS DO DESVIO: O ARTISTA NA OBRA DE THOMAS MANN

Richard MISKOLCI<sup>1</sup>

- RESUMO: O artista na obra de Thomas Mann é um desviante da ordem burguesa. Este texto esmiúça as relações entre o típico protagonista do autor alemão e as reflexões filosóficas e científicas sobre o gênio na virada do século XIX para o XX. Exploramos a forma como Mann utilizou criativamente as teorias sexológicas e criminológicas sobre a anormalidade do artista na criação de alguns de seus personagens mais famosos: Hanno Buddenbrook, Tonio Kröger, Gustav von Aschenbach e Adrian Leverkühn.
- PALAVRAS-CHAVE: Thomas Mann; artista; degeneração; Naturalismo; desvio social.

A figura do artista como um desviante emerge quando Tonio Kröger afirma que:

Um artista, um verdadeiro artista, não um para quem a arte é sua profissão civil, mas um predestinado e amaldiçoado, este você nota com pouca perspicácia entre a multidão. O sentimento de separação e estranheza, de saber-se reconhecido e observado, algo ao mesmo tempo régio e embaraçado, é notado em seu rosto. (MANN, [19--], p.54-5)

Por meio dessa personagem, Thomas Mann (1875-1955) apresenta o artista como um êmulo de Caim, marcado na fronte com o sinal da traição que o distingue e o aparta de suas origens.

À primeira vista, esta imagem parece atemporal. O artista, como Mann o descreve, tem inscrito em sua face o sinal da predestinação e da maldição. Mas não nos enganemos com os termos bíblicos, pois estes encobrem teorias científicas da época sobre como o caráter de alguém poderia ser reconhecido através da aparência. Uma abordagem histórica evidenciará como essa visão do artista se insere no contexto sócio-cultural da virada do século XIX para o XX, quando as artes e as ciências devotaram atenção a todos os que se desviavam da ordem burguesa. O esteta, o criminoso e a prostituta tomaram a cena na literatura naturalista assim como nos tratados de psiquiatria e criminologia. Dessa forma, o tema do artista na sociedade burguesa, que marca a obra de Mann, articula-se com as teorias da época a respeito dos desviantes.

Há algo único nos protagonistas artistas de Mann, algo que os distingue de seus similares nas obras de contemporâneos, como Oscar Wilde, James Joyce ou Franz Kafka. Em Wilde o artista se caracteriza por uma independência moral que o torna

<sup>1</sup> Departamento de Ciências Sociais – UFSCar – 13565-905 – São Carlos – SP – richardmiskolci@uol.com.br.

uma vítima de seus modelos e de sua sociedade, caso do pintor em *O Retrato de Dorian Gray*. Em Joyce, predomina a visão do artista como indivíduo marcado por interesses culturais na mediocridade asfixiante de um meio provinciano. Kafka, um fã declarado de *Tonio Kröger*, herdou a temática do artista manniano e a abordou em *Um Artista da Fome*, conto no qual a relação entre o artista e a sociedade não poderia ser mais cruel.

Em busca de uma compreensão histórica da figura do artista na obra de Mann, é prudente inseri-la na tradição cultural alemã, haja vista que dois de seus mestres filosóficos, Schopenhauer e Nietzsche, refletiram sobre o artista com apreço. Se a desconfiança sobre a arte remonta à Antiguidade Clássica, a preocupação com seu criador ascendeu como objeto de reflexão privilegiado durante o século XIX. A partir do Romantismo, o artista passou a ser compreendido como o oposto do burguês e suas criações consideradas perigosas para a sociedade<sup>2</sup>.

A oposição entre o burguês e o artista resultou do desenvolvimento da sociedade burguesa, na qual a produtividade econômica e a utilidade prática eram consideradas os maiores padrões de referência para a identidade do indivíduo. O burguês tornou-se o cidadão modelo com sua dedicação ao trabalho e o artista passou a ser visto como um desviante, um indivíduo cujo intelecto superior o ameaçava com a loucura. É este o artista que emerge das páginas de *O Mundo como Vontade e Representação*, de Schopenhauer, ou de *O Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche.

Mann foi influenciado pela filosofia estética alemã, mas às reflexões sobre o artista de seus mestres filosóficos devemos acrescentar outras fontes que marcaram a forma como o escritor alemão compreendia o artista. No fim do século retrasado, um discurso fincado no poder explicativo da biologia tornou-se culturalmente hegemônico, de forma que o artista progressivamente se tornou motivo de análise para psiquiatras e até mesmo para criminologistas. Estes pensadores afirmavam que a sociedade industrial fora propícia ao surgimento de novas patologias, as quais eram unificadas sob o termo tão sombrio quanto genérico de “degeneração”.

A degeneração era considerada hereditária, sem a menor possibilidade de cura e, portanto, uma condição definitiva. Ela manifestar-se-ia em estigmas físicos, como estrabismo, orelhas imperfeitas, crescimento atrofiado, mas, acima de tudo, em uma série de doenças mentais, tais como histeria, egoísmo exagerado, pessimismo, apatia, impulsividade, misticismo e falta absoluta de noção sobre o certo e o errado (cf. HAWKINS, 1997, p.219). A classificação-acusação de degenerado legava ao

seu portador um destino inevitável de fraqueza, doença e comportamento social perigoso.

O discurso sobre a degeneração marcou a sociedade ocidental até ao menos a Segunda Guerra Mundial e estabeleceu um modelo biológico de compreensão das identidades, modelo que moldou a figura do artista na obra de Mann e também sua própria autocompreensão como escritor. A compreensão das identidades era fincada na teoria da hereditariedade de forma que escolhas profissionais e aptidões eram vistas como resultado de características herdadas de um dos pais. Psiquiatras afirmavam que o caráter dos indivíduos era produto de uma boa ou má herança genética. Assim, bons casamentos originavam filhos sadios e moralmente corretos enquanto casamentos ruins originariam indivíduos tendentes ao desvio<sup>3</sup>.

Pesava sobre todo artista a sombra da suspeita. No caso de Mann, o que o perseguia era a questão: por que um jovem nascido em uma rica família patriciana do norte da Alemanha decidira abandonar o caminho de uma vida respeitável em troca de uma ocupação associada ao desregramento? Não seria exagero dizer que a maior parte da obra do escritor alemão deriva desta questão pessoal que era também uma variante da problemática que marcava a maioria dos artistas de seu tempo.

Na obra de Mann quase todos os artistas têm uma mãe estrangeira. A tentação de explicar isto apenas pela origem brasileira do autor alemão é reducionista, pois Mann era um escritor sofisticado o suficiente para não transferir mecanicamente um dado biográfico para suas criações. A origem estrangeira atribuída por ele aos artistas que aparecem em seus livros deve ser compreendida como uma resposta aceitável à questão levantada por outros escritores e cientistas de sua época: quem é o artista?

Filho de um comerciante alemão de família centenária e de uma mãe nascida no então exótico Brasil, é compreensível que Mann tenha associado sua identidade artística com a herança genética materna. Além de estrangeira, sua mãe era inclinada às artes. A idéia corrente de que aptidões e interesses eram hereditários fazia com que tudo o que fosse considerado ameaçador à ordem burguesa fosse associado à herança materna, mesmo porque a arte não era considerada uma ocupação legítima para homens. O artista era visto como um desviado da ordem burguesa patriarcal e o fato de que a maioria dos artistas vinha das classes altas tornava seu desvio particularmente criticável. Tornar-se um artista era compreendido como uma decisão de se voltar contra suas origens, uma espécie de traição, daí o sinal na frente de *Tonio Kröger*.

Durante o período imperialista, vigorava o temor de contágio pelo mundo “exótico” dos países colonizados. Na Alemanha, a “impureza racial” era o maior

<sup>2</sup> Arnold Hauser (1998, p.693) afirma que, no início do século XIX, “Toda a aversão e desdém dos intelectuais estava agora concentrada na burguesia. O burguês ganancioso, mesquinho e hipócrita passou a ser o seu inimigo público número 1 e, em contraste com ele, o pobre, honesto e generoso artista a lutar contra todas as amarras humilhantes e convencionais da sociedade é apresentado como o ideal humano por excelência. [...] abre-se um abismo intransponível entre o gênio e o homem comum, entre o artista e o público, entre a arte e a realidade social.”

<sup>3</sup> Michel Foucault explica como a psiquiatria se tornou uma ciência da sanidade das uniões ou casamentos em seu curso de 1975 no *Collège de France*, o qual foi publicado em português como *Os Anormais*. A relação entre família, casamento e normalização é explorada especificamente na aula de 12 de março de 1975 (2000, p.335-70).

fantasma e o que se temia, seu resultado, atendia pelo nome de *Mischling* (mestiço), a definição absolutamente negativa de um indivíduo considerado o produto de um casamento inter-racial. O mestiço era considerado aquele que romperia as fronteiras da espécie e manifestaria atavismos, patologias geradas pela condição de ser único, diferente, pois não era visto como pertencendo a nenhuma das “raças” que o originara<sup>4</sup>.

### Origem estrangeira e degeneração

Thomas Mann orgulhava-se de ter escrito o maior exemplar alemão do romance naturalista. *Os Buddenbrook – Decadência de uma Família* (1901) é a narrativa da decadência dos valores burgueses interpretada como um processo psíquico-biológico, no qual uma família de comerciantes do norte da Alemanha se torna progressivamente mais intelectualizada e fisicamente enfraquecida.

O fim do processo de decadência é causado pelo casamento do último homem de negócios da família, Thomas Buddenbrook, com uma holandesa dotada musicalmente e, mais tarde na história, suspeita de adultério. O casal só tem um filho, sinal de falta de fertilidade da união e um julgamento negativo do casamento com uma mulher estrangeira. Hanno, o último Buddenbrook, é apresentado como um menino sonhador, de uma delicadeza quase feminina, próximo de sua mãe e inclinado à música como ela.

Mann compartilhava da crença de seus contemporâneos que apontava a criatividade como algo anormal. Em seu primeiro romance ele decidiu explicar a identidade artística seguindo a crença de que, por trás do corpo anormal do artista, há os corpos dos pais, da família, em suma, o corpo da hereditariedade.

O casamento de Thomas Buddenbrook e Gerda é apresentado como a causa da degeneração em seu único filho. É importante sublinhar que a degeneração era compreendida como a herança de características negativas que levariam o indivíduo à decadência física e mental, sobretudo a uma perda das referências morais e da capacidade de distinguir entre o certo e o errado<sup>5</sup>.

A atenção que Mann dava à hereditariedade como modelo explicativo para compreender o artista também tem ligação com a teoria de continuidade do

germoplasma criada pelo biólogo alemão August Weissmann na década de 1890. Segundo o cientista, o germoplasma era alterado para pior em uniões não-eugênicas e transmitido para as gerações posteriores. Casamentos inter-raciais transmitiriam uma herança genética “corrupta” para os filhos e as más características não seriam revertidas pela educação ou qualquer forma de tratamento. Portanto, filhos de um “casamento ruim” manifestariam formas variadas de degeneração (para uma análise mais cuidadosa das teorias de Weissmann), consultar Stepan, (2005). Sobre a eugenia no contexto norte-americano, ver (ORDOVER, 2003).

Os primeiros protagonistas artistas de Mann são resultado de “maus casamentos” ou, mais claramente, casamentos inter-raciais, daí a explicação para o fato de eles sofrerem as conseqüências de um “desvio” herdado com relação ao burguês alemão. Estes artistas são marcados por sua condição de mestiços na Alemanha e deve-se ressaltar que não é um mero acaso que a mãe seja sempre a estrangeira. Isto estigmatizava o artista como sexualmente ambíguo, sob a ameaça do desvio sexual, na época considerado uma forma de loucura.

Hanno Buddenbrook, incapaz para a vida prática e inclinado às artes como a mãe, termina infectado por tifo e morre ainda adolescente. Este fim melancólico de um jovem burguês com talento artístico marca o início da temática que tornaria Thomas Mann célebre: a condição do artista na sociedade burguesa.

Depois de seu primeiro romance, Mann dedicou-se à leitura do livro do criminologista italiano Cesare Lombroso sobre o gênio. Esta obra de grande sucesso no fim do século XIX influenciaria a criação de sua novela *Tonio Kröger* (1903). Lombroso afirmava que o gênio em geral não se parece com o tipo nacional de seu país de origem e que isto constituiria um dos sinais de sua degeneração. Os indivíduos intelectualmente dotados eram definidos pelo psiquiatra italiano como indivíduos com uma psicose degenerativa do grupo da insanidade moral, uma classificação criminológica para definir (e repreender) atos e idéias que colocavam em xeque a moral vigente (cf. LOMBROSO, 1889, p.463)<sup>6</sup>.

O artista mestiço surge de forma mais clara nessa novela sobre um rapaz que sofre por ser um burguês com dotes artísticos. De sua mãe sulina Tonio herdara o aspecto moreno para os padrões nórdicos e a propensão a sonhar. À melancolia nórdica marcada pelas preocupações intelectuais soma-se perigosamente a sensualidade morena. Estes “dons” o marcam como diferente de seus concidadãos loiros, aqueles que ocupam o mundo ensolarado da sociedade normal<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Atenho-me às influências eugênicas na obra de Thomas Mann. Daí não adentrar em uma discussão sobre suas leituras de Freud e/ou Jung. Até o final da vida o autor alemão manteve-se fiel ao imaginário da degeneração, portanto, jamais superou as teorias raciais e deterministas da virada do século XIX para o XX. Para mais detalhes, consultar: Miskolci, (2003a, p.91-128)

<sup>7</sup> Esta metáfora do *chiaro-scuro* utilizada por Mann para colocar em relevo seu protagonista, assim como a associação entre o artista e Caim, influenciariam Hermann Hesse em seu romance de formação

A novela expõe as dúvidas de Mann sobre a identidade do artista como burguês e alemão. Os intelectuais alemães compartilhavam com sua classe original – a *Bildungsbürgertum* – o discurso de “identidade nacional” que a opôs à aristocracia decadente no século XIX. O problema é que o artista logo foi associado com grupos marginais ao invés de ser compreendido com parte da nação<sup>8</sup>. Como o próprio Mann observou:

pois o caráter alemão e burguês são o mesmo [...]. Dizer que em Schopenhauer e Wagner alguém se encontra na esfera burguesa, que alguém recebe uma educação burguesa através deles parece contrário ao bom senso, pois é difícil conectar o conceito de natureza burguesa [*Bürgerlichkeit*] com aquela do gênio. (MANN, 1922, p.80)

Ser alemão era ser um homem protestante, burguês e pai de família. Em relação a este modelo, o artista era considerado não-germânico, um desviante da ordem religiosa e familiar.

Em *Tonio Kröger* (1903), a reflexão sobre a posição do artista na sociedade segue um determinismo biológico. A ambigüidade de Tonio diante da sociedade é apresentada como consequência direta de sua identidade “irresolvida”: de sua mãe latina Consuelo ele herdara uma inclinação artística e sensual que era incompatível com seu modelo paterno de identidade burguesa. As dúvidas de Tonio sobre sua posição na sociedade, e mais especialmente sua relação com sua classe original, são simetricamente relacionadas àquelas qualidades mentais e de caráter herdadas de seus ancestrais, apresentados como diametralmente opostos.

Mann usou o problema de uma hereditariedade mista para explicar a “criação” dos artistas em suas histórias porque esta forma de compreensão da identidade artística como resultado de uma herança genética conflitante parecia corroborada pela própria origem do escritor, o qual nasceu em Lübeck, na costa Norte da Alemanha e foi o segundo filho de um proprietário de empresa comercial secular e a filha de um proprietário rural teuto-brasileiro, Julia da Silva-Bruhns para um estudo sobre a associação entre nacionalidade e raça, ver (MISKOLCI, 2003c).

No final da década de 1920, Mann fez a seguinte asserção sobre sua identidade artística:

Quando pergunto a mim mesmo a origem hereditária de minhas características sou levado a aludir ao famoso pequeno verso de Goethe e dizer que eu também

herdei de meu pai ‘*des Lebens ernstes Führen*,’ [a tendência a levar uma vida séria], mas de minha mãe herdei a ‘*Frohnatur*’ [natureza alegre] – o lado sensual, artístico e, no sentido amplo, a ‘*Lust zu fabulieren*.’ [a tendência a fabular]. (MANN apud MISKOLCI, 2003a, p.106-7).

O conflito entre vida burguesa e arte, temperamento nórdico e a atração sulina pelo que era considerada a esfera ilícita da arte revela o que Mann considerava o dilema do artista: ele é um burguês por nascimento, mas sua identidade artística o aliena de sua classe de origem. O escritor alemão considerava a arte um atributo do sul, portanto como uma herança feminina e estrangeira.

O “perigo do sul” e seu poder de transformar o burguês em um artista é visível em Tonio Kröger, o qual, além de ser latino pelo lado materno, torna-se um artista depois de um período boêmio na Itália. Em *A Morte em Veneza* (1913) Aschenbach sucumbe ao encanto do país do sul da Europa, e no *Doutor Fausto* (1947) o pacto com o demônio se dá em Palestrina, uma cidade perto de Roma. O perigo não é a Itália em si, mas o que aquele país representa para Mann, uma espécie de quinta-essência do sul. Nessa perspectiva, a Alemanha representa o meio nórdico, protestante e burguês enquanto a Itália representa o meio sulino, católico e boêmio.

A marginalidade social que marca a compreensão que Mann tinha do artista só é compreensível quando associada àquele que era considerado o modelo de identidade de sua sociedade: o respeitável burguês alemão. Seu pai era o tipo perfeito do burguês: um homem que inspirava mais respeito do que amor. A ele se opunha a sua mãe, filha de uma morena de São Paulo, descendente de portugueses e índios, com um alemão, Johann Ludwig Bruhns.

Thomas sentia-se marcado como filho de uma mulher exótica e como artista. Logo passou a associar estes fatos em sua ficção, ensaios e até mesmo em entrevistas. Em uma destas, concedida a Sérgio Buarque de Holanda em 1929, comentou:

creio que a essa origem latina e brasileira devo certa clareza de estilo e, para dizer como os críticos, um ‘temperamento pouco germânico’. Li apaixonadamente os clássicos alemães, os escritores franceses e russos e, especialmente, os ingleses, mas estou certo de que a influência mais decisiva sobre minha obra resulta do sangue brasileiro que herdei de minha mãe. Penso que nunca será demais acentuar essa influência quando se critique a minha obra ou a de meu irmão Heinrich. (MANN apud HOLANDA, 1996, p.254-5)

O nacionalismo alemão atingira seu apogeu quando Mann ganhou o Prêmio Nobel de Literatura e concedeu esta entrevista. Entre as duas Guerras Mundiais, o desejo de imaginar a nação em termos biológicos e “purificá-la” de qualquer influência estrangeira abriu caminho para a hegemonia nazista. As teorias eugênicas afirmavam que a mistura de “raças” era perigosa porque ela poderia dar origem a um corpo distorcido e/ou a uma psique histericamente nervosa. Assim, percebe-se o tom de

*Demian* (1919). Para reflexões sobre o caráter programático de *Tonio Kröger* e sua influência na literatura universal, ver Reich-Ranicki, (1989).

<sup>8</sup> A relação entre os intelectuais e a nação na Alemanha é explorada em Giesen, (1998). O sociólogo analisa como os intelectuais foram agentes na construção da identidade coletiva alemã entre o século XVIII e 1871. Giesen destaca como os intelectuais formaram um estrato social, a *Bildungsbürgertum*, a qual vivia à sombra do poder e sob suspeita devido ao seu caráter ilustrado e, por isso, potencialmente “internacional”, talvez uma ameaça à ordem nacional em formação.

crítica política na afirmação de Mann sobre a importância de sua origem brasileira para a compreensão de sua obra. Ainda que tal afirmação permaneça dentro do mesmo discurso de determinação hereditária da identidade, a ênfase do escritor afrontava a oposição dos nazistas a qualquer alusão a uma origem estrangeira como tendo originado algo positivo na Alemanha.

A preocupação da época não era com doenças, antes com a questão dos indivíduos anormais. O alvo de livros escritos por teóricos da degeneração era o que passara a ser considerado o maior perigo: o desvio social. Este discurso de perigo e perversão não tentava prover uma “cura” dos indivíduos patológicos. Seu maior interesse era justificar o aparato médico-legal que implementou o processo normativo da sociedade burguesa<sup>9</sup>.

Mann apenas podia compreender a identidade artística por meio da então hegemônica teoria da hereditariedade. Ela provia a interpretação da identidade artística como resultado da herança genética materna, portanto como uma espécie de maldição feminina. No caso de Mann, esta herança materna se associava à origem brasileira e vale recordar que nosso país era citado em textos científicos ao menos desde meados do século XIX como o exemplo primário de uma nação degenerada.

A mãe do escritor era uma mulher brasileira, dotada musicalmente e com a tendência a quebrar a moral burguesa de seu tempo. O “sangue” sul-americano de Julia, em parte latino (Português) e em parte nativo, era considerado inaceitável na sociedade alemã. O sangue indígena, assim como o negro, era considerado uma herança perigosa, a causa de fraqueza física e de uma suposta tendência regressiva a um “comportamento bárbaro”, ou melhor dizendo, um comportamento pautado pela sexualidade.

Todas as descrições de Julia Mann sublinham dois aspectos: ela era uma brasileira atraente. Sua beleza era marcada pela sensualidade e, no fim do século XIX, a beleza da mulher sedutora era vista como sintoma de patologia. A mulher sensual era considerada o oposto da normal e sua sensualidade “incontrolada” apontada como uma tendência inerente à prostituição, a qual, então era considerada uma espécie de loucura feminina<sup>10</sup>.

A imagem da mulher bela e degenerada tornou-se famosa na *Belle Epoque*. A Salomé de Wilde, a Nana de Zola e a Lulu de Wedekind são exemplos da figura da *femme fatale*. Nas obras de Thomas Mann ela está sempre presente: Gerda em *Os Buddenbrook*, Consuelo em *Tonio Kröger*, a mãe de Aschenbach em *A Morte em*

*Veneza* e Esmeralda no *Doutor Fausto*. Nas três primeiras obras a estrangeira é a mãe do artista, portanto, nelas Mann segue a teoria da hereditariedade como fonte explicativa da identidade artística. No último romance, o modelo explicativo é outro, o da infecção por uma doença sexualmente transmitida.

Nas primeiras obras de Mann centradas no artista há uma associação entre origem estrangeira e predisposição para a infecção. Hanno Buddenbrook, devido à sua fragilidade herdada da mãe sucumbe ao tifo assim como Gustav von Aschenbach, filho de uma mulher da Boêmia com talentos musicais, expõe-se à epidemia de cólera que atinge Veneza e é contaminado. Em ambos os casos, não falta um paralelo entre a infecção e o homoerotismo. O tifo atinge Hanno em meio à sua amizade romântica com outro rapaz, assim como Aschenbach é infectado pela cólera durante sua crescente paixão por um menino polonês<sup>11</sup>.

Em *Doutor Fausto*, a compreensão da identidade artística deixa de ser a de uma predisposição hereditária ao desvio para dar lugar a um modelo explicativo baseado na infecção através de uma doença sexualmente transmitida. Essa mudança de modelos revela que por trás do tema da hibridiz racial na obra de Mann reside a compreensão da arte como uma infecção pelo estrangeiro, pelo “feminino”. A infecção transformaria o burguês em artista, mas de forma que o talento se associa à “inversão sexual”, uma das formas paradigmáticas da degeneração<sup>12</sup>.

### Infecção, talento e inversão sexual

Os personagens artistas de Mann não são marginais típicos, no sentido de que o desvio que os caracteriza não é o de um comportamento criminoso. O cerne do artista na obra do escritor alemão é seu intelecto superior, o qual o leva à oposição às normas hegemônicas em sua sociedade. Percebe-se que o talento que os caracteriza é um sinônimo de desvio, pois uma perspectiva crítica com relação aos valores vigentes era considerada uma revolta contra a vida, daí Mann ter chegado a afirmar:

Bem, a resistência a revolta altamente sensível contra a ‘vida como ela é’, contra o que é dado, a realidade, o ‘poder’, esta resistência é um sinal de decadência, de insuficiência biológica. O intelecto mesmo (e a arte!) é

<sup>11</sup> Segundo Laura Otis, no fim do século XIX houve uma epidemia de cólera em Hamburgo, localidade próxima à cidade natal de Mann. Os jornais apresentavam opiniões médicas de que a doença não atingia a todos da mesma forma, pois os estrangeiros e mestiços eram considerados particularmente predispostos a adoecer (cf. OTIS, 1999). Com certeza Mann travou contato com tais idéias, as quais ainda refletiam padrões de compreensão de doenças infecciosas como sendo de origem miasmática.

<sup>12</sup> A associação entre arte e inversão sexual tem uma longa história na filosofia e, sobretudo, nas teorias sexológicas e psicanalíticas. Schopenhauer afirmou em diversos textos que o artista é um homem com sensibilidade feminina em um corpo masculino. Tais idéias sobreviveriam em Jung e sua teoria sobre o artista como aquele que teria o *anima* (ou feminino) como o componente básico da psique. (MISKOLCI, 2003a).

<sup>9</sup> Michel Foucault (1998) desenvolveu uma teoria sobre a disciplina e a normalização como a tecnologia de poder sob a qual se assenta a sociedade contemporânea. Sobre normalidade e desvio vide também (MISKOLCI, 2003b).

<sup>10</sup> O estudo clássico que divulgou a idéia de que a prostituição era uma patologia degenerativa e um sinal de loucura feminina foi o livro de Cesare Lombroso & Guglielmo Ferrero (1893).

compreendido e apresentado como um símbolo disto, como um produto de degeneração. (MANN, 1922, p. xxviii).

As teorias da degeneração tinham em comum a crença de que por trás de toda expressão física de um padrão degenerativo se escondiam pensamentos perigosos de mentes que ameaçavam a ordem burguesa. Segundo os psiquiatras da época, o artista, mais cedo ou mais tarde, terminaria por revelar seu cerne patológico, ou seja, a rejeição da moral vigente, sua loucura.

Se era sempre associada uma causa mental à suspeita de degeneração, então devemos expor as fontes intelectuais que definiam o artista nas obras de Mann, ou seja, a corrente artístico-filosófica conhecida como esteticismo. O esteticismo não foi um movimento coeso nem pode ser considerado uma escola literária ou filosófica, sendo antes uma denominação imprecisa para manifestações esparsas daquele que talvez tenha sido o primeiro grande ataque intelectual à superficialidade dos valores morais burgueses. De qualquer forma, o esteticismo duelou com concepções naturalistas de fins do século XIX e seu maior legado foi a desconfiança em relação à moralidade burguesa e seus valores utilitários.

No *fin-de-siècle*, os intelectuais que desenvolveram teorias sobre o papel da arte como crítica da realidade foram denominados estetas. Entre seus maiores expoentes estavam Huysmans na França, Walter Pater e Oscar Wilde na Inglaterra, e Nietzsche na Alemanha. Não por acaso, todos foram, de uma forma ou de outra, criticados por artistas e filósofos (cristãos). Tolstói criou um verdadeiro manifesto pela arte “construtiva”, amorosa e menos cerebral em um texto que teve grande sucesso no início do século XX: *O Que é a Arte?* Da mesma forma, na Inglaterra Henry James criticou Wilde e o ridicularizou em *The Tragic Muse*. Na Alemanha e na Itália, o esteta tornou-se o modelo para as teorias psiquiátricas que viam no gênio um anormal tão ou mais perigoso do que o criminoso, pois se temia que idéias subversivas poderiam “danificar” mentes jovens e levá-las a cometer atos sociopáticos.

Thomas Mann sempre colocou seus protagonistas em diálogo com as reflexões do esteticismo. Assim, Tonio Kröger, o artista burguês, duela com ele enquanto seus outros protagonistas artistas são estetas: Hanno Buddenbrook, Aschenbach e, por fim, mas não por menos, Adrian Leverkühn, o personagem-chave para compreender a visão de Mann sobre o artista na sociedade alemã, principalmente porque foi inspirado em seu ídolo intelectual, Friedrich Wilhelm Nietzsche.

Na Alemanha, Nietzsche era considerado o esteta *par excellence*. O autor de *A Genealogia da Moral* era visto como a quinta-essência do *outsider*, o louco cuja insanidade era infecciosa. De acordo com Gilman (1994, p.60), a visão de que o filósofo era um pensador “perigoso” – não simplesmente porque ele esposasse pensamentos perigosos, mas alguém que poderia levar seus leitores a cometerem atos

criminosos – é um *leitmotiv* da recepção de Nietzsche do *fin the siècle* até George Lukács. Assim, não é de se estranhar que Nietzsche seja o modelo do artista degenerado para Mann. O que liga seus protagonistas com o filósofo é o ataque radical aos valores burgueses, sua loucura e a associação deles com sua suposta patogênese sexual (para um estudo sobre a recepção de Nietzsche na Alemanha), ver (ASCHHEIM, 1994).

No *Doutor Fausto* (1947), o protagonista é uma exceção na obra de Mann no sentido de que ele é um alemão “puro”. A mãe de Adrian Leverkühn não é apresentada como a responsável pelas tendências artísticas de seu filho, ainda que sua compleição morena mantenha a compreensão da sensualidade como herança materna. Nesse romance, outra figura feminina representa a arte e a doença sexualmente transmitida ao mesmo tempo: uma prostituta húngara que contamina Adrian. O pacto diabólico do compositor é exatamente a infecção por sífilis através do contato com a estrangeira que se torna o símbolo de sua arte sob o codinome de uma borboleta sul-americana: *Hetaera Esmeralda*.

“Hetaera” significa prostituta em grego e “Esmeralda” é uma possível alusão ao verde de seu *habitat*, a floresta equatorial. *Hetaera Esmeralda*, também conhecida como *Cithaerias Esmeralda*, é tão exuberante quanto elusiva devido à sua transparência misturada com cores vivas. Hermann Hesse deu a Mann um livro sobre borboletas, e o autor de *Doutor Fausto* escolheu a “brasileira”, um ser belo e venenoso, como o símbolo da arte degenerada do esteta (cf. OLIVEIRA, 1978).

O que se revela no romance sobre o pactário é que a categoria raça e seus perigos degenerativos escondem o temor de infecção sexual. Quem contamina Adrian é uma prostituta húngara, ou seja, uma mulher de uma nacionalidade considerada sensual pelos alemães. A patologia sexual do artista é adquirida através do contato com uma estrangeira em uma relação heterossexual, mas após o pacto com o demônio o narrador afirma que o compositor desenvolvera uma indiferença ao sexo oposto. Uma vez mais o contato com uma estrangeira transforma alguém de origem burguesa em artista e homossexual, características estreitamente associadas segundo o imaginário da degeneração.

Nenhuma esfera da vida humana era mais associada ao conceito de degeneração do que a sexualidade. A maior preocupação dos cientistas da época era com o desvio da sexualidade reprodutiva e, assim, o artista se tornou um dos alvos das teorias da sexologia, o ramo da psiquiatria precursor da psicanálise. Um dos maiores expoentes dessa “ciência” foi Richard von Krafft-Ebing, um médico vienense que denunciou como a sociedade moderna permitira a emergência de formas degeneradas de sexualidade e doenças como a neurastenia. O artista, especificamente o esteta, era visto como o típico neurastênico devido à sua sensibilidade adquirida através do trabalho intelectual excessivo. A inteligência e a criatividade artística eram

compreendidas como uma compensação pela fraqueza física e a comunidade médica alemã também logo adotou o diagnóstico de neurastenia para vários casos de desvio sexual (para um estudo mais detalhado sobre neurastenia), ver Gilman, (1994, p. 191-216).

As mulheres estrangeiras na obra de Mann são, ao mesmo tempo, atraentes e infecciosas, sua beleza e seus talentos são os sinais externos da degeneração. A infecção patológica é a “prova” de que a degenerada é uma espécie de bomba relógio que explodirá algum dia, destruindo aqueles que se deixaram seduzir. Este é o destino de Adrian Leverkühn, e seu processo de autodestruição passa pela consequência de seu desvio, o estigma da homossexualidade.

No *fin-de-siècle* a homossexualidade era compreendida como a manifestação de um padrão inerente de degeneração, uma inversão mental do masculino e do feminino. Esta concepção psiquiátrica transferia a perseguida sodomia para uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo de alma. Krafft-Ebing via a “inversão sexual” como psicopatológica e aqueles que a exibiam eram considerados “incapazes para a existência”. Outros teóricos também afirmavam a existência de diferenças anatômicas que corroboravam a crença de que o homossexual era uma espécie própria. Otto Weininger, mesmo negando o aspecto patológico da homossexualidade, descrevia-a em *Sexo e Caráter* (1903) como anatomicamente visível: “Em todos os casos de inversão sexual há, invariavelmente, uma aproximação anatômica do outro sexo.” (WEININGER, 1906, p.45)

Os sexólogos e criminologistas afirmavam que a degeneração era visível na aparência do “indivíduo perigoso”<sup>13</sup>. Mais do que apenas um sinal externo, o que marca esta percepção sobre a homossexualidade é sua compreensão como uma “natureza” tendente à morte. O tema onipresente da sedução da morte nas obras de Mann é uma variação da visão científica de seu tempo sobre o que se considerava um desvio sexual. Em seus livros a homossexualidade é sempre associada a um “defeito biológico” herdado ou adquirido, e o estigma é sempre atribuído a uma mulher estrangeira quer como herança materna, quer como infecção sexual que leva à “inversão”<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Como observou Michel Foucault (1985, p.43), “O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual porém como natureza singular.”

<sup>14</sup> Não utilizo explicações meramente biográficas para analisar a questão da homossexualidade na obra de Mann, pois além de incoerente com meus objetivos sócio-históricos, tal abordagem já foi amplamente desenvolvida pelos inúmeros biógrafos de Mann. Para uma biografia que analisa toda a vida e obra de Mann sob essa perspectiva consultar Heilbut (1995).

Desde a invenção do termo “homossexual” em 1869, este foi adotado pela sexologia para definir um desvio da normalidade, a qual era considerada como o comportamento que resultaria no casamento e na reprodução. Assim, a homossexualidade, como a prostituição, foi declarada uma ameaça à ordem burguesa, uma patologia degenerativa e um crime, para um estudo mais aprofundado sobre a história da sexualidade e as teorias sexológicas discutidas neste texto, consultar (BRISTOW, 1997).

A condenação de Oscar Wilde por seu envolvimento com Lorde Alfred Douglas em 1895 teve repercussão internacional e foi vista como a prova definitiva de que a genialidade era produto da sexualidade anormal. O escritor irlandês era um dos expoentes do esteticismo e autor de algumas das críticas mais ácidas à moralidade de seu tempo. Sua condenação, associada à loucura de Nietzsche poucos anos antes, serviu para alçar de vez o artista à categoria dos desviantes.

Percebe-se que Mann tornou-se escritor numa época em que a relação entre o artista e sua sociedade era de suspeita e perseguição. Diante disto, ele se deparou com um dilema e tanto: como ser um artista sem ser desqualificado por sua sociedade como um ser patológico? Sua resposta teve seu melhor esboço em sua novela de 1903. Tonio Kröger é o artista burguês, aquele que evitaria as patologias associadas com o esteticismo ao afirmar os valores sociais. Nesta obra, a reação ao discurso sobre a degeneração baseia-se na adoção consciente do modo de vida e da moralidade burgueses.

Em suas criações seguintes, o artista-modelo dá lugar novamente ao artista-degenerado. Assim, Mann revela ter mais dúvidas do que certezas sobre a possibilidade de ser um escritor sem romper com as normas sociais. O destino trágico da maioria de seus protagonistas artistas pode ser explicado pela inabilidade deles em seguir seu ideal burguês, pois o autor alemão considerava que os artistas que não controlassem sua tendência “natural” ao desvio terminariam por revelar sua condição degenerada, a qual os dragaria para destinos similares aos de Nietzsche e Wilde (ver suas comparações entre Nietzsche e Wilde), (MANN, 1959).

As histórias de Mann sobre artistas com destinos trágicos permitiram a ele lidar com a imagem do artista como ela era compreendida pela sociedade de sua época. Portanto, a figura do artista em sua obra é produto do discurso sobre degeneração e das teorias que explicavam a arte como herança genética corrupta ou ainda produto da infecção por uma doença sexualmente transmitida. Sublinhe-se que por uma mulher.

A contaminação de Adrian Leverkühn no *Doutor Fausto* se dá através da exposição de um paralelo entre Nietzsche e Wilde, pois é sob o pretexto de assistir à segunda apresentação da ópera *Salomé* de Strauss que o Fausto de Mann vai ao encontro de Esmeralda. A ópera era baseada na peça que Wilde escrevera em francês na década de 1890, a qual apresenta uma versão da história bíblica da princesa que

pede ao rei a cabeça do profeta João Batista. Um dos exemplares da *femme fatale*, Salomé serve para anunciar o trágico destino de Adrian, cujo contato com a prostituta lhe legará a sífilis, a doença que então se cria ligada à criatividade febril e à loucura.

Leverkühn, contaminado pela prostituta, não carrega apenas o sinal bíblico da traição familiar como Tonio Kröger. A marca do desvio no compositor, a doença sexualmente transmitida, remete a uma traição de sua sociedade através do contato com uma estrangeira. Isto alcança contorno autobiográfico se somado à crença corrente de que a sífilis aportara no Velho Continente devido à descoberta da América (vide CROSBY, 1972). Mais uma vez Mann consegue criar um símbolo com significados poliédricos. A sífilis, a genialidade e a degeneração se unem na prostituta que se eterniza na obra do compositor sob o codinome da borboleta descoberta na Amazônia brasileira, *Hetaera Esmeralda*.

Assim, a arte é compreendida como uma infecção sexualmente contraída e o que encontramos por trás deste modelo explicativo da identidade artística não é apenas a rejeição de uma ocupação intelectual como desviante, mas de todo comportamento que ameaçasse a “pureza” na qual se assentava a afirmação nacional alemã. O temor de infecção através do contato com uma estrangeira revela ainda a avaliação negativa que vigorava do outro como não-branco, impuro, assim como representante do feminino, subentendido como inferior e dominado (sobre a dominação masculina), consultar, (BOURDIEU, 1999; STEPAN, 1994), apresenta uma discussão sobre a analogia entre raça e gênero.

Durante o século XIX, no processo em que o pecado se tornou doença, a sífilis passou a ser atribuída a todos os que se desviavam da ordem burguesa. A doença era considerada a razão por trás de mentes criativas e não tardou a ser atribuída aos maiores artistas e intelectuais da época. O próprio Mann adotou a teoria do médico alemão Paul Julius Möbius sobre a origem sifilítica da genialidade e da loucura de Nietzsche na criação de seu último grande romance<sup>15</sup>.

Do início ao fim de sua carreira de escritor Mann lidou criativamente com as teorias sexológicas e criminológicas sobre os desviantes sociais. Assim, as metáforas e temas religiosos em seus livros se associam e, de certa forma encobrem, a fonte nas teorias sobre o desvio<sup>16</sup>. O artista na obra manniana dialoga com as explicações para

<sup>15</sup> Mann concorda com a etiologia de Möbius sobre a doença do filósofo em seu ensaio de 1947 sobre Nietzsche. Vale recordar que o livro do cientista alemão termina com a seguinte frase: “Desconfie, pois este homem [Nietzsche] tem uma desordem do cérebro.” (MÖBIUS, 1902).

<sup>16</sup> A chave para obras aparentemente inseridas em um contexto religioso imemorial como *José e seus Irmãos* ou *O Eleito* são teorias “científicas” sobre o desvio. No fundo, a maioria das criações de Mann lida com figuras de desviantes, as quais o autor sempre espelha no protótipo do artista. Isto é claro quando afirma em sua introdução para *A Montanha Mágica*: “deixe-me tomar pelo estranho empreendimento de escrever as memórias de um chantagista e ladrão de hotel, um romance na forma do criminal e do anti-social, no fundo era também uma história de artista como a do pequeno príncipe em

seu confronto e dissidência com relação à sociedade burguesa, mas o resultado não é a vitória das teorias deterministas nem sua refutação.

A obra de Mann é, ao mesmo tempo, produto e reflexão crítica a respeito do discurso sobre a degeneração no país em que ele foi levado às últimas conseqüências. Produto devido à adoção do modelo explicativo de identidades corrente, mas também uma crítica por mostrar que seu fundamento era a rejeição de todos que escapassem às normas sociais. Os artistas de Mann são figuras do desvio que renunciaram a tragédia da sociedade alemã em seu rumo autoritário que começou com a patologização das diferenças, avançou com o expurgo dos “desviantes” e culminou, tragicamente, no Holocausto.

MISKOLCI, Richard. Figures of deviance: The artist in Thomas Mann's works. *Itinerários*, Araraquara, n. 23, p. 217-233, 2005.

- **ABSTRACT:** *The artist in the works of Thomas Mann is a deviant of the bourgeois order. This paper analyses the relations between the typical Mannian protagonist and the philosophical and scientific thought about the genius at the turn of the nineteenth to the twentieth century. We explore the way the German author was influenced and how he used the theories about the pathological abnormality of the artist to create many of his famous characters: Hanno Buddenbrook, Tonio Kröger, Gustav von Aschenbach, and Adrian Leverkühn.*
- **KEYWORDS:** *Thomas Mann; artist; degeneration; naturalism; social deviance.*

## Referências

- ASCHHEIM, S. E. **The Nietzsche Legacy in Germany 1890-1990**. Berkeley: University of California Press, 1994.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BRISTOW, J. **Sexuality**. London: Routledge, 1997.
- CROSBY, A **The Columbian Exchange**: biological and cultural consequences of 1492. Westport: Greenwood, 1972.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1985. v.1.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1998.

---

*Sua Alteza Real.*“ (MANN, 1996, 135) Desta forma, o príncipe, o ladrão de hotel, assim como o jovem tuberculoso Hans Castorp, José e até mesmo Gregório, todos são, a seu modo, variações do artista como Mann o compreendia.

- FOUCAULT, M. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GIESEN, B. **Intellectuals and the Nation**: collective identity in a German axial age. Cambridge: University of Cambridge Press, 1998.
- GILMAN, S. L. **Difference and pathology**: stereotypes of sexuality, race and madness. Ithaca: University of Cornell Press, 1994.
- GILMAN, S. L. **Franz Kafka, the Jewish patient**. New York: Routledge, 1995.
- HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HAWKINS, M. **Social Darwinism in European and American Thought, 1860-1945**: nature as a model and nature as threat. Cambridge: University of Cambridge Press, 1997.
- HEILBUT, A. **Thomas Mann**: Eros and Literature. Berkeley: University of California Press, 1995.
- HOLANDA, S. B. de. Thomas Mann e o Brasil. In: \_\_\_\_\_. **O espírito e a letra I**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.251-6.
- LOMBROSO, C.; FERRERO, G. **La Donna Delinquente**: la prostituta e la donna normale. Torino: Roux, 1893.
- LOMBROSO, C. **L'Homme de genie**. Paris: Felix Alcan, 1889.
- MANN, T. **Tonio Kröger**. São Paulo: Boa Leitura, [19--].
- MANN, T. **Betrachtungen eines Unpolitischen**. Berlin: Fischer, 1922.
- MANN, T. Nietzsche's Philosophy in the light of recent History. In: \_\_\_\_\_. **Last Essays**. New York: Knopf, 1959. p.141-77.
- MANN, T. Introdução à Montanha Mágica: para os estudantes da Universidade de Princeton como prefácio. Tradução Richard Miskolci. **Perspectivas**: Revista de Ciências Sociais, São Paulo, v.9, p.131-42, 1996.
- MISKOLCI, R. **Thomas Mann, o artista mestiço**. São Paulo: Annablume, 2003a.
- MISKOLCI, R. Reflexões sobre normalidade e desvio social. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v.13/14, p.109-26, 2003b.
- MISKOLCI, R. Uma brasileira: a outra história de Julia Mann. **Cadernos Pagu**, Campinas, v.20, p.157-76, 2003c.
- MÖBIUS, P. J. **Über das Pathologische bei Nietzsche**. Wiesbaden: J.F. Bergmann, 1902.
- OLIVEIRA, F. **Literatura e civilização**. Rio de Janeiro: Difel, 1978.
- ORDOVER, N. **American Eugenics**: race, queer anatomy, and the science of nationalism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

- OTIS, L. **Membranes**: Metaphors of invasion in Nineteenth-Century Literature, Science, and Politics. Baltimore: John Hopkins, 1999.
- REICH-RANICKI, M. El relato del siglo: Tonio Kröger. In: \_\_\_\_\_. **Thomas Mann y los suyos**. Barcelona: Tusquet, 1989. p.83-98.
- STEPAN, N. L. Raça e gênero: o papel da analogia na ciência. In: HOLANDA, H. B. de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.72-98.
- STEPAN, N. L. **A hora da Eugenia**: raça, gênero e nação na América Latina. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005.
- WEININGER, O. **Sex and character**. London: William Heinemann, 1906.

