

A IRONIA – TRAÇO ESTILÍSTICO EM THOMAS MANN

Ruth Röhl*



tema desta palestra¹ – a ironia na obra de Thomas Mann – poderia ser pesquisado praticamente em quase todas as suas obras; a opção por *José e seus irmãos*² deve-se à matriz bíblica (basicamente Gênesis, capítulos 37-50), conhecida de todos nós, o que permite, pelo menos do ponto de vista do tema, dispensar a leitura dos três volumes e chamar a atenção para aspectos pertinentes à nossa análise.

Thomas Mann, no entanto, situa a história da vida de José por volta de 1400 a.C., na esperança de que

* Universidade de São Paulo

¹Palestra proferida no contexto do Curso de Extensão Universitária *Thomas Mann e seu tempo*, realizado na UFPR nos dias 26 e 27 de abril de 1990.

²A edição alemã que estamos usando é a das *Obras Reunidas de Thomas Mann – Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1960 – e a brasileira, na tra-

esse rebento do jovem monoteísmo judaico possa encontrar um bom interlocutor em seu faraó, o famoso Amenófis IV do deus único (GW XI, p.628-629). Aborda também a história dos patriarcas, mas não de forma cronológica, linear e, sim, descontínua, associativa, explorando principalmente os episódios mais significativos da vida de Jacó, como a usurpação da bênção que cabia a seu irmão mais velho, Isau, o sonho com a escada em Betel, a estada com Labão e o reencontro com Isau, vinte e cinco anos mais tarde.

A tetralogia *José e seus irmãos* foi publicada na década de 1933 a 1943, quando Thomas Mann se achava em exílio voluntário na Suíça e nos Estados Unidos. Num lapso de cerca de vinte anos, Thomas Mann aborda especificamente ou se refere a essa obra em vários ensaios.³

Comecemos com o conceito de *ironia*. Um sentido de ironia que se ajusta ao estilo da obra em questão remonta ao teórico do Romantismo alemão, Friedrich Schlegel. SCHLEGEL vê ironia como uma possibilidade de configuração artística caracterizada pelo distanciamento. Esse distanciamento permite o aflorar de uma consciência crítica que, rompendo o universo ficcional, reflete sobre o processo de criação da obra. A estética romântica liga o conceito de ironia ao processo criador e à forma pela qual a obra objetiva seu caráter estético. A abertura para a reflexão poética dentro do universo da obra é uma contribuição fundamental de Schlegel à estética da modernidade.

Outras acepções que SCHLEGEL confere ao conceito de ironia abrem, contudo, novas perspectivas à compreensão do mesmo.⁴ Vista como consciência da “eterna agilidade” e do “caos infinitamente pleno” (Ideen, frag. 69) ou como “forma do paradoxo” (LYCEUM, frag. 48), ironia evoca, por exemplo, a idéia de movimento do espírito que permite captar, num átimo, associações inesperadas e inusitadas. Vista como “beleza lógica” (LYCEUM, frag. 42), aponta para a atividade do intelecto e se impõe como o princípio complementar do “entusiasmo”. Cabe aqui lembrar que, para os românticos, poesia é um misto de intenção e instinto (ATHENÄUM, frag. 51), encerrando, portanto, ironia, como atividade do intelecto, e en-

dução de Agenor Soares de Moura, a publicada pela Nova Fronteira em 1983. Volume e página serão indicados logo após a citação.

³Referimo-nos principalmente aos ensaios “über den Joseph-Roman”, “Ein Wort zuvor – Mein ‘Joseph und seine Brüder’”, “Joseph und seine Brüder”, “Sechzehn Jahre – Zur amerikanischen Ausgabe von ‘Joseph und seine Brüder’ in einem Bande”. “Briefe an Karl Kerényi” e “Freud und die Zukunft”.

⁴As coletâneas de fragmentos *Ideen*, *Lyceum* e *Athenäum* fazem parte da Edição Crítica de Friedrich Schlegel – *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. München, Paderborn, Wien: Ferdinand Schöningh Verlag. Zürich: Thomas Verlag, 1967.

tusiasmo – como fruto da inspiração.

Todas essas possibilidades conceituais estão contidas em *José e seus irmãos* e nas considerações que Thomas Mann tece em seus ensaios sobre essa obra. É o que procuraremos mostrar a seguir.

Como ponto de partida da análise, vejamos o início do que poderíamos chamar de cena 13 do sexto capítulo de *José, o Provedor*, último volume da tetralogia. Esta cena traz o título “Sou eu”, “Ich bin’s” no original; está inserida no capítulo intitulado “A comédia sagrada” e corresponde aos capítulos 44 e 45 do livro de *Gênesis*.

José já é poderoso no Egito, e é a segunda vez que seus irmãos vão a esse país em busca de mantimento, pois é grande a fome em Canaã. Da primeira vez, José havia retido um deles, Simeão, exigindo que retornassem com o irmão mais jovem, Benjamim, também filho de sua mãe Raquel. Agora estão todos lá, e José ordena que coloquem sua taça de prata no saco de cereais de Benjamim. Em grande aflição, os filhos de Jacó são levados à presença de José.

Era já à tardinha quando chegaram diante da casa de José, pois para ali os conduziu o mordomo e não ao grande escritório onde da primeira vez se haviam prostrado diante do vice-governador do Egito. José não estava no escritório, mas em sua casa.

“Ainda estava ali” – diz a história e diz bem. Depois do alegre festim do dia anterior, o amigo de Faraó voltara ao escritório; mas naquele dia não pudera deixar sua casa. Sabia que o intendente estava ocupado na sua missão e aguardava o resultado com extrema impaciência. A comédia sagrada chegava ao ponto culminante, e dos dez dependia se iriam achar-se presentes à cena ou se somente ouviriam de segunda mão o que ocorreria. Fariam regressar o menor sozinho com Mai-Sachme? Ou se solidarizariam com ele? O desassossego de José era grande; deste ponto dependiam suas futuras relações com os irmãos. Nós naturalmente não quinhamos sua inquietude, porque sabemos muito bem todas as fases da história: mais ainda, tendo assistido à busca, vimos que os irmãos não abandonaram Benjamim no seu pecado. Mas esta circunstância permanecia ainda oculta para José. Assim, sabendo o que sabemos, podemos sorrir vendo-o caminhar da biblioteca à sala de recepção, daí ao salão de banquete e voltar através de todos esses aposentos até o seu quarto, onde deu febrilmente um tal ou qual toque à sua pessoa, como um ator que arruma nervosamente sua caracterização antes de aparecer em cena.” (*José, o Provedor*, p.331-332).

Esta passagem apresenta vários aspectos à análise. Em primeiro lugar, é José quem dirige o espetáculo, usando de ardis para reunir todos os seus irmãos, incriminando seu irmão querido para revelar sua verdadeira identidade quando a “comédia sagrada” atingisse o “ponto culminante”. Não é essa a única referência à “representação teatral”; o texto fala também em “cena” e compara José a um “ator” preocupado com os últimos retoques de sua “caracterização”.

A relação entre mito e representação teatral é dada no ensaio *Freud und die Zukunft*: “A vida em forma de citação, a vida no mito é uma espécie de celebração; na medida em que é presentificação, torna-se ato festivo, execução de algo pré-escrito por meio de um celebrante, torna-se cerimônia, festa. O sentido da festa não é o retorno como presentificação?” (GW IX, p.497). A seguir, Thomas Mann observa que, na Antigüidade, toda festa era essencialmente um assunto teatral, um espetáculo de máscaras, a apresentação cênica da história dos deuses, como a de Osíris, feita por sacerdotes, fato que também se pode constatar nos mistérios da Idade Média. A apresentação do reencontro de José com seus irmãos sob a forma de uma encenação atende, pois, à intenção de presentificação, de encarnação do mito bíblico.

Ao mesmo tempo em que esse capítulo da história de José é posto em cena, estabelece-se a ligação com a matriz através das observações “Ainda estava ali” – palavras registradas no versículo 14 do capítulo 44 de *Gênesis* – e “como está escrito” (wie geschrieben steht), referência à matriz omitida na tradução. Também se estabelece a ligação com a versão que está sendo apresentada. Para mostrar como isso se realiza no texto, vamos lançar mão do original, pois o texto traduzido omite os trechos mais significativos para a nossa análise. Vejamos o texto original e o traduzido:

Wir unsererseits sind jeglicher Spannung überhoben, weil wir überhaupt die Phasen der *hier aufgeführten* Geschichte am Schnürchen haben, und hier besonders noch, weil schon *in unserer eigenen Aufführung* festgelegt ist, was für Joseph noch spannendzukünftig war, und wir schon wissen, dass die Brüder den Benjamin nicht wollten allein lassen mit seiner Schuld. (GW V, p.1675-76: o destaque é nosso).

Nós naturalmente não quinhomamos sua inquietude, porque sabemos muito bem as fases da história: mais ainda, tendo assistido à busca, vimos que os irmãos não abandonaram Benjamin no seu pecado. (*José, o Provedor*, p.331).

Num rápido cotejo de ambos os textos, focalizando apenas a questão da ligação com a versão oferecida pelo narrador de *José e seus irmãos*, podemos constatar, no original, a referência a essa obra através das palavras “fases da história aqui encenada” (e não apenas “fases da história”) e “em nossa própria encenação” (dado que não consta na tradução).

A transparência do narrador (em conluio com o leitor) através do pronome “nós”, nas considerações referentes à trama da história, às fases do desenrolar da história, conhecidas de todos, mas desconhecidas de José enquanto personagem do mito em se fazendo, essa transparência expõe uma ruptura do texto a nível da narração. O próprio processo narrativo se coloca no palco da obra, na medida em que reflete a si mesmo. Como podemos ver, esse momento de reflexão poética remete às considerações poetológicas de Schlegel sobre ironia enquanto possibilidade de configuração artística marcada pelo distanciamento. José, o encenador da “comédia sagrada”, é a personagem central da história encenada em *José e seus irmãos*, desempenhando o “papel” que lhe cabe no plano divino, de guarda, provedor e salvador dos seus (*José, o Provedor*, p.203). A cena “Sou eu” é, pois, paradigmática para a tetralogia, na medida em que torna explícito o processo de sua escritura.

Interrupções como essa, a título de comentário sobre personagens e ação e/ou de reflexão sobre o processo narrativo, são freqüentes na obra. Procedimentos específicos no ato de narrar, como a opção por pormenores ou por cortes, por um estilo detalhista ou mais conciso, são abordados e analisados, como na passagem que se refere à conversa do faraó com José “sobre Deus e sobre deuses”, restaurada em todos os seus pormenores. A concisão, que em excesso abafa os “traços vivos da verdade”, é também útil e mesmo necessária, afirma o texto:

Bem lançadas as contas, é quase impossível acompanhar a vida em todas as suas peripécias, em todo o seu curso. (. . .) Não, a supressão, o corte tem sua razão de ser no lindo festim de uma movimentada narrativa: desempenha um papel importante e indispensável. Aqui, pois, deve intervir a arte com o seu equilíbrio, visando a terminar afinal uma obra que, apesar de ter uma remota semelhança com a vã tentativa de esgotar a largos sorvos a água do oceano, não deve deixar-se arrastar à rematada loucura de querer esvaziar o mar da exatidão (*José, o Provedor*, p.174).

Preocupação semelhante suscita o comentário à expressão “pôr os olhos em”, que no mito conota também o desejo da mulher de Potifar por José: “Aconteceu, depois destas coisas, que a mulher de seu senhor pôs os olhos em José e lhe disse: “Deita-te comigo” é o texto do versículo 7 do capítulo 3º de *Gênesis*. Na passagem de *José e seus irmãos*, porém, ouve-se também a voz do narrador, que pondera a possibilidade de se conferir ao *como* o mesmo valor que ao texto ficcional, considerando que o *como* é tão importante quanto o *quê*:

E nem se pense que estamos surdos à censura que, expressa ou não, e em todo caso tácita só por cortesia, é lançada contra esta nossa exposição que procura não se afastar da verdade. Essa censura consiste em se afirmar que é insuperável a concisão com que a história é narrada no seu lugar de origem e que a nossa empresa, fazendo render tanto o assunto, é trabalho perdido. Sejam, porém, lícito perguntar desde quanto tempo um comentário entra em competição com o seu texto. E depois, acaso não está ligada tanta dignidade e importância à discussão do “como” quanto à transmissão do “quê”? Antes, porventura a própria vida não se preenche apenas no “como”? Convém recordar (e já antes falamos no caso) que, antes de ser contada pela primeira vez, a história já se contou a si mesma e isso com uma exatidão de que somente a vida é capaz e que o narrador não tem esperança nem probabilidade de atingir. O mais que ele pode fazer é aproximar-se dessa perfeição, servindo o “como” da vida com maior fidelidade do que o fez o espírito lapidar do “quê”. (*José no Egito*, p.277-278).

Privilegiar o *como* é, pois, a forma que o narrador encontra para se aproximar da perfeição do mito, história que, como está dito, “conta a si mesma”.

Todas essas passagens que arrolamos testemunham incursões da consciência narradora no universo da obra, que Thomas Mann chama de “hino humorístico à humanidade” (GW XI, p.670). Em seus ensaios, Thomas Mann conota o conceito humor ao elemento explicativo, ao comentário, como por exemplo na passagem seguinte:

Particularmente humorístico é tudo o que, no livro, ex-

plica de modo ensaístico, o comentário, o elemento crítico, o científico, que, tanto quanto o elemento narrativo e o cênico, é um meio de forçar a realidade e para o qual, portanto, excepcionalmente não vale a frase: "Ponha em imagens, artista, não discurse!" (GW XI, p.655).

Como vemos, o discurso explicativo, para Thomas Mann, é também arte, é um recurso através do qual a obra adquire "auto-consciência" e, ao mesmo tempo, "se explica". "A explicação pertence, aqui, ao espetáculo", continua o texto:

Na verdade, ela não é o discurso do autor, mas o da própria obra: está incorporada à esfera de sua linguagem, é indireta, é um discurso estilístico e jocoso, uma contribuição à pseudo-exatidão, próxima da zombaria e, sem dúvida, da ironia, pois o científico, aplicado ao absolutamente não-científico e fabuloso, é pura ironia (GW XI, p.656).

Esse trecho permite-nos entender *ironia* no sentido que é dado nos dicionários de termos literários. Citando apenas um deles, temos a seguinte definição: "Ironia – Figura de linguagem em que o sentido literal (denotativo) duma palavra ou duma frase é o contrário daquele em que ela é empregada. Em literatura, a ironia é uma técnica para significar uma intenção ou uma atitude oposta àquela que realmente se afirma."⁵ Esse sentido cabe, portanto, às palavras "o científico, aplicado ao absolutamente não-científico e fabuloso, é pura ironia".

Mas não é só isso, pois a idéia aqui vazada espelha uma atitude crítica, na medida em que é conotada ao ato de explicar, ao discurso explicativo: "A explicação pertence, aqui, ao espetáculo, (. . .), é um discurso estilístico e jocoso, (. . .), uma contribuição à pseudo-exatidão, próxima da zombaria e, sem dúvida, da ironia, (. . .)."

Igualmente se pode constatar, no texto citado, a presença do elemento lúdico, que Beda Allemann considera próprio da ironia. Em sua obra *Ironie und Dichtung*, ALLEMANN define ironia como

⁵Conforme SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1982. p.261.

o “jogo ágil e espirituoso-nervoso das dissimulações sutis.”⁶ Essa disponibilidade do espírito que, numa espécie de “brincadeira com a verdade” (GW XI, p.642), conduz a um distanciamento irônico, remete às definições de ironia oferecidas por SCHLEGEL, a saber, ironia como consciência da “eterna agilidade” e do “caos infinitamente pleno” ou como “forma do paradoxo”, como mostramos no início.

A possibilidade de o narrador sair do contexto ficcional, contemplando-o e explicando-o de uma posição situada fora do texto, é abordada em uma passagem exemplar. O que desencadeia a reflexão que trazemos a seguir é a questão da divisão do tempo, de quantos anos José passou no Egito até ser chamado à presença do Faraó, de quantos ficou na casa de Potifar, etc. O texto se inicia com a seguinte indagação:

É necessário e corresponde à natureza da narração que o narrador calcule as datas e os fatos de acordo com algumas reflexões e deduções? Deve o narrador ser alguma coisa mais que uma fonte anônima da história narrada ou, ainda melhor, que a si própria se narra, na qual tudo se torna por si mesmo, assim e não diferentemente, indubitável e certo? Dir-se-á que o narrador deve ser na história uma coisa só com ela e não fora dela, descobrindo-a com o cálculo e demonstrando-a. Mas então que é do Deus que Abraão imaginou e reconheceu? Ele está no fogo, mas não é o fogo. Ele está, portanto, ao mesmo tempo nele e fora dele. A falar a verdade, ser uma coisa e observá-la não é o mesmo. Ou então há planos e esferas em que uma e outra coisa se realizam a um tempo: o narrador está, sim, na história; ele é o espaço dela, mas ela não é o espaço dele, senão que ele está também fora dela, e com uma mudança de sua natureza fica em condições de examiná-la. Nunca foi intuito nosso despertar a ilusão de que nós somos a primeira fonte da história de José. Ela aconteceu antes que eu pudesse contá-la, brotou do primeiro manancial de que brota tudo aquilo que aconteceu e, acontecendo, contou-se a si mesma. Daí para cá ela corre mundo. Todos a conhecem ou julgam conhecê-la, porque muitas vezes o conhecimento é irreal, casual e desconexo. Tem sido contada centenas de vezes, em centenas de meios diferentes. Aqui e hoje ela passa através de um meio no qual adquire como que um conhecimento de si mesma e se recorda como certa vez ela era exatamente e real-

⁶Conforme ALLEMANN, Beda. *Ironie und Dichtung*. Pfullingen . Verlag Günther Neske, 1956, p.171.

mente, de modo que ela ao mesmo tempo brota e se explica. (*José no Egito*, p.138).

Nesse comentário do comentário, argumenta-se que Deus está no fogo e fora dele; assim também o narrador está na “festa da narrativa”⁷ e fora dela. É este o meio específico em que se constrói a versão em questão, o meio que permite que a história de José “brote” e, ao mesmo tempo, “se explique”. Esta é a chave do estilo de *José e seus irmãos*, e não é sem razão que Thomas Mann chama essa obra de “hino humorístico à humanidade”. Como já dissemos, *humor* se liga, no sentido que lhe dá Thomas Mann, ao elemento explicativo, ao comentário, à crítica. Se, portanto, o motivo básico da obra é a festa, a cerimônia, a “encarnação do mito”, como ele próprio diz (GW XI, p.625), a forma que escolhe para encená-lo é moderna. Assim, a obra não só narra o mito, mas também comenta o modo como se faz a narração.

Logo no início da tetralogia deparamo-nos com uma reflexão sobre a diferença entre *ser* e *significar*. Esta questão, de importância vital para a configuração artística, explica o porquê da diferença de estilo entre o mito, história “que a si própria se narra”, e a versão de Thomas Mann, que incorpora um momento de ruptura, de cisão, que é o momento da reflexão poética. Os reis da Babilônia e do Egito, lê-se, eram verdadeiras encarnações de Rá, o deus-sol; neles, ser e significar coincidiam. Só três mil anos mais tarde é que se começou a questionar se a hóstia, por exemplo, era de fato ou apenas significava o corpo do cordeiro. O tempo do mito, como mostra Thomas Mann, era, portanto, um tempo de união. A consciência de cisão surgiu com a *Queda*, que assinalou a perda da harmonia original. Esse pensamento está também no cerne da diferença que SCHILLER estabelece entre “poesia ingênua” e “poesia sentimental”.⁸ A primeira seria a feita pelos antigos gregos, povo integrado na natureza, capaz de expressar a harmonia original. Já a segunda, a “poesia sentimental”, seria a dos poetas saudosos da unidade perdida, que buscavam uma segunda inocência através do requinte da arte. “O verda-

⁷As palavras “beim schönen Fest der Erzählung und Wiedererweckung” (na bela festa da narrativa e da revivificação) conotam o ato de narrar ao de revivificar, de reatualizar, o que não foi bem captado no texto que citamos à p.7 deste trabalho: “no lindo festim de uma movimentada narrativa”. “Movimentada narrativa” não conota necessariamente reatualização.

⁸Conforme “über naive und sentimentalische Dichtung”. In: SCHILLER, Friedrich. *Ausgewählte Werke*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgemeinschaft E. V., 1954, p.377-478.

deiro começo é poesia natural. O fim é o segundo começo – e é poesia artística”, diz NOVALIS.⁹ E, de fato, as incursões da consciência narradora no universo da obra não só põem a descoberto seu caráter de ficção, como também chamam a atenção para o aspecto artístico propriamente dito, para o fazer poético.

Em um ensaio sobre o romance, Thomas Mann retoma o pensamento de SCHILLER – a distinção entre poesia ingênua e poesia sentimental – e tece considerações sobre a poética moderna, chegando à conclusão que, nela, a criação inconsciente é substituída pela consciência criadora e a poesia pura, pela crítica. Para ele, o romance, como obra de arte moderna, representa o estágio da crítica após o da poesia (GW X, p.359-360). Com sua sensibilidade, sua curiosidade pelo aspecto sócio-psicológico, seu interesse pelo fazer poético e pela crítica, o romancista é o artista moderno por excelência e se acha prefigurado na pessoa de Nietzsche, misto altamente híbrido de artista e pensador, ele próprio uma espécie de romancista.

Antes de tudo, Thomas Mann considera a arte épica uma arte apolínea, associando-a a Apolo, deus do distanciamento, da objetividade, da ironia. “Objetividade é ironia”, escreve no ensaio mencionado, “e o espírito da arte épica é o espírito da ironia” (GW X, p.353).

Retomando a cena “Sou eu”, podemos constatar uma encenação segunda no palco onde se desenrolam os episódios da tetralogia. No mito bíblico, José de fato encena o espetáculo de sua revelação. Contudo, a versão encenada em *José e seus irmãos* traz o mito acrescido de comentários sobre o processo de sua encenação. Não apenas é enfatizada a apresentação do mito como espetáculo, através da potenciação da representação, mas também o como da narração. É, portanto, a dupla festa – da narrativa e da reatualização –, festa esta bela, que possibilita a aproximação à perfeição do mito. A abolição do tempo fragmentário, a fruição do momento de unidade é mediada pela arte. Na formulação original do texto que citamos atrás – “na bela festa da narrativa e da revivificação” – se conjugam ambos os elementos que, não obstante sua disparidade, promovem essa festa artística: a reatualização do mito e o comentário sobre o fazer poético, ou seja, a concreção e a reflexão, a poesia e a poesia da poesia.

Thomas Mann fala em uma mudança de função do mito, referindo-se ao tratamento humorístico, irônico, distanciado que lhe confere (GW XI, p.658). Essa mudança é para ele necessária. Ele a justifica como proteção contra a embriaguez, contra o poder encantató-

⁹NOVALIS, Schriften. *Das philosophische Werk I*. Stuttgart : W. Kohlhammer Verlag, 1960. p.536.

rio do mito, que na época tinha sido posto a serviço da demagogia nazista. “A palavra ‘mito’”, diz em uma conferência que fez sobre *José e seus irmãos*, “goza hoje de má fama – basta apenas pensar no título que o ‘filósofo’ do fascismo alemão, Rosenberg, o preceptor de Hitler, deu a seu manual maldoso. (. . .) Neste meu livro o mito foi tirado das mãos do fascismo e humanizado até o último recanto da linguagem; (. . .)” (GW XI, p.658).

A escolha de uma história do Velho Testamento não foi casual; ela revela um confronto polêmico com as tendências do momento histórico alemão, com a “loucura racista que era um componente básico do mito reles do nazismo” (GW XI, p.663). Todavia, o romance não encerra apenas o espírito judaico; o tom judaico é apenas “um elemento estilístico entre outros, apenas *uma* camada de sua linguagem que estranhamente mescla o arcaico e o moderno, o épico e o analítico” (GW XI, p.663; o grifo é do Autor). A humanização do mito caminha, pois, *pari passu* com a ruptura da forma através da ironia. A modernização do mito em *José e seus irmãos* mostra, enfim, como Thomas Mann vê o romance: “Hoje em dia (. . .) parece que só vem ao caso o que não é mais romance” (GW XI, p.661).

RESUMO

O texto focaliza o tratamento da ironia na obra José e seus irmãos, de Thomas MANN, levando em consideração reflexões poetológicas de Friedrich Schlegel, que embasaram a modernidade literária, e considerações do próprio Autor em diversos ensaios.