

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Diego Rogério Ramos

Os Lamentos da Razão –
Mito e História em *Doutor Fausto* de Thomas Mann

São Paulo

2015

Diego Rogério Ramos

Os Lamentos da Razão –
Mito e História em *Doutor Fausto* de Thomas Mann

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação da Prof^a Dr^a Olgária Chain Féres Matos.

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R1751 Ramos, Diego Rogério
Os Lamentos da Razão - Mito e História em Doutor
Fausto de Thomas Mann / Diego Rogério Ramos ;
orientadora Olgária Chain Féres Matos. - São Paulo,
2015.
152 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Filosofia. Área de
concentração: Filosofia.

1. Filosofia. 2. Literatura. 3. Teoria Crítica. 4.
Crítica Literária. I. Matos, Olgária Chain Féres,
orient. II. Título.

RAMOS, Diego Rogério

Os Lamentos da Razão – Mito e História em *Doutor Fausto* de Thomas Mann

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação da Prof^a Dr^a Olgária Chain Féres Matos.

Aprovado em ____/____/____ .

Banca Examinadora

Prof^o Dr^o _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof^o Dr^o _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof^o Dr^o _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

À Roberta, melodia nesse mundo que parece mudo.

Agradecimentos

A composição deste trabalho deve a muitas pessoas suas linhas e ideias, e a tantas mais a força que tive para escrevê-lo. Seria uma tarefa impossível descrever a presença delas aqui, mas insisto que foram as conversas, as parcerias, as presenças – ainda que distantes – dessas pessoas que possibilitaram a realização deste trabalho.

À professora Olgária Matos, sou grato pela parceria intelectual que construímos, e pela confiança que depositou neste trabalho. Desde nosso primeiro trabalho juntos, uma iniciação científica durante a graduação, suas indicações ultrapassaram as linhas escritas, e hoje compõem minha formação. Uma professora e pesquisadora exemplar, sua erudição e agudeza espiritual só são comparáveis à sua gentileza. Sou grato especialmente porque de nossas conversas e debates surgiu uma amizade que nos permite compartilhar preocupações e alegrias do mundo.

Ao professor Marcus Mazzari, quem me mostrou que a extensão do mundo fáustico era ainda maior do que eu concebia. Agradeço pelas aulas, conversas e indicações no exame de qualificação, bem como pelo exemplo de pesquisador comprometido com seu tema.

Ao professor Henry Burnett, pelos comentários argutos no exame de qualificação, pela atenção concedida a este trabalho, e pela interlocução competente e gentil.

Sou grato à professora Maria das Graças, quem me recebeu como estagiário no Programa de Aperfeiçoamento de Ensino, e com quem pude debater aspectos diversos das experiências intelectuais dos autores tematizados aqui. Agradeço ao Professor Caetano Ernesto Platino, tutor do Programa de Educação Tutorial, que possibilitou o contato com aspectos da vida acadêmica menos evidentes a um aluno. Sou grato também aos professores Ricardo Nascimento Fabbrini e Francisco de Ambrosio Prinho Machado pela disposição de debater este trabalho e suas ideias.

Às funcionárias da secretaria do Departamento de Filosofia da USP,

pela solicitude e dedicação: Luciana, Geni, Maria Helena e Marie.

Ao Hilton Cardoso, agradeço pela amizade dedicada, pela partilha da língua alemã, pelas profundas trocas intelectuais. Ao Gustavo Denani, agradeço pelo companheirismo de todas as horas, a amizade sincera e pela força de questionar as pretensões mais diversas. Ao Fábio Lucas, sou grato pela amizade, pela disposição à problematização filosófica, e pelos trabalhos que me deram melhores condições durante esses anos de pesquisa.

Aos amigos de longa data, Ivan Wagner Angeli e João Victor Kosicki, pela companhia desde os corredores ginásiais até as alegrias e angústias da vida adulta.

Agradeço a Marina Capusso, Leonardo Novaes e Kelaine Azevedo, pela amizade solidária e pela sensibilidade com o mundo.

Aos amigos que encontrei em momentos diversos nesses anos universitários, por terem me concedido, cada uma à sua forma, momentos de beleza capazes de renovar o ânimo do espírito: Anderson Lima, Vinicius Gualdo, Marcos Camolezi, Dario de Negreiros, Wesley Estradiote, Guilherme Seto, Lucas Petroni, Raissa Wihby, San Romanelli, Bruno Santos, Livia Gomes, Poliana Lima, Laura Gianecchini, Paulo Assis, Luiz Felipe, Maria Mercedes, Nicolau Dela Bandera.

Aos amigos que, apesar das distâncias impostas pelo tempo, dispõe do mesmo carinho em todo encontro que a vida permite: Fernanda Ferrari, Raquel Ferreira, Thiago Ferreira, Erika Treza, Deyse Brumati, Darsilvio Melatti, Kelly Melatti, Leandro Reis, Bruna Aparecida, Renan Cardoso, Thiago Zampiere.

Ao Carlos Wellington, pela disposição crítica e companheirismo fiel; pelos encontros silenciosos e prolixos.

À Marina Prado, pelo entusiasmo que dedica ao meu trabalho filosófico e pela oportunidade de conhecer outro lado da arte.

Aos meus pais, Orgel e Maria, pelo apoio constante e compreensivo em toda minha vida, pelos esforços e sacrifícios, pelo encorajamento e

pelo amor. Agradeço ao Junior e à Ruth, pela generosidade sem tamanho; por me receberem em sua casa alemã e me darem um lar num país estrangeiro; pelas partilhas à mesa; pelo carinho. Sou grato ao Marcelo e à Patrícia, pelo suporte incessante e pela preocupação carinhosa. Aos sobrinhos Emanuel, Davi e Daniel, cujo irresistível “Tio Di, vamos brincar...” me leva para um mundo mais bonito e faz sorrir.

À família da Roberta, por me receber generosamente. À Elaine, agradeço pelo grande carinho e pelo esforço de entender o ofício acadêmico; ao Amaury, agradeço pelos risos e partilhas; ao Renato e Alfredo; à Nena e Marina; às priminhas Raíssa, Helena e Rafaela, que há muito já escaparam do diminutivo, mas sempre foram capazes de me encantar.

Agradeço especialmente à Roberta Soromenho, por partilhar os séculos, fazendo-os próximos com seu rigor histórico; pelo exemplo de intelectual comprometida; pela sensibilidade com que compartilha comigo o singelo e o absurdo; pelo tempo e pelos lugares que são nossos. Sou grato porque era ela, porque era eu.

Ao CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, cujo apoio financeiro possibilitou a realização desta dissertação.

Na verdade, o homem também anseia por sofrimento, essa única fonte do conhecimento, e não deseja o palácio de cristal e o formigueiro da perfeição social, jamais abrindo mão da destruição e do caos. Tudo isso soa muito a maldade reacionária, e pode fazer temer a benevolência que tudo aposta na superação do abismo que se abriu entre aquilo que foi realizado socialmente e uma realidade social e econômica escandalosamente retrógrada. É preciso apostar tudo na superação – e, no entanto aquelas heresias são a verdade, o lado sombrio e distante do sol, a verdade que ninguém que preze a verdade em si, toda a verdade, pode negligenciar, a verdade sobre o homem. Os paradoxos sofridos que o “herói” de Dostoiévski lança contra os seus adversários positivistas, no entanto, por mais anti-humanos que possam soar, são ditos em nome da Humanidade e por amor a ela, em favor de uma nova humanidade mais profunda e não retórica, que passou por todos os infernos do sofrimento e do conhecimento. (Thomas Mann)

RAMOS, Diego Rogério. Os Lamentos da Razão – Mito e História em *Doutor Fausto* de Thomas Mann. 2015. 152 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2015.

Resumo

Trata-se de realizar uma articulação entre as imagens construídas pelo romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, e o quadro teórico elaborado pela Escola de Frankfurt, a fim de compor uma interpretação filosoficamente investida do romance e alcançar uma melhor compreensão das ideias da Teoria Crítica. A vida do compositor Adrian Leverkühn, o Fausto de Mann, é narrada pelo amigo e biógrafo Serenus Zeitblom, e essa narrativa revela a identidade fundamental entre o músico e a Alemanha, aproximando suas características e histórias. Nossa abordagem tematiza especialmente a questão da salvação ou condenação da alma do pactário, tratando de matizar essas possibilidades na obra. Elaboramos uma noção de mito comum ao romance e àquele quadro teórico frankfurtiano, apontando sua força de estruturação totalizante, bem como sua inserção em uma dinâmica dialética. A seguir, propomos considerar que todos os elementos do romance que repõe a mitificação apontariam para a condenação do Fausto, enquanto, inversamente, os aspectos da obra que revelam os limites ou se contrapõem à força do mito anunciariam a possibilidade de salvação do pactário. A noção de sofrimento é especialmente importante, pois comparece em ambas as perspectivas. Isso quer dizer que o sofrimento pode ser interpretado tanto como a evidenciação de um destino – como se as dores e a infelicidade de Adrian Leverkühn antecipssem a condenação –, quanto pode ser compreendido como um sintoma que denuncia o mito – como se revelasse a inverdade do destino aparente e as possibilidades do devir. Finalmente, análise da música, um tema central no romance, também revela sua ambivalência, pois ela pode tanto ser a reposição do mito quanto uma crítica ao mundo mitificado.

Palavras-chave: Doutor Fausto; Thomas Mann; Mito; História; Sofrimento; Música

RAMOS, Diego Rogério. The Laments of Reason – Myth and History in Thomas Mann’s Doctor Faustus. 2015. 152 f. Dissertation (Master Degree). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2015.

Abstract

This work articulates the images constructed by Thomas Mann’s novel Doctor Faustus with the theoretical framework developed by the Frankfurt School, in order to compose a philosophically invested interpretation of the novel, as well as achieve a better understanding of Critical Theory’s ideas. The life of the composer Adrian Leverkühn, Mann’s Faustus, is narrated by his friend and biographer Serenus Zeitblom, and this narrative reveals the fundamental identity between the musician and Germany, relating their characteristics and histories. Our approach on the novel specially studies the questions of the salvation or the damnation of Faust’s soul, trying to precise these possibilities within the work. We develop a notion of myth common to the novel and to that frankfurtian theoretical framework, pointing its totalizing strength, as well as its insertion in a dialectical dynamic. Next, we propose to consider that all the novel’s elements that instigate the mythification would point to the condemnation of Faust, while, conversely, the novel’s aspects that reveal the limits of the myth or contradict it would announce the possibility of the man’s salvation. The notion of suffering is especially important, as it appears in both perspectives. This means that suffering can be interpreted both as the disclosure of fate – as if Adrian’s pain and sadness would anticipate the condemnation – as can be understood as a symptom that denounces the myth – as if it would reveal the lie of the apparent destination and the possibilities of future. Finally, the inquire on música, a central theme of the novel, also reveals its ambivalente, for it can either strengthen the myth, as it can exercise a critic of the mythologized world.

Keywords: Doctor Faustus; Thomas Mann; Myth; History; Suffering; Music

Sumário

<i>Introdução</i>	2
<i>Capítulo I – Adrian Leverkühn e o Mito fáustico</i>	8
O conceito de Mito	8
Mito e Esclarecimento na vida de Adrian Leverkühn	24
<i>Capítulo II – Mito, Pacto e a Condenação Implacável</i>	43
Doença e Ruptura	43
Demônio – Infelicidade e Indiferença.....	56
Música e mal	62
Pacto e supressão da experiência	69
<i>Capítulo III – História, Confissão e a Salvação Possível</i>	79
Narrativa e História.....	80
A confissão	100
A Lamentação de Doutor Fausto.....	113
<i>Conclusão</i>	126
<i>Bibliografia</i>	131

Introdução

Símbolo cultural da modernidade, *Fausto* tornou-se um testemunho histórico das expectativas humanas de dominação do mundo através da magia, da ciência, ou mesmo da arte. *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, apresenta uma trama formada a partir da vida do compositor Adrian Leverkühn e narrada pelo seu amigo Serenus Zeitblom. O romance não apenas reelabora o mito fáustico, mas também transpõe a história do pacto ao século XX na figura de um compositor alemão, e se revela uma fonte privilegiada para a compreensão do fenômeno de mitificação do pensamento moderno e, com isso, de sua estrutura de possibilidades históricas. Paralelamente, consideramos que a constelação da ideia de dialética do esclarecimento é eminentemente apropriada para analisar o romance, pois os conceitos que ali habitam são capazes de apresentar o sentido das imagens construídas na obra. Este trabalho pretende justamente operar essa aproximação entre romance e conceitos em vista de realizar uma crítica ao mito, ou melhor, evidenciar a crítica presente no romance. Assim, trata-se de apresentar como *Doutor Fausto* elabora a noção de mito em estratos diversos, bem como efetiva a crítica a essa noção no interior da narrativa e na apresentação formal do romance. Abordando momentos específicos da obra, tematizaremos aspectos peculiares da dialética do esclarecimento que apresentam de maneira contundente características de sua dinâmica na modernidade, bem como expressam um sentido da obra de Mann.

A análise do romance e do quadro teórico frankfurtiano, bem como de sua relação possível, será fundamentada em uma noção específica de mito. Assim, o primeiro capítulo deste trabalho tratará de apresentar a noção de mito própria à dialética do esclarecimento, diferenciando-a de outras noções, tais como as concepções romântica ou iluminista, e apontará como essa mesma noção se revela no romance de Mann. Na segunda parte do capítulo, apontaremos como essa noção de mito pode

ser percebida na própria vida de Adrian Leverkühn, pois aspectos da biografia do compositor revelam a materialidade de seu enredamento em uma teia mítica.

Thomas Mann faz um compositor alemão do século XX encarnar o mito fáustico, e o romance é construído como uma biografia, escrita por Serenus Zeitblom, amigo do compositor, entre os anos de 1943 e 1945. O destino de Adrian Leverkühn e da Alemanha se revelam ligados no decorrer da obra, pois Thomas Mann constrói uma grave e intrincada reflexão sobre seu país e seu tempo, em uma operação artística e intelectual que pensava a condição do homem e da Alemanha em meio à barbárie, pensava a culpa e a possibilidade de sua superação. As ponderações que formam essa reflexão parecem operar nos diversos estratos do romance, compondo os preceitos de sua forma narrativa e também as imagens do conteúdo do trecho, abrindo inúmeros caminhos que poderiam ser percorridos por um crítico ou comentador. Todas essas possibilidades não poderiam ser abordadas nesta dissertação, e, reconhecendo esses limites, devemos apontar que o escopo de nosso estudo é a reflexão sobre a condenação ou salvação possíveis do Fausto. Em diversas obras fáusticas, essa parece ser uma questão esclarecida no interior da obra, revelando o destino da alma do homem, punido com a condenação infernal ou agraciado com a salvação. Em *Doutor Fausto*, no entanto, acreditamos que esta questão não é definitivamente respondida, e, fiéis à gravidade dessa irresolução, desenvolveremos elementos que apontam para cada uma das possibilidades nos capítulos II e III.

Reconhecemos, no entanto, que essas possibilidades têm forças diferentes na obra. Assim, ao tratar dos elementos que evidenciam a condenação, notamos que elas soam com a força da inevitabilidade, revelando uma estrutura aparentemente inescapável. Diversamente, quando abordarmos os elementos que apontam para uma salvação, notamos que soam em pianíssimo, quase inaudíveis, mas ainda presentes. No Capítulo II, abordaremos os elementos da vida de Adrian Leverkühn que revelam a força do mito, e, com isso, a aparente inevitabilidade da

condenação. Para isso, nossa análise tomará como ponto de referência a imagem do pacto, especialmente a partir do capítulo XXV do romance, no qual o Fausto encontra seu Mefistófeles e eles conversam sobre os termos de seu acordo. Aqui, doença, mal e infelicidade convergem para excluir da vida do compositor as possibilidades de rompimento da estrutura mítica. No capítulo III, apontamos os materiais do romance que possibilitam vislumbrar uma salvação, pois escapam à mitificação. Na primeira parte do capítulo nos dedicamos a uma análise de aspectos formais do romance, evidenciando como o recurso à ironia e à alegoria como princípios construtivos da obra desestruturam a totalidade mítica. A seguir, nos concentramos no capítulo XLVII do romance, que apresenta a última noite consciente de Adrian Leverkühn, na qual ele narra aos convidados, ansiosos por ouvirem sua última composição, a história de seu pacto com o demônio. Nesse momento, as fissuras da estrutura mítica são apresentadas por elementos quase invisíveis no trecho, como a presença difícil do amor ou a ressignificação do sofrimento do Fausto¹.

A música ocupa um papel central no romance, porque, mais do que ser a arte à qual se dedica o Fausto, ela é uma representação emblemática do caráter de Adrian Leverkühn e da Alemanha. As tendências existenciais que determinam uma vida estão contidas de forma especialmente expressiva na obra de arte. Assim, o artista perturbado, insatisfeito, é uma figura privilegiada para a representação de tempos conturbados. Leverkühn, com seu esforço e talento, poderia apontar as capacidades do humano, e com o recurso ao pacto, mostra também seu desespero. Dessa forma, tematizar a música concede uma nova perspectiva para a compreensão da tensão entre mito e história que

¹ Em nossa perspectiva, o sofrimento é uma chave interpretativa, mas essa é apenas uma maneira de tratar o *Doutor Fausto* de Mann. As ênfases de interpretação possíveis são tão numerosas quanto as formas com as quais a obra foi referenciada: "livro da dor", "romance de artista", "obra mais selvagem". Lembramos que este trabalho trata uma perspectiva determinada em benefício de sua conjugação a um quadro filosófico. Esse recorte não significa uma falsificação da obra, mas o desvelamento de aspectos específicos.

propomos neste trabalho, e, por isso, os capítulos II e III apresentam um segmento que tematiza essa arte. A abordagem da composição *Apocalipsis cum figuris* no capítulo II repõe a força do mito destacando sua aliança a uma forma de racionalidade comprometida com o mal demoníaco. No capítulo III, tematizamos a composição *D. Fausti Weheklag*, obra que parece revelar uma consciência maior do próprio tempo e do sofrimento, a partir do que seria possível pensar a graça que resiste à inevitabilidade da condenação.

A aliança entre arte e teoria pode oferecer uma perspectiva interessante ao empreendimento intelectual, pois possibilita que sua operação, por um lado, não se restrinja a identificar o *múltiplo* oprimindo o particular em favor do *universal* – esquema protocolar da atividade conceitual –, e, por outro lado, não se aparte da reflexão – resultado comum do processo artístico-mimético². Com isso em vista, propomos tomar Adrian Leverkühn como um modelo, ou seja, a imagem do Fausto não se limita a ilustrar considerações gerais, como um exemplo, mas conduz ao que é importante no tema, fazendo justiça à intenção material do que é, na teoria, tratado apenas em termos gerais³. Assim, a vida de Adrian Leverkühn torna-se uma imagem justa do sujeito moderno e a análise da modernidade através de sua vida é um expediente analítico privilegiado. O caminho indireto⁴ que tomamos ao nosso objeto liga

² Com essa aliança, advogamos que o melhor estudo e expressão do real devem se realizar prestando atenção ao elemento emotivo e sensual do conceito, bem como ao elemento reflexivo atuante da mimese, ressoando a argumentação de Chiarello, em *Natureza-Morta* (2006). É sobremaneira importante apontar que essa aliança ressoa uma concepção de obra de arte como algo que não se fecha, que tem a capacidade de se metamorfosear através da força da crítica. Esta crítica baseia-se na busca pelo teor de verdade da obra, fazendo-a transcender seu caráter historicamente demarcado e mantendo, no entanto, sua marca de produção histórica. Na medida em que este trabalho aproxima romance e teoria, levando a arte para o expediente da interpretação do real, ele é tributário desta concepção de crítica. Para esta concepção, as referências essenciais são as obras *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (1993), de Benjamin, e *Teoria Estética* (2008), de Adorno.

³ A noção de modelo é apresentada conforme a elaboração de Adorno em *Dialética Negativa* (2009).

⁴ Benjamin, em *Origem do Drama Trágico Alemão* (2004, p. 14), afirma que todo *método*

romance e teoria para desvelar o conceito de mito e sua crítica, bem como para propor interpretações ao romance.

O romance de Mann ocupa um lugar peculiar para quem deseja lançar-lhe um olhar crítico. Isso porque, em primeiro lugar, a obra parece instaurar por si mesma seus comentários, pois os diversos materiais do romance referenciam uns aos outros, como se explicassem seus significados na trama que constroem⁵. Em segundo lugar, o romance nasceu orbitado pelos comentários do próprio autor, especialmente com sua obra "A gênese do Doutor Fausto – Romance de um Romance". Em terceiro lugar, somando-se a essas características, Thomas Mann se tornou um clássico desde muito cedo em sua carreira, do que deriva que a riqueza de sua fortuna crítica dificilmente pode ser inteiramente apreendida por quem se dedica ao seu exame. Por tudo isso, reconhecemos as dificuldades de tematização de sua obra. No entanto, a verdadeira motivação deste trabalho está no encontro entre as imagens e materiais do romance com o quadro conceitual da Escola de Frankfurt, pois concebemos que este encontro pode beneficiar as críticas filosófica e literária desses autores que compartilharam as angústias de sua época.

Walter Benjamin afirmou que a "crítica é uma questão de correto distanciamento" (BENJAMIN, 1996, p.54). A medida "correta", no entanto, parece que não nos é dado saber de antemão. Conhecemos apenas a necessidade de um afastamento em relação ao objeto para efetivar o exercício reflexivo da crítica, e também a necessidade de limitação deste distanciamento, mostrando que a verdadeira crítica não pretende fechar-

é caminho não direto, pois a apresentação do objeto do saber "renuncia o percurso ininterrupto da intenção", e se realiza através de retornos à própria coisa. Benjamin tematiza a forma com a qual um objeto deve ser apresentado a fim de revelar sua verdade. Ele lembra que a verdade não depende de sua evidência incontestável, mas de sua apresentação. A ligeira referência que realizamos em nossa redação revela a filiação a elementos do método digressivo do autor.

⁵ Erich Heller, sobre a dificuldade de realizar um estudo crítico sobre o Doutor Fausto, escreve: "Não há nenhum pensamento crítico que o livro não realize sobre si mesmo. Com o tema 'a arte tornou-se difícil demais', o romance fez com que a crítica se tornasse muito fácil ou impossível, e submeteu o crítico à posição na qual ele está fadado a plagiar o objeto de sua crítica". (HELLER, 1958, p. 277 – tradução nossa)

se em si mesma com a pretensão científica de neutralidade e imparcialidade, ou seja, a crítica é moralmente comprometida. A noção de ironia de Thomas Mann opera de forma similar a essa noção de crítica, pois a maior conquista da técnica irônica do autor é formada por um *eros irônico*, ou seja, é composta por uma relação amorosa com aquilo de que ele se distancia para tematizar. Respeitando essa disposição crítica e irônica, ao fim deste trabalho, não buscamos ter concebido uma resposta àquele dilema que parece animar nossa pesquisa, a pergunta sobre a salvação ou condenação do Fausto. Antes, se a crítica opera também com este amor distanciado, seu papel deve ser a operação de distinções, e não uma resolução específica.

Capítulo I – Adrian Leverkühn e o Mito fáustico

O conceito de Mito

No início do século XVI, era bem conhecido um mágico errante que percorria cidades alemãs. Seus adversários o consideravam um indecente falastrão, louco e pseudo-filósofo, que inflava a própria fama com enganos. Seus defensores diziam que ele era um sábio que controlava as forças espirituais presentes no mundo, filósofo capaz de argumentar conforme as tradições clássicas de Platão e Aristóteles, e um homem com poder para realizar grandes prodígios. Os documentos históricos que fazem referência a esse homem relatam que ele afirmava ser “líder dos nigromantes, astrólogo, o segundo Mago, salmista e adivinho”. Com essas afirmações, ele se declarava herdeiro de Simão Mago e um praticante de magia negra, filiando-se a uma tradição que desafiava a soberania de deus sobre o mundo, pois abusava da graça celestial através do comércio de favores divinos, e afirmava deter o poder de controlar as forças espirituais que habitam o mundo. Os relatos sobre os sucessos retumbantes ou fracassos humilhantes desse homem poderiam ser esclarecedores de certos aspectos da relação entre os homens do século XVI com seus anseios pelo desconhecido e as forças que compunham a coesão do mundo, sua mitologia. No entanto, importa-nos menos abordar essas perspectivas do que observar, na caracterização que os fundamenta, o aparente desejo daquele mágico de realizar atos incríveis, de obter conhecimentos novos, de fazer parte de um mundo diverso desse que se apresentava pronto. Esse homem inquieto, insatisfeito, curioso e ambicioso chamava a si próprio de doutor, e ainda que não se possa ter certeza de sua conclusão dos estudos necessários para o recebimento desse título, sabemos apenas que a história validou esse tratamento. Seu nome era Jorge Fausto, o “fausto mais jovem”, ele dizia, aludindo à

etimologia de seu nome, que designava *afortunado*, em latim, e *punho*, em alemão⁶.

Doutor Fausto viveu em um período no qual o diabo habitava o horizonte valorativo dos homens, como testemunha Martinho Lutero, quem considerava o próprio Satã o responsável direto por toda provação, dúvida e tentação encontradas por ele. A mancha de tinta em uma das paredes do castelo de Wartburg comprovaria essa presença, pois seria o resultado de um dos confrontos entre o diabo e o reformista, que atirou o seu tinteiro para interromper as zombarias demoníacas⁷. A Reforma protestante suprimiu severamente os rituais que compunham a estrutura religiosa, e toda forma de magia ou relação com os espíritos tornou-se condenável. Nesse contexto, a relação estabelecida entre o Satanás e a magia é evidente: “magos e a arte da magia: como Satã ludibria o homem”; e, mais emblemática, a relação entre o mágico alemão e o diabo: “Muito se disse sobre Fausto, que chamava o diabo de cunhado; e pôde-se ouvir esse comentário: ‘Se eu, Martinho Lutero, tivesse apenas lhe estendido a mão, ele teria me destruído!’” (LUTHER, 1914, P. 445)⁸. Assim, de acordo com os reformistas, o Doutor Fausto efetivamente detinha poderes extraordinários, os quais, no entanto, originaram-se de

⁶ Ian Watt, em sua obra *Myths of Modern Individualism* (1996), tematiza o “Fausto histórico”, apontando os diversos documentos que fazem referência ao mágico alemão, bem como aborda a transformação dessa história em mito, como será exposto adiante.

⁷ Essa famosa anedota está presente em diversas biografias de Lutero, evidenciando a disputa que o reformista travava com o diabo. Os biógrafos e estudiosos da vida de Martinho Lutero tomam esse evento anedótico de formas diversas; alguns a relatam como expressão legítima da fé cristã, como John Tischer, em *Life of Martin Luther* (2012); outros simplesmente como um evento significativo para se compreender a vida e a fé do reformista, como James Kittelson, em *Luther the Reformer: The Story of the Man and His Career* (2003).

⁸ As preocupações de Lutero em relação à proximidade entre o demônio e a magia – e especificamente com Fausto – são evidenciadas na obra *Tischreden* (LUTHER, 1914), mas a influência do reformista sobre a história do mágico é de tal forma massiva que se impõe nas mais diversas edições sobre a história de Doutor Fausto, desde o *Faustbuch*, no qual são transpostos versos do reformista para a boca de Mefistófeles, conforme exposto por Preserved Smith, em seu estudo *Luther's Table Talk* (1908), até nosso objeto específico, o *Doutor Fausto* de Thomas Mann. A tradução da passagem citada é nossa.

sua íntima relação com o diabo. De forma inevitável nesse contexto histórico, os pecados não permanecem impunes, e essa relação com o diabo teria determinado a violência da morte de Fausto: o próprio Satã haveria recolhido a alma do herege e a conduzido ao inferno, deixando para trás apenas um corpo caído com a face do avesso, e cuja cabeça virava para baixo no caixão, mesmo que a tivessem desvirado cinco vezes (cf. BUCCHIANERI, 2008, p. 66; PALMER e MORE, 1936, p. 98; WATT, 1997, p.30).

O impulso por conhecimento e capacidade de ação que se encontram além da natureza, o recurso ao diabólico para conquistar esse poder, a morte marcada pelo diabo; a partir desses termos surge a lenda do Fausto. A história do Doutor conquista a capacidade de encarnar ou simbolizar alguns dos valores básicos de uma sociedade: nesses termos, uma abrangente definição de Ian Watt, sua vida torna-se um mito (cf. WATT, 1997). E assim, em 1587, surge uma publicação emblemática de sua história, editada por Johann Spies, conhecida como *Faustbuch*. A estrutura valorativa que o mito sustenta nesse momento se evidencia já no texto que a edição trazia em sua capa, o título completo da obra, caracteristicamente longo:

História do Doutor Johann Faust o famoso mago e nigromante, como ele se vendeu ao diabo por um período fixado, as estranhas aventuras que viveu nesse entretempo, alguns atos de magia que praticou, até o momento em que finalmente recebeu a merecida paga. Extraída na maior parte dos seus escritos póstumos, recolhidos e impressos para servirem como horrível precedente, abominável exemplo e sincera advertência a todas as pessoas arrogantes, curiosas e ímpias. (KÜHNE, SPIES; 1868)

Nesse livro, os outros elementos que passaram a compor o tradicional mito fáustico são incorporados: o pacto com a figura demoníaca e os vinte e quatro anos de poder. Esse exemplar do texto fáustico, no entanto, não apenas expressa a mitologia cristã, como também a repõe, num ato de força que reestrutura suas exigências normativas. Nesses termos, a abrangente definição de mito elaborada por

Ian Watt⁹ parece insuficiente, pois, apesar de reconhecer a relação entre mito e valores sociais, ele interpreta essa relação como um mero vínculo expressivo, como se o mito fosse desinvestido de propósito na apresentação de suas imagens. Com isso, devemos conceber que o mito determina a coesão dos diversos registros valorativos, unifica as esferas de valor social, concedendo a cada uma delas sua legitimidade: arte, política, economia, moral, direito e ciência são normatizados pela força do mito, determinando o sentido da vida social. Isso parece concordar com a noção de mito concebido pelos românticos, que o reconduziram ao campo da arte e da linguagem, esperando que a partir disso fosse possível conquistar uma objetividade socialmente compartilhada e capaz de dotar de significado toda expressão artística (MENNINGHAUS, 1991, p.294-s)¹⁰. De acordo com a noção romântica, o mito possui a força de conformar a sensibilidade dos sujeitos aos valores que apresenta, concedendo um sentido e coesão à estrutura social, e não apenas a capacidade de expressar valores, como Watt afirma. No contexto do romantismo, a mitificação torna-se justamente um recurso com o qual é confrontada a situação de anomia e desencanto derivada da dinâmica do pensamento na história, o esclarecimento, situação que os românticos tentavam superar através do esforço poético e artístico de criar um novo mito capaz de produzir a substancialidade coletiva que os homens experimentaram em outros tempos. No entanto, na melancólica busca por substancialidade e significado à vida coletiva, as imagens construídas pelo romantismo em busca da mitificação poderiam se revelar como gestos de força que violentamente instituem identidades e normas, as quais reconduzem os

⁹ Fizemos anteriormente uma alusão a essa definição, cuja enunciação completa é a seguinte: "uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns valores básicos de uma sociedade" (WATT, 1996).

¹⁰ Winfried Menninghaus expõe a noção de mito elaborada por Walter Benjamin contrapondo-a às noções romântica, esclarecida, da Filosofia da Religião, à psicanalítica, à surrealista, à semiótica e da psicologia junguiana. O recurso que fazemos a noções diversas de mito é largamente influenciada pelo texto de Menninghaus.

homens a uma situação de sujeição¹¹. Essa situação que resulta da mitificação é a motivação essencial da perspectiva iluminista, a qual, contraposta à noção romântica, estabelece que o mito é falsidade, é um arbítrio que limita a capacidade dos homens, uma força de clausura do pensamento e da história, e, por isso, deve ser suprimida em benefício do progresso, para que o homem possa, enfim, alcançar sua "maioridade"¹². A partir da perspectiva do esclarecimento, e em estreita oposição ao romantismo, o mito é reconhecido como uma ficção irracional, arbitrária, que sujeita os homens e os povos a um regime de medo e servidão que deve ser combatido com a força da razão; a ciência, emissária da razão e do esclarecimento, concebe o mito como um estágio ultrapassado do desenvolvimento histórico, uma explicação iludida da natureza, de cuja superação deriva a autonomização das esferas de valor e a reestruturação da experiência coletiva que possibilitaria as formas modernas de socialização. A partir dessa compreensão, o mito é concebido como um estágio primordial do desenvolvimento histórico que se expressa na tríade mito - religião - conhecimento abstrato, ou, igualmente, mito - metafísica - positivismo. Nesse processo histórico, o esclarecimento progressivamente libertou os homens de estruturas opressivas, do que resultou, no entanto, uma desarticulação da coerência entre as diversas esferas de valor social, submetendo os homens a uma existência anômica e desencantada, incapaz de gerar uma satisfação plena, pois os valores e o sentido da vida tornaram-se fluidos e inacessíveis. O famoso diagnóstico weberiano enuncia esse desencantamento em um balanço do processo de

¹¹ Isso não significa que o Primeiro Romantismo Alemão (*Frühromantik*), com a teorização de uma nova mitologia, promovia as afetações míticas do nazi-fascismo. A ideia de mito presente nos escritos de Schlegel, por exemplo, tinha em vistas a criação de um mito humano-universal, que serviria à emancipação dos homens, e não à violenta destruição do humano. No entanto, como este trabalho desenvolverá, o mito se realiza sempre através da violência, e mesmo o ideal universalista romântico não é capaz de se desvencilhar deste fado.

¹² O termo faz referência ao texto de Kant *O que é esclarecimento* (in KANT, 2005), no qual o filósofo argumenta em favor da razão e do esclarecimento, os quais seriam capazes de emancipar os homens, libertá-los de toda sujeição.

esclarecimento:

Abraão ou os camponeses de outrora morreram 'velhos e plenos de vida', pois que estavam instalados no ciclo orgânico da vida, porque esta lhes havia ofertado, ao fim de seus dias, todo o sentido que podia proporcionar-lhes e porque não subsistia enigma que eles ainda teriam desejado resolver. Podiam, portanto, considerar-se satisfeitos com a vida. O homem civilizado, ao contrário, colocado em meio ao caminhar de uma civilização que se enriquece continuamente de pensamentos, de experiências e de problemas, pode sentir-se 'cansado' da vida, mas não pleno dela. (WEBER, 2007, p. 31)

É manifesta a contraposição entre as noções de mito do romantismo e do iluminismo. Mas importa destacar que essa tensão é a expressão de sua existência histórica; é o conflito historicamente determinado entre encantamento e sujeição, por um lado, e conhecimento e desilusão, por outro. Em melhores termos, é a tensão dinâmica entre mito e esclarecimento, que pode ser compreendida como um confronto entre duas forças opostas e complementares: por um lado, o mito seria a força de estabilização que restringe a vida em uma estrutura existencial específica, cujas esferas de valor são normatizadas e legitimadas de forma unívoca; de outro lado, o esclarecimento seria a força de superação das categorias estruturadas, que procede através de rompimentos com as práticas de vida e os conhecimentos estabelecidos em benefício da dissolução dos mitos e substituição da imaginação pelo saber. Reconhecendo essa tensão historicamente determinada, podemos tomar o romance *Doutor Fausto*, no qual alguns personagens elaboram uma noção específica de mito, reforçada pelos materiais e pela construção da obra.

No capítulo 34 (*continuação*) de *Doutor Fausto*, Thomas Mann compõe a imagem do círculo intelectual de Sixtus Kridwiss¹³. O narrador,

¹³ Não é desprovido de interesse apontar que o nome Kridwiss é o nome de um dos signatários da carta de aprovação à obra *Malleus Malleficarum* (2012), o "Martelo das Bruxas", livro emblemático da inquisição que apresentava, categorizava e listava procedimentos para lidar com suspeitos e condenados por bruxaria. Que o nome de um inquisidor tenha sido transposto para a vanguarda intelectual e cultural alemã apenas reitera a violência com a qual esse círculo julgava seu mundo.

Serenus Zeitblom, assustado, aterrorizado e ao mesmo tempo encantado, participa das tertúlias desse grupo e, fortemente convencido das afinidades entre as ideias do círculo e a música de seu amigo Adrian Leverkühn, conta ter emagrecido mais de quatorze libras no período em que as frequentou. Isso porque muito o abatia e perturbava perceber o que haveria de comum a essas duas vanguardas, a musical e a de crítica cultural, ou seja, que ambas compartilhavam um caráter demoníaco, do qual, podemos dizer, emerge o mito. A narrativa reconstitui aspectos do ambiente alemão de 1919. No horizonte do armistício da Primeira Grande Guerra, o narrador fala do fim de uma era “que abrangia não só o século XIX, senão recuava até ao término da Idade Média, à ruptura dos entraves escolásticos, à emancipação do indivíduo, ao nascimento da liberdade”, a era, portanto, do Humanismo Burguês, a qual Serenus Zeitblom considerava sua pátria espiritual, e que também muito importava a Thomas Mann. Ao referenciar a ideia de burguês (*Bürger*), não se aponta à noção comum de burguesia fundada em questões econômicas. Em um texto intitulado *Goethe como representante da era burguesa* (in MANN, 2011 p.69-112), Thomas Mann define a burguesia a partir de uma série de noções concernentes às formas de vida e de sociabilidade, bem como a específicas disposições espirituais. Assim, a burguesia em questão designa uma vida avessa aos excessos e amiga da civilidade e da regularidade; uma vida que se guia pelo imperativo moral da ordem e da atividade regular e disciplinada; alude à sobriedade, coerência e cuidado com as normas da vida social. Distinguindo-se dessa era burguesa, o novo tempo, que ora despontava, apresentava-se como um momento de indeterminação, de transição para algo novo e ainda desconhecido, certamente desmedido em relação à era que declinava. A derrota alemã na Grande Guerra somava a esse ambiente de desagregação, que incitava à construção de algo novo. Nesse espírito, o grupo de intelectuais das mais diversas áreas se encontrava para discutir aspectos diversos da cultura. Serenus Zeitblom faz o resumo das ideias e considerações resultantes desses encontros, ocorridos na casa de Sixtus Kridwiss. Os

comensais, referidos como círculo de Kridwiss, reconheciam o fim da era burguesa, discutiam a inadequação de seus valores, do humanismo e da civilização; eles também diagnosticavam a desvalorização da noção de indivíduo, especialmente evidente pelo desprezo à vida humana que se pôde observar nos quatro anos anteriores, na Grande Guerra¹⁴. No entanto, o grupo também sabia que a guerra fora apenas a experiência mais drástica da supressão desses valores e noções, pois reconhecia que muito antes eles já estavam se corrompendo. Com interesse e encanto aqueles homens expressavam consciência dessa situação, pois a satisfação que derivava do poder de saber era indiferente à gravidade do que vislumbravam¹⁵.

Os comensais elaboravam o fim e a invalidade da tradição que os

¹⁴ Para tematizar um dos sinais de desvalorização do indivíduo ocorrida devido à guerra, podemos lembrar o texto "Experiência e Pobreza", de Benjamin, no qual é retratada a situação dos soldados que retornavam da Grande Guerra silenciados, incapazes de transmitir a outros homens o que viveram, como se houvesse sido subtraída a capacidade de realizar experiências, de sustentar algo comum amparado no tempo. No entanto, seguindo as ideias do círculo de Kridwiss, reconhecemos que a Guerra fora apenas o acontecimento mais drástico que revelava uma decomposição instaurada desde longa data. O "fim da era burguesa" pode ser especialmente evidenciado pelos efeitos mais triunfantes de seus valores. Alain Badiou, em uma série de conferência intitulada "O Século", explicita como o início do século XX e os anos precedentes já revelavam uma disposição espiritual cuja grandiosidade pode ser medida não apenas pelos seus prodígios, mas também pela grandeza cruel. O autor francês descreve os últimos anos do século XIX e os primeiros do XX como um "tempo prodigioso de suscitação e de ruptura" e segue nomeando artistas e cientistas que figuravam na vanguarda espiritual do mundo nessa época, e, ao final da enumeração, afirma que "não se chegaria ao fim da enumeração dos prodígios desse breve período." Apesar da elevação espiritual que parece evidente nesse período, há uma transformação violenta, quase tão impetuosa quanto o tiro que matou Francisco Ferdinando: iniciou-se a primeira guerra, e a barbárie consumiu os anos. O autor argumenta que isso não seria uma simples ruptura, e instiga a lembrança de que esse período luminoso coincide com o apogeu das conquistas coloniais, do domínio da Europa sobre o mundo. É como se já convivesse junto às luzes espirituais e industriais o terror e a servidão.

¹⁵ A ideia de que a partir do século XVI o homem experimenta uma gradativa desarticulação do horizonte valorativo é comum a diversos autores, que, de formas diversas, tematizam a indeterminação do mundo ou as formas de reestruturação possíveis. Nesses termos podemos citar Alexandre Koyré, e sua obra *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito* (2006); Max Weber, e *A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo* (2004); Michel Foucault, e *As Palavras e as Coisas* (2007); Giacomo Marramao, em *Poder e Secularização* (1995) e em *Céu e Terra* (1997). Em todas essas obras, cada qual a partir de uma perspectiva peculiar, é tematizada essa transformação histórica do universo valorativo experimentado pelos homens.

formara, do espírito do qual eram herdeiros, e formulavam uma imagem concreta do que acreditavam ser o inevitável futuro: o surgimento de ficções míticas que seriam capazes de organizar, legitimar e valorar a existência social, "ficções míticas destinadas a desenfrear e ativar as forças políticas, à maneira dos primitivos gritos de guerra" (MANN, 2000, p. 512). A razão e as ciências seriam inócuas para combater essas ficções; mais do que isso, todas as instâncias do pensamento não fariam mais do que reafirmar a legitimidade desse mito. Os homens seriam apenas uma modulação da expressão da força dessa ficção; cada um deles não faria outra coisa senão se acrescentar à massa objetivada e coisificada. A linguagem se tornaria uma guardiã dessa ficção, pois ela seria a responsável pela imposição dos limites das significações. O pedagogo que estava presente nessas tertúlias dizia que a linguagem devia proceder através da mais completa concretude, de tal forma que cada palavra teria um sentido inequívoco¹⁶. A força dessa ficção seria tão eminente e soberana que os comensais propuseram a imagem de um tribunal, no qual se confrontariam os paladinos do mito e quaisquer acusadores que desejassem delatar esse mito como falsidade. Toda forma de testemunha foi imaginada para derrubar a ficção: figuras da ciência, do direito, da arte, representantes da razão, da liberdade e da verdade eram deslegitimadas; todo acusador falhava ridiculamente. Isso porque a própria validade dos argumentos passa pelo campo de força do mito, que anula tudo aquilo que não se alinha à disposição mítica, como se houvesse um abismo entre "a verdade e a força, a verdade e a vida, a verdade e a coletividade", de tal forma que:

¹⁶ Zeitblom narra que, ao ouvir o pedagogo discursar sobre essa noção de linguagem, pensou em uma sátira de Swift, na qual alguns eruditos, para escaparem da verbosidade vazia, suprimiam a palavra e o discurso, e propunham se expressar mediante a apresentação das próprias coisas. Dessa forma, em benefício do conhecimento, todas as pessoas deveriam carregar todas as coisas nas costas. Essa sátira é uma imagem privilegiada, pois o peso das coisas nas costas dos homens pode representar a violência a que os homens estão submetidos nessas ficções míticas, uma violência imposta pela própria linguagem.

Deixava [-se] entrever implicitamente que esta [força, vida e coletividade] bem merecia a primazia sobre aquela [verdade], que a meta daquela devia ser esta e que os que quisessem integrar-se à coletividade, teriam que despojar-se de boa parte da verdade e da ciência, preparando-se para o *sacrificium intellectus*. (Mann, 2000, p. 512)

Concluía a imagem desse tribunal dizendo que quando a Justiça realizasse sua sentença, os acusadores saíam humilhados, e o mito, fortalecido. E assim desqualificavam a própria justiça, que restava tão desvalorizada quanto a verdade nesse contexto mítico-ficcional.

É notória a tensão entre mito e esclarecimento nessas passagens do romance de Mann. No entanto, mais do que sua tensão, desvela-se também o mútuo comprometimento entre os termos, seu imbricamento dialético. Note-se, antes de tudo, que os comensais do círculo de Kridwiss são os próprios representantes da razão, da ciência e da civilização. Eles, criadores da imagem desse tribunal, são os próprios delatores de sua tradição; eles são os paladinos do esclarecimento que elaboram o mito. Esses intelectuais julgavam que a imagem que elaboravam em seus serões não era menos do que o inevitável futuro, e não reagiam a isso com terror ou receio, mas sim se deleitavam com a conquista do saber. Esse prazer de dominar o mundo pelo conhecimento é o que torna a situação mais emblemática, pois o gesto ascético de força do esclarecimento dá origem à sua deleitosa reversão em mito. O círculo de Kridwiss reconhece a avassaladora força do mito, a violência com a qual ele atua na conformação de seu material e reage aos seus adversários. E não importa qual seja sua expressão, o mito age com o programa de sua própria conservação e reprodução, sob a égide de sua própria soberania.

Importa notar também que a imagem criada por esses intelectuais é uma figuração clara do pensamento fascista, a manifestação retumbante e violenta do mito na modernidade. No mito fascista se evidenciam as mesmas exigências de dominação que fundamentam o esclarecimento mitificado, a saber, que tudo aquilo que não se submete às expectativas de sua estrutura normativa, que é fonte de medo, deve ser dominado.

Nesses termos, a natureza deve ser inteiramente compreendida no esquema estrutural que foi imposto, e, num gesto de força, deve ser identificada, categorizada e incorporada ao mito. Da mesma forma, na sociedade fascista, tudo que não se adequa às categorias impostas pelo mito deve ser normalizado ou eliminado. Na avançada análise cultural empreendida pelo círculo de Kridwiss, Serenus Zeitblom reconhece como as ficções postuladas pelos esclarecidos intelectuais condicionam os valores que lhe eram tão queridos:

Nele [no mundo proposto por aqueles intelectuais], os valores ligados à ideia de indivíduo – verdade, liberdade, direito, razão – ficariam inteiramente debilitados e rejeitados, ou pelo menos assumiriam um significado totalmente diverso do que tiveram nos séculos precedentes (MANN, 2000, p. 515).

O narrador reconhece que as ficções propostas pelos intelectuais são mistificações que se impõe sobre a vida dos homens e condicionam sua experiência do mundo. Dessa forma, o resultado da análise e da previsão esclarecidas da cultura compõe uma ficção que sujeita os indivíduos aos seus termos. No esforço de neutralização do mito através de sua distanciada compreensão, o esclarecimento refaz, em novos termos, o mesmo gesto de força que categoriza e controla o material que se lhe dispõe, revertendo-se em nova mitificação.

Ressaltando a imbricação entre mito e esclarecimento, podemos notar que a imagem do tribunal ficcional criado pelos comensais evoca as expectativas de Kant ao criar a figura do Tribunal da Razão, ao qual todas as coisas deveriam se sujeitar, inclusive a razão mesma. A crítica kantiana “é um convite à razão para de novo empreender a mais difícil das suas tarefas, a do conhecimento de si mesma e da constituição de um tribunal que possa condenar-lhe todas as presunções infundadas” (KANT, 2005, p. 15-16). Nesses termos, quaisquer objetos ou saberes só seriam legítimos caso se submetessem a esse tribunal da razão e obtivessem um veredito favorável. Ser juíza seria tarefa da razão, que, nesse processo, levaria os homens à emancipação, pois o pensamento teria a capacidade, o direito e

o dever de desvelar a natureza e derivar de sua compreensão os modos de ação humana. Essa realização tornaria a razão alicerce de legitimidade do direito, da religião, da economia, da ciência, da política e da arte. Nesse cenário, a razão instituiria seus próprios limites, garantiria para si mesma sua legitimidade, isolando-se e recusando a qualquer outra coisa o direito de determinação sobre ela. Note-se que isso não representa apenas a autonomia da razão, mas sua recusa de ouvir os clamores de outras instâncias da existência humana. Com tudo isso, a razão se tornou o fundamento de um novo mito, pois ela determina que somente o racional é legítimo, mas ela determina o que é racional, instituindo uma limitação estrutural equivalente a de qualquer outro mito. Aos olhos modernos é fácil compreender a força que o esclarecimento teve que imprimir para dissipar no homem as forças da superstição e do mito; não é simples, no entanto, perceber que essa mesma força encerrou os homens em novos limites, agora sob a égide de uma nova soberana, a própria racionalidade, o núcleo de uma nova mitificação.

A apreensão judiciosa da tensão que fundamenta o mito não é exclusiva às passagens do romance de Mann que narram os serões intelectuais do círculo de Kridwiss. Essa tensão é também um fundamento de construção de suas obras, pois Thomas Mann elabora continuamente e de formas diversas o conflito entre uma força de normalização e limitação e uma força orientada para o desmedido e para o rompimento de estruturas normativas; em nossos termos, o autor elabora diversas figurações literárias da tensão entre mito e esclarecimento.

Essa anteposição pode ser vista como uma ressonância da tradição filosófica ocidental na qual o escritor foi formado, e que serve também como sustentação de suas narrativas. Rosenfeld (1994), explorando essa dimensão da experiência intelectual de Mann, elabora os termos dessa herança:

Quer se trate do mundo das aparências (de vida) de Platão e da sua relação erótica com as ideias supracelestiais, quer se esteja falando das "formas" aristotélicas, que atuam de modo imanente à "matéria", ou ainda do Deus cristão, que

reina sobre o mundo numa divisão dualista; ou se Spinoza transplanta os *modi* panteísticos para a “substância” e os deixa todavia desprenderem-se desta, ainda que num sentido “geométrico”, não causal, e guarnecidos de uma “existência” duvidosa; se Kant com sua precaução crítica opõe à razão humana as “coisas em si”, das quais nos é dado a conhecer que elas são incognoscíveis, ou se, em Fichte, o Eu-Tudo cria um Não-Eu por razões morais, ou se a “Ideia” hegeliana sai de si dialeticamente para um “ser-outro” – o problema permanece basicamente o mesmo: como consegue o Uno, o absolutamente acabado, tornar-se relativo e diverso (problema da criação)? Por que e para que ele se diversifica (causalidade e finalidade da criação)? Qual é a relação do Uno com o Múltiplo (relacionamento de Deus com o mundo; do espiritual com a vida, posição do homem no cosmo)? (ROSENFELD, 1994, p. 109)

Não cabe aqui desenvolver toda a fundamentação filosófica dessas anteposições; importa sobretudo notar que todas elas apresentam o esforço do intelecto na busca por aquilo que está além de toda experiência imediata. Nesse esforço, por um lado temos as categorias que possibilitam a compreensão do mundo, a existência mundana compartilhável, a natureza tal como se apresenta e é vivida; por outro lado, percebe-se o lócus em que habita o estranho às expectativas comuns, aquilo que não é capturado pela estrutura objetiva do mundo, o inteiramente outro e intangível pelas categorias de identificação imediata. Nas obras de Mann, a figuração privilegiada dessa tensão se manifesta subjetivamente, como se em seus personagens se confrontassem, por um lado, uma força de singularização que afastaria os indivíduos do meio social e romperia as limitações espirituais, e, por outro lado, a força do desejo de se manter fiel à comunidade, de pertencer ao mundo e harmonizar-se com as pessoas. Nos termos deste trabalho, essa seria a tensão dialética entre esclarecimento e mito. Em obras como *Os Buddenbrooks*, *Tonio Kröger*, *A Montanha Mágica*, *José e seus Irmãos*, e contos diversos, a tensão entre esses termos é recorrente, e fica especialmente evidente na construção de seus personagens ligados à arte, nos quais a existência subjetiva é palco para o conflito entre essas esferas de existência. Tonio Kröger, por exemplo, personagem do jovem Thomas Mann, é um rapaz nascido na

alta burguesia, e que é espiritualmente elevado pela sua qualificação artística. Seu mundo burguês seria uma expressão do mito, pois busca se conservar e impor os limites da experiência, enquanto a propensão artística representaria o esclarecimento, pois é a força que rompe a normalidade e distancia o rapaz daquela vida comum, isolando-o em benefício da criação estética e da beleza espiritual. Criações estruturalmente similares poderiam ser vistas na construção dos personagens Gustav Von Aschenbach e, evidentemente, Adrian Leverkühn, que será tematizado longamente neste trabalho. Mas transcendendo a existência artística, o problema que a anteposição dessas esferas coloca se revela essencial para a criação de diversos personagens de Mann: Felix Krull, Hans Castorp, José do Egito são personagens cuja subjetividade também é determinada pela relação conflituosa entre a adequação à objetividade e à natureza como se apresenta, por um lado, e o alheamento desse mundo comum em benefício daquilo que não tem medida, da alteridade integral, por outro lado. A partir dessa anteposição, explica-se um problema comum nos enredos de Mann, a saber, a propensão aos extremos: a pessoa que se entrega exclusivamente a qualquer um desses aspectos degenera sua existência na reificação desse princípio, ou seja, a naturalização e totalização de um aspecto específico da vida. Assim, a dedicação exclusiva à adequação a natureza, ao imperativo gregário, mortifica a existência na sua perpétua conservação e reprodução, ou seja, num fluxo comercial autotrófico ou na cíclica repetição natural. Por outro lado, a existência integralmente determinada pelo impulso ao desmesurado, rendida à ebriedade da solidão espiritual, torna-se alienada do mundo e incapaz de interagir ou intervir no real: uma existência puramente estética¹⁷. No primeiro cenário, é o mito que totaliza o horizonte de possibilidades da vida social; no segundo, é o esclarecimento que se reverte em um novo mito. A família Roddes, que

¹⁷ O esteticismo que aqui referimos alude à supressão da vida histórica, a estetização da política que Benjamin denuncia em seus textos (cf. *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica* in BENJAMIN, 1994).

hospedou Adrian Leverkühn durante sua estada em Munique, pode oferecer imagens que iluminam esses diferentes momentos da dinâmica mítica, especificamente através das irmãs Clarissa e Inês. Clarissa, a caçula, empreende um esforço intransigente para se distanciar da vida média e burguesa de sua família, dedicando-se à carreira de atriz, na busca por uma experiência nova. Essa nobre e ascética artista “não dissociava muito claramente vida e palco”, e a frieza com a qual lidava com as tentativas de corte de homens diversos testemunha sua alienação em relação às expectativas sociais. No entanto, a nobre artista entregou-se a um vil sedutor, que, fascinado pela ascética moça, chantageou-a, ameaçando revelar o indecoroso caso que tiveram ao futuro marido da moça caso ela não continuasse a se entregar sexualmente a ele. Assim, quando as situações de sua vida ameaçam suas expectativas individuais, a artista é enredada em uma série de chantagens, que degradam suas condições e a levam a cometer o suicídio. No outro lado da dinâmica mítica está Inês, a primogênita da Senadora Roddes, que se esforça de maneira inflexível para concretizar em sua vida os ideais sociais burgueses: o casamento, a casa, os filhos, a respeitabilidade. Ela se casa com Helmut Institoris, que poderia conceder-lhe essa vida burguesa, apesar de sua paixão pelo músico Rudolf Schwerdtfeger. Quando ela não consegue mais manter o caso extramatrimonial com o músico, sua vida começa a se degradar. Infeliz, ela apela ao uso de entorpecentes, e, no final, assassina Schwerdtfeger, que tanto amava. O impulso de adequação exige o sacrifício de tudo aquilo que não se submete à estrutura mítica, e quanto mais sua vida deixa de corresponder a essas expectativas, mais Inês sofre, submergindo em uma espiral de autoflagelação e violência, que culmina no assassinato de seu amante.

A história dessas irmãs enuncia a falência da vida encerrada na pura conservação da estrutura normativa ou no impulso por distância e desligamento do mundo. Com isso, Thomas Mann parece enunciar que a grande conquista subjetiva seria uma existência capaz de atender aos dois princípios, mito e esclarecimento, que transitasse entre esses termos, livre

para buscar o que não tem medida e, no entanto, comprometida com o mundo médio. Inúmeros personagens de Mann podem ser lidos como figurações da reificação de um desses princípios, e outros como sujeitos que enfrentam aquela tensão, que transitam ou habitam o *limiar* entre mito e esclarecimento.

As passagens analisadas sobre o círculo de Kridwiss e essas características dos personagens de Mann elaboram uma noção de mito que compreende a dimensão de mistificação que o iluminismo lhe confere e também a força de estruturação que o romantismo supõe. No entanto, mais do que isso, a noção de mito presente em *Doutor Fausto* se distingue dessas outras definições, e alcança a dimensão crítica de sua concepção dialética, ou seja, reconhece o imbricamento entre seus termos, entre sua afirmação como estrutura rígida – mito – e sua negação e superação como mistificação – esclarecimento¹⁸. Podemos concluir uma noção de mito que o reconhece como uma força de estruturação da vida social, mas também sabe da violência com que atua; que identifica no mito uma temporalidade fechada, a qual conserva e reproduz seus elementos; que sabe do risco de sua negação recair em um esquema equivalente de mitificação.

A força de estruturação do mito é operada através do sacrifício, noção que pode auxiliar nossa compreensão. A ordem mítica é determinada através de uma violência dirigida contra a natureza, e especialmente significativa é a violência que o homem comete contra si mesmo: “O domínio do homem sobre si mesmo, em que se funda o seu ser, é sempre a destruição virtual do sujeito a serviço do qual ele ocorre”

¹⁸ Esse imbricamento deve ser compreendido nos termos da dialética do esclarecimento. O esclarecimento é a própria dinâmica da razão na história e seu objetivo é “livrar os homens do medo e investi-los na posição de senhores”; seu programa é o desencantamento e “sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.17). Mas, anterior até mesmo à criação das noções de razão, *ratio* ou *logos* pelos filósofos, o esclarecimento já se manifesta no *mito*, pois este “queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.20). Note-se a cumplicidade fundamental entre os termos, e, a partir disso, uma compreensão crítica depende do reconhecimento de sua dinâmica dialética.

(ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 54). Isso quer dizer que o homem deve violentar a si mesmo, deformando sua vida em benefício das exigências míticas. Com tudo isso, dispomos de um conceito de mito que parece comum a Thomas Mann e aos frankfurtianos, uma noção crítica e investida no mundo, cuja constelação guia este trabalho. Trata-se, agora, de evidenciar como essa noção se apresenta em *Doutor Fausto*, ou melhor, como atua no romance e como determina a vida do compositor pactário.

Mito e Esclarecimento na vida de Adrian Leverkühn

- Achei a solução: aquilo não deve existir. [...] O bom e o nobre, aquilo que qualificamos de humano, embora seja bom e nobre. Aquilo por cuja causa os homens têm lutado e têm tomado bastilhas de assalto; aquilo cuja glória os extáticos proclamaram jubilosamente; aquilo não deve existir. Será revogado. Eu o revogarei.
- Não te compreendo inteiramente, meu amigo. Que é que vais revogar?
- A Nona Sinfonia. (MANN, 2000, p. 665)

Adrian Leverkühn faz essas declarações após o falecimento de seu sobrinho, morto devido a uma excruciante doença, que dava à face angelical do menino “uma expressão alheia, terrível”, “assemelhando-o a um possesso” (MANN, 2000, p. 662). Ensandecido com a perda do ente amado, Leverkühn declara que não deve existir e que revogará a Nona Sinfonia. Essa obra de Beethoven é uma composição icônica na tradição cultural ocidental, especialmente a alemã, e a enunciação de sua revogação representa um empreendimento iconoclasta que se opõe não apenas àquela música, mas também à tradição a que pertence e, da mesma forma, aos princípios racionais na qual está assentada¹⁹. Na música de Beethoven, o quarto movimento contém o famoso recitativo

¹⁹ Existe um vínculo essencial entre forma estética e racionalidade, e, o desenvolvimento da música pode ser considerado uma expressão das tendências humanas em geral. Esse vínculo será apresentado especialmente nas análises das composições de Leverkühn *Apocalipsis cum Figuris* e *D. Fausti Weheklag*, respectivamente nas partes “Música e Mal” e “A Lamentação do Doutor Fausto” deste trabalho.

que se inicia com os versos: “Oh amigos, mudemos de tom! / Entoemos algo mais prazeroso / E mais alegre!”, seguidos pelo poema *An die Freude*²⁰, de Schiller, que dá nome à composição. A música de Beethoven profere, de forma conotativa, a felicidade, o que Adrian Leverkühn também anula e revoga com suas declarações. O desespero oriundo da perda do ente amado leva o compositor a esta declaração, mas não é sua causa suficiente. A afirmação categórica da inexistência e revogação da felicidade devém de uma consciência que a toma por algo danoso. Essas duas perspectivas da declaração de Leverkühn apontam para um único panorama da modernidade, compartilhando mais do que seu enunciado: a capitulação da racionalidade moderna e a inexistência da felicidade teriam um solo comum, a saber, o esclarecimento e sua reversão em mito.

Essa aversão à felicidade²¹ é mais do que a transmutação de um sentimento de impotência em algo positivo, como se Adrian Leverkühn delatasse a felicidade apenas porque não consegue possuí-la; ou seja, não é apenas o desvelamento de um ressentimento²². Essa aversão seria a enunciação da consciência de um fado determinante da vida de Adrian Leverkühn, o moderno Fausto. Isso porque desde sua infância, o compositor apresentava um caráter desencantado e insatisfeito, como se

²⁰ O termo “Freude” seria mais adequadamente traduzido por *alegria*, mas, por considerar que a extensão do campo semântico deste termo alcança a noção de *Felicidade*, optamos por este segundo termo, tendo em vista unificar uma definição conceitual que será exposta neste capítulo.

²¹ É certo que a felicidade é um termo demais polissêmico para concluir sua definição, é avessa a qualquer sedimentação de significado. Testemunha disso é a numerosa quantidade de definições que a felicidade teve na história da filosofia: pense-se em Aristóteles e a noção de *Eudaimonia*, Santo Agostinho e a obra “A vida Feliz”, o conceito de *Laetitia* de Espinosa e tantos outros. A noção de felicidade se tornará mais clara no desenvolvimento desta dissertação.

²² Originário de inveja, ciúme, rancor, maldade, desejo de vingança, experiência de humilhação e de medo, o ressentimento é ódio interiorizado e recalcado, aliado a um sentimento de impotência e metamorfoseado em valor positivo. No caso de Adrian Leverkühn, ele tem por objeto de ódio a felicidade, pois ela é o emblema de sua humilhação, ferindo-o por não ser disponível a ele; o compositor sente repetidamente sua impotência, e, finalmente, transforma esta distância da felicidade em algo “positivo” e ativo, fenômeno manifesto ao desejar a revogação completa desse sentimento (cf. NIETZSCHE, 1998; ANSART in BRESCIANI; NAXARA, 2001).

estivesse destinado à infelicidade e, por isso, ao pacto com o diabo. Efetivamente, a aparição demoníaca anuncia essa destinação, lembrando que já o menino Adrian Leverkühn era frio e distante do mundo (cf. MANN, 2000, p. 315), o que seria o prenúncio de uma disposição ao demoníaco e ao pacto. Nesses termos, a vida do Fausto parece estar determinada por uma estrutura mítica, pois estaria encerrada em uma temporalidade fechada, com um horizonte de possibilidades inteiramente ordenado. E desse mito que atua sobre a vida de Leverkühn, a insatisfação e a infelicidade são traços essenciais, são a sua evidenciação. Assim, trataremos de tematizar alguns episódios do romance a fim de esclarecer esse enredamento mítico.

O garoto Leverkühn parecia carregar o fardo das ruínas de um mundo perdido, e a indeterminação de um mundo não construído. Isso fica claro já quando constatamos o rompimento que Adrian representa em relação à sua família. Os Leverkühn descendiam de uma linhagem de artesãos e agricultores; Adrian passou sua infância em uma fazenda economicamente autossuficiente; a fisionomia de seu pai, Jonatan, “parecia cunhada em épocas passadas, como que conservada na região rural e transplantada de dias alemães anteriores à guerra dos trinta anos²³” (MANN, 2000, p. 21-s). Jonatan Leverkühn estudava as ciências naturais com certo misticismo, de maneira quase animista, e abordava-as muito emotivamente, atribuindo sentimentos à natureza:

Essa borboleta era, portanto, capaz de tornar-se invisível, para proteger-se. Mas bastava continuar a folhear o livro

²³ Esta referência pode ser especialmente profícua considerando o histórico de guerras da Alemanha weimariana: a Guerra dos Trinta Anos, as invasões napoleônicas, a Guerra Franco-Prussiana e a Primeira Guerra Mundial depositaram no imaginário alemão um ideal bélico. Este ideal é bem representado por Mann quando narra o espírito alemão depois da eclosão da primeira guerra: sentimento de enlevo, entusiasmo, alegria, libertação (cf. MANN, 2000, p.305-7). Podemos delinear uma relação direta entre o fascínio que a violência produz sobre os indivíduos e o impulso mítico, pois os sujeitos com o ego enfraquecido e a vida lesada rendem-se às promessas de união pelo dever, de transformação, de quebra da inércia e de martírio glorioso, e essas expectativas são como a fundamentação do “entusiasmo pubertário que desemboca num culto e apoteose da guerra” (cf. “Teorias do Fascismo Alemão” in Benjamin, 1994).

para travar conhecimento com outras que obtinham o mesmo resultado precisamente mediante a mais manifesta e espalhafatosa visibilidade. Podiam ser avistadas de longe, porque não somente eram sobremodo grandes, mas também ostentavam um colorido extraordinariamente pomposo e variegado, e, segundo acrescentava o pai Leverkühn, esses bichos, a fim de exibirem sua provocadora roupagem, voavam com proposital lentidão, que, no entanto, não devia ser qualificada de insolente, senão antes revelava uma pontinha de melancolia. (MANN, 2000, p. 26)

Desse passado idílico, mágico, abundante em sentimentos e significados, restou apenas, anos depois, o homem moderno, indiferente, entediado: o Fausto. A imagem que melhor caracteriza este rompimento é a do jovem Adrian rindo, gargalhando, enquanto uma lágrima escorria no rosto de seu pai logo após esse discurso sobre o voo e as cores das borboletas. Note-se que os elementos que compõem essa imagem – o riso do filho e a lágrima do pai, resultados de um mesmo objeto²⁴ – constroem uma contraposição resultante da interpenetração de dois tempos distintos. O tempo que Adrian habita é formado por uma indiferença frente às coisas, do que derivaria a crônica infelicidade do Fausto; o tempo habitado por Jonatan Leverkühn contrariamente, parece ser composto pelo significado mágico das tradições e do vínculo encantado com a natureza. O riso do jovem Fausto frente à lágrima de seu pai manifesta que o mundo não pode comover Adrian, pois ele seria incapaz de ver na natureza a mesma beleza ou bondade que seu pai testemunhava. Propomos compreender a relação do jovem Fausto com a natureza a partir da noção de Esclarecimento. Isso implica que essa relação pode ser pautada apenas por exigências racionais, suprimindo o espaço do mítico,

²⁴ Thomas Mann aponta em "A gênese do Doutor Fausto" que o riso de Leverkühn tem significado especial. Este riso, que se repete diversas vezes no decorrer do romance, insiste em se manifestar sempre fora de lugar e ocasião, revelando em momentos específicos o quanto Adrian estava deslocado em sua própria vida. Assim, não se esgotando em comicidade, o riso do Fausto é também manifestação de um sofrimento, pois é oriundo de uma vida lesada, submetida ao mito. Seu riso não é manifestação de contentamento, nem mesmo uma forma de humilhar a crença do pai, é uma manifestação de falta de medida, expressão até mesmo de tédio. Seu riso é a forma que ele tem de lidar com sua incapacidade de conceber o sentido do discurso do pai.

do mágico, do onírico, dos fantasmas das ideias animadas²⁵. No entanto, como já afirmamos, o mesmo gesto que suprime o mito também o repõe sob uma nova forma. Isso quer dizer que a racionalidade que ri do conhecimento de Jonatan Leverkühn, de sua construção mágica sobre o voo das borboletas, é a racionalidade na qual se funda uma nova estrutura normativa, mítica como a natureza animada, mas fundada em exigências formais e instrumentais.

Em sua relação com o conhecimento se revela outro aspecto emblemático do demoníaco e do mito na vida de Adrian Leverkühn, especificamente nas suas escolhas de cursos universitários. Saindo do colégio, ele decidiu, com dificuldade e receio, que frequentaria o curso de teologia. Ele ponderou que fez essa decisão não apenas porque essa era a maior de todas as ciências e propriamente aquela cujo objeto é o melhor e mais desejável (cf. MANN, 2000, p. 184), mas também porque ela poderia lhe humilhar, dobrar, disciplinar, “punir a soberba de seu frio”, como se ele reconhecesse na teologia uma força de estruturação à qual deveria submeter-se para se desvencilhar de sua condição desiludida, insatisfeita e isolada. Isso quer dizer que a escolha do curso não devinha da expectativa de elevação espiritual pelo contato com o divino, mas sim da possibilidade de possuir um conhecimento superior aos outros, da perspectiva de ter acesso a algo desmedido, diverso da vida humana comum e que poderia ser usado para dominar sua própria natureza. É por isso que, em sua conversa com a aparição demoníaca, ela afirma que o verdadeiro motivo do interesse de Adrian na teologia não era deus, mas sim o diabo. No entanto Adrian Leverkühn abandona o curso de teologia, e só é possível fazer justiça ao acúmulo simbólico desse abandono – niilista²⁶ em sua especificidade – ao revisitarmos aquilo que estava em

²⁵ O desencantamento que aqui se evidencia seria o resultado do esforço do pensamento de “substituir a imaginação pelo saber” e dissolver os mitos (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 17), isso que é a ordem operacional do esclarecimento.

²⁶ Nietzsche distingue o niilismo enquanto estado psicológico em três vertentes, cada qual com sua origem vinculada a uma categoria do pensamento: *fim*, que indica um

questão quando decidia pelo abandono do curso:

Reconhecia em meias palavras que o decepcionara a Teologia, como disciplina empírica, acrescentando que naturalmente não se deviam procurar os motivos de tal desilusão nem nessa veneranda ciência, nem em seus mestres acadêmicos, e sim, unicamente, na sua pessoa. Prova disso seria o fato de ele ser totalmente incapaz de dizer que escolha melhor, mais acertada devesse ter feito. (MANN, 2000, p. 182-s)

A carga simbólica do abandono da teologia, no contexto explicitado, só encontra par na escolha do novo curso, a música. Ambos os temas ressoam a situação de indeterminação em que se encontra Adrian Leverkühn, esse contexto de impasse cultural e insatisfação subjetiva. Essa indeterminação rende frutos na estrutura das relações de Leverkühn, ou seja, afeta seus estudos, suas amizades, sua arte e mesmo a relação consigo próprio. É nesta direção que na mesma carta que Adrian declarava o abandono do curso de teologia e se aproximava do curso de música está um trecho modelar para esta análise:

Por ridículo que pareça, no ginásio sentia-me ainda melhor; encontrava-me num lugar mais ou menos adequado, porque lá, nos últimos anos, proporcionavam-nos as mais diversas matérias, uma após outra; de quarenta e cinco em quarenta e cinco minutos revezam-se os aspectos; em suma, não havia ainda nenhuma profissão. Mas, até mesmo esses quarenta e cinco minutos afiguravam-se por demais longos; causavam-me tédio, que é o sentimento mais frio do mundo. (MANN, 2000, p. 183)

Neste trecho da carta ao seu professor, Adrian revela que se sentia melhor quando seu compromisso com as disciplinas era apenas superficial

anelo de sentido para o mundo e sua dinâmica; *unidade*, que aponta o sentimento de união entre o homem e o mundo; e *verdade*, indicando a possibilidade de que o conhecimento seja objetivamente representação do real (cf. NIETZSCHE, F. Obras Incompletas, São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 380). O abandono do curso de teologia pode ser apontado como um ato niilista, na medida em que é manifestação de um afastamento da noção de fim – ainda que isso não seja a supressão do mito, o qual é recolocado com esse mesmo niilismo em novos termos. A influência de Nietzsche sobre Thomas Mann é bem conhecida. Em *Doutor Fausto*, estas influências alcançam mais do que o plano filosófico-conceitual do romance (a presença do niilismo), e chegam a integrar a trama do romance, fazendo Adrian encarnar momentos da vida do filósofo.

e diversificado – “de quarenta e cinco em quarenta e cinco minutos”. Esta preferência revela que uma relação profunda com as disciplinas era mais do que importuna, era dolorosa. Isso transparece a consciência que o jovem Leverkühn parecia ter desde muito cedo sobre a condição aparentemente generalizada da cultura, a impossibilidade de encontrar no mundo qualquer satisfação subjetiva²⁷. Inserido em uma estrutura danificada (*beschädigten*)²⁸, o sujeito encontra-se desorientado, sem meios de significar seu mundo, sem acesso a um conjunto evidente de normas de conduta e a um horizonte de sociabilidade que o mundo encantado possibilitava. Neste contexto, qualquer relação significativa torna-se dolorosa, fato especialmente manifesto em duas características sintomáticas de Adrian: o tédio e a cefaléia crônica. O tédio, “o sentimento mais frio do mundo”, é a marca do vazio de sentidos, e não o sinal de uma ociosidade. Onde nenhuma relação e nenhum objeto podem afetar o sujeito verdadeiramente, os acontecimentos não geram experiências e nenhum momento se distingue do outro. A cefaléia, que acometeu o compositor desde muito cedo, é o registro no corpo do sujeito

²⁷ O desarrimo em que se encontra Leverkühn é a expressão do desencantamento num espectro subjetivo. Com isso, à temática da racionalização, própria a Weber, pode-se articular a temática da anomia, própria a Durkheim. Os dois autores realizaram um “diagnóstico social” que aponta a perda do sentido de totalidade da vida na modernidade, e é nesse sentido que os aproximamos, reconhecendo, no entanto, que estamos realizando uma apropriação peculiar dos trabalhos desses autores, pois concedemos certa clivagem para o âmbito subjetivo.

²⁸ Usamos o termo danificado / *beschädigten* fazendo referência à obra de Adorno, *Minima Moralia - Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Gabriel Cohn, tradutor da edição brasileira de 2008, empreende uma exposição sobre as dificuldades da tradução do texto, e explicita o sentido que a noção de *beschädigten* carrega, apontando os termos “danificada” e “lesada” como escolhas possíveis de tradução, às quais poderíamos acrescentar “mutilada” e “prejudicada” em benefício da riqueza semântica que o termo sustenta na obra de Adorno. Nesse livro, o filósofo aborda aspectos diversos da existência moderna, os sinais mínimos da vida cotidiana visando apontar as tendências dominantes que obstam a realização da *vida justa*. No decorrer dos aforismos da obra o filósofo insiste em denunciar a *vida falsa* e *lesada*: a existência não realizada, prejudicada e mal sucedida. A vida lesada, à qual faremos referência neste trabalho, é a expressão do homem impedido de se formar; ela constrói uma teia de relações alienadas que se intensificam até construir uma totalidade fechada. Os sinais da vida falsa e lesada seriam a incapacidade de manter o particular em paz com o universal objetivo e de resistir à reificação total, ou seja, a impossibilidade de resistir ao mito.

da impossibilidade de uma sociabilidade não lesada, ou seja, de relações não submetidas ao regime de indiferença imposto pela racionalização. É especialmente emblemático notar que em reuniões sociais – íntimas, como um sarau com amigos próximos; familiares, como o casamento da irmã; ou impessoais, como a apresentação de uma composição – a cefaléia de Leverkühn piorava, e as dores se tornavam quase insuportáveis, destacando a inadequação do músico ao mundo comum. Além disso, é fácil conceber a cabeça como o lugar no qual habita o pensamento racional, e com isso a figuração da cefaleia aponta para a crise dessa mesma racionalidade. A recorrência da cefaléia bem como dos motivos que alegorizam o tédio²⁹ nos dão suporte para a compreensão do mito em chave ampla, pois operam como a legenda de uma imagem específica: o sofrimento de Adrian. Com isso, a preferência do menino pela multiplicidade e superficialidade das matérias escolares evidencia-se como a manifestação pontual de uma situação de sofrimento na vida do Fausto, situação determinante de todas as suas relações, como se o sofrimento conformasse a própria estrutura da relação fundamental entre sujeito e objeto³⁰.

²⁹ Benjamin, no livro *Passagens*. (Willi Bolle(org.), trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006), dedica a seção “D – Tédio, Eterno Retorno” a diversos destes temas. No romance de Mann, imagens como o frio, a poeira e até mesmo o riso compõem para reafirmar este tédio. O *tédio* é o vazio da existência humana moderna, a expressão da vida e do saber fragmentados. O histórico processo de esclarecimento, o desencantamento e a mitificação da racionalidade conduzem a um estado mítico peculiar, no qual as ideias que governam a vida dos homens não são representações ideais exteriores, como as ideias de deus, liberdade, igualdade, ou outra ideia que serviu de arrimo para uma narrativa e explicação de mundo. No entanto, o tédio se apresenta de formas diversas, as quais devem ser matizadas. Na medida em que o tédio se contrapõe ao vazio moderno, ele funciona como uma distensão psíquica, e pode operar uma desnaturalização da continuidade do tempo mítico. Aqui ele se chamaria *taedium vitae*, e seria “o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”. Diversamente, o tédio pode ser a própria expressão do tempo mítico e de seu vazio, e, em vez de quebrar o contínuo da existência, o reproduz.

³⁰ Adorno, em um ensaio de junho de 1969, dedicou-se à análise do par *sujeito e objeto*, apontando diversas especificidades. Primeiramente, são termos que resistem à definição, dada sua prioridade nesta ação: o ato de definir exige um sujeito definidor e um objeto a ser definido. Além disso, a noção de sujeito carrega uma ambiguidade que não pode ser resolvida, pois se refere tanto à noção universal abstrata quanto ao indivíduo da ação. A

A desilusão de Adrian Leverkühn pode ser lida como a manifestação da situação de indeterminação que caracterizaria a modernidade, que subjugaria os homens a uma crônica insatisfação. Essa situação, porém, não tem fim quando Adrian escolhe sua nova carreira, a música. Pelo contrário, sua escolha apresenta a quintessência da desilusão e indeterminação modernas. Isto porque a arte, antes uma esfera privilegiada para a conservação do mito, agora, autonomizada, perde a evidência de sua função social³¹. Em uma estrutura social encantada, a arte era reservada às funções sociais do rito e do culto³², pois se

separação entre sujeito e objeto é ao mesmo tempo real e aparente: real, pois no conhecimento da separação se expressa o cindido da condição humana; falsa, porque esta separação não pode ser hipostasiada ou vista como natural. Recuando nesta temática, tomam-se os termos "sujeito" e "objeto" como historicamente sedimentados: um sujeito, seja qual for, é um sujeito cognoscente que se defronta com um objeto de conhecimento, seja qual for sua natureza. Portanto, quando se refere a *relação entre sujeito e objeto*, faz-se considerando-a como forma substancial de toda relação, sintetizando as relações entre Adrian e seus estudos, seus amigos, sua arte e consigo mesmo. No entanto, é essa mesma generalização possível que antecipa a corrosão das noções de sujeito e de objeto, as quais foram desinvestidas de substancialidade, pois foram submetidas a um processo de abstração que lhes subtraiu a materialidade. Esse esvaziamento das noções de sujeito e objeto é a fundamentação da forma moderna de conhecimento, na qual é atribuído ao sujeito epistemológico o poder de fundamentar o conhecimento da natureza exterior e interior através de categorias formais. Isso quer dizer que o homem abstrai-se em um sujeito epistemológico e submete o mundo às suas categorias, vazias como ele. Com tudo isso, desenha-se as condições de surgimento da racionalidade formal, que será tematizada no segundo capítulo deste trabalho. A busca pelo juízo sintético a priori na Crítica da Razão Pura de Kant pode ser apontada como testemunho maior desse processo.

³¹ Adorno reconhece essa perda de função social da arte, mas insiste que uma música autônoma guarda grande potencial crítico por apresentar uma nova forma de apreender o todo social. O filósofo também reconhece as limitações dessa "nova função" e denuncia o fetichismo da forma, uma manifestação da autonomia da arte que se alia ao esteticismo moral (cf. ADORNO, 2008; "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição" in BENJAMIN et al., 1975)

³² Na medida em que reconhece essa desagregação moderna, o pensamento weberiano participa do espírito que fundamenta no romance o debate sobre arte, e pode explicitar suas dificuldades na modernidade quando atentamos para o campo fértil que o mito concedia à arte: "A religiosidade mágica está na relação mais íntima com a esfera estética. Ídolos, ícones e outros artefatos religiosos; padronização mágica de suas formações experimentais como o primeiro grau da dominação do naturalismo por um "estilo" fixado; música como meio de êxtase ou de exorcismo ou de magia apotropaica; feiticeiros como cantores e dançarinos sagrados; as relações sonoras magicamente experimentadas e por isso magicamente estereotipadas – os mais antigos precursores da tonalidade –; os passos de dança experimentados magicamente e como meio de êxtase – como uma das fontes do ritmo –; templos e igrejas como as maiores de todas as construções, sob a padronização formadora de estilos dos trabalhos de construção

subordinava ao mito. A modernidade racionalizada, diversamente, é marcada por esferas sociais autônomas, na medida em que cada uma detém seu próprio campo normativo. Nesse contexto, a esfera artística construiu sua legalidade própria e afastou-se de todo exercício prático-finalista, apartou-se de toda função ritualista, pois tanto sua produção quanto sua fruição não teriam mais uma finalidade determinada por algo exterior ao campo artístico. O processo de racionalização, do qual deriva a autonomização das esferas sociais, pode ser bem compreendido na abordagem da música, a arte de Leverkühn³³.

A conquista de um campo de legalidade próprio exige que todos os elementos que determinam os critérios de organização e desenvolvimento da música façam referência à estrutura interna das relações dos materiais musicais, carregando também seus próprios critérios de julgamento³⁴. Atentando para essas características, percebe-se que a racionalização, além de implicar a autonomia, assume um elemento matemático que permite a Weber analisar a estrutura do sistema musical tonal como sistema organizacional baseado em regras harmônicas de origem física. Isto quer dizer que características físicas do próprio som são a base para regras que determinam a estrutura do sistema tonal, o sistema harmônico

mediante fins assentados para sempre e das formas de construção mediante a experimentação mágica; paramentos e vasos sagrados de toda espécie enquanto objetos de arte aplicada em ligação com a riqueza – condicionada pelo fervor religioso – dos templos e igrejas: tudo isto fez da religião, desde sempre, uma fonte inesgotável de possibilidades de desdobramento artísticos, por um lado, e por outro, da estilização através da ligação da tradição”. (WEBER, 1995, p. 30)

³³ Max Weber desenvolveu a temática da racionalização da arte tomando a música como objeto privilegiado em *Fundamentos racionais e Sociológicos da Música* (WEBER, 1995). Seguiremos alguns passos deste estudo, acompanhando momentos do processo de racionalização da música.

³⁴ Um ponto do qual Weber se ocupa é o imbricamento entre música e linguagem, ou *melos* e *logos*, imbricamento patente na música ritual. O sociólogo aborda este aspecto porque a organização intervalar da música pode ser diretamente afetada pela fala, ajustando-se com o objetivo de se harmonizar com a letra. Assim, na dinâmica em direção a autonomia, a música deve libertar-se tanto das determinações lingüísticas quanto das determinações míticas. A música se torna autônoma quando se desenvolve a partir das exigências imanentes ao material musical. Isto quer dizer que a música abandonou suas pretensões ritualísticas, bem como o princípio mimético que faz referência à natureza ou ao naturalizado, ou seja, a objetividade social.

racionalizado a partir do qual a música erige a estrutura de seu desenvolvimento, regulação e julgamento. Nesses termos, mais do que apenas um exemplo do processo de racionalização, a música torna-se modelo privilegiado de sua compreensão, pois, além de seu caráter explicitamente não-figurativo e de sua resistência à conceitualizações, a música racionaliza-se a partir de critérios matemáticos. Neste ponto não é sem interesse lembrar que a matemática é fundamento paradigmático da modernidade, com suas exigências de calculabilidade e sua insistência na extinção de todas as “qualidades” em benefício das “quantidades”³⁵. Sob esta luz, o paradigma matemático da racionalização da música é tão significativo quanto o anelo de Leverkühn pela disciplina matemática³⁶. O Fausto, como o homem moderno, vê na matemática uma possibilidade de conhecimento objetivo, pois, a partir da modernidade, todo tipo de saber exigirá a calculabilidade, seu acordo à formalidade lógica, para garantir sua própria legitimidade. Esse papel determinante da forma é elaborado no romance pelo narrador, quando comentava a atração de seu amigo pela matemática:

Pois a *Mathesis*, como lógica aplicada, que todavia se conserva nos puros e altaneiros domínios do abstrato, ocupa um singular posto intermediário entre as Humanidades e as Ciências Técnicas, e o modo como Adrian ocasionalmente em colóquios comigo comentava o prazer que ela lhe causava revelava-me que ele considerava tal posição mediadora ao mesmo tempo elevada, dominante, universal,

³⁵ Isto explica porque Weber aponta a importância do temperamento, a divisão dos intervalos cromáticos no interior de uma oitava em doze intervalos iguais. Com este equacionamento do material musical tem-se o caminho para a estruturação funcional autônoma de que Weber escreve.

³⁶ Poderíamos insistir na importância da matemática na construção da modernidade, especialmente se considerarmos seu papel na formação do pensamento moderno: Descartes sustentou o pensamento matemático como inspiração e fundamento do método; Locke postulou o modo de pensar matemático como modelo para todo gesto da mente; Kant considerou a certeza matemática como exemplar e ideal para todos os outros saberes. A modernidade construiu para a matemática um estatuto de verdade, objetividade e rigor antes inaudito, um estatuto que extravasa o seu campo originário e alcança, primeiro, as ciências naturais, avançando, em seguida, a todos os juízos de verdade. Mais significativo é dizer, portanto, que a matemática se tornou um *ídolo*, objeto de adoração e condicionante do conhecimento e da percepção.

ou para usar sua expressão: 'o vero'. (MANN, 2000, p. 68)

Importa destacar a transformação da noção de mito neste contexto em que a verdade, o *Vero*, deve atender as exigências da lógica, da *Mathesis*. As esferas da vida social seguem uma dinâmica comum de racionalização – exemplarmente apresentada pelo caso da música –, e esse processo determina a legitimidade apenas daquilo que opera segundo a estrutura normativa racionalmente imposta. Nesses termos, o mito deixa de operar como o fundamento do sentido das experiências, e passa a funcionar como aquilo cuja força nega a legitimidade do que não se sujeita às suas exigências, ou seja, como a motivação racional comum a todas as esferas da vida social. A racionalidade que fundamenta a música moderna opera como o princípio de uma nova mitificação, adequada a figura do tribunal imaginada pelo círculo de Kridwiss.

Adrian Leverkühn reconhece a peculiar situação da arte em seu tempo, a crise de legitimação na qual se encontrava. Podemos lembrar a pergunta que o jovem Adrian dirige a seu professor de música: “Por que me parece inelutavelmente que quase todos, não, que todos os recursos e convenções da Arte *hoje só prestem paródias?*” confessando, em seguida, que é uma pergunta retórica, cuja resposta ele pode apenas esperar de alguém (MANN, 2000, p. 188-s). O jovem estudante de música reconhece que, na vida moderna, a arte perdeu a dignidade e sentido próprios que antes detinha, pois não consegue mais comunicar um valor socialmente compartilhado. Desta maneira, à música, racionalizada e desencantada, restaria apenas silenciar ou realizar paródias de si mesma, no esforço de reconstituir uma dignidade perdida. Isso não significa o “fim da arte”, mas sim que ela deve aceitar uma nova caracterização do mundo, ou estaria fadada ao anacronismo e à paródia, como Adrian percebe. Justamente porque compreende essa situação, ele faz um esforço desmedido para construir uma nova forma de composição. É o reconhecimento dessa condição da arte – situação verdadeiramente generalizada da cultura – que determina em Leverkühn o anseio fáustico. A criação do

dodecafonismo é apresentada no romance como o resultado desse esforço desmedido de Leverkühn. E justamente por ser um método composicional inteiramente novo, desmedido em relação à tradição, ele pode ser associado ao demoníaco³⁷ e resulta no pacto.

O desencanto na infância, a desilusão nos estudos, o tédio, a cefaleia e a consciência da situação da arte são as manifestações de um sofrimento implacável, como se Adrian Leverkühn fosse inelutavelmente condenado à própria vida. A inevitabilidade que se desenha na história de Leverkühn parece ser a evidenciação de uma culpa que carrega desde sempre, a culpa que o condena ao sofrimento e culmina no pacto. Nesses termos, o recurso ao demoníaco pode ser lido como a reação extrema e inevitável a essas condições de sofrimento, pois, a partir dos conceitos desenvolvidos até aqui, o pacto parece ser o ponto máximo de um esforço racional de conquista da natureza – do mundo, do homem, do material musical –, o único esforço que seria capaz de atenuar sua condição de infelicidade e insatisfação. A racionalidade subjuga a natureza, sujeitando esse seu objeto a um processo total de abstração e incorporação em um esquema categórico previamente determinado por ela. O demoníaco – o romance de Mann parece afirmar – é o excesso, é aquilo que não é mensurável ou significável através das categorias disponíveis ao homem comum, e cuja manifestação desmedida institui e guarda uma nova estrutura normativa. Nesses termos, a racionalidade tornou-se uma manifestação do demoníaco, e o pacto com o demônio é expressão maior do mito moderno.

Se o sofrimento evidencia a destinação da vida de Adrian Leverkühn, a apresentação desta vida como uma história fáustica torna mais espessa a teia mítica na qual está encerrada. Assim, a estrutura do mito na qual Adrian está encerrado se tornará mais evidente se comparamos sua vida a outras apresentações do mito de Fausto, a partir

³⁷ O caráter demoníaco possível da música será tratado no capítulo II dessa dissertação.

do que poderemos compreender a dimensão dessa determinação demoníaca na vida desses homens.

No século XVI, o drama *A Trágica História do Doutor Fausto*, escrita por Marlowe, conta a história da ambição desmedida de um homem douto:

Mil doenças fatais acharam cura?
Contudo, é inda Fausto, inda um homem...
Se pudesses a vida eterna dar,
Ou um morto fazer voltar à vida,
Digno seria então teu mister. (MARLOWE, 2011, p.32)

Insatisfeito com suas condições limitadas, esse homem deseja ser um deus na terra, mesmo que, para isso, precise apelar às heréticas artes da magia negra:

ANJO MAU
Prosegue, Fausto, na famosa arte,
Que contém os tesouros da Natura.
Sê tu na terra o que Jove é no céu,
Deus e senhor dos elementos todos

FAUSTO
Como este pensamento me assoberba!
Espíritos trarão quanto eu deseje?
Darão resposta a todas as minhas dúvidas?
Farão quanto eu mais louco empreender? (MARLOWE, 2011, p.34-s)

Para conquistar esse poder, o doutor Fausto usou um livro de magia negra para invocar o demônio Mefistófeles, com que ele pactua, trocando sua alma pela servidão do demônio durante vinte e quatro anos. Assim, nos palcos ingleses do século XVI, podia-se assistir um homem ascender a um poder e conhecimento inumanos, e depois desesperar-se com o reconhecimento do seu pecado e da danação iminente.

Alguns séculos mais tarde, um novo homem douto, insatisfeito e desiludido, um novo Fausto, lamenta-se de sua condição humana:

Ai de mim! Da filosofia,
Medicina, jurisprudência,

E, mísero eu! Da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência.
Pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou! (GOETHE, 2004, p.63)

A esse homem triste e desiludido surge um demônio, oferecendo-lhe tudo o que pudesse desejar. Ainda que o próprio deus tenha permitido a Mefistófeles tentar aquele homem, submetê-lo a uma grande provação – como é exposto no *Prólogo ao Céu* (GOETHE, 2004, p.47-57) – são os versos proferidos pelo homem que fazem o demônio se revelar e, mais ainda, são seus os termos estipulados no pacto. Esse homem faz uma aposta com sua aparição demoníaca, afirmando que se um dia se satisfizesse com qualquer coisa que o demônio oferecesse, cederia sua alma à danação infernal:

Se vier um dia em que ao momento
Disser: Oh, pára! És tão formoso!
Então algema-me a contento,
Então pereço venturoso!
Repique o sino derradeiro,
A teu serviço ponhas fim,
Pare a hora então, caia o ponteiro,
O tempo acabe para mim! (GOETHE, 2004, p. 169)

O Fausto do século XX, ainda que compartilhe com seus antecessores a insatisfação com o mundo, uma tristeza derivada da consciência de suas próprias limitações, diferente deles, não busca conhecimento, poder ou um momento de satisfação profunda; ele aspira a possibilidade de criar uma arte substancial, de compor músicas que não soem simplesmente como paródias e, assim, escapar da situação de esterilidade cultural na qual se encontrava. No entanto, a figura demoníaca com quem Adrian Leverkühn pactua não surge a partir de uma poderosa invocação escrita em um livro de magia negra; o músico também não recitou versos da tradição para forçar o demônio a tomar sua verdadeira forma; nem apostou com esse demônio sua alma em troca de um momento de satisfação ou felicidade indescritível; Adrian Leverkühn não submeteu a aparição demoníaca ao seu mando, como os Faustos de

Goethe ou de Marlowe. A história do moderno Fausto encerra em uma experiência baixa e mundana de amor e comércio a figuração do que antes aparecia na esfera da magia e do inumano, pois, para assinar o pacto, apenas uniu-se sexualmente a uma prostituta. Os termos de seu pacto foram-lhe apresentados alguns anos depois da noite de transação carnal, sem que pudesse determiná-los; e a figura demoníaca não se pôs ao seu serviço durante vinte e quatro anos. Efetivamente, durante esse período, ele compôs, e compor era tudo que podia fazer, pois não apenas sua alma estava comprometida com o inferno, sua vida também estava, e ele não podia se dedicar ou amar qualquer outra coisa³⁸. Como é possível observar, naquelas outras apresentações do mito fáustico, cada pactário exerce algum domínio sobre o pacto, enquanto que Leverkühn, ainda que tenha recebido o que desejava, nunca invocou diretamente nem pôde negociar com a figura demoníaca. Propomos compreender essa impotência do pactário como a figuração do deteriorado sujeito moderno, sua incapacidade de realizar experiências, de apreender integralmente seus objetos, os quais são submetidos, como ele próprio, a um processo de formalização e sacrifício³⁹.

Os sinais de um sofrimento inelutável inseridos em uma história fáustica parecem definir o único fim possível para o compositor, a saber, a condenação no tribunal da justiça e de deus. Essa inevitabilidade revelaria um traçado histórico linear que relaciona o caráter desiludido, entediado e frio do compositor ao pacto demoníaco e à sua queda em semiconsciência. Dessa forma, se manifestaria uma causalidade entre caráter e

³⁸ O Pacto será tematizado no capítulo II desta dissertação, no qual serão extensivamente tratadas as limitações impostas pelo compromisso demoníaco.

³⁹Na busca do domínio integral do mundo, o moderno sujeito abstrai a natureza em categorias formais e quantificáveis, e, para ser capaz de apreendê-la, sacrifica a si mesmo, tornando-se também uma abstração, como apontado na nota 29. Assim, a impotência e insatisfação frente ao mundo não são desveladas apenas pelo recurso ao pacto demoníaco, mas também pelo formalismo manifesto no ascetismo e frieza de Adrian Leverkühn, sinais de seu próprio sacrifício.

condenação, o inelutável destino⁴⁰, como se o moderno Fausto fosse um *Eleito*⁴¹ do sofrimento e do demônio. Note-se que a vida de Adrian Leverkühn parece encerrada em uma temporalidade fechada ao devir, como se todo o horizonte de possibilidades estivesse previamente determinado e todos os momentos reduzidos a uma forma que os equipara, tornando-os cambiáveis entre si, neutros e desprovidos de devir, pois todos eles apenas reafirmariam o sofrimento. Dessa maneira, a vida do Fausto estaria submetida a um *tempo mítico*, ou seja, um tempo vazio de experiências (*Erfahrung*) e fechado ao devir, um tempo desprovido de aura, pois, na compulsória repetição mítica que lhe caracteriza, nada de singular surge em cada momento⁴².

A constatação desse tempo mítico auxilia a compreensão de que o

⁴⁰ No texto *Destino e Caráter* (2011), Benjamin realiza uma crítica filosófica à relação entre esses termos. Tematizando esse vínculo, ele lembra que alocamos a noção de caráter na esfera da ética, e a noção de destino na esfera religiosa, o que lança luz sobre a relação entre os termos naquele juízo que condena o mau caráter. No entanto, do domínio da religião participam também a felicidade, a bem aventurança e a inocência. E, mais do que isso, a infelicidade e o sofrimento não são sempre um compromisso com a culpa, como se pode evidenciar retomando as clássicas formulações gregas, nas quais a felicidade estava ligada ao gesto de endividamento da *hybris*, e não a qualquer forma de inocência (cf. BENJAMIN, 2011, p. 92). Assim, o campo no qual apenas culpa e infelicidade estão presentes, ou seja, o verdadeiro domínio do destino, é o Direito: "Por engano, por ter sido confundida com o reino da justiça, a ordem do direito – que é apenas um resíduo do plano demoníaco na existência humana, na qual os princípios jurídicos não determinam apenas as relações entre os homens, mas também destes com os deuses – manteve-se para além do tempo que inaugurou a vitória sobre os demônios." (BENJAMIN, 2011, p.93). Frente a essa imposição sobrehumana, a tragédia apresentaria um modelo ideal de ação, pois nela o "homem se dá conta de que é melhor que seus deuses", interrompendo o destino demoníaco. Este trabalho retomará de formas diversas a relação entre caráter e destino, especialmente a partir da relação entre infelicidade e destinação.

⁴¹ A temática da eleição é trabalhada por Thomas Mann no romance "Der Erwählt" [O Eleito], no qual é narrada a história de Gregorius, que fora fruto do incesto dos pais, e, quando adulto, cometeu novo incesto com sua mãe, tornando-se "o marido da mãe, o genro do avô, o cunhado do pai, o horrendo irmão dos filhos". Apesar da vida imersa em pecado, era o Eleito de deus, o escolhido para se tornar Papa e dar nova ordem à igreja. Podemos notar que, apesar dos grandiosos pecados de sua vida, a graça da eleição é maior do que qualquer transgressão, e, no final, sua redenção é também a redenção de sua mãe-esposa e da igreja. A vida de Adrian Leverkühn também está enredada no sofrimento e no pecado, mas o pacto parece revelar que ele é o Eleito do demônio. De toda forma, a força da graça divina é invocada no final do romance, e essa eleição poderá ser problematizada.

⁴² A noção de aura que utilizamos reporta ao texto de Benjamin *A Obra de Arte na era da reprodutibilidade técnica* (in BENJAMIN, 1994).

sofrimento de Adrian Leverkühn não é apenas o sinal de sua tragédia pessoal, mas também o drama dos homens modernos, pois o compositor é a figuração de um tipo específico, o sujeito esclarecido, que está submetido à mesma dinâmica de desilusão e mitificação a que estava o Fausto. De forma mais explícita e específica, Adrian Leverkühn é uma representação do alemão e da Alemanha, e o pacto demoníaco é uma figuração do nazismo. Nesses termos, a destinação do compositor alegoriza a inevitabilidade na história da Alemanha, a ligação entre os elementos que compõe seu "caráter"⁴³ e o surgimento do nazismo, seu pacto com o diabo. A Alemanha e o sujeito moderno estariam eternamente fadados à culpa e à condenação, inelutavelmente identificados ao fascismo e reatualizando o mito e a barbárie. Dessa forma, considerando a vinculação inexorável entre os traços desiludidos de Leverkühn, o pacto e a morte, teríamos que admitir uma interpretação da obra que concluísse a condenação de Leverkühn – e, por extensão, do sujeito moderno e da Alemanha. A inevitabilidade que essa vinculação fornece torna-se clara ao interpretar a infelicidade como sinal de culpa, evidenciando seu enredamento no destino. Isso porque, na medida em que algo é culpa e infelicidade, é destino, e pertence a um campo residual do demoníaco na existência humana que impõe aos homens os limites de sua experiência possível. Assim, o destino é a expressão do mito.

Na biografia de Leverkühn, seu sofrimento o conduz ao pacto. No entanto, trata-se de refletir se esse mesmo sofrimento pode ser inteiramente tomado como expressão do destino, ou se podemos ver nele a expressão de algo que resiste ao mito. Como elaboramos na introdução deste trabalho, trata-se de refletir e realizar as apropriadas distinções no interior da obra para compreender se há limites para a destinação que a

⁴³ Assim, o heroísmo, o belicismo, a musicalidade, características são referenciados como próprios do "caráter alemão", as quais teriam dado origem ao protestantismo, à burguesia goethiana, ao romantismo. Essas imagens características da Alemanha são elaboradas também por Thomas Mann, tanto em seus romances quanto em ensaios e, inclusive, nos *Discursos contra Hitler* (MANN, 2009).

vida do Fausto parece evidenciar. É essa reflexão que anima os próximos capítulos desta dissertação.

Capítulo II – Mito, Pacto e a Condenação Implacável

Neste capítulo, apresentaremos os elementos mais pungentes que compõe a dimensão mítica da história fáustica de Mann, nos quais o sofrimento comparece como a marca de seu destino, a condenação e o inferno. Para isso, nossa abordagem orbita o pacto entre Adrian Leverkühn e a aparição demoníaca, tomando especificamente a conversa que realizaram quatro anos após a noite de amor e pecado entre músico e prostituta. Tematizaremos a noção de doença, tema recorrente nas obras de Mann, que surge em Doutor Fausto como o catalisador do demoníaco, e que seria, portanto, o instrumento da destinação de Adrian Leverkühn. Nos termos de uma inevitabilidade mítica, a infelicidade que caracteriza a vida do compositor será relacionada ao esvaziamento valorativo que compõe a vida do moderno Fausto, apontando como essa é a característica fundamental do demoníaco em sua vida. Na última seção, trataremos de elaborar como a indiferença com que o homem olha para o mundo impede a realização de experiências, ou seja, de momentos que possam compor o substrato de uma história livre do mito.

Doença e Ruptura

Era 1905, e o jovem músico alemão chegava a Leipzig, encantava-se pela arquitetura, espantava-se com o modo de falar “diabolicamente ordinário” das pessoas do local e reconhecia o ritmo universal da cidade. Para conhecer a metrópole, contratou o carregador de malas da estação ferroviária como guia. Foram para igrejas, monumentos, edifícios públicos e locais de interesse turístico. Ao fim do passeio, Adrian Leverkühn pediu ao carregador que o levasse a um lugar no qual poderia fazer uma refeição. O carregador o levou até a porta de uma “boa locanda”, em suas palavras, e despediram-se. Era um casarão, no qual o compositor foi acolhido por uma senhora com gestos quase pudicos, que o conduziu até

o salão principal. Ali, Adrian Leverkühn foi recebido pelos olhares concupiscentes de várias mulheres; as cortesãs que esperavam trocar seus corpos e seu tempo por dinheiro. O velho carregador de malas havia conduzido o ingênuo músico a um bordel. Acuado, Leverkühn percebe um piano, um amigo naquele lugar que lhe era tão estranho. Após alguns acordes, uma das mulheres aproximou-se e acariciou a face do músico com o braço. O jovem saiu apressado do lugar.

Mais de um ano se passou até que o orgulho de Adrian Leverkühn cedeu ao *instinto (Trieb)*⁴⁴, e ele voltou àquele casarão em busca da prostituta que o acariciou, a quem ele chamava de Esmeralda. Foi informado que ela não mais trabalhava naquele local, devido a uma hospitalização. Descobriu onde ela morava e, obcecado, foi à casa da mulher, que se situava em outra cidade. Esmeralda lembrava-se do visitante, e, grata e lisonjeada pela viagem que o músico empreendera em sua busca, o preveniu contra ela: “Da boca dele, soube a mulher que a viagem a Pressburg fora feita por sua causa – e para demonstrar-lhe sua gratidão, *acautelou-o contra seu próprio corpo.*” Esmeralda advertiu Adrian contra sua doença⁴⁵. O músico, no entanto, insistiu na consumação do ato sexual: “A pobre moça deve ter-se sentido purificada, justificada, engrandecida e feliz pelo fato de que o homem vindo de longe recusava, apesar de qualquer perigo, renunciar a ela” (MANN, 2000, p. 217-s).

No ato sexual o músico contraiu sífilis, doença que o acompanhou pelo resto de sua vida. Note-se a especificidade dessa relação entre Adrian e Esmeralda: quando o músico une-se à prostituta, ele uniu a

⁴⁴ Herbert Caro, tradutor da edição brasileira do Doktor Faustus de Mann, traduz *Trieb* e *Instinkt* por instinto. Os termos são utilizados por Mann designando uma força de determinação imediata das ações, uma determinação não racionalizada; quanto a essa força, a narrativa do romance a relaciona ao demoníaco, a uma pureza humana, ou ainda a uma dimensão animal do homem. Reconhecendo a influência de Nietzsche na formação de Mann, podem-se remeter esses termos à sua filosofia, e apontar para mais uma tensão entre forças distintas que determinam a vida do Fausto.

⁴⁵ A temática da doença é recorrente nos escritos de Mann, seja como motivo literário, como em Doutor Fausto ou A Motanha Mágica, seja como objeto de reflexão. Um traço comum a essas abordagens é a perspectiva de a doença como fundamento de uma expressão moral (cf.: “Dostoiévski, com moderação” in MANN, 2012, p. 113-133)

transgressão ao castigo, pois, consciente da doença da mulher, o pecado da carne tornou-se magicamente a fonte de seu suplício. Sendo condenação para o músico, essa mesma união pode ser considerada como um ato de salvação para Esmeralda:

A desventurada acautelou contra "si mesma" a quem a desejava, e isso representou um ato de livre elevação da alma, acima da sua deplorável existência carnal, um ato de distanciar-se humanamente de tal situação, um ato de comoção, um ato - permitam-me esta palavra - um ato de amor. (MANN, 2000, p.218).

Assim narrado pelo biógrafo de Leverkühn, o sentido da relação amorosa é o de suspensão do pecado e aceitação da mulher em toda sua singularidade: é o momento de salvação de Esmeralda, o contraponto perfeito à danação à qual o músico se condenava.

Adrian Leverkühn chamava de *Hetaera Esmeralda* esta sua única mulher. *Hetaera* é um vocábulo grego que na antiguidade designava cortesã; mas isto explicita apenas parte do sentido daquela denominação. *Hetaera Esmeralda* é o nome de uma borboleta tropical venenosa apresentada ao compositor pelo pai nos seus emotivos discursos sobre a natureza. Sobre *Hetaera Esmeralda*, Jonathan Leverkühn falava da aparência transparente, vítrea, com apenas uma mancha rosácea na ponta das asas, que durante o voo aparentam uma pétala ao vento, e que é especialmente "amante" das sombras fornecidas pelas ramagens das árvores; sobre outra borboleta falava da capacidade de se tornar inteiramente invisível, graças às asas que mimetizavam as folhas de uma árvores com seus veios e imperfeições; na mesma lição, dizia sobre outra borboleta que se afastava dos predadores por uma espalhafatosa visibilidade, um vôo pomposo, lento e até "melancólico", "repugnante" para o olhar de outros animais, tornando-a "tragicamente segura". Além das aproximações entre o caráter e a personalidade de Esmeralda com as borboletas descritas por Jonathan Leverkühn, não se pode deixar de atinar o nexos entre o sentido desses discursos e o ato sexual entre ela e Adrian: ao relacionar-se com a mulher, ele adere ao que era antes motivo de riso,

entrega-se a um passado marcado por um pensamento aparentemente ultrapassado que surge para enfatizar que o mito nunca foi superado, e que, nesse momento, tem sua força renovada. Adrian convida o mito a tomar sua vida.

A imagem composta por essa relação é, em si mesma, carregada de tensões: pecado e castigo, condenação e salvação, amor e violência compõem o enlace amoroso entre Adrian Leverkühn e Esmeralda – músico e prostituta –, o qual forma uma imagem polissêmica e ambígua. No entanto, esse enlace amoroso, a aceitação da doença, é também o momento em que se firmou o pacto entre Leverkühn e o demônio, figura que se apresentaria apenas anos mais tarde para explicar o acordo estabelecido entre os dois naquela noite com Esmeralda. Toda aquela tensão evidente na imagem desse pecado de amor é um catalisador para o enlace entre o músico, sujeito moderno e esclarecido, e o demônio, figura mítica e encantada. Esse enlace evidencia o vínculo entre essas identidades: os dois se confundem na figura do inumano, que poderia remeter à imagem do anjo caído, a partir do que bem e mal não seriam claramente distinguíveis.

Assim, o momento em que o racional músico cede aos instintos e negligencia a si próprio em benefício de um momento de amor, ele antecipa um novo enlace. Dessa vez, não uma relação amorosa, mas uma transação legal, um pacto. Isso quer dizer que ao ascético músico, à sua vida desencantada e esclarecida, não foi subtraído o fantasma, a aparição: certa noite, em meio a uma grave crise de cefaleia, surge-lhe o *multiforme* demônio, seu Mefistófeles.

O encontro fáustico é descrito no capítulo XXV da obra de Mann, ocupando o centro temático e espacial do romance. Entre o final de 1944 e o início de 1945, durante mais de dois meses, Thomas Mann debruçou-se sobre a *disputationen*⁴⁶. O humanista Serenus Zeitblom, no entanto, é

⁴⁶ A edição crítica do romance, organizada por Ruprecht Wimmer, enumera as seguintes fontes para o central capítulo: a edição de Spiess da lenda do Fausto; as cartas de

incapaz de narrar esse encontro. Ele não pode compreender o demoníaco e a doença, tampouco o doente. Assim, nesse capítulo XXV, Zeitblom concede a pena à Leverkühn. Com isso, Thomas Mann leva para o interior da narrativa sua própria técnica de montagem⁴⁷, e o narrador Serenus Zeitblom cola em sua obra biográfica a carta que o amigo lhe escrevera. Talvez pudéssemos insistir na incapacidade do narrador de lidar tão diretamente com o demoníaco, e, dessa forma, essa concessão não adviria apenas como um gesto de fidelidade à história – como faz parecer o esmero com a carta, que não foi entregue ao tipógrafo, e sim inteiramente transcrita a mão pelo biógrafo –, mas também como o reconhecimento de seus limites em relação ao seu objeto. Essa insuficiência é notável na dúvida que o narrador tem em relação a existência efetiva daquele outro, e como sente horror por ambas as possibilidades: que a figura demoníaca exista e tenha pactuado com seu amigo, ou que ela não exista, e que da cabeça de Adrian tenha brotado tudo aquilo que a carta explicita. Assim, com a pena em suas mãos, é o Fausto que descreve aquela noite de sua vida, é sua voz que nos fala nesse capítulo. Mas não apenas a sua. O capítulo é, em grande medida, formado por um diálogo entre o compositor e “um outro, um inteiramente outro, tremendamente outro”, que, nesse encontro, fala mais, enquanto o Fausto ouve. É por tudo isso que a carta, algumas vezes já referida pelo biógrafo durante sua narrativa, é apenas transcrita nesse momento:

O documento ao qual aludi várias vezes nestas páginas, o relato secreto de Adrian, em minha mão desde o seu

Martinho Lutero; o *Simplicissimus* de Grimmelshausens; a literatura biográfica sobre Nietzsche, Hugo Wolff e Robert Schumann; ensaios sobre temas e pessoas do renascimento (sobre o *Hexenhammer*, sobre Dürer); e, evidentemente, a *Filosofia da Nova Música*, de Adorno. Além dessas fontes, Thomas Mann encenou a conversa baseando-se no sonho febril de Ivan Karamazov, da obra de Dostoiévski, na qual o diabo manifesta-se diante de Ivan, sentado em uma poltrona. No cenário realista da obra de Mann, uma figuração literal e indubitável do demônio seria falsa, e, por isso, envolver o episódio da aparição nos delírios febris concede à cena sua adequação à obra, repondo os passos do autor russo que Mann apreciava.

⁴⁷ A técnica da montagem e outros recursos construtivos da obra serão analisados no capítulo III desta dissertação.

trespasse, e que guardo como um precioso, um terrível tesouro – aqui está ele, vou comunicá-lo. Chegou o momento biográfico para inserí-lo. Após ter virado as costas ao refúgio que o amigo escolheu voluntariamente para si e compartilhou com o silesiano, interrompe-se minha narrativa, e neste capítulo XXV o leitor ouvirá diretamente a voz de Leverkühn. (MANN, 2000, p. 312)

A carta do Fausto ao seu amigo inicia com uma exortação por silêncio, pois nada poderia preparar o que se seguiria: “Se sabes algo, cala. Vou calar, nem que seja por vergonha e para não melindrar a gente, ah, sim, por respeito às convenções sociais” (MANN, 2000, p. 313). Leverkühn segue, e explica em sua carta as condições em que se encontrava naquele dia:

O dia inteiro, lastimosa criatura que sou, fiquei deitado no escuro com minha maldita cefaleia. Diversas vezes, quase me sufoquei e tive que vomitar, como ocorre em casos de acessos violentos, mas ao anoitecer, inopinada e repentinamente, houve uma melhora. Pude reter a sopa que me trouxe a mãe Manardi (“Poveretto!”). Também esvaziei em seguida com bom ânimo uma taça de vinho tinto (“Bevi, bevi!”) e de repente me senti tão seguro que nem sequer me recusei um cigarro. (MANN, 2000, p. 314)

A certa altura da noite, o compositor sente algo inteiramente inesperado:

Ei que de chofre me sinto ferido por um golpe de frio cortante, como se a gente estivesse sentado no inverno numa sala bem aquecida e subitamente alguém abrisse uma janela que deixasse entrar a temperatura gélida de fora. No entanto, aquilo não vinha de trás, lá onde se acham as janelas, senão me atacava de frente. (MANN, 2000, p. 315)

O diabo se apresenta ao músico. O momento de presentificação é emblemático, pois a crise de cefaleia expressa, como um sintoma do espírito, a patologia da vida moderna e de seu fundamento, o pensamento racional mitificado. O termo crise, em sua raiz semântica latina *crīsis*, designa o momento de mudança súbita, o momento decisivo da doença, do qual poderia decorrer a vida ou a morte do doente. Em sua derivação grega, o termo designava o momento de separar, decidir ou jugar. Assim, podemos considerar que doença e crise integram uma mesma

constelação, e representam justamente a relação de tensão que o doente tem com a vida. A crise doentia parece ser a manifestação de um momento crítico, uma ocasião para o surgimento de algo diverso; poderíamos dizer, a manifestação de um devir. A doença, nesses termos, poderia ser vista como uma fase necessária da vida humana. Rosenfeld, em uma análise sobre a doença nas obras de Thomas Mann, sintetiza:

Esse espírito "doentio" é um elemento importante para a superação da vida em si fechada e sem perspectivas humanas, é uma força que, opondo-se ao simples funcionar dos reflexos, é capaz de dizer "não" à mera biologia, para usarmos a expressão de Max Scheler. Mas é precisamente em virtude desse afastamento e dessa distância que o homem consegue apossar-se de um modo mais profundo da vida. (ROSENFELD, 1994, p. 149-s).

E se a doença, como a crise, coloca em um ponto crítico sua vida, como se a partir dela restasse ao Fausto apenas a possibilidade de romper com essa vida, precisamos lembrar a especificidade da sífilis, a doença de Leverkühn, que Thomas Mann tratou com delongas em um texto sobre Nietzsche:

A evolução de Nietzsche não é outra coisa senão a história de uma desinibição e degeneração paráliticas – um movimento de ser levado além de uma normalidade altamente talentosa rumo às esferas gélidas e grotescas de um conhecimento mortal e de uma solidão moral, um grau terrível e criminoso de conhecimento para o qual esse homem delicado e bondoso, dependente de todo tipo de cuidados, não tinha sido nascido, mas para o qual, assim como Hamlet, fora convocado (MANN, 2011, p. 121).

A doença põe uma distância entre o homem e as imposições da vida, removendo o fardo do normal; ela conduziria o doente a um lugar no qual um novo olhar sobre o mundo pode ser lançado, um olhar desimpedido pelas determinações da saúde. No entanto, enquanto crise, esse momento de suspensão da doença conduz o sujeito a uma fronteira, a partir da qual poucos passos podem ser dados para a renovação da vida ou para uma existência moribunda e assassina. Assim, mais do que indicar a iminência da reversão do esclarecimento em superstição e mito, o encontro entre músico e demônio possibilitado pela doença parece

conduzir o Fausto a um momento de ruptura, no qual se encontram tensionados mito e história. E o demônio surge para dominar essa ruptura. Com isso, faz-se necessário analisar a doença de Leverkühn conforme foi apresentada pelo diabo, a fim de compreender seu conteúdo na vida do Fausto.

Inicialmente, Adrian Leverkühn não acredita na aparição. O Fausto crê que a figura diante dele e o frio que dela emanava eram resultados de um delírio induzido pela doença, por um acesso febril. Contra essa descrença, o Diabo argumenta:

ELE: - Santa lógica! Justamente o contrário está certo. Eu não sou nenhum produto do foco em tua *pia mater*, lá em cima, mas o foco te *capacita* – compreendes? – a avistar-me, e sem ele, indubitavelmente, não me enxergarias. (MANN, 2000, p. 330)

A doença, diz o demônio, é o que possibilita o encontro entre os pactuários. Dessa forma, propomos considerar que a doença é constituída menos por um elemento intrinsecamente mal e demoníaco do que por uma condição em relação à vida, que possibilita ao doente ver algo distinto. Em si mesma, essa condição parece ser amoral e determinaria apenas uma forma de lidar com a vida, uma forma desafiadora ou desobediente que rompe as expectativas de normalidade. Assim, o mal não está colado à situação de suspensão própria da doença, e o doentio não é necessariamente uma expressão do demoníaco. Resta-nos a pergunta sobre a maneira com que a aparição toma a doença do Fausto.

O demônio reporta a doença para Leverkühn com o peso do inevitável. Segundo a aparição, a experiência da doença seria a única e a última que o Fausto poderia viver, como se a resposta à situação de anomia que a modernidade lhe apresentava fosse o recurso à doença e ao destino. Nesses termos, o pacto torna-se inescapável:

É o cérebro que cobiça a visita deles e a aguarda, cheio de esperança, assim como tu aguardaste a minha; convida-os, abraça-os, como se já não pudesse suportar a demora da chegada. (MANN, 2000, p. 329)

Essa doença cobiçada é apresentada pelo diabo como um distanciamento da vida comum, refazendo os argumentos de Thomas Mann a respeito de Nietzsche. Tudo se passa como se o doente, cujos vínculos com a vida estão enfraquecidos, pudesse quebrar a ordem normativa, jogar com ela. Isso quer dizer que a doença se opõe à vida, mas não a abandona. Nos termos da aparição demoníaca:

A doença, e em especial uma doença escandalosa, discreta, oculta, produz certa oposição crítica ao mundo, à vida mediana; deixa as pessoas revoltadas e irônicas, com relação à ordem burguesa, e faz com que suas vítimas procurem a proteção do espírito livre, de leituras, de pensamento." (MANN, 2000, p. 327)

Parece-nos pertinente elaborar a afinidade entre essa noção de doença e o conceito benjaminiano de *limiar*. *Schwelle*, o limiar, é uma zona de transição ou um lócus de hibridismo, no qual a definição das identidades é comprometida. Mas, diferente de uma fronteira, que é uma linha de separação entre os termos, o limiar é uma ampla linha de união. Em alemão, seguindo uma etimologia de Benjamin, o limiar teria relação com o verbo *schwellen*, que pode ser traduzido por *inchar* ou *entumescer*, cuja proximidade ao campo da doença é evidente⁴⁸. Mas o que esse processo inflamatório da doença indicaria? O que essa zona une? A doença une vida e morte, ou seja, ela é o lugar no qual a tensão entre vida e morte fica mais forte e indistinta. Reconhecendo a influência de Nietzsche sobre Mann, não é sem interesse apontar como a maneira que o filósofo aborda a noção de doença pode enriquecer nossa concepção. Segundo Nietzsche, podemos considerar o mundo como vontade de potência (*Der Wille zur Macht*) (cf. NIETZSCHE, 1992, §36), e a *grande saúde* seria a

⁴⁸ O termo limiar é usado por Benjamin como chave para um pensamento avesso a identidades, comprometido com uma crítica histórica e filosófica capaz de lidar não apenas com as convenções, mas com as diferenças e com tudo aquilo que foi oprimido pelo convencionalizado: "O limiar deve ser rigorosamente diferenciada da fronteira. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados" (BENJAMIN, 2009, p. 535). Sobre a noção de limiar, os textos "Limiar, Fronteira e Método", de João Barrento (*in* 2013), e "Limiar: Entre a vida e a morte", de Jeanne Marie Gagnebin (*in* 2014), são estudos especialmente esclarecedores.

situação de transbordamento de forças do homem, na qual todas as coisas que se antepõem a ele seriam enfrentadas de tal forma que o sofrimento que delas deriva não seria sinal de fraqueza, mas de força⁴⁹. Nessa vida extremamente saudável, a morte tem uma presença mais forte, pois esses grandes enfrentamentos seriam tanto mais perigosos quanto mais ousados fosse esse homem. Para este tipo de homem, a doença não é degeneração, mas a situação na qual sua força pode melhor se expressar, e designa a situação da qual derivam múltiplas possibilidades de mudança.

A doença, uma aproximação à morte, poderia dar acesso ao inumano, àquilo que escapa às exigências normativas e às expectativas vitais do homem. A morte, insistiríamos, é a expressão da finitude das coisas, de sua falibilidade, da possibilidade de mudança e ruptura. No entanto, o diabo quer capturar o sentido da morte, e afirma que ela é apenas um fenômeno contínuo à vida. O que é mais significativo, a morte cultivaria a vida, em uma eterna repetição e continuação. Sammael diz a Leverkühn:

Que significa "morto", desde que a flora brota e viceja em muitas cores, sob as mais diversas formas, e até se apresenta heliotrópica? Que significa "morto", desde que a gota demonstra aquele apetite sadio? A resposta definitiva à questão de saber o que é mórbido e o que é são, meu filho, não a deveríamos abandonar aos beócios. Sempre resta duvidoso se estes têm a opinião certa acerca da vida. Frequentemente, a vida já apanhou com avidez o que se originou na estrada da morte ou da doença, e serviu-se disso, a fim de ir mais longe e subir mais alto. Já esqueceste o que te ensinaram na escola da Sapiência, a saber, que Deus pode converter o Mal no Bem e que não convém admitir que ele perca a oportunidade de fazê-lo? *Item*, é necessário que alguém tenha sido doente ou louco, para que os demais não precisem sê-lo.

⁴⁹ "O mais rico em plenitude de vida, o deus e o homem dionisíaco, pode permitir-se não só a visão do terrível e discutível, mas mesmo o ato terrível e todo luxo de destruição, decomposição, negação; nele o mau, sem sentido e feio parece como que permitido em virtude de um excedente de forças geradoras, fertilizadoras, capaz de transformar todo deserto em exuberante pomar". (NIETZSCHE, 2001, §370)

Note-se que essa opinião sobre a natureza da morte acompanha uma especulação sobre deus, especulação que insiste em tornar indistintos Bem e Mal, pois, ao “converter o Mal no Bem”, não é a redenção ou o perdão que são experimentados, mas uma confusão entre esses princípios teológico-morais. Ora, isso parece revelar aspectos a respeito de o que seria o demoníaco, quais seriam as características do diabo pensado por Mann. A operação de tornar ambíguos bem e mal parece ser o modo de ação desse diabo, ao menos nesse momento histórico, em que ele se apresenta a Leverkühn. O demônio tem consciência do tempo, e reconhece que a influência direta do mal e do caos era um modo de operação particularmente efetivo em outras épocas:

Lembra-te da comovente exaltação, do ambiente bem convulsivo, cheio de pressentimentos e inquietudes: o afã de peregrinar ao Santo Sangue de Niklashausen, no vale do Tauber, as cruzadas de crianças, as hóstias sanguinolentas, a fome, a revolta dos camponeses do Bundschuh, a guerra e a peste em Colônia, meteoros, cometas e grandes signos, freiras estigmatizadas, cruzeiros que assomavam nas vestes das pessoas, que então queriam combater os turcos, com o estandarte feito de uma camisa de mocinha, adornada de uma cruz milagrosa. Que belos tempos, tempos endiabradamente alemães! (MANN, 2000, p. 326)

No entanto, no século XX, a influência do diabo parece trabalhar com ferramentas mais sutis para causar seu mal. Pensemos na doença: o diabo utiliza-a como uma abertura e captura o seu “conteúdo” para conformar a vida do doente. A influência do demônio é até mesmo microscópica, como é o caso do processo inflamatório da *Spirochaeta Pallida*, que chegou do oriente justamente naqueles tempos endiabradamente alemães:

Para ser breve: a metaespiroquetose é o processo meningeal, e pode acreditar que precisamente os pequerruchos têm verdadeira paixão pelas partes superiores, têm predileção pela região a cabeça, as meninges, a *dura mater*, que envolve o cérebro, e a *pia mater*, que junto com ela, protege o seu interior o delicado parênquima; pois, desde o momento da primeira contaminação geral, apaixonadamente, enxameiam nessa direção. (MANN, 2000, p.328)

A respeito da atuação do Diabo, importa sobremaneira lembrar que o diabo nada cria. Ele pode apenas transformar o que já é criado, potencializar ou minimizar a matéria que já existe no mundo:

Onde nada existe, o próprio Diabo não terá campo, e nenhuma vênus pálida produzirá coisa alguma que preste. Nós não criamos novidades, que isso cabe a outra gente. Limitamo-nos a desatar e libertar. Mandamos às favas a lerdeza, a timidez, os castos escrupulosos e as dúvidas. (MANN, 2000, p. 333)

Dessa forma, o demônio utiliza a infecção sífilítica para aparecer ao seu eleito, e toma a doença para afetar sua vida. Os efeitos da doença tornam-se a única experiência do Fausto: uma perpétua oscilação entre extremos que impossibilita a vida comum; os acessos febris seguidos de calafrios são apenas os extremos de uma só experiência doentia de algo que já existia na vida do Fausto. O demônio descreve como será a vida do músico após o pacto:

“Que felicidade, inefável! Estou fora de mim! Eis o que chamo de novo e grande! Oh, fervorosa delícia da inspiração! Minhas faces estão em brasa, qual ferro derretido. Delírio, e vós todos delirareis, quando isso chegar a vossas mãos! Que Deus então tenha misericórdia de vossas pobres almas!” Será que essa exclamação ainda poderá ser considerada saúde alucinada, loucura normal, ou terá quem a preferir as meningites atacadas? O burguês será o último a encontrar a resposta certa, pois durante muito tempo nem sequer estranhará tal comportamento, já que os artistas de qualquer jeito têm um parafuso frouxo. E se no dia seguinte, num acesso de ressaca, outro quídam bradas: “Ah, estúpido tédio! Que vida de cachorro, quando a gente é incapaz de produzir o que quer que seja! Se apenas houvesse uma guerra lá fora, para que ocorra alguma coisa! Então eu bateria as botas em bom estilo! Que o Inferno tenha pena de mim, pois sou seu filho!” (p. 332)

Nessa passagem entre extremos, tudo que é comum torna-se indiferente, pois não pode ser propriamente experimentado. Além da evidente relação com aquele esforço especulativo de tornar ambíguos o bem e o mal, esta perpétua oscilação pode explicar a frieza de Adrian Leverkühn, pois os sintomas da doença parecem motivar o afastamento do músico das pessoas e das expectativas sociais, seu ascetismo. Ao

tornar ambíguas aquelas noções teológico-morais, ou ao afastar-se de contatos sociais, parece-nos estar em operação um mesmo princípio, uma mesma força de desarticulação e negação. Ora, a força de desarticular a normatividade poderia ser tomada a partir das exigências de expor a falsidade do que é tomado por natural, lançar luz sobre as fissuras do mito e possibilitar o surgimento da história. Isso quer dizer que, sem outras considerações, poderíamos julgar que o demônio, ao tornar ambíguos bem e mal e motivar a frieza de Leverkühn, faria um bom serviço ao homem, pois possibilitaria justamente a superação da situação mítica na qual o músico se encontrava; o demônio, aqui, faria justiça ao seu nome Lúcifer, seria efetivamente o Portador da Luz. Mas esse não é o caso. O demônio toma a doença, e faz de seu conteúdo uma expressão do próprio inferno. Note-se a continuidade entre os efeitos da doença e a destinação infernal. Em vida, o músico oscilaria entre o calor extremo e o frio congelante. O calor da “inspiração deveras deleitosa, fascinante, indubitável, férvida”, pelo qual não seria capaz de interromper o próprio trabalho para qualquer outra coisa; e o frio do maior tédio, da esterilidade mais completa, da inteira incapacidade de criar. Após essa vida doente, a alma do Fausto estava destinada ao mesmo fardo, eternamente:

No fundo, o Inferno será apenas uma continuação da tua vida excêntrica. Para resumir tudo em poucas palavras: sua quinta-essência, ou se preferes outro termo, sua peculiaridade características consiste em deixar aos seus habitantes unicamente a escolha entre o mais extremo frio e um calor tão intenso que até poderia derreter granito. Entre esses dois estados, correm eles de cá para lá, ululando, pois, enquanto se encontram num deles, o outro sempre se lhes afigura celestial alívio. Porém imediatamente, também esse se tornará insuportável, na acepção mais infernal do adjetivo. (Mann, 2000, p. 347)

São nesses termos que devemos pensar o diabo, ou seja, pelos efeitos que ele impõe ao homem através da doença, pelo destino que lhe determina⁵⁰. Trata-se, portanto, de melhor analisar o demoníaco, a fim de

⁵⁰ Note-se que, dessa forma, resolvemos a questão colocada pelo biógrafo Zeitblom

compreender o que impõe ao Fausto.

Demônio – Infelicidade e Indiferença

O demônio atua na vida de Adrian Leverkühn submetendo-o àquela existência pendular. No entanto, é menos a experiência dos extremos do que a própria oscilação que nos parece ser a substância caracteristicamente demoníaca. No caso do Fausto, o verdadeiro mal se expressa na própria ambivalência, na destinação sem conteúdo, pois que se cumpre na forma do extremo e do excesso cambiável. Aqui encontramos uma característica essencial do demoníaco nos tempos desse moderno Fausto, a saber, a indiferença dos conteúdos expressos nas formas, o que se fundamenta no que chamaremos de formalismo⁵¹. É sob essa luz que devemos compreender a indistinção que o demônio elabora entre bem e mal, e, conseqüentemente, o afastamento em relação às expectativas sociais. Nesse contexto, toda objetividade é suprimida em benefício da forma e, ecoando os debates do círculo de Kridwiss, as grandes ideias que orientariam os valores sociais seriam esvaziadas e

sobre a existência do demônio – ou ao menos, a evitamos. Isso porque, tomando essa existência através de seus efeitos na vida do homem, afirmamos o ser do demoníaco no homem, e não propriamente o ser do Demônio. Sobre essa questão, Schwarz afirma que, da perspectiva do autor, o uso do pacto demoníaco no romance teria a função de auxiliar a apresentação da relação entre tradição e psicologia individual (cf. SCHWARZ, 1981, p.46).

⁵¹ O conceito de formalismo de que lançamos mão referencia a noção de razão subjetiva, apresentada por Horkheimer em *Eclipse da Razão* (2004). O próprio Horkheimer, em uma nota de seu texto, afirma que “subjetivação” e “formalização” têm sentidos próximos, e a escolha pela derivante de *forma* devém de sua maior proximidade ao campo estético, importante para este trabalho. Ao fazer uso dessa noção, gostaríamos de evidenciar um determinado esquema de funcionamento do pensamento, no qual os conteúdos específicos das ideias são menos importantes do que os meios de referência a elas. Assim, o pensamento operaria na busca do melhor meio para cumprir um fim tão arbitrário quanto indiferente. Nos termos de *Eclipse da Razão*, toda referência à conteúdos objetivos da razão foram suprimidos em benefício da “faculdade de classificação, inferência e dedução, não importando qual o conteúdo específico dessas ações: ou seja, o funcionamento abstrato do mecanismo de pensamento”, um funcionamento que tem em vista especialmente o princípio de conservação. O que as duas concepções compartilham é a indiferença frente aos conteúdos específicos, pois o cálculo de eficiência do meio e o cálculo de conservação não precisam justificar esses conteúdos por uma ideia objetiva ou valor exterior.

poderiam ser arbitrariamente determinadas. Tudo se passa como se a Beleza, a Verdade e a Justiça perdessem qualquer lastro de objetividade própria, e delas restassem apenas formas decaídas e miticamente instauradas, as quais os homens não podem pensar senão formalmente através do cálculo de melhor meio de se referir a elas, pois foram impostas violentamente como mitos.

No processo de integral dissolução de conteúdos ideais, interessa notar que também a ideia de felicidade se torna insubstancial, transforma-se em uma mera forma vazia, tão arbitrária e relativa quanto inalcançável. Note-se a nova ocorrência do tema fáustico: o homem moderno, submetido a esse formalismo, não pode ser feliz, e busca no inumano maneiras de suprir essa insatisfação. Com isso, o demoníaco encontraria situações ideais para sua presentificação nesse lugar em que a felicidade se torna inalcançável.

A formalização dos conteúdos ideais que orientam a vida dos homens expressa a infelicidade a que está destinado o sujeito moderno. No entanto, importa-nos ressaltar como infelicidade e destino podem ser tomados como noções contínuas, fazendo daquela o sinal do mal na vida do Fausto. Como afirma Benjamin, “na medida em que uma coisa é destino, ela é infelicidade e culpa” (BENJAMIN, 2001, p. 93). Isso porque à noção de destino está ligada a ideia de culpa como o médio de sua expressão, e a vida submetida à existência culpada não pode ser feliz. Essa identidade entre infelicidade e destino revela, de forma negativa, que a felicidade se encontra apenas onde o destino não impera⁵². Assim, a

⁵² Agamben leva essas conclusões ao extremo, afirmando que não se pode ser digno de felicidade, pois que ela só seria possível com a magia, pois qualquer submissão a uma estrutura que possa ser reduzida a uma compreensão mediada já está submetida a alguma instância mítica. Agamben argumenta que a felicidade só é possível com magia e, mais do que isso, ninguém pode ser digno de felicidade. Nos contos de fadas, o autor lembra, diz-se que será feliz quem achar “o gênio da garrafa, guardar em casa o burrinho-faz-dinheiro ou a galinha dos ovos de ouro” e, desta forma, o que se pode alcançar com esforço, mérito e trabalho duro não é a felicidade (AGAMBEN, 2007, p.23). Assim, o sujeito da felicidade não seria uma consciência, pois a verdadeira felicidade envolve uma dimensão que está além da subjetividade, e apenas é tangível se fornecida pelo encanto, ou seja, por algo ao qual o sujeito apenas pertence. Propõe-se ainda ler

felicidade habitaria apenas onde o mito não alcança, em suas fissuras e falhas. É com isso em vista que devemos tomar a conversão das ideias de infelicidade, mito e mal. Essas ideias e conceitos de campos originários diversos se encontram, compondo a vida do Fausto, não como ideais de orientação, mas como fantasmas que assombram a vida do homem em todas as suas horas⁵³. Poderíamos lembrar o episódio apresentado no primeiro capítulo desta dissertação, no qual Adrian Leverkühn declara a revogação da Nona Sinfonia, logo após a morte de seu sobrinho. Se existe uma relação entre infelicidade, culpa e destino, a negação da felicidade implícita naquela declaração revela uma vida inteiramente capturada pelo demoníaco, como se a força do mito determinasse a expulsão de qualquer possibilidade de se realizar uma *experiência* legítima, exigisse o sacrifício do horizonte existencial do Fausto. Se a existência do mal se efetiva no destino, é a infelicidade o que caracteriza o mito – e, igualmente, o demoníaco. Uma vida submetida ao demoníaco, portanto, jamais alcançaria a felicidade, mesmo que essa seja a razão do recurso ao inumano.

As perguntas sobre o conteúdo da doença, sobre a maneira como ela é tomada pela figura demoníaca e transformada em algo mal,

que o destino do qual fala o ensaio de Agamben, ou, da mesma forma, o esforço e o mérito, conduzem apenas ao *continuum* da totalidade e, desta forma, apenas reificam todos os aspectos da vida numa perpétua equiparação do particular ao universal existente. Ora, se a felicidade não devém do esforço e do mérito, se não participa do destino comum, apenas do que recusa a totalidade objetiva pode proceder a felicidade: "Sua alegria pertence totalmente ao encanto, e se sente prazer, consciente e puramente, só com o que se obteve pelos caminhos tortuosos da magia" (AGAMBEN, 2007, p. 24).

⁵³ Esses fantasmas parecem ser tematizados por Adorno, em *Minima Moralia*. Nesta obra, o filósofo aborda aspectos diversos da existência, toma os sinais mínimos da vida cotidiana visando apontar as tendências dominantes da *vida falsa* e *lesada*: a existência prejudicada e mal sucedida. A vida lesada é a expressão do homem impedido de se formar; ela constrói uma teia de relações alienadas que se intensificam até construir uma totalidade fechada. Assim, a incapacidade de manter a existência particular em paz com a universal e a incapacidade de manter a liberdade frente à reificação total são a base da vida falsa e lesada. Nesta conjuntura, a vida cotidiana será a expressão do sofrimento psíquico e da coisificação das relações sociais. Em nossos termos, a vida está submetida ao destino. A partir disso pode-se notar que a vida certa, em oposição à falsa, funda-se na liberdade e no contato pleno com o outro; a vida certa é a vida justa, é a vida feliz. O projeto de denúncia empreendido por Adorno guarda sob si a face de uma *vida certa* (*richtig Leben*), anunciada através da negatividade.

encontram suas respostas na compreensão dessa convergência entre mal, infelicidade e destino. E assim, a relação entre os termos mostra-se incontornável: o demoníaco surge onde a felicidade é impossível, e a infelicidade viceja através do demoníaco. Para melhor compreender essa relação, o demoníaco e a infelicidade devem ser apreendidos sob a luz daquele formalismo que compõem a existência do Fausto.

A revelação do demônio ao Fausto auxilia essa compreensão, especificamente porque o Mefistófeles de Leverkühn apresenta-se com múltiplas faces. Em nossa leitura, tão importante quanto essa multiplicidade é a própria possibilidade da transformação, pois ela revela a plasticidade do demoníaco. Aqui, poderíamos notar o princípio da racionalidade formalista operando nas imagens do romance, pois a aparência do demônio é deixada a si mesma, assumindo a forma mais conveniente ao seu fim:

Que aparência tenho é puro acaso, ou melhor, as circunstâncias determinam-na, criam-na, sem que eu me preocupe com ela. A adaptação, o mimetismo – tu estás a par desses fenômenos, são mascaradas, mistificações da Mãe Natureza, que sempre se expressa com uma pontinha de ironia. Mas, meu caro, certamente não hás de ver uma alusão a ti e dar-te por ofendido por causa dessa adaptação, a cujo respeito não sei mais do que a borboleta que aparenta ser uma folha. Deves, no entanto, admitir que essa adaptação, sob outro ângulo, não deixa de ser apropriada, considerando o lugar onde apanhaste aquilo, apesar de teres sido acautelado, o motivo de tua bela canção baseada no símbolo das letras. (MANN, 2000, p. 322)

Interessa também notar as formas específicas tomadas pela aparição para se revelar ao Fausto. Primeiro, ela se apresenta com a aparência de um “rufião”, com roupas inadequadas e desgastadas, a dicção de um ator e a fala idêntica à de Kumpf, professor do curso de Teologia que o músico frequentara. Nesse momento, o Diabo invoca, através de seu discurso, ideias de uma pureza primeva, de uma germanidade autêntica: “É bem verdade que sou alemão, genuinamente alemão, não o nego, e todavia da estofa antiga, da melhor, que no seu íntimo é cosmopolita.”(MANN, 2000, p. 319). Neste momento, o diabo faz

tentação a Adrian oferecendo uma inspiração pura, sem mediações racionais, sem intelectualizações; ele oferecia a beleza da irracionalidade através de uma inspiração própria apenas ao Diabo:

O que nós propiciamos já não é o clássico, meu caro, e sim o arcaico, o primordial, o que, desde tempos imemoriais ninguém experimentou. Quem sabe ainda hoje, quem sabia até mesmo na época clássica o que é inspiração, o velho estro autêntico, primevo, não deteriorado pela crítica, pela perda ponderação, pelo mortífero controle do intelecto, o sagrado transe? (MANN, 2000, p. 334)

Pouco depois desta sua fala, o diabo se transforma. Agora, ele se apresenta com uma fisionomia que mesclava dureza e suavidade; Leverkühn o descreveu como “um intelectual, que escreve para os jornais comuns artigos sobre Arte e Música, teórico e crítico, que, ele mesmo, faz tentativas no campo da composição musical, na medida de suas capacidades” (MANN, 2000, p. 335). Da mesma forma que mudou sua feição, mudou seu discurso, sua postura em relação à arte e à vida. Nesse momento, ele critica rigorosamente os empreendimentos artísticos neoclássicos e folclóricos que antes parecia elogiar, como se estes impedissem uma verdadeira explosão da arte moderna, pois apenas faziam crer “a si próprios e aos outros que o fastidioso se tornou interessante, porque o interessante se tornou fastidioso” (MANN, 2000, p. 336). Com esta nova feição, o diabo insistia no esgotamento do material musical tradicional, no desgaste da forma tonal. Agora, ele advogava que um verdadeiro encontro entre subjetividade e objetividade não seria mais possível no século XX através da música tradicional, pois a tonalidade seria uma linguagem incapaz de representar a objetividade social moderna, bem como de expressar as expectativas subjetivas. Assim, uma composição tonal não tem mais a força de apreender ou compreender a existência social. “O movimento histórico do material musical virou-se contra a obra completa em si” (MANN, 2000, p.338), e a possibilidade de uma obra autêntica se extinguiu.

Essas formas e discursos que o Diabo apresenta são imagens

precisas do momento cultural enfrentado pelo Fausto⁵⁴. Isto porque a busca pelo primordial, por um lado, e o apelo ao esgotamento da tradição, por outro, são modelos de reação ao desgaste do esclarecimento na modernidade, reações não exclusivas apenas à música⁵⁵, mas empreendidas pelas diversas esferas da vida social⁵⁶. Cada uma dessas apresentações do Diabo⁵⁷ é uma maneira possível de lidar com a limitação histórica de seu tempo, é uma promessa de libertar o esclarecimento do cativo que ele produziu para si mesmo. Na dinâmica do esclarecimento, a natureza é o objeto de dominação e origem do medo: o homem visa dominar a natureza externa e interna, como também tem medo do que não domina e de recair em um estado natural. O material musical é a

⁵⁴ O demoníaco que se apresenta sob o véu da arte não é exclusivo à história de Leverkühn. *Mephisto*, livro de Klaus Mann, filho de Thomas Mann, e a adaptação fílmica homônima dirigida por Istvan Szabó, apresentam a história de um homem que se submeteu ao nazismo através de sua indiferença, pois, como ator, continuou trabalhando e ascendeu na estrutura social da Alemanha nazista. A essa indiferença se somava uma identificação plena com a cultura e a língua alemãs, que se tornaram a justificativa de Hendrik Hoefgen, protagonista da trama fáustica, para permanecer na Alemanha e aceitar sua crescente relação com o nazismo.

⁵⁵ Concordamos com a conclusão de Alexia Bretas, que aponta a coincidência dos discursos mefistofélicos e dos anseios de Leverkühn com as tendências assumidas pelas vanguardas modernistas como respostas à situação de impasse artístico-cultural (cf. BRETAS, 2010, p. 8). De um lado, haveria a disposição de restauração de elementos primordiais, a qual parece remeter a uma linha composicional encabeçada por Stravinski. Por outro lado, a disposição "progressiva" é especialmente representada por Schoenberg, na criação de um método composicional inteiramente novo. Essas tendências estariam dispostas no mundo em uma "irreduzível tensão dialética", a partir da qual os compositores deveriam encontrar soluções. Importa notar que essas duas figuras da modernidade musical, bem como essa tensão, são elaboradas por Adorno em *Filosofia da Nova Música* (ADORNO, 2007).

⁵⁶ Essa afirmação se tornará clara ao explicitarmos a validade da música como um modelo para as outras esferas da vida social, no próximo segmento desta dissertação. O argumento que fundamenta esta afirmação é o de que a Arte também está sujeita a uma racionalidade específica, a uma estrutura de pensamento total, que determina a existência social dos indivíduos.

⁵⁷ A aparição mefistofélica muda de aparência outras vezes no decorrer de sua conversa com Adrian Leverkühn. Após explicar a força que teriam suas conquistas musicais, ele se transforma: "No queixo, uma barbicha bipartida subia e descia, enquanto ele falava, e acima da boca aberta, na qual se mostravam pequenos dentes afiados, eriçava-se o digodinho de pontas retorcidas" (MANN, 2000, p. 343), e é esse vulto familiar que explica ao Fausto o inferno. E finalmente, já no fim do encontro dos pactários, ocorre uma nova transformação, que o devolve à aparência primeira, "o rufião", remetendo novamente ao contato com Esmeralda, e sob essa forma ele explica um último termo do pacto, a proibição do amor.

*natureza*⁵⁸ com a qual Adrian Leverkühn se depara, e sua abordagem do universo musical pela perspectiva matemática alegoriza o impulso de dominação da natureza através da racionalidade formal. Nesse contexto, a busca por uma nova estrutura composicional pode ser lida como a reação ao medo de recair sobre a inevitabilidade do material musical, medo da esterilidade da estrutura natural da tonalidade, pois Leverkühn reconhecia e o diabo reafirmava a limitação das formas artísticas em sua época, a existência inevitavelmente paródica da arte de seu tempo. Assim, para melhor compreender a extensão do mal na vida do Fausto, devemos compreender o significado da música no romance.

Música e mal

Desde muito cedo, Thomas Mann reconhecia na música sua potência extra estética. Em *Considerações de um Apolítico*⁵⁹, Mann argumenta em favor da Alemanha e contra as democracias ocidentais dizendo que seu país tinha uma cultura cujo fundamento estrutural mais poderia se ligar à música do que a princípios sociais. Isso quer dizer que, muito mais do que princípios políticos tradicionais, os efeitos da música, como sua capacidade de arrebatamento dionisíaco, de motivação sem conceitos, ou de descolamento individual compunham o motor da cultura alemã. Em

⁵⁸ Em uma conferência intitulada "Ideia de História Natural", Adorno expõe que a noção de *Natureza* não é antitética à noção de História, como a tradição apontaria; efetivamente, a ideia de natureza pode ser bem compreendida a partir do conceito de *mítico*, ou seja, é a realidade tal qual existe e se reproduz (cf. ADORNO, 2010, "La Idea de Historia Natural"), referindo-se também ao mundo social, suas convenções morais, políticas, científicas, estéticas e religiosas.

⁵⁹ Um trabalho produzido durante a Primeira Guerra Mundial, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Reflections of a Nonpolitical Man*, 1983) é um grande ensaio no qual o autor tematiza as condições da cultura alemã. Mann enxergava que a essência do caráter alemão, representado por Lutero, Goethe, Nietzsche, Wagner e outros, seria ameaçada pelos ideais democráticos e civilizatórios próprios à França ou à Inglaterra. Ele concebia que uma nação se assemelha a um organismo, e a melhor maneira de se conservar seria a fidelidade à sua própria natureza. No caso alemão, a sobrevivência da Alemanha adviria da lealdade ao seu caráter musical não democrático. Pode-se ver na obra um Thomas Mann nacionalista e conservador, que agradou os partidos da direita alemã. No entanto, mesmo durante a concepção da obra, a visão política do autor parece alterar-se, e a ironia que toma a obra revela a desconfiança em relação àqueles princípios.

Doutor Fausto, a música opera como o sinal dos tempos, pois a crise musical apresenta a crise da cultura. Mas mais do que isso, a música seria uma arte cujo efeito sobre a alma dos homens é da maior grandeza, podendo ser benevolente ou pernicioso. No romance *A Montanha Mágica*, Settembrini afirmava: "Há na música um elemento perigoso, senhores. Insisto no fato da sua natureza ambígua. Não exagero ao declarar que ela é politicamente suspeita" (MANN, 1980, p. 131-s). A música é uma arte não representativa, isenta de imagens, bem como é desprovida de palavras. Isso quer dizer que a música não é visível nem conceitual. A partir disso, é notável como a suspeita sobre a música é reposta pela filosofia. Em sua terceira crítica, Kant afirma que a música não reserva nada para a reflexão, pois, sendo uma arte integralmente temporal, as impressões que ela elabora são transitórias. Com isso, segundo a hierarquia elaborada pelo filósofo, se:

se apreciar o valor das belas-artes segundo a cultura que elas alcançam para o ânimo e tomarmos como padrão de medida o alargamento das faculdades que na faculdade de julgar têm de concorrer para o conhecimento, então a música possui entre as belas-artes o último lugar [...] porque ela joga apenas com sensações. (KANT, CFdJ, §53)

Em uma perspectiva oposta, no entanto, a música não seria a arte com a menor capacidade epistemológica, mas aquela que revela os limites máximos do pensamento, como se a força dionisíaca da música evidenciasse aquilo que os conceitos não são capazes de compreender, como apontaria Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*. De ambas as perspectivas, no entanto, a relação da música com o pensamento racional é suspeita.

É sob a luz dessa potência que podemos compreender a afirmação do demônio, um conhecedor da arte, sobre a relação entre música e teologia:

Pelo menos aprecia-me a qualidade de perito! Acho que o Diabo deve entender-se de música. Se não me engano, lias a pouco um livro daquele cristão apaixonado pela Estética. Ele, sim, estava a par do assunto e conhecia muito bem

minha relação com essa linda arte – a mais cristã de todas, na opinião dele – porém, obviamente, julgava-a de modo negativo, como uma arte instituída e desenvolvida pelo cristianismo, mas rejeitada e proscrita por pertencer ao feudo do Demônio. Estás vendo? A música é uma matéria altamente teológica, da mesma forma que o pecado, da mesma forma que eu. O amor do cristão a ela é uma paixão genuína, porque une o conhecimento e a corrupção. A verdadeira paixão existe tão-somente nos domínios do ambíguo e sob o prisma da ironia. O mais extremo fervor dedica-se ao que é totalmente suspeito... Não, meu caro, sem dúvida alguma, sou musical. Podes acreditar. E justamente eu acabo de assumir o papel do pobre Judas, exibindo-te as dificuldades nas quais se embrenhou a Música, como todas as artes na atualidade. Deveria eu abster-me disso? Mas somente o fiz a fim de mostrar-te que tens vocação para ultrapassá-las, elevando-te acima delas, até ao cume da vertiginosa admiração a ti mesmo, e realizando façanhas que te causarão o mais sublime terror. (341)

A crise da modernidade é apontada definitivamente pelo demônio. Através de uma análise sócio-histórica aguda, o diabo aponta como as condições existenciais da modernidade forçam a forma estética a um impasse:

Mas no fundo, talvez concordes comigo em que a identificação dos fatos desta hora da História universal não deva ser qualificada nem de sentimental nem de maldosa. Certas coisas não são mais possíveis. A aparência dos sentimentos sob a forma da composição artística, a aparência auto-suficiente da própria Música tornaram-se impossíveis e insustentáveis. (MANN, 2000, p. 241)

Compor se tornou difícil demais porque o princípio de unidade orgânica que formava a música tonal foi corrompido pelas condições materiais do século XX. No campo musical, a crise que Leverkühn enfrenta é uma extensão da frustração de Beethoven na composição de suas últimas fugas, como é bem elaborado por Kretzschmar, o professor de música de Adrian Leverkühn, especialmente no capítulo VIII do romance. A crise da tonalidade, expressa na *sonata opus 111* de Beethoven, tem sua expressão máxima nessa crise da qual fala o demônio, e que é vivida por Leverkühn. Neste momento, o compositor não tem mais acesso aos princípios harmônicos disponíveis na época de Beethoven, e apenas

através de um apelo neo-romântico ele poderia insistir nisso, alcançando um resultado fraudulento. Podemos pensar no acorde de sétima diminuta, com o qual Beethoven abriu sua revolucionária *sonata opus 111*, mas que no tempo de Leverkühn tornou-se de tal forma um clichê que passou a contradizer as condições materiais da época⁶⁰. O diabo, sob as vestes de intelectual, afirma que a forma tonal é incapaz de expressar a realidade antagonista do mundo moderno.

O acorde em sétima diminuta? Impossível! Também impossíveis certas notas de passagens cromáticas. Qualquer compositor que se preze traz consigo um cânone do que é proibido, das interdições que cumpre impor-se a si mesmo, esse cânone que aos poucos chega a abranger os recursos da tonalidade e, com isso, de toda a música tradicional. O cânone determina o que está errado ou se tornou chapa gasta pelo uso. Na composição concebida segundo a técnica atual, sons tonais, tríades, sobrepujam quaisquer dissonâncias, e com essa finalidade talvez possam ser utilizadas, mas só cautelosamente, *in extremis*, pois o choque será pior do que outrora a mais forte cacofonia. Tudo depende do horizonte técnico. O acorde da sétima diminuta encontra-se no seu lugar adequado e é sumamente expressivo ao começo do *opus 111*. Não achas também que ele corresponde ao nível geral da técnica de Beethoven e à tensão entre o máximo de dissonância, que então se podia arriscar, e a consonância? O princípio da tonalidade e seu dinamismo proporcionam ao acorde seu peso específico. Ele perdeu-o devido a um processo histórico que ninguém conseguirá inverter. Escuta o acorde fóssil! Até mesmo sob a sua forma isolada, representa uma situação técnica geral, oposta à real. Cada som traz em si o todo e também sua história. Mas, por isso, acontece que a percepção do nosso ouvido, em matéria do justo e do errado, permanece inelutável e diretamente ligada a ele, a esse único acorde, que em si não está errado, porém absolutamente não tem nenhuma relação abstrata para com o nível técnico geral. Temos nesse caso uma exigência de justeza que a criação dirige ao artista. É um pouco severa, não é? Não se esgotará em breve a ação do artista na realização daquilo que está circunscrito pelas condições objetivas da produção? Em cada compasso que alguém se atreva a imaginar apresenta-se a ele como problema a situação da técnica. A cada instante, a

⁶⁰ Isso significa que as formas estéticas, bem como as obras de arte, estão submetidas a uma dinâmica de decomposição, e, após sua morte, toda tentativa de trazer de volta à vida isso que é passado incorre em uma falsidade.

técnica, na sua totalidade, exige dele que se submeta a ela e impõe a única resposta certa, que no momento lhe parece admissível. Chega-se então ao ponto no qual as composições do artista não vão além de resposta dessa espécie e não passam de solução de rebus técnicos. (MANN, 2000, p. 337-s).

A harmonia tradicional tornou-se uma ilusão, pois os materiais musicais devem lidar com exigências que não podiam mais sustentar. Beethoven ainda podia se apoiar na manipulação da unidade motivico-temática, cuja tarefa era realizar a síntese entre a expressão subjetiva e linguagem musical tradicional, pois esse sujeito ainda era capaz de se reconhecer em uma reconciliação de sua particularidade concreta com a coletividade abstrata da sociedade; para esse sujeito, aquela verdadeira felicidade seria possível⁶¹. Vivendo a exigência de uma reforma estética, Leverkühn nega um retorno simples ao sistema tonal hierárquico em favor de um sistema radicalmente novo predicado na cumplicidade não hierárquica entre as notas e uma totalidade descentralizada⁶². Em vista de conquistar uma ruptura estética, é necessário encontrar uma forma composicional que fosse adequada ao seu próprio tempo. Nesse novo sistema, todos os tons da escala cromática teriam o mesmo valor, todos reportando igualmente à totalidade da composição, e não à relação específica com um tom dominante.

O que Leverkühn busca no pacto é a força para superar essa

⁶¹ Thomas Mann, em seu ensaio *Goethe e Tolstói*, define: "Aquilo a que chamamos felicidade consiste na harmonia e na serenidade, na consciência de uma finalidade, numa orientação positiva, convencida e decidida do espírito, ou seja, na paz da alma" (MANN, 1947, p.112). Podemos notar nessa consciência de finalidade e orientação positiva o anteparo de um acordo entre particularidade subjetiva e universalidade objetiva, a qual é uma forma de referenciar uma existência substancial, em que os homens poderiam alcançar essa verdadeira felicidade e expressá-la pela arte. As noções de racionalização da música e autonomização da arte auxiliam a compreensão do processo de dissociação entre expectativas subjetivas e possibilidades objetivas, que institui uma estrutura infeliz, serão apresentadas no capítulo III desta dissertação, na parte intitulada "A Lamentação do Doutor Fausto".

⁶² Importa notar que os experimentos com uma nova forma composicional afastam-nos dos princípios populares (*volkisch*) de uma retórica nazista, que apelava a forças primevas e originárias da cultura. Com isso, podemos notar um princípio de dissociação entre o nazismo e os resultados do pacto de Adrian Leverkühn, apontando o desencontro possível entre a vida do Fausto e a destinação infernal.

situação de crise. Importa destacar como, em Beethoven e em Brahms, por exemplo, a liberdade subjetiva nas composições foi conquistada através da submissão do material às exigências da forma. Ou seja, a sujeição dos impulsos subjetivos a um princípio formal – limitações e ordem auto impostas – possibilitou aos compositores alcançarem experiências expressivas inéditas, a almejada expressão artística bem-sucedida na qual estão em harmonia as expectativas subjetivas e a linguagem musical. É assim que podemos compreender a ruptura artística que Leverkühn buscava com o pacto, pois a invenção de um novo princípio composicional, de uma estrutura construtiva formalmente rigorosa e inédita, possibilitaria recuperar as possibilidades artísticas perdidas. Seria essa a gênese do dodecafonismo. Nesses termos, pode-se compreender o passo dado por Leverkühn: a radicalização da ordem, a imposição de um estilo estrito, no qual tudo aquilo que não se submete à ordenação deve ser suprimido. No entanto, essas novas orientações musicais, que buscavam libertar o compositor de sistemas insuficientes para a música, podem se reverter em nova mitificação. A lógica totalizante da forma resulta em uma nova destinação, matematicamente determinada, e assim, o dodecafonismo de Leverkühn reverte-se no fetichismo da forma. Podemos atentar aos efeitos desse fetichismo nas composições musicais de Leverkühn, especificamente na obra *Apocalipsis cum Figuris*. Nessa música, uma mesma estrutura composicional se repetia no coro de figuras demoníacas que traziam o apocalipse e no coro representando as infantis figuras angelicais, que prometiam salvação. O sinal da relação entre música e mal não se encontra nas aparições demoníacas que a música invoca; o que é verdadeiramente nefasto repousa na indiferença com que são tratados bem e mal, salvação e danação, demônios e anjos. Podemos ainda apontar a equiparação entre a voz humana e os instrumentos, como se a formalização radical, que desconsidera todo conteúdo particular, reduzisse os homens ao estatuto de objeto inanimado.

O Dodecafonismo de Leverkühn, que parecia atentar às exigências de um ideal democrático de igualdade, faz justamente o oposto, pois a

homogeneidade radical dos tons e dos acordes reduz toda singularidade a um todo indiferenciado. É apenas a totalidade que une os momentos, uma totalidade que é indiferente aos elementos atômicos tanto quanto estes são indiferentes uns aos outros. A indiferença da posição de cada nota parece fundamentar sua liberdade, mas elas são não livres na medida em que essa totalidade em que estão instaurados é inescapável e arbitrária. Assim, submetida a esse fetiche da forma, a música torna-se avessa à possibilidade de expressar qualquer significado aos sujeitos, pois seus conteúdos tornam-se arbitrários. A integração total de seus componentes não forma uma harmonia, mas destrói relações significativas e impõe uma ordem autoritária. Dessa forma, o dodecafonismo poderia ser a expressão do mito na medida em que, através das exigências formais, impele uma completa integração de seus conteúdos e impede a manifestação de qualquer alteridade.

Os princípios composicionais criados por Leverkühn com o impulso do demônio repõem aquele traço característico do demoníaco na vida do Fausto: a indiferença revelada no formalismo. Mas o princípio de submissão de todos os conteúdos às exigências da forma opera na música da mesma forma que na cultura em geral. Assim, a situação de renúncia à reflexão sobre os conteúdos que guiam as diversas esferas da vida social é generalizada, pois a relação que se estabelece com esses conteúdos é formal e arbitrária. Seriam nesses termos que poderíamos compreender como todos os princípios de uma moral burguesa (*bürgerlichen*) são indistintamente negados com um mesmo gesto do demônio, como fora exposto pelo círculo de Kridwiss e depois reafirmado pela aparição. É através da supressão do mundo, sua submissão à forma, que se pode romper com o próprio tempo, suas inibições e possibilidades. No entanto, a ruptura não conduz o sujeito à liberdade do inteiramente novo, da mesma forma que, na esfera da música, a nova ordem construída por Leverkühn pôde apenas instituir um novo destino, uma nova infelicidade. Com isso, importa tratar dessa ruptura com o tempo, para melhor compreender a destinação que o pacto impõe.

Pacto e supressão da experiência

O tédio, a frieza ascética, as dores; esses traços que evidenciam o caráter de Leverkühn apontam para uma existência já conformada ao mito. Na conversa entre os pactários, essa antecipação do demônio é especialmente evidente pela consciência compartilhada entre músico e aparição, que reconhecem como seu encontro era esperado. O Mefistófeles aponta para sua intimidade com Leverkühn, derivada da familiaridade de Kaisersaschern e seu demonismo, com sua atmosfera tudesca dos 1500, como se ali vivesse Lutero, aquele que atirou o tinteiro (cf. MANN, 2000, p. 326). Apesar das constantes censuras e negações, Adrian ansiava ouvir o demônio, apesar de sua recusa em confessá-lo à aparição. Contra as censuras do músico, o demônio afirma: “Também eu tenho meu amor-próprio e sei que não sou um visitante inoportuno.” (MANN, 2000, p. 328). Mais tarde, no entanto, Leverkühn revela sua ansiedade e escreve ansiosamente ao amigo e biógrafo: “Vi-o, finalmente!”.

Se desde muito cedo o jovem Leverkühn apresentava os sinais de sua destinação com a inexorável tristeza que se revelava até mesmo nos seus risos, no momento em que o diabo e o músico se encontram e acordam os termos de seu pacto, a infelicidade se torna integral. Tudo se passa como se em sua *disputazione* com o demônio, Leverkühn amarrasse o fio de sua vida ao tear das Moiras; o movimento da roda faz o fio subir, e o espírito do músico queima excitado e inspirado, fervilhando os compassos de suas composições, enquanto seu corpo arde em febre e as mãos traçam breves, mínimas e colcheias sobre a pauta; a seguir, a roda desce, e seu espírito congela, incapaz de transpor qualquer vontade musical à sua expressão, e seu corpo treme, impossibilitado de se por e agir no mundo. E o diabo marca o término nesse fio da vida de Adrian Leverkühn: vinte e quatro anos de voltas na roda, ao fim dos quais o fio seria cortado e a música cessaria. No entanto, algo mais se revela no destino de Leverkühn. O Pacto determinaria um comprometimento

integral da vida do músico aos seus fins determinados, como se nada fosse capaz de perturbar o movimento da roda, como se nenhum acontecimento pudesse se tornar suficientemente espesso para possibilitar a história⁶³.

Nesses termos, o fado de Adrian Leverkühn não é apenas o que ele deve suportar, mas especialmente aquilo que ele não pode experimentar, as limitações de sua vida, tudo aquilo que não se lhe faz disponível. Isso se torna especialmente claro quando atentamos aos termos do pacto, especificamente à exigência do demônio de que o músico não poderia amar: "Tu, ó distinta e bem-feita criatura, te prometeste e uniste a nós. Não te será permitido amar" (MANN, 2000, p. 350). Aqui se torna claro o que deve ser sacrificado em benefício da mitificação. Com essa sentença, o demônio condenava Adrian Leverkühn à impossibilidade de se dedicar genuinamente a qualquer outra coisa que não fosse sua obra, pois, como a aparição dissera, a composição era também uma forma de amar, mas deveria ser a única. O Fausto deveria sacrificar o amor por qualquer outra coisa em benefício de seu amor pela música. Sob a luz da tradição filosófica e literária, podemos considerar o amor como uma forma de relação entre sujeito e objeto na qual suas identidades são abaladas, como se a unidade da subjetividade fosse quebrada pelo objeto amado, o qual é também um sujeito do amor. Nesses termos, a proibição revela um tabu operante na mitologia moderna: está interdita qualquer atitude que efetive a *negação* do eu. Concebemos uma série de atributos ao sujeito moderno, atributos constituintes de nossas expectativas epistemológicas, mas também sociais e psicológicas. Assim, o sujeito não se constitui apenas como uma forma vazia, a forma de representação da relação entre o eu e os objetos, conforme Kant afirmara em sua primeira

⁶³ A noção de história aqui deve ser compreendida como o contraposto dialético da noção de mito. A história seria a portadora do devir, mas mais do que isso, ela também compreende a possibilidade da resignificação do passado. Essa noção de história da qual lançamos mão referencia o conceito benjaminiano desenvolvido em "Teses sobre o conceito de História" e a noção desenvolvida na conferência adorniana "Ideia de História Natural".

Crítica, mas também atribuímos a ele uma unidade constitutiva da qual derivamos a exigência de autoconservação, a coesão da personalidade, a imputabilidade jurídica, a identidade da consciência empírica com as expectativas lógicas de conhecimento. Dessa forma, uma experiência genuína do amor abalaria a estrutura da subjetividade, e seria, portanto, uma ameaça ao mito, uma força disruptiva capaz de desorganizar o horizonte existencial dos sujeitos e barrar seu destino⁶⁴. Nesses termos, a experiência do amor se aproxima à experiência da morte. Podemos compreender essa relação com auxílio da filosofia da Unificação (*Vereinigung*) do jovem Hegel. O filósofo desenvolve como fundamentos da unificação as noções de *vida* e de *amor*. Em ambos os casos, a cisão fundamental experimentada pela sociedade moderna, a vida mutilada, seria dialeticamente reconciliada pela existência de forças como a Vida – considerada a partir de sua totalidade da vida, o infinito manifesto na dinâmica entre vida e morte – e o Amor – uma relação entre sujeito e objeto em que as identidades são ao mesmo tempo mantidas e superadas⁶⁵. Essas categorias da filosofia hegeliana, no entanto, projetam uma reconciliação entre seus termos, o que, se ajustada ao material aqui disposto, faria apenas extorquir a reconciliação prometida. É por isso que essas categorias hegelianas nos importam apenas na medida em que evidenciam um caráter disruptivo, capaz de suspender relações reificadas de dominação e identidade. O que se apresenta aqui é uma dialética que não reduz o confronto entre o si e o outro a um regime fechado de representação e identidade, mas que compreende a função lógica da morte e da angústia nessa dialética, a saber, a experiência do indeterminado no outro de si (cf. SAFATLE, 2008). Evidenciada essa força, pode-se lembrar que o próprio Thomas Mann reconhecia que “no amor, a

⁶⁴ Importa destacar que o amor seria propriamente uma atitude irracional, pois, na medida em que contraria a exigência de auto conservação da subjetividade, atua contrariamente à racionalidade formal.

⁶⁵ Essas noções de Amor e Vida são desenvolvidas por Hegel em *Esboços sobre Religião e Amor* (cf. HEGEL, 2005) e *Fragmento de Sistema de 1800* (cf. HEGEL, 2007).

vida e a morte confluem” (ROSENFELD, 1994, p. 126), e nessa confluência revela-se a imposição da morte sobre a vida.

Para compreender a extensão dessa cláusula demoníaca no pacto fáustico, devemos insistir na análise sobre a noção de amor. No §110 de *Minima Moralia* (2008), Adorno afirma que o amor é uma forma de oposição consciente ao mundo estabelecido, é algo não mediado pela economia, exercendo, assim, pressão contrária às mediações da estrutura. No § 121, o autor afirma que só se “é amado quando pode mostrar-se fraco sem provocar a força”, ou seja, o amor existe onde a relação entre os sujeitos não é submetida às expectativas de dominação e autoconservação do pensamento moderno⁶⁶. Na *Dialética do Esclarecimento*, como que desvelando a situação do compositor fáustico, Adorno e Horkheimer apresentam que o amor é uma forma de abrir o caminho até o outro, e que justamente no amor o amante fica sem razão e é punido (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.66), contravertendo todas as expectativas que compõe a subjetividade. Essas características evidenciam um grave antagonismo entre o mito moderno e qualquer legítima experiência amorosa⁶⁷. A declaração demoníaca que proibia Leverkühn de amar aprofunda nos sujeitos a univocidade de sua relação com os objetos, como se esses pudessem ser apenas formalmente apreendidos, repondo a dimensão instrumental do pensamento.

⁶⁶ Em sua manifestação mais acabada, o mito funciona através de uma racionalidade formal voltada ao princípio de autoconservação: “a substância dominada, oprimida e dissolvida pela autoconservação, nada mais é senão o ser vivo, cujas funções configuram, elas tão-somente, as atividades da autoconservação, por conseguinte exatamente aquilo que na verdade devia ser conservado” (Adorno; Horkheimer, 1985, p.54).

⁶⁷ Esse antagonismo também pode ser observado quando retomamos a contraposição entre Eros e o Logos socrático do qual Benjamin trata no texto “Sócrates” (*in* BENJAMIN, 1977). Nesse texto, o berlinense afirma que a maior barbárie cometida por Sócrates é a maneira como ele conformava o meio erótico dos círculos platônicos. Ele o fazia não através da beleza ou da arte, mas pela vontade. Através da força da vontade, Sócrates faz de Eros um servo, e desse sacrilégio resulta a castração de si. Assim, o logos, colocado pela maiêutica socrática, força os conteúdos eidéticos a uma apresentação lógica, determinada por oposições. Nesses termos, o logos opera já em benefício da dominação desses conteúdos, evidenciando-se como o fenômeno de origem do mito moderno.

No entanto, o amor não deve ser compreendido apenas como uma forma específica de relacionamento entre sujeito e objeto. Na medida em que esse amor genuíno desafia a estrutura mítica na qual o sujeito está inserido, ele se torna uma experiência que repõe as expectativas do homem em relação a sua vida. Nesses termos, é a própria *experiência* o que é proibido pelo pacto, evidenciando essa outra temática própria aos romances fáusticos, a impossibilidade de realizar experiências⁶⁸.

A genuína experiência se inscreveria numa temporalidade compartilhada entre os homens, supondo uma tradição comum⁶⁹. A perda desta noção de experiência na modernidade pode ser reconhecida ao atentar para a transformação da relação entre os indivíduos e o tempo. Esta mudança, Benjamin a destaca escrevendo sobre os combatentes que retornaram da Primeira Guerra, apontando como aquilo que viveram não se tornara experiência:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, p. 198)

A afirmação sobre a geração que partiu para a guerra é epítome de uma condição generalizada. Tudo se passa como se entre cada geração

⁶⁸ A impossibilidade de realizar experiências é um tema conhecido da filosofia de Benjamin, e que foi bem apropriado por Agamben. A experiência (*Erfahrung*) tem raízes em um tempo comum, cuja substancialidade garante o sentido do cotidiano, bem como dos acontecimentos que escapam ao horizonte de expectativas comum, pois esse tempo é investido de materialidade, historicidade. Nessa estrutura temporal, é reconhecida a dignidade da morte e da efemeridade, do que deriva a possibilidade de narrar (cf. "O Narrador"; "Experiência e Probreza" in BENJAMIN, 1994).

⁶⁹ Essa tradição pode ser materializada, por exemplo, nas narrativas de pais a filhos, ou de mestres a aprendizes nas sociedades de trabalhos artesanais, como afirma Benjamin em *O Narrador*. As narrativas e conselhos, justamente por serem a materialização da experiência, compunham a formação (*Bildung*) daqueles homens, ou seja, determinavam a forma como experimentam o mundo e garantem seus pertencimentos às instituições que compunham suas vidas, como a família ou a religião. Uma expressão privilegiada da experiência, segundo Benjamin, estaria nas palavras expressas no leito de morte, pois, às margens de algo inteiramente outro, não familiar e, no entanto, comum a todos, o moribundo faria aflorar em seus gestos, olhares e palavras o inesquecível, evidenciando a autoridade que possibilita imprimir sua experiência na memória daqueles que permanecem.

houvesse um abismo, e que aquilo que um jovem vivencia não pudesse mais ser transmitido com autoridade quando envelhece. Se pudermos comparar a tradição a um terreno lentamente conformado pelas forças naturais⁷⁰, a temporalidade acelerada da modernidade não garante as possibilidades de lentos assentamento e erosão exigidos à substancialização da autoridade da experiência, pois à modernidade seria inerente uma temporalidade acelerada, de momentos homogêneos. Isso quer dizer que o tempo parece ter se tornado uniforme⁷¹ demais para garantir a um acontecimento as reminiscências do passado ou promessas de futuro que uma experiência genuína exige. Isso evidencia que uma experiência não nasce do evento que desponta da ordem do ordinário e se torna relevante pela sua não-familiaridade. A matéria-prima da experiência é o tempo compartilhado, a vida comum, o qual reveste o acontecimento – seja ele comum e insignificante ou extraordinário e incrível – de autoridade, imbuindo a si mesma de maior espessura. Assim, a noção de experiência remete ao acontecimento que, escapando às determinações míticas, repõe a estrutura de significações da vida, mas sua definição deve ser realizada na referência ao compósito historicamente conformado pelas vivências sociais. Na vida do homem moderno, segundo Agamben, quase nada pode ser traduzido em experiência: esse homem “volta para casa à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência” (AGAMBEN, 2005, p.22)⁷².

⁷⁰ Benjamin utiliza essa imagem para apontar a relação entre as formas épicas e as historiográficas no ensaio “O Narrador”.

⁷¹ A definição de tempo uniformizado pode ser mais bem apreendida através das imagens contrastivas que Benjamin formula. Por um lado, o tempo uniforme dos relógios, um tempo vazio e disforme, que acomoda os acontecimentos indiferentemente em sua linha cronológica, seria o tempo da modernidade. A esse, contrapõe-se o “tempo do calendário”, marcado com “dias de recordação”, momentos que capturam o tempo de forma intensiva e abalam a mera continuidade dos instantes (cf. BENJAMIN, “Teses Sobre o Conceito de História”).

⁷² Assim, junto ao leito de morte não estão mais os familiares atentos aos “gestos

A impossibilidade da experiência no mito fáustico deve ser compreendida nos termos dessa relação específica dos sujeitos com o tempo⁷³. Se o pacto repõe e reforça uma estrutura mítica, temos que lembrar que ele o faz através da promessa de ruptura (*durchbruch*), o compromisso com uma mudança súbita que traria satisfação ao Fausto – no caso de Adrian Leverkühn, a satisfação oriunda de uma nova forma de expressão artística. Esse momento de ruptura, ainda que possa ser considerado um acontecimento, é avesso à sua própria inserção temporal. Dela deriva uma profunda dissociação entre o Fausto e seu tempo. Nos termos do demônio:

Compreendes? Não somente vencerás as estorvadoras dificuldades do tempo; não, os próprios tempos, a fase da cultura e seu culto serão superados por ti; terás a audácia de uma barbárie duplamente bárbara, por ocorrer após o humanismo, após o refinamento burguês e qualquer tratamento de canal que se possa imaginar. Acredita no que te digo: essa barbárie entende mais até mesmo de teologia do que uma cultura distanciada do culto, a qual na religião também visa apenas cultura e humanismo, e não o excesso, o paradoxo, a paixão mística, a aventura inteiramente avessa à burguesia. (MANN, 2000, p. 342)

Isso quer dizer que o pacto retira o sujeito de seu lugar temporal, e

inesquecíveis” do moribundo, mas médicos e outros técnicos semiatentos aos sinais vitais, e o convalescente falece desinvestido da autoridade do tempo. Nesses termos, é como se aquele que morre não pudesse mais participar de uma ordem temporal que ultrapassasse sua própria existência, não estivesse mais inserido em um fluxo temporal que garante sua plenitude. Em uma estrutura mitificada, a própria morte parece perder sua força disruptiva.

⁷³ Essa disposição do protagonista fáustico em relação ao tempo pode ser esclarecida quando a comparamos ao *Bildungsroman*. Nesse quesito, o romance fáustico é um contraposto estético-formal do romance de formação, pois enquanto aquele se constrói sobre a premissa de uma ruptura com o tempo, o romance de formação se estrutura através de uma intensificação paulatina da experiência do tempo. Em um romance de formação, o personagem passa por *experiências* diversas, vivendo um “processo paulatino de aperfeiçoamento individual, amadurecimento e aprendizagem”. Diversamente, o personagem fáustico “passa por uma experiência que se converte na questão crucial de sua existência” (MAZZARI, 2010, p.57), e isso se torna o núcleo ordenador da vida desse personagem, suprimindo a possibilidade de novas *experiências*. O texto “Veredas-Mortas e Veredas-Altas: A trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem”, de Marcus Mazzari (2010), desvela diversos aspectos importantes desses dois tipos de romance a partir de um estudo crítico comparativo de obras diversas.

submetendo-o ao compulsivo reencontro com aquele acontecimento gerador e seus efeitos. O pacto torna-se a última experiência do Fausto, fadada a ser perpetuamente repetida.

Se a experiência deve ser compreendida a partir da relação específica entre o sujeito e o tempo, sua impossibilidade também deve ser apreendida sob essa luz, especialmente porque *tempo* é justamente aquilo que é oferecido pelo demônio ao Fausto, o tempo para a criação artística, para intensificar sua habilidade de composição: "Nós concedemos tempo, muitíssimo tempo, tempo em abundância, tanto tempo que nem se precisa pensar no fim", a aparição dizia. Importa relevar, no entanto, a substância deste tempo.

ELE: Tempo? Unicamente algum tempo? Não, meu caro, não é só com esse artigo que o Diabo faz negócios. Só ele não nos faria merecer o preço do fim que será nosso. O que importa é a espécie de tempo que se fornece! Um tempo grandioso, um tempo doido, um tempo totalmente endiabrado, com fases de júbilo e folia, mas também, como é natural, com períodos um tanto miseráveis ou mesmo inteiramente miseráveis. Não tento negá-lo e até o enfatizo orgulhosamente; pois é assim que deve ser, de acordo com a natureza e a mentalidade dos artistas, que, como se sabe, tendem a exceder-se em ambas as direções, e para os quais é perfeitamente normal ultrapassarem um pouquinho os limites. Na sua vida, o pêndulo vai ininterruptamente de lá para cá, entre a exuberância e a melancolia. Esse vaivém é comum; é, por assim dizer, ainda burguesamente moderado à maneira dos nuremberguenses, em comparação com aquilo que nós propiciamos. Pois oferecemos esse gênero ao máximo: enlevos e iluminações, experiências de desembaraço e desenfreamento, de liberdade, segurança, facilidade, sensações de poder e triunfo, que fazem o nosso homem perder a fé nos seus próprios sentidos e ainda lhe proporcionam a admiração colossal por suas próprias realizações, que até pode induzí-lo a renunciar de bom grado a qualquer estima que venha de outros e de fora, sob o frêmió do narcisismo e até mesmo o delicioso horror a si, cujo efeito o leva a reputar-se porta-voz da Graça e monstro divino. E, do outro lado, há de vez em quando descidas igualmente profundas, igualmente gloriosas, não só a vácuos e ermos e impotentes desolações, mas também a dores e enjôos. Esses são, aliás, males familiares, que sempre existiram e pertencem à índole da gente; apenas se intensificaram notavelmente em virtude da iluminação e da já mencionada borracheira. (MANN, 2000, p. 324-s)

O diabo concede ao músico um tempo livre das inibições e normas que determinam a vida comum, que constroem o avanço da música na modernidade, pois é justamente um tempo vazio de história, incapaz de gerar experiências.

Assim, ainda que Adrian Leverkühn estivesse em busca de um novo método composicional, um método que pudesse superar o desgaste das formas artísticas tradicionais e apreender a especificidade de seu momento histórico, esse empreendimento pouco considerava suas repercussões estéticas e morais, pois o que lhe importava era a insatisfação do momento presente. Com o tempo oferecido pelo demônio, Leverkühn dedicou-se inteiramente às suas composições. No entanto, depois de terminadas, abandonava-as e iniciava o trabalho seguinte, nem mesmo dedicando-se a ouvir a música concluída. Tudo se passa como se o compositor fosse alheio à própria memória e descomprometido com qualquer responsabilidade futura; é como se ele vivesse para compor, mas não para as composições. Nesses termos, a oferta da aparição foi um tempo cuja referência ao passado e a esperança do devir estão proscritas; um tempo composto por um *agora* desligado da história, e que se pretende sem consequências. Esse tempo determina uma equivalência entre a estrutura presente e o devir, proscurendo a possibilidade do acontecimento, do devir; é um tempo presentificado⁷⁴, a expressão do destino.

Se esse tempo é vazio de história, apenas seu acúmulo poderá revelar seus maiores efeitos. E isso encerra as promessas do pacto: ao final dos vinte e quatro anos, Leverkühn se sentiria satisfeito subjetivamente, e também reconheceria na sua obra o sinal do triunfo:

Quem te diz isso é Sammael, o que nunca usa o nome corrompido à maneira do sr. Ballhorn. Ele te garante que,

⁷⁴ Usa-se a expressão “tempo presentificado” construindo uma alusão a múltiplas referências teóricas. Seu sentido se explicita pelo contraponto à noção de *jetztzeit*, elaborada por Benjamin em “Teses sobre o Conceito de História” (*in* BENJAMIN, 1996), bem como pelo estatuto lógico abstrato do sujeito moderno.

pelo fim dos anos que te concede a ampulheta, a tua sensação de poder e magnificência cada vez mais ultrapassará as dores da Pequena Sereia e finalmente se incrementará, chegando à impressão de triunfante bem-estar, de jubilosa euforia e de uma vida divina. Mas este é apenas o lado subjetivo do negócio, e sei muito bem que isto não te bastaria e o acharias pouco sólido. Quero, pois, que saibas que asseguraremos a eficiência vital daquilo que realizarás com a nossa ajuda. (MANN, 2000, p. 342)

Assim, parece-nos que o demônio terá sido o senhor da vida de Leverkühn se, ao seu fim, o triunfo for verdadeiro, se o Fausto estiver satisfeito e sua obra se tornar hegemônica. No entanto, se o triunfo não existir, se no fim da vida houver apenas o lamento, ainda devemos afirmar o inevitável cumprimento do destino? Urge, portanto, olhar para o fim da vida do Fausto, pois ali encontraremos os sinais que atestariam a condenação do homem, que revelariam sua eleição demoníaca, ou, de outra forma, desvelariam a possibilidade da redenção e da graça.

Capítulo III – História, Confissão e a Salvação Possível

No romance, o mito é tematizado em diversos estratos, compondo uma construção épica que parece conduzir à condenação o moderno Fausto. No entanto, a narrativa apresenta alguns elementos que parecem escapar à inevitabilidade mítica. Assim, na noite com a prostituta Esmeralda, na tentativa de casamento com Marie Godeau, na relação com o angelical sobrinho Nepomuk e na disposição de Elsbeth Leverkühn de tratar o filho doente, o amor comparece à narrativa e parece resistir ao imperativo mítico moderno de conservação e identidade⁷⁵. A narrativa de Serenus Zeitblom repetidas vezes enuncia a esperança de salvação no decorrer do romance, a redenção de seu amigo e a recusa do destino demoníaco. No fim de sua vida, a última composição de Adrian Leverkühn não é mais uma paródia, mas a expressão do sofrimento e de uma consciência dedicada ao seu tempo, a mesma consciência manifesta na última noite de sua vida desperta, na qual ele narra, frente aos seus amigos, sua própria história, em um gesto confessional no qual é possível contemplar um esforço de redenção. Ora, se o mito é uma estrutura total, esses elementos que parecem negar a totalidade do fardo imposto à vida de Leverkühn, revelam uma resistência possível à inevitabilidade do destino. Se é possível perceber na vida do Fausto outra coisa além da afirmação do destino, é como se o tempo que a compõe escapasse do mito, e se abrisse à história. Dessa forma, o sofrimento, não sendo rendido integralmente à conservação da ordem natural, pode escapar da égide da culpa, efetivamente antepondo-se ao mito. Como nas tragédias, nas quais o sofredor herói supera ou desafia a ordenação dos deuses, o

⁷⁵ O que foi elaborado no segundo capítulo sobre a noção de amor pode ser retomado, mas não para apontar a experiência impossível de Adrian, mas para destacar que houve momentos de sua vida nos quais a força disruptiva do amor operou, e esses momentos são especialmente formados por figuras femininas do romance.

sofrimento pode ser investido de uma força propulsora que quebra a corrente de ordenação mítica, ou, ao menos, evidencia seus limites. O caráter desiludido de Leverkühn, evidenciado pelo sofrimento que o marcava desde a infância, pode se abrir a uma interpretação que não elabora a condenação do Fausto, mas reconhece todas as possibilidades de desdobramento histórico. Nesses termos, aqueles aspectos da vida de Leverkühn que escapam à inevitabilidade mítica podem receber maior relevo, pois, se lidos da perspectiva de um sofrimento trágico, proporcionam a leitura da biografia do compositor a partir da perspectiva de uma redenção possível⁷⁶.

Assim, o sofrimento pode tanto ser tomado como o sinal de evidenciação do destino, quanto, diversamente, pode ser interpretado como aquilo que abre espaço para algo diverso. Trata-se, dessa forma, de tomar a épica fáustica de Thomas Mann a partir dessa outra dimensão do sofrimento, apontando como o romance desestrutura a força mítica e, num gesto de crítica, oferece a possibilidade de conhecer o mundo sob a luz de uma salvação possível.

Narrativa e História

A infância desencantada, a desilusão com os estudos, o tédio, a cefaleia, a dificuldade de sociabilização, e, sobretudo, a sífilis, a doença demoníaca; isso compõe o sofrimento do Fausto. No entanto, importa melhor apreender o conteúdo desse sofrimento e dessa doença⁷⁷,

⁷⁶ Podemos pensar essa redenção possível sob a perspectiva da apocatástase. A doutrina de Orígenes elabora a noção de apocatástase como a salvação universal, afirmando que na vinda do messias todas as criaturas seriam redimidas e salvas, reconduzidas à graça do criador. Benjamin incorpora a noção de apocatástase ao seu pensamento, especificamente em sua teoria da história e da memória, na qual a narração da catástrofe é realizada em benefício de uma rememoração total, capaz de conduzir o mundo à redenção (cf. BENJAMIN, 2009). Nesses termos, poderíamos conceber a biografia de Adrian Leverkühn como um esforço rememorativo que busca aquela possibilidade de redenção.

⁷⁷ O sofrimento e a doença no romance de Mann parecem ter a peculiar função de limiar entre o mito e o devir. Isso porque a doença não é apenas a patologia individual, mas o

tematizar aquilo que deriva deles⁷⁸, pois só assim será possível compreender se serão uma postulação do mito ou uma abertura à história. Se a culpa e a destinação não compõem integralmente o sofrimento e a doença de Adrian Leverkühn, seu conteúdo efetivamente pode expressar uma resistência àquele destino, um desajuste com a vida, como se possibilitasse ver o mundo transposto, “alheado, com suas fendas e fissuras à mostra tal como alguma vez se exporá indigente e desfigurado à luz messiânica” (ADORNO, 2008, p. 245). E se há no sofrimento de Adrian Leverkühn esse caráter crítico, é necessário perscrutar sua força em benefício do reconhecimento da possibilidade de salvação do Fausto. Para isso, torna-se imperativo abordar a forma com a qual o sofrimento é elaborado por aquele que sofre e por aquele que o narra. Trata-se, portanto, de tematizar a construção do romance, analisando como é *formado*⁷⁹ o sofrimento e a doença na obra.

Em todo o romance, desde a voz narrativa à construção dos materiais, o sofrimento parece estar manifesto, apresentando na forma aquilo que é expresso na vida de Leverkühn. Isso quer dizer que os recursos construtivos da obra parecem manifestar o mesmo desajuste frente ao mundo que a vida de Adrian, repetindo na estrutura construtiva da obra a mesma tensão entre mito e história que seu conteúdo revela.

sinal de evidenciação de condições subjetivas e sociais, das quais pode incorrer a catástrofe ou a redenção. Nesses termos, podemos fazer confluir a tematização da doença por Thomas Mann às análises sobre a modernidade dos frankfurtianos. Axel Honneth, em seu texto “A Social Pathology of Reason: in the intellectual legacy of Critical Theory” (*in* RUSH, 2004), escrevendo sobre a primeira geração da Teoria Crítica, desenvolve a ideia de que aqueles pensadores tematizaram de formas diversas a patologia da razão no mundo moderno, do qual o sofrimento social e psíquico do homem seriam os sintomas que possibilitariam a crítica.

⁷⁸ A doença é tematizada por Thomas Mann em textos diversos, e ele afirma que aquilo que verdadeiramente importa na tematização da doença é o seu conteúdo, o que decorre dela (cf. MANN, 2011, p. 113-133), e é uma “idiota” redução considerar que o “doentio” esgote a experiência da doença. Podemos lembrar ainda as considerações de Mann sobre a sífilis de Nietzsche, expostas no capítulo II, nas quais a doença opera “uma desinibição” que possibilita um conhecimento e disposições inteiramente novos.

⁷⁹ A palavra *formado* faz referência à relação entre *forma* e *conteúdo*, o resultado de sua dialética, justamente aquilo que é apresentado pela *aparência* na obra. Esses termos do domínio são tomados a partir da obra de Adorno, *Teoria Estética* (2008).

Assim, da mesma forma que o destino está presente na narrativa e nos usos da história, no tema fáustico, e no drama dos personagens e das instituições, há também uma crítica ao mito no tom melancólico e rememorativo da narrativa, na maneira com a qual o romance elabora os materiais exteriores a si mesmo, no registro discursivo irônico que estrutura as imagens, e nos conceitos e significados que formam a obra. Dessa maneira, os conteúdos da narrativa que parecem resistir à destinação mítica – a esperança na voz do narrador, a presença do amor em algumas relações de Leverkühn e a consciência do sofrimento nos últimos anos da vida do compositor – são reforçados pela construção da obra, que sofre junto ao Fausto, investindo seu sofrimento não de uma culpa mítica, mas da possibilidade de uma abertura à história. Os recursos formais da obra, que trataremos a seguir, sustentam desde o início a gravidade de seu objeto, a tristeza e o luto da história. Importa notar que o êxito de uma obra de arte deriva justamente desta convergência expressiva da forma: “O êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo depositado na obra. Geralmente, a hermenêutica das obras de arte é, pois, a transposição dos seus elementos formais em conteúdos”. (ADORNO, 2008, p. 214)

O recurso literário de Mann mais reconhecido é a ironia, e em *Doutor Fausto*, a maior ironia é sua narrativa. Se desde o início o narrador duvida de sua capacidade de narrar a vida do compositor, isso revela um desajuste entre o horizonte de compreensão do humanista Serenus Zeitblom e a vida de Adrian Leverkühn, desajuste manifesto já em seus nomes. O nome do narrador designa algo como “criatura do tempo sereno”, enquanto o nome do compositor remete a uma “vida ousada”. Haveria um desacordo fundamental entre a estrutura espiritual do narrador, um humanista, herdeiro das tradições clássicas, e do Fausto, um homem inquieto e insatisfeito com a tradição na qual fora formado. Assim, as experiências extremas, o excesso demoníaco, não podem ser inteiramente compreendidas por Zeitblom, e disso derivam suas hesitações, as dificuldades de sua narrativa, que são constantemente

lembradas ao leitor, especialmente nos inícios dos capítulos. A linguagem pudica, extensivamente descritiva e refletida, tenta apreender sua matéria irruptiva, avessa a medianias: a vida do compositor pactário. Tudo se passa como se o narrador precisasse efetivar desvios para alcançar seu objeto. Assim, a narrativa do romance parece ser integralmente irônica, pois expressa seu material sem enunciá-lo diretamente, num narrar o indizível, pois, como afirma Erich Heller, “o próprio tema desse romance ‘impossível’ é a incomensurabilidade de seu assunto em relação à arte de escrever, e, dessa forma, a derrota do espírito estético pelo próprio objeto de sua contemplação estética” (HELLER, 1979, p. 259). E, apesar disso, o resultado desse esforço indizível é um romance, a narrativa biográfica de uma *vida ousada*. Isso porque a ironia é uma arte que conquista seus efeitos ao enviar os significados de seu enunciado subterraneamente para além do que está imediatamente apresentado. É, assim, uma expressão astuta e reflexiva, que não se realiza apenas diretamente aos sentidos, mas também elipticamente ao entendimento. Dessa forma, a profundidade do sentido do romance não é tangível *apesar* das dificuldades e hesitações do narrador, mas justamente *por causa* delas, como se, do contrário, se a vida de Leverkühn fosse narrada sem receios, não se poderia compreender a força das ações e a densidade dos conflitos e tensões que formaram a história do compositor; efetivamente, sua vida não poderia ser narrada.

A ironia quebra as expectativas de significação univocamente estruturada; isso quer dizer que as expectativas do horizonte burguês de Zeitblom não se realizam, como também não se realizam integralmente as expectativas do universo demoníaco. A construção irônica renuncia a uma unidade narrativa e ficcional impermeável; ela faz a obra se abrir ao outro de si, sem, no entanto, perder sua organicidade, que se baseia na recusa da imediaticidade do sentido. Essa recusa se evidencia pelo fato de as linguagens distintas que constituem a obra, implicadas entre si, comentam e explicam a si mesmas em sua interação. Assim, o humanismo de Zeitblom comenta e impede o formalismo de Leverkühn, o

qual, por sua vez, nega e completa o encantamento romântico de seu pai. Os tipos discursivos presentes no romance impõem limites uns aos outros, e quando são montados na narrativa revelam que cada campo de significação está sujeito à efemeridade. A limitação que a linguagem se impõe através da ironia, no entanto, parece evidenciar uma libertação crítica, pois no momento em que se percebe o desencontro entre o enunciado e o significado, multiplicam-se as possibilidades de compreensão do mundo. Kierkegaard, filósofo cujas obras foram lidas por Thomas Mann e por Adrian Leverkühn⁸⁰, tematiza a ironia como a condição de uma subjetividade dobrada sobre si mesma (cf. KIERKEGAARD, 2011). Mais especificamente, a ironia existe no momento em que o sujeito tem consciência do desencontro entre a palavra e seu significado, o desencontro entre fenômeno e essência. Dessa forma, a ironia seria capaz de evidenciar a existência de algo que não se submete integralmente à estrutura do enunciado. O estudo de Erich Heller *Thomas Mann – The Ironic German* não analisa apenas a obra do romancista, mas também seu contexto histórico, e com isso faz transparecer aspectos e elementos das obras apresentados ironicamente por Mann – e que poderiam passar despercebidos a uma leitura que não se dedicasse a essas ironias. Com esse estudo, Heller pôde elaborar a necessidade – ou, ao menos, a conveniência – da ironia em benefício de um empreendimento crítico, pois a linguagem comum não seria capaz de expressar o desencontro entre as expectativas subjetivas e as condições materiais do mundo:

Faz-se a pergunta: existe saída para a situação radicalmente difícil que vimos surgir da incongruência profundamente sentida entre o estado da alma individual e as convenções que a história tem para oferecer à expressão e à comunicação, entre aquilo que deve ser dito com toda a

⁸⁰ Os diários de Mann revelam o contato do autor com o filósofo dinamarquês. E a obra de Kierkegaard sobre o Don Giovanni, de Mozart, aberta sobre a mesa de trabalho de Leverkühn no dia em que a aparição demoníaca se manifestou ao músico destaca a importância dessa filosofia para o autor.

honestidade e aquilo que pode ser dito em linguagem tradicional? (HELLER, 1979, p.270 – trad. nossa)

Um recurso irônico privilegiado por Thomas Mann é a montagem. Esse é o processo de inclusão de elementos externos ao registro literário para o interior da narrativa. É um processo de citações sem aspas, de “plágios” inseridos na obra para reconfigurar a estrutura de sentidos. Gunilla Bergsten, em um estudo especialmente significativo para a compreensão deste recurso de Mann, explicita as fontes usadas pelo romancista para compor sua obra, e coloca lado a lado essas fontes e sua apresentação no romance, evidenciando sua semelhança textual⁸¹. Não apenas outras obras literárias, mas fontes textuais diversas são utilizadas por Mann para compor a obra, incluindo tratados medievais, biografias e obras teóricas. Assim, Doutor Fausto possui uma polivalência formal, amalgamando recursos da ficção, do ensaio, da historiografia, da memória e da biografia, e tal empreendimento é realizado através da utilização de elementos textuais, imagéticos e documentações as mais diversas, revelando que a constituição do conteúdo da obra repousa sobre um exercício narrativo que não se esgota na exposição tradicional. Mas a simples constatação da forma híbrida e da inovação expositiva é pálida demais frente aos motivos que as fundamentam. Efetivamente, há entre a forma narrativa e o conteúdo narrado um vínculo essencial, uma necessidade mútua que se desvela no decorrer da obra. Exemplar disso é a maneira como Thomas Mann insere no romance textos de cartas de Nietzsche figurando com a voz de Adrian Leverkühn, fundindo à vida do músico as experiências do filósofo. Podemos dar especial destaque à visita ao Bordel em Leipzig, experiência de Nietzsche que foi incorporada à vida de Leverkühn de forma essencial, pois apresenta a noite em que o compositor pactuou e adoeceu. Note-se a semelhança dos dois textos. Na

⁸¹ Cf. BERGSTEN, Gunilla. Thomas Mann's "Doctor Faustus" – The Sources and Structures of the Novel (1969). A seguir operaremos de forma semelhante à autora, aproximando um texto de Nietzsche ao romance, exemplificando o funcionamento do recurso técnico da montagem.

carta de Nietzsche a seu amigo Deussen, lê-se:

De repente, eu me encontrei cercado por meia dúzia de aparições em tules e rendas, que me olhavam com expectativa. Eu permaneci ali, sem palavras, por algum tempo. Então, instintivamente, fui em direção ao piano, o único ser com alma daquele grupo, e toquei alguns acordes. (DEUSSEN, 1901, p. 24 – tradução nossa)⁸²

E na carta de Leverkühn a Zeitblom:

No quais se achavam sentadas as ninfas e filhas do deserto, seis ou sete – como vou defini-las – borboletas, libélulas, esmeraldas, escassamente vestidas, diafanamente vestidas, em tule, escumilha, lentejoulas; cabelos soltos, compridos, cabelos em cachos; semi-esferas empoadas; braços com pulseiras; e todo o grupo mirando-te de olhos esperançosos, luzentes de concupiscência. [...] Eu me quedava no lugar, dissimulando meu espanto. Vi à minha frente um piano aberto, um amigo; aproximei-me dele, passando pelo tapete, e de pé martelei dois ou três acordes. (MANN, 2000, p. 200)⁸³

Da mesma maneira, o romancista aloca trechos de cartas e nomes do círculo íntimo de Lutero, apresentando a afinidade do espírito da reforma ao plano mítico demoníaco moderno. Georg Vogler era um dos comensais do círculo de Kridwiss, mas esse é também o nome do Chanceler de Ansbach com o qual Lutero se correspondera. Igualmente, poderíamos fazer referência à Bullinger, Unruhe, Schlaginhausen, Scheurl, Zink, Spengler, von Riedesel, todos personagens com papel significativo no contexto cultural da Alemanha de *Doutor Fausto*, e cujos nomes podem ser encontrados nas correspondências de Lutero (cf. BERGSTEN, 1969), equiparando o conturbado período da Reforma à modernidade. No

⁸² "Plötzlich umgeben von einem halben Dutzend Erscheinungen in Flitter und Gaze, welche mich erwartungsfroh ansahen. Sprachlos stand ich eine Weile. Dann ging ich instinktmäßig auf ein Klavier als auf das einzige seelenhafte Wesen in der Gesellschaft los und schlug einige Akkorde an."

⁸³ "Darauf sitzen dir Nymphen und Töchter der Wüste, sechs oder sieben, wie sol lich sagen, Morphos, Glasflügler, Esmeralden, wenig gekleidet, durchsichtig gekleidet, in Tüll, Gaze und Glitzerwerk, das Haar lang offen, Kurzlockig das Haar, gepuderte Halbkugeln, Arme mit Spangen, und sehen dich mit erwartungsvollen, vom Lüster gleißenden Augen an. [...] Ich stand und verbarg meine Affekten, sehe mir gegenüber ein offen Klavier, einen Freunde, geh über den Teppich drauf los und schlage im Stehen zwei, drei Akkorde an." (MANN, 2007, p.208-s)

romance também se encontram textos de Adorno sobre a nova música e o processo de composição de Schoenberg, situando na obra o debate estético contemporâneo, a situação artística na modernidade; o pensamento de Paul Tilich é apresentado nas conversas teológicas entre Adrian e os colegas de curso, evidenciando uma relação específica entre o conhecimento e deus. Essas e muitas outras referências são implantadas no romance, reestruturando o campo de significados da obra. A montagem, dessa forma, insere registros discursivos diferentes do registro narrativo fictício. Muitos dos elementos que Thomas Mann insere em sua obra através do procedimento da montagem são revelados pelo próprio autor em *A gênese do Doutor Fausto – Romance sobre um Romance* (2001), mas também diversos autores se dedicaram a buscar nas trilhas referenciais de Mann um campo infindável de possibilidades⁸⁴.

O recurso à forma biografia é também um expediente irônico importante. No século XIX, quando a forma romance buscava conquistar dignidade artística através de uma pretensão de realismo, era comum o recurso ao estilo biográfico. Naquele momento, um escritor concedia autoridade à própria ficção tentando disfarçá-la como uma descrição real da vida de algum personagem histórico (cf. SCHAPER *in* BLOOM, 1986). No entanto, há muito tempo o romance já conquistou sua dignidade própria, e uma tentativa de dotar o registro literário de realismo através desse recurso é anacrônico e, possivelmente, falso. Thomas Mann, no entanto, faz um uso irônico desse recurso, pois inverte a “utilidade” da biografia no romance, que passa a ter a função de colocar em questão a liberdade criativa da narrativa, ou seja, revela na obra suas limitações enquanto pura invenção. Nesse aspecto, notamos que a ironia revela um papel crítico no interior da esfera literária, pois efetiva uma crítica à tradição e aos modos de apresentação da arte, reconhecendo que a

⁸⁴ Entre os estudos que se dedicaram a desvelar as referências de Mann, gostaríamos de fazer especial menção a obra de Bergsten citada acima e a edição crítica do romance editada por Ruprecht Wimmer.

eficiência de uma técnica deriva de sua adequação ao contexto histórico no qual está inserida a obra⁸⁵.

A ironia desnaturaliza o discurso, pois suspende a coincidência entre imagem e significado, conferindo maior espessura à trama de significações. Nesse desligamento entre sentido e enunciação, os registros discursivos encontram limitações, sendo, dessa forma, destituídos de sua aparência mítica de totalidade, naturalidade e autossuficiência⁸⁶. Da mesma forma, cada um dos elementos inseridos na obra contamina a linguagem e aponta os seus próprios limites, os mesmos limites que parecem ser manifestos pelas dificuldades da narrativa de Serenus Zeitblom. A ironia desestrutura o mito a partir da consciência das limitações da linguagem, da transitoriedade dos seus sentidos. Assim, esse recurso técnico em *Doutor Fausto* parece ser uma marca do mesmo sofrimento que acomete Adrian Leverkühn, a dor pela anomia e pela desilusão, a consciência da própria efemeridade. Dessa forma, a comicidade da ironia⁸⁷ é apenas o efeito superficial de uma desadequação

⁸⁵ Essa função da ironia como crítica à tradição no interior do campo literário é bem conhecida. Tomamos como referência para esta dissertação o estudo de Beth Brait, *Ironia em perspectiva polifônica* (1996), que tematiza extensivamente o recurso da ironia a partir de perspectivas diversas, e constrói essa função crítica como um dos usos.

⁸⁶ Reconhecemos as críticas voltadas à ironia enquanto expediente crítico, especialmente quando comparada à dialética. Ambas têm em comum uma disposição de problematizar tudo que se apresenta como naturalizado no mundo, mas, de acordo com a perspectiva dialética de Hegel, a ironia seria incapaz de escapar do vazio de significação no qual se fundamenta, e apenas conservaria o que não tem mais legitimidade no mundo. Nesses termos, o discurso irônico seria apenas uma expressão de cinismo, pois o desencontro entre enunciado e significado revelaria a impossibilidade de qualquer sentido e encerraria o discurso em uma situação de indiferença. Sobre essa comparação entre dialética e ironia, é especialmente esclarecedor o texto "Muito Longe, Muito Perto: dialética, ironia e cinismo a partir da leitura hegeliana de *O Sobrinho de Rameau*", de Vladimir Safatle. A ironia de Mann, no entanto, parece-nos escapar dessa dimensão cínica na medida em que faz convergir uma série de outras técnicas em benefício de um *formado* investido em seu mundo, o que, especialmente em *Doutor Fausto*, se revela pelo sofrimento constitutivo da obra.

⁸⁷ Thomas Mann explicita o caráter humorístico próprio aos elementos que tensionam a unidade ficcional: "Particularmente humorístico é tudo o que, no livro, explica 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!" [...] Na verdade, ela não é o discurso do autor, mas o da própria obra: está incorporada à esfera

que se fundamenta verdadeiramente no sofrimento; o riso da ironia em *Doutor Fausto* é também irônico, pois seu significado profundo é um lamento.

É bem conhecido o caráter histórico desse romance de Mann, mas nos importa tematizar a forma com a qual os elementos históricos são incorporados no romance. Nas primeiras páginas do romance, Serenus Zeitblom revela que começou a escrever a biografia de seu amigo Adrian Leverkühn em maio de 1943, a mesma data que consta nos diários de Mann marcando o início da escrita do romance *Doutor Fausto*. Ao indicar sua posição na narrativa, o narrador, além de contaminar o registro narrativo com seus receios e inseguranças, também inclui no texto uma temporalidade distinta daquela de seu objeto, a saber, a sua própria: o objeto textual refere-se ao período de vida do músico, que vai de 1895 a 1930, e o narrador escreve na Alemanha em guerra e sob o regime nazista, no período de 1943 a 1945. Dessa forma, articulados à apresentação do objeto estão acontecimentos da Guerra, os quais Mann acompanhava atentamente nos Estados Unidos e que figuram no romance narrados por alguém que permaneceu na Alemanha. Além desses três registros temporais evidentes, há uma temporalidade mais oculta, referida de forma dissolvida no romance: é o tempo da história da Alemanha, um traçado milenar de referências que compõe a vida de Adrian Leverkühn⁸⁸. Esse registro se inicia no ano 1000 com a referência a Kaiseraschern – cidade fictícia na qual estaria enterrado o imperador Otto III⁸⁹ e onde

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” (MANN, 1977 apud RÖHL, 1990). Esse traço humorístico, portanto, não nega o sofrimento, senão o reinterpreta sob nova luz.

⁸⁸ Esses múltiplos registros temporais são também explorados por Gunilla Bergsten em *Thomas Mann's Doctor Faustus*; Hans Rudolf Vaegt, em “*German Music and German Catastrophe*” (in LEHNERT; WESSEL, 2004); Susan von Rohr Scaff em *Doctor Faustus* (in ROBERTSON, 2004)

⁸⁹ Segundo Erich von Kahler, historiador cujo trabalho foi estudado por Mann, o imperador Otto III seria a figura paradigmática da tensão entre duas Alemanhas, uma fascinada com o encanto da ideia de nacional, e outra que gostaria de encarnar a

cresceu Adrian Leverkühn – e fazia alusão ao Renascimento de Dürer, ao Protestantismo de Lutero, ao Romantismo alemão e à filosofia de Nietzsche⁹⁰; essas referências essenciais à construção do romance, e que estão presentes em toda a obra, concedem maior profundidade à apresentação de sua trama. Essa série de cruzamentos temporais explicita a convivência de registros históricos distintos, negando ao romance uma apresentação unívoca e fechada. A última sentença da obra explicita essa polissemia, pois remete à coincidência entre o compositor e sua nação: “Que Deus tenha misericórdia de vossas pobres almas, meu amigo, minha pátria!” (MANN, 2000, p. 709). Os sentidos da narrativa biográfica de Adrian Leverkühn se dissolvem e se misturam à história alemã e à história da modernidade, sentidos que recusam uma apreensão simples, pois, nessa trama de temporalidades diversas, a literalidade não é capaz de esgotar o horizonte de significados. Assim, cada momento histórico figurado no romance aprofunda a significação dos outros, mas também impõe os limites de sua força. Isso porque cada traçado temporal se antepõe ao outros, negando-lhes sua evidência e totalidade, revelando a efemeridade e os limites de seu alcance num gesto que os abre a interpretações e reconstruções. Dessa forma, a presença das diversas temporalidades revela o caráter *alegórico*⁹¹ da obra, pois a construção de

herança das ideias universalistas.

⁹⁰ Roberto Schwarz, em seu texto “Grande-Sertão e Dr. Fausto”, no qual ele realiza uma comparação entre os romances de Mann e de Guimarães Rosa, aponta também esse enraizamento histórico na vida de Adrian: “A demonia de Leverkuehn, antes de resolver-se nas peculiaridades do próprio compositor, pode ser decomposta em episódios e aspectos clássicos da história alemã, na atitude um pouco torta do cavaleiro de Duerer, no comportamento bizarro do Beethoven surdo, na aventura de bordel de Nietzsche, em sobrevivências medievais nas pequenas cidades, em muitos fatores mais” (SCHWARZ, 1981, p.46). Em relação a essa interpretação de Schwarz, devemos concordar com a ressalva de Marcus Mazzari, ao lembrar que a inclusão de Beethoven nessa série demoníaca não é adequada (cf. MAZZARI, 2010, p. 25), pois, no romance, parece-nos que o compositor encarna outro aspecto da cultura alemã, um aspecto não demoníaco, de um gênio não violento.

⁹¹ A noção de alegoria tem origem nas obras religiosas da Idade Média, nas quais a literalidade do texto não guardava seu sentido, que devia ser alcançado pelo sacerdote, o escolhido. Com a Reforma protestante, suprime-se a mediação sacerdotal e o texto passa a conter toda sua verdade possível, não dependendo mais da ligação do sacerdote a um

suas imagens é realizada através de um gesto de significação submerso em efemeridade, excesso e arbitrariedade, e não no ato de significação imediata, que participa de uma estrutura temporal determinada.

Em um tempo de contradições violentas, no qual o esforço por uma harmonia supratemporal não consegue realizar mais do que paródias, a alegoria parece conquistar uma maior legitimidade. Na modernidade, o que fornece o campo para o surgimento das alegorias é a tensão entre o esforço por uma experiência substancial do tempo – através do progresso ou do retorno a um tempo primordial – e a realidade voraz, o sofrimento do mundo. Essa contradição é especialmente manifesta nas antepostas visões de mundo que Adrian Leverkühn e Serenus Zeitblom sustentam. Do Fausto, o mundo é frio e insubstancial, como ele revela ao seu amigo e biógrafo:

Por que, meu caro amigo, vejo-me forçado a rir? Pode-se utilizar de maneira mais engenhosa o patrimônio tradicional e consagrar quaisquer truques? Pode-se atingir a beleza com sentimentos mais astutamente dosados? E eu, perverso que sou, devo rir-me, em especial em face dos tons grunhidos do bombardão – rum-rum-rum-bang! Quem sabe se não fico ao mesmo tempo com lágrimas nos olhos, mas o comichão do riso é forte demais. Por condenável que isso seja, os fenômenos mais misteriosos, mais impressionantes sempre me provocaram riso, e diante desse excessivo senso do cômico, procurei refúgio na Teologia, na esperança de que ela tranquilizasse tal propensão – só para logo encontrar também nela um sem número de coisas incrivelmente cômicas. Por que sucede que quase todos os assuntos se afigurem sua própria paródia? (MANN, 2000, p.188)

Serenus Zeitblom, por sua vez, se recusa a compreender o mundo com a “relatividade” que o amigo sustentava, e preocupava-se com a indiferença com que Adrian Leverkühn via as coisas:

conhecimento supra-humano. A interpretação alegórica, nascida da necessidade de conciliar o texto canônico com as exigências da razão e da moral, estabelece uma ligação entre imagem e sentido, mas não a necessidade dessa ligação. Essa arbitrariedade devém justamente do reconhecimento das limitações da linguagem e do objeto interpretado. Esta dissertação utiliza a noção de alegoria de Walter Benjamin, desenvolvida em *Origem do Drama Trágico Alemão* (2010).

Eu me perguntava no meu íntimo o que então não lhe parecia nem indiferente nem insignificante. [...] Naquela idade, a vida escolar é a própria vida; e só ela que conta; seus interesses delimitam o horizonte, do qual necessita qualquer vida para desenvolver seus valores, em face dos quais, por relativos que sejam, se comprovam o caráter e as capacidades. Mas isso somente se tornará para eles humanamente exequível, se a relatividade se conservar ignota. A fé em valores absolutos, mesmo que não passe de uma ilusão, é para mim uma condição vital. Mas os talentos de meu amigo eram medidos por um gabarito de valores cuja relatividade lhe parecia manifesta, sem que se evidenciasse a existência de um ponto de comparação que os desvalidasse. (MANN, 2000, p. 68).

O reconhecimento dessa contradição da modernidade – presente em todo o romance de Mann – pode evidenciar uma ligação entre sentido e história, pois dá relevo às limitações da experiência do tempo; esses limites revelam o desajuste entre o aparecimento de uma imagem e seu sentido, pois o significado de cada objeto se corrompe e se repõe no decorrer do tempo, não tendo uma vinculação eterna e aparente. Nesse contexto, o reconhecimento da efemeridade torna-se o meio no qual se desenvolvem as significações, pois através disso se pode reconhecer a limitação de cada palavra e discurso, como cada sentido é deposto e refeito, possibilitando a contradição apresentada acima. Assim, ao evidenciar os limites da estrutura de significação, a alegoria revela a arbitrariedade com a qual institui seus significados, ressaltando as limitações da linguagem⁹², o que aproxima a alegoria da ironia:

O sentido literal não é o sentido verdadeiro. Deve-se aprender outra leitura que busque sob as palavras do discurso seu verdadeiro pensamento, uma prática que os estóicos chamam de *hyponoia* (subpensamento) e à qual Filo de Alexandria dará seu nome definitivo de alegoria (de *allos*, outro e *agorein*, dizer). (GAGNEBIN, 2011, p. 32)

O sentido dessa arbitrariedade depende do tempo para se instituir,

⁹² No debate estético moderno, a querela religiosa sobre a alegoria (cf. nota 90) foi tomado para pensar o fundamento da figuração, ou seja, a diferença entre alegoria e símbolo. Diferentemente da alegoria, a transparência do símbolo garante-lhe um sentido cujo acesso é imediato e supratemporal, ele aponta para a eternidade da beleza, unidade entre ser e palavra.

pois deriva de uma circunstanciação histórica específica para ser colocado, e depende do tempo para garantir sua apreensão, pois não se manifesta de forma evidente e fulgurante. Assim, a construção e a interpretação alegóricas dependem de uma nova experiência do tempo⁹³, restituindo à temporalidade, à história e à morte seus direitos de participação na linguagem humana (cf. GAGNEBIN, 2011, p. 31-53), procedendo de forma a negar a cada imagem um sentido eterno.

A presença dessa negatividade na linguagem revela os limites da significação, o desencontro da ligação entre significado e significante, possibilitando retirar das palavras e dos discursos o peso do inevitável⁹⁴. Disso deriva o excesso do procedimento alegórico, que se alonga no exercício de significação, destruindo e reconstruindo suas imagens. O trabalho narrativo de Serenus Zeitblom é caracterizado por esse mesmo excesso, manifesto de formas diversas: hesitações, receios, descrições extensas. Essas características mostram que a proposta do sentido é realizada através de desvios, pois a verdade do objeto não pode ser apresentada de forma imediata. O biógrafo duvida de sua capacidade frente à sua tarefa – “Eu receio suscitar, precisamente com isso, dúvidas no espírito do leitor, que não sabe se está ou não em boas mãos” (MANN, 2000, p.9); ele reconhece as dificuldades de apresentar seu objeto – “Uma vez que o capítulo anterior de qualquer jeito intumescceu indevidamente, prefiro começar outro” (MANN, 2000, p.34); isso gera

⁹³ A modernidade suprime a antítese entre tempo e eternidade. A morte foi domesticada, sua força disruptiva foi neutralizada, e foi substituída pela perpétua busca do novo, o que é especialmente evidente na forma *mercadoria* e seu fundamento, o valor de troca. A *novidade* era uma das poucas coisas que podia retirar, mesmo que por apenas um momento, Adrian do estado perpétuo de tédio: “No seu caso, tudo e qualquer coisa carecia ‘evidenciar-se’; fosse o que fosse, era preciso apanhá-lo, surpreendê-lo, pegá-lo desprevenido, obrigá-lo a mostrar seu jogo – então ele se ruborizava, enquanto eu tinha vontade de me esbofetear, por não ter descoberto aquilo muito antes.” (MANN, 2000, p. 69).

⁹⁴ O caráter desmitificador dessa presença da negatividade é especialmente evidente ao lembrarmos a noção de linguagem tematizada pelo círculo de Kridwiss, na qual a palavra devia portar uma univocidade inquestionável, como se cada palavra carregasse a própria coisa que designa.

uma profusão construtiva que desestrutura a rede de significações míticas, pois nega à narrativa a força de uma apresentação imediata do real e de sua significação⁹⁵.

Se o reconhecimento das limitações da linguagem é a consciência da morte nos processos de significação, e da efemeridade de sujeito e objeto nesse processo, a gravidade pesarosa da alegoria é o luto, e sob seu olhar o mundo jaz desvalorizado, sem um sentido evidente. Sob a intenção alegórica, as imagens são tomadas como fragmentos, ruínas, em um exercício crítico que revela a falsidade e as fissuras do mundo aparente. A obra se afirma como ruína no momento em que se nota sua historicidade, e os destroços históricos fazem reconhecer o engano da totalidade aparente, deixando entrever uma possibilidade diversa. Dessa forma, os diferentes registros históricos presentes em *Doutor Fausto* são incorporados na obra como ruínas de suas construções naturais, desvelando a falsidade de sua compreensão total. Sobre a relação entre alegoria e história, Benjamin afirma:

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão, toda a harmonia clássica, tudo o que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. (BENJAMIN, 2004, p. 180)

Como alegoria, a história de Leverkühn tem a força de se comprometer com a humanidade em geral e com o indivíduo singular,

⁹⁵ Não é sem interesse apontar que a imediaticidade que caracteriza a estrutura mítica não é a mesma que define a figuração do símbolo. O Símbolo, enquanto imagem figurativa, apresenta de forma imediata uma realidade diversa daquela apresentada aos sentidos, como o símbolo religioso, que introduz a eternidade e o divino no mundo humano através de sua imagem.

historicamente determinado. A biografia do compositor, cuja imagem tem o sentido aprofundado pelo enredamento na Segunda Guerra Mundial e na história milenar alemã, é construída melancolicamente, não apenas pelo tom que o narrador adota desde o início, mas também pelo reconhecimento das ruínas que a compõem. E essa melancolia resiste à força do mito, dela devém a interrupção do destino demoníaco e a possibilidade de pensar uma salvação. A alegoria, portanto, posiciona-se na obra como crítica à mitificação.

Ironia e alegoria são recursos estruturantes do romance, que apresentam na construção da obra um sofrimento cujo conteúdo é uma crítica à evidência e à totalidade do que se apresenta. No entanto, técnicas localizadas também agem com esse protocolo de desarticulação da aparência naturalizada do mundo. Se o mito é uma força de normalização que suprime toda diferença em benefício da totalidade, a atenção à particularidade e à complexidade do momento torna-se um procedimento de resistência, pois antepõem à destinação mítica uma experiência temporal singular, que conhece sua própria efemeridade. Assim, da mesma forma que os receios e dificuldades de Serenus Zeitblom evidenciam no interior da obra a tensão de seu objeto, as pausas reflexivas e descritivas da narrativa atuam no sentido de reconfigurar o fluxo temporal da ação, suprimindo a pseudo-evidência da aparência. As descrições sobre as pessoas, cidades e lugares, revelam uma consciência aguçada, atenta para a estrutura social⁹⁶, pois cada elemento descrito reflete algo que determina o trecho, mas também o ultrapassa:

Para a visão mencionada, um acontecimento terreno significa, sem prejuízo da sua força real concreta aqui e agora, não somente a si próprio, mas também um outro acontecimento que repete prenunciadora ou confirmativamente; e a conexão entre os acontecimentos

⁹⁶ Auerbach, em sua clássica obra *Mimesis* (2009), tematiza expedientes diversos que revelam uma consciência atenta à estrutura social, bem como as diversas maneiras que são apresentadas nas obras literárias. A leitura dessa obra foi especialmente importante para a compreensão desses aspectos em nosso objeto.

não é vista preponderantemente como desenvolvimento temporal ou causal, mas como unidade dentro do plano divino, cujos membros e reflexos são todos os acontecimentos; a sua mútua e imediata conexão terrena é de menor importância e o conhecimento da mesma é, por vezes, totalmente irrelevante para a sua interpretação. (AUERBACH, 1971, p. 486)

Da mesma forma, o narrador frequentemente se dedica a divagações e memórias subjetivas, numa sucessão de pensamentos que reflete sobre as próprias emoções e ideias a respeito do que narra ou do momento histórico que vive. Antepondo à narrativa dos acontecimentos um momento de distensão temporal, esses recursos cindem a ação, desestruturam a relação imediata entre pensamento e ação⁹⁷. É exemplar desse tipo de interrupção o início do capítulo XLVI do romance:

Por quase quatro semanas, interrompi a redação deste relato, paralisado, em primeiro lugar, devido a algum esgotamento psíquico, depois de tudo o que acabo de descrever, mas também pelos acontecimentos do momento atual, que, a esta altura, precipitam-se. Tinham sido previstos, quanto a seu decurso lógico, mas, apesar de serem almejados em certo sentido, despertam agora um pavor incrédulo. Nosso povo infeliz, minado pela desgraça e pelo espanto, mostra-se incapaz de compreendê-los e os suporta num fatalismo obtuso. Mas meu espírito já fatigado por antigos horrores e aflições fica exposto a eles, sem poder reagir. (MANN, 2000, p. 668)

Todos esses recursos de Mann habitam um lugar ambíguo, porque, enquanto técnicas, não possuem em si mesmos uma disposição moral, e podem dar origem tanto à crítica quanto à reificação do mito. Isso quer

⁹⁷ Em um pequeno texto de crítica literária intitulado "O Efeito de Realidade e a Política da Ficção" (2010), Ranciére disserta sobre uma vinculação imediata entre pensar, sentir e fazer, presente em algumas obras literárias, a qual expressaria uma aceitação positiva e banal do mundo. Ele desenvolve uma crítica a essa forma de expressão literária, apontando, em contrapartida, como o realismo literário, ao interromper o fluxo narrativo, quebra a imediatez desse vínculo e possibilita elaborar uma crítica ao mundo. Não é sem interesse notar a proximidade entre a imediatez desse vínculo e a vida assumida com facilidade, a qual Adorno tematiza em *Mínima Moral*: "Recomenda-se desconfiança perante toda desenvoltura, toda ligeireza, diante de tudo deixar-se levar que envolva concessão ao império do existente" (cf. ADORNO, 2008, p.21).

dizer que os objetos da descrição poderiam ser desligados de sua relação com o desenvolvimento do drama dos personagens, surgindo na narrativa como um apêndice, um sobejo no entrecho do romance que não distende a temporalidade dos acontecimentos. Esse fosse o caso em *Doutor Fausto*, sua temporalidade seria apenas paralisada, como se repetisse na estrutura formal do texto o tempo mítico que confinava a vida de Adrian Leverkühn. Aqui, a descrição dos objetos reificaria sua existência bruta na medida em que, ao afastá-los, negaria a mútua determinação entre os sujeitos e objetos. Da mesma forma, o jogo de associações poderia alienar o sujeito de seu lugar no mundo, e ter na narrativa um mesmo papel de neutralização temporal, pois retiraria o sujeito das determinações da vida e suspenderia o devir. Nesse caso, a obra não faria mais do que repor o mito, e a possibilidade de salvação estaria proscria da vida do Fausto. Assim, as constantes interrupções descritivas ou reflexivas poderiam impedir a apresentação da verdade da obra, como se esses recursos suspendessem a ação da história e reificassem o mito na medida em que interrompem as tensões da existência, reduzindo o real a um jogo de casualidade nua, fechado num esquema mítico. No entanto, em *Doutor Fausto*, essas técnicas não recaem na teia de mitificação. O êxito de Mann em seu uso deriva de sua confluência ao sentido do material narrado. A seguinte passagem, exemplar de ambas as técnicas, pode clarificar esses recursos:

A época que descrevo era para nós, os alemães, uma era de colapso do Estado, de capitulação, de revolta provocada pelo esgotamento, e de impotente abandono às mãos dos estrangeiros. A época na qual escrevo e que tem de me permitir deitar no papel, no meu calmo retiro, estas recordações, traz no seu ventre terrivelmente intumescido uma catástrofe nacional, em comparação com a qual a derrota precedente se afigura um módico infortúnio e a liquidação sensata de um empreendimento malogrado. (MANN, 2000, p. 470)

Os recursos técnicos não são externos ao cerne da narrativa, pois se lança mão desses recursos para descobrir e pôr em relevo uma realidade que se situa muito além dos dados brutos, ressoando o sofrimento de seu

material. Zeitblom nunca realiza uma descrição ou oferece associações reflexivas se perdendo no aspecto estático de seus objetos. É característico do êxito de um romance realista o imbricamento profundo entre os estados emocionais e a evolução da narrativa, bem como o fato de que cada descrição reforça o trecho na medida em que expõe o drama dos personagens como o drama de seu tempo⁹⁸:

Em Walter Scott, Balzac ou Tolstói, vínhamos de conhecer acontecimentos que eram importantes por si mesmos, mas eram também importantes para as relações inter-humanas dos personagens que os protagonizavam e importantes para a significação social do variado desenvolvimentos assumido pela vida humana de tais personagens. (LUKÁCS, 1965, p. 49-s).

Dessa forma, a fragmentação da narrativa através dessas distensões temporais reflete a fragmentação da estrutura social, e, portanto, a inverdade do mito que limita a experiência possível do mundo⁹⁹.

Os recursos formais do romance parecem dispor da consciência de um mundo fissurado, de um tempo contraditório, fundando-se, então, em um sofrimento que sinaliza um desajuste frente ao mundo que se apresenta. Os deslocamentos temporal e linguístico realizados pelos recursos formais do romance apresentam um distanciamento entre o enunciado e seu sentido, e Thomas Mann reconhece a força desse distanciamento, pois afirma que “crítica significa separação e decisão” (MANN, 2000b, p. 84)¹⁰⁰, e a presença dessas distâncias no romance

⁹⁸ Sobre essas técnicas e suas posições difíceis e ambíguas, que podem conspirar com o mito ou serem usadas criticamente, Lukács escreve em textos diversos, muitos dos quais dedicados especificamente a Thomas Mann. Utilizamos nessa dissertação os livros *Realismo Crítico Hoje* (1969a), *Ensaio sobre Literatura* (1965) e *Thomas Mann* (1969b).

⁹⁹ As técnicas de descrição e de associações reflexivas foram especialmente desenvolvidas pelo realismo literário do século XIX e início do XX. Esse realismo teria a virtude de apresentar o mundo como tal como é, investido de um caráter crítico por denunciar as injustiças e contradições desse mundo. Auerbach faz um juízo similar em relação a Stendhal, e que poderíamos estender a Mann: “Esse método, que Montaigne já conhecia, é o melhor para excluir a arbitrariedade da construção própria e para se entregar à realidade dada” (Auerbach, 2009, p. 413).

¹⁰⁰ Não é sem interesse notar a proximidade entre essa noção de Mann e aquela elaborada por Walter Benjamin, quem sintetiza o conceito de crítica com a noção de

revela a dimensão crítica da obra. As “questões formais, as complicações e as sínteses sinfônicas” derivam do aprofundamento e da difusão do conteúdo poético dos motivos essenciais da obra (cf. LUKÁCS, 1965) o que revela a confluência dos materiais do romance, de suas técnicas e de seu objeto narrado. Isso quer dizer que forma e conteúdo apresentam seu objeto efetivando uma apreensão crítica do mundo. Assim, ao atentarmos ao *formado* na obra, aquilo que ela expressa, pode-se compreender melhor o conteúdo do sofrimento e da doença em *Doutor Fausto*, a partir do que podemos propor a incerteza da condenação do compositor, ou seja, recusamos a convicção plena de que sua vida se encerra em um destino demoníaco, a eterna condenação. Igualmente não podemos afirmar a salvação do Fausto, o que seria também determinar sua história a partir uma estrutura fechada, uma destinação tão demoníaca quanto a condenação, pois igualmente desumana, cerrada às ações dos homens. Efetivamente, propomos compreender que o sofrimento presente no romance abre a vida de Adrian Leverkühn à história, apenas à *possibilidade* de salvação. E, da mesma forma, esse sofrimento parece dispor o mundo moderno – mundo fáustico – à possibilidade de ação e interpretação humanas.

Na noite em que apresentaria a *Lamentação do Dr. Fausto* aos seus “manos e manas”, e que tematizaremos a seguir, Adrian sucumbe ao choque paralítico. Nesse momento, a Senhora Schweigestill pede que se retirem os convidados de sua casa, ressoando o clamor por salvação que apenas o humano pode empreender:

Saiam, vocês todos! Essa gente da cidade não tem nenhuma compreensão, e aqui se precisa compreensão! Ele falou muito da Graça eterna, o coitado, e não sei se ela será bastante grande. Mas uma compreensão verdadeiramente humana, podem acreditar, basta para tudo! (MANN, 2000, p. 700)

“correto distanciamento” (BENJAMIN, 2009, p. 54).

A confissão

Era 1930, Leverkühn vivia em Pfeiffering, na casa da Senhora Schweigestill. Ali o compositor encontrara uma morada silenciosa e isolada, adequada ao seu caráter e seu trabalho. A aparência do músico nessa época aponta para seu estado espiritual, conforme relata seu biógrafo:

Seu rosto que, quando escanhado, acusara nitidamente a semelhança com o da mãe, tomara, havia pouco, outro aspecto, devido ao crescimento de uma barba escura, entremeada de fios grisalhos. Era uma espécie de barbicha, em direção à qual descia do lábio superior um estreito bigode, e que, sem deixar livres as faces, tornava-se muito mais espessa na região do queixo, a cujos lados se adensava, de modo que já não se podia falar de um cavanhaque. A modificação produzida por esse encobrimento parcial das feições ficava aceitável, porque a barba, junto com uma cada vez mais intensa propensão para inclinar a cabeça em direção ao ombro, dava à fisionomia algo de sofredora espiritualização e até lembrava o semblante de um Cristo. (MANN, 2000, p. 672)

Com 44 anos de idade, Leverkühn tem o sofrimento exposto no semblante. Essa vulnerabilidade aparente, no entanto, não é expressão de fraqueza. Pelo contrário, nesses últimos meses conscientes de sua vida, Adrian trabalhou incessantemente e com uma força imensa. Tudo se passa como se da sensibilidade do Fausto derivasse igualmente seu sofrimento e a força de expressá-lo, uma potência que antes parecia suprimida. É essa mesma força que se encontraria na especulação teológica que Leverkühn elabora para seus "manos e manas", pois nela o sofrimento é o fundamento que não opera como antecipação do inferno, mas como o sinal de destituição do mito, ou mesmo de uma possível penitência. No fim de seu sermão, o Fausto reflete sobre a condenação e a esperança na salvação:

[...]pode ser que graças à Misericórdia, ainda chegue a tornar-se bom o que foi criado em maldade. Eu não o posso prever. (...) Talvez, talvez Ele tome em consideração e me credite o fato de eu ter-me aplicado tanto, para rematar tudo com tenaz empenho – não sei dizer e não me atrevo a

nutrir esperanças. Meu pecado é demasiado grave para que possa ser perdoado, e eu o levei ao extremo, porque minha cabeça especulava com a ideia de que a contrita descrença na possibilidade de graça e indulgência fosse, quiçá, o maior atrativo para a bondade eterna. E todavia percebo agora que tal cálculo insolente impossibilita inteiramente qualquer perdão. (MANN, 2000, p. 699)

De acordo com o compositor, a salvação é quase impossível para o pecador que faz tentação à Graça, especulando seus limites ao tentar atrair a Bondade eterna com a descrença na indulgência divina. Efetivamente, este pecador espera a salvação divina fazendo nada além do mal¹⁰¹. É dessa maneira que Leverkühn antepõe à possibilidade de sua salvação a competição com a bondade divina, mais especificamente, a competição entre sua especulação e a Bondade. Mas, apesar de essa disputa parecer suprimir toda redenção, a possibilidade da salvação soava, em *pianíssimo*, na vida de Adrian Leverkühn, e nesta noite ganha importância motívica. A especulação sobre salvação e condenação abala a significação do sofrimento, que deixa de ser o sinal do destino e se torna o sintoma que evidencia os limites do mito. O pacto está cumprido e a obra está feita, mas o Fausto, apesar de pouco nutrir esperanças, não deixa de considerar a possibilidade de uma misericórdia maior que seus pecados. A possibilidade de salvação parece resistir ao mal. Essa possibilidade estava já anunciada pelo narrador no primeiro capítulo do romance, quando Serenus Zeitbloom dava início à descrição da vida de seu "infeliz amigo que descansa na paz de Deus – Oh, que assim seja!"(MANN, 2000, p.10). Propomos compreender a sua última noite, bem como sua última obra, como signos de uma salvação possível. Essa sua última noite de consciência e autonomia reitera a possibilidade de salvação porque, nesse momento, ao narrar sua própria história, Adrian Leverkühn expressa a

¹⁰¹ É importante fazer referências às teorias da história que dotam a dinâmica temporal de uma progressão, pois uma concepção histórica progressiva poderia apontar as calamidades da história como acidentes de uma dinâmica intrinsecamente boa, o que poderia fundamentar uma interpretação da vida de Leverkühn que narraria um fim intrinsecamente bom e feliz para a história de pecados do músico. A crítica a essas teorias da história é pensada a partir de Benjamin.

inteira compreensão de si e seu tempo, ele se reconhece em seu próprio sofrimento, apreendendo sua singularidade e particularidade absolutas. Que ele seja um pecador entre os pecadores, um sofredor entre todos os sofredores, que sua última música narre a história do pecador que sofre: estes temas que compõe o discurso do Fausto nessa noite são os signos da possibilidade de salvação, pois o sofrimento se torna a marca da inadequação entre as coisas como se apresentam e as expectativas sobre essas coisas, a dor se torna o sinal de que o sujeito resiste ao que se lhe impõe, revela-se o sintoma que denuncia a patologia.

São nesses termos que propomos tomar essa fatídica noite em Pfeiffering, esse último evento social de Adrian Leverkühn, no qual as pessoas que circularam a vida do compositor se reuniram para que o Fausto apresentasse aos seus "manos e manas" sua última criação. No horário marcado para o evento, mais de trinta pessoas, algumas que nem mesmo conheciam o compositor diretamente, encontravam-se em uma rústica sala da residência, onde, sobre um piano de cauda, as folhas da partitura da "Lamentação do Dr. Fausto" (*D. Faustis Weheklag*)¹⁰² já se encontravam abertas. Adrian estava sentado, mas não junto ao piano e sem menção alguma de tocar. Antes de apresentar sua composição, ele narraria aos conhecidos sua trajetória fáustica. Mas essa confissão exige que o Fausto elabore de forma concreta o que a música permitia velar. A música, apesar de ser eficiente na condução do espírito de seus apreciadores, apresenta seu *formado* sob o véu do abstrato, pois as ideias musicais que expressa não portam um significante claramente ligado a um significado. Nesses termos, a música oferecia proteção ao Fausto, pois as ideias que motivavam sua obra não eram expostas de forma direta. Serenus Zeitblom reconhece essa dimensão protetora da música, bem

¹⁰² O título desta dissertação é uma referência a esta última composição de Leverkühn. Reconhecendo que *Weheklag* pode ser traduzido tanto por lamentação quanto por lamento, a escolha deste último é uma pequena referência à peça de Monteverdi *Il lamento d'Arianna*, na qual a protagonista sofreu a traição do amor e reconhece a impossibilidade de reconforto em seu cruel destino, temas que ressoam na vida do Fausto.

como a situação de vulnerabilidade do amigo neste momento, no qual Leverkühn devia colocar em palavras a um público de pessoas comuns algo que era absolutamente incomum e estranho:

Nunca antes percebera eu mais claramente a vantagem que a Música, que diz tudo e nada, leva sobre o verbo inequívoco; nunca antes se me revelara com igual nitidez à protetora irresponsabilidade da arte, em comparação com a desnudadora crueza da confissão direta. (MANN, 2000, p. 692)

Sobre essa irresponsabilidade da arte repousaria sua indiferença ao expressar o demoníaco ou o angelical sem se comprometer moralmente. Este esteticismo torna-se uma disposição em relação à vida, a qual distanciaria o artista de qualquer responsabilidade com o mundo. Seria por isso que a fala de Adrian Leverkühn é inicialmente tomada como a excentricidade de um artista; seu discurso sobre o demônio, o pacto, a borboleta não seriam mais do que expressões irresponsavelmente belas: “quase que parece poesia”, dizia uma senhora ao ouvir o sermão do compositor.

No entanto, não era poesia o que se fazia nessa noite. Neste sermão, o artista torna-se responsável e revela carregar o peso de seu tempo. Nessa noite, Leverkühn se submete à luz forte do verbo inequívoco, e ali confessa aos seus “manos e manas” os seus pecados:

Agora, porém, já não quero ocultar-vos que desde a idade de vinte e um anos estou casado com Satanás, e com pleno conhecimento do perigo, por maduramente ponderada coragem, altivez e ousadia, almejando conquistar glória neste mundo, dei a Ele uma promessa e diz um pacto, de modo que tudo quanto realizei no lapso de vinte e quatro anos, e que os homens, com muita razão, olharam com desconfiança, originou-se unicamente graças à ajuda dEle e é obra do Diabo, inspirada pelo anjo da Peçonha. (691)

Chamamos de *confissão* este último *sermoni* de Adrian Leverkühn, pois encontramos ali aspectos de um esforço por redenção. Não se trata de identificar os acontecimentos daquela noite ao sacramento católico da confissão, mas apontar elementos que reponham a estrutura confessional. Trata-se, portanto, de notar como Adrian Leverkühn, através dessa sua

fala, torna claro aquilo que sua música apenas insinuava. O Fausto confessa a todos os presentes o pacto que fizera com o Diabo vinte e quatro anos antes, buscando ter glória em vida através de sua arte. O pacto teria possibilitado a composição de suas obras, e a força de sua grandeza teria se originado do apelo ao demoníaco. Mas essa elaboração de sua história opera um desvelamento dos limites de seu pacto, de sua destinação fáustica. Porque revela seus pecados e expõe seus sofrimentos, esse *sermoni* se assemelha a uma confissão. No entanto, essa confissão não se dirige a um sacerdote ou a Deus, e sim a outros homens e mulheres. Nesse aspecto, é como se Leverkühn, em seu último dia de consciência, se voltasse à vida comum. A rememoração parece guardar a possibilidade de salvação que o passado deseja encontrar: “Tal como as flores se voltam para o sol, assim também, por força de um heliotropismo secreto, o passado aspira a poder voltar-se para aquele sol que está a levantar-se no céu da história” (BENJAMIN, 2008, p, 11).

Em seu *sermoni* confessional, um profundo exercício de rememoração de si mesmo¹⁰³, o músico marca afetuosamente os esforços de Serenus Zeitbloom na realização dessa reunião, relembra sua infância e destaca a arrogância e abjeção que já lhe eram próprias; em seguida, chama seus convidados de pecadores habituais, que tanto menosprezava quanto invejava. Note-se que em ambos os comentários, a tensão entre humildade penitente e grandeza cruel é manifesta. Esta tensão é a marca da partilha entre o humano e o demoníaco, outra forma de dizer a partilha

¹⁰³ Nesta noite, Adrian Leverkühn narra sua própria vida, o que pode ser considerado um exercício de rememoração. O ato de memória, empreendido sem reservas, põe sob a luz do julgamento toda a especificidade da singularidade do sujeito. É por isso que é uma chave possível para a reconciliação, pois dispõe esses materiais à compreensão e significação. A possibilidade de redenção através da narração e da memória pode ser compreendida pelo pensamento benjaminiano, e também pode ser especialmente notado nas obras de Sebald, leitor de Benjamin, que elabora no exercício da memória a possibilidade de a história desvencilhar-se da culpa (SEBALD, 2011). Em seu romance *Austerlitz*, Sebald desenvolve a história de um sobrevivente do nazismo que esquecera seu passado, e a partir da reconquista dessa memória perdida, parece evidenciar aspectos do fascismo que sobreviveram à Segunda Guerra. Poderíamos conceber que é essa memória o que possibilita a resistência, e, com isso, o dever.

entre o humano e o inumano, o grande tema do serão¹⁰⁴.

A declaração de Leverkühn sobre o público de seu *sermoni* destaca uma característica importante de seu contexto demoníaco. Aqueles ali presentes eram “bons e inofensivos, embora não desprovidos de pecados, porém apenas pecaminosos de modo habitual e suportável”, pelo que Adrian Leverkühn os “menosprezava cordialmente e todavia invejava” (p. 691). Queremos destacar que aquele público, composto de pessoas comuns, ressalta a característica do mal na história fáustica, pois essa banalidade é composta pela mesma indiferença capturada pelo demoníaco. Seu traço comum, trivial, estende-se até o perigo demoníaco e lá se reafirma. Em relação ao aparecimento do demônio, Adrian explica aos seus convidados:

Não pensem, meus caros manos e manas, que, para a promessa e a estipulação das condições do pacto, eu tenha necessitado de uma encruzilhada na floresta, de pentagramas mágicos e grosseiras conjurações. Pois o próprio São Tomás já nos ensina que, para a apostasia, não se carece de palavras invocadoras, senão basta qualquer ato, até sem nenhuma homenagem específica. Foi tão somente uma mariposa, uma butterfly, Hetaera Esmeralda, que me enfeitiçou com seu contato, a bruxa branca como leite, e eu a segui adentro da sombra crepuscular das folhagens que sua diáfana nudez adora. (MANN, 2000, p.692-s)

Para render-se ao demoníaco, ou para ser suprimido por ele, qualquer ato ou comportamento comum, aparentemente trivial, é suficiente. Se o Fausto pode dizer que “nenhuma homenagem explícita” é necessária, é como se ele dissesse que a ação desavisada, sem nenhuma má intenção, também faz o sujeito suscetível ao demoníaco. Essas

¹⁰⁴ Propomos que o termo sintético inumano faça referência àquilo que a noção de humano não representa imediatamente, podendo referir-se ao divino e ao demoníaco, ao devir da condição humana. A partilha entre humano e o inumano é, na verdade, uma chave essencial de compreensão de toda a história da Adrian Leverkühn, pois pode ser compreendida a partir da relação do homem com o outro, o qual se estende até o desconhecido, o mana, o fantasma. Essa relação de Adrian com a alteridade absoluta seria capaz de expressar sua condição, e, com isso, poderia ser compreendida como a causa de sua insatisfação e busca do pacto, pois entre humano e inumano se impoariam o desejo e a consciência da falta.

declarações de Leverkühn fazem lembrar que o Mal que o acometeu, marcado pela catástrofe e pelo absurdo, não é verdadeiramente grandioso: esse mal tem seu fundamento na mais sincera mediocridade, ou melhor, na submissão de tudo que é singular ao indiferenciado. Note-se a importância desta consideração: se o contrário fosse verdadeiro, se o mal que se apoderou de Adrian fosse grandioso, haveria nele uma substância épica da qual decorreria uma função exemplar, fazendo com que outras pessoas, aspirando essa mesma grandeza, buscassem esse mal. Apontamos no capítulo anterior que a substância desse mal se expressa na indiferença em relação às particularidades e aos conteúdos ideais que norteariam a vida dos homens, desde os valores morais à composição artística. Assim, não seria uma grande manobra do espírito ou uma astuciosa estratégia da mente, um “pentagrama mágico ou conjuração grosseira”, que engendraria o mal demoníaco de Adrian Leverkühn; apenas a banalidade da existência submetida a uma estrutura mítica, a vida lesada transformada em destino, seria suficiente para a aparição mefistofélica surgir diante de uma mente arrogante. O demônio precisa do anseio de uma mente que se destaca do meio comum para que possa apresentar-se, mas o demoníaco estende-se a todos, pois a vida lesada é o palco no qual o demônio pode se manifestar, e é a cultura inteira que está submetida às exigências de supressão da diferença e da particularidade em benefício da forma imposta, do mito. No entanto, da mesma que os pecados de Adrian Leverkühn são maiores, seu sofrimento também é, e se encontrarmos em sua confissão a possibilidade de redenção, a mesma possibilidade poderia ser estendida ao mundo. Assim, através da elaboração sincera dos próprios pecados, conquista-se a possibilidade de retirar o sofrimento da rede mítica que o condenaria, pois se lança luz sobre os limites desse mito.

Na continuação de sua fala, Adrian Leverkühn revela o pacto como uma inevitabilidade, uma destinação traçada desde muito cedo.

Pois muito antes de eu acarinhar a peçonhenta mariposa, minha alma, cheia de arrogância e ambição encaminhava-se

a Satanás; e desde a minha juventude, tem sido meu destino ir em busca d'Ele, uma vez que deveis saber que o homem foi criado e predeterminado para a beatitude ou o Inferno, e eu nasci para entrar no Inferno (MANN, 2000, p. 694).

A escolha pela teologia, segundo o Fausto, fora realizada em busca do mal, pois ele diz que já quando frequentava esse curso, o motivo último dos estudos não era deus, mas sim o demônio. E o passo definitivo em direção ao diabólico foi a adoção da Música, pois a partir disso ele poderia preocupar-se apenas com "*figuris, characteribus, formis coniurationum*" (MANN, 2000, p.694). Esses objetos de preocupação são as imagens especulares da estrutura do pensamento racionalizado que recusa atenção ou dignidade ao particular, à matéria e ao fim, fechando-se na razão formal.

A fala de Leverkühn revela aos convidados a inevitabilidade do pacto a partir de suas características genéticas. Das palavras de Leverkühn podemos depreender os fatores que convergem para essa inevitabilidade. Uma deles, a própria alma de Leverkühn, que, "cheia de arrogância e de ambição, encaminhava-se para Satanás" (MANN, 2000, p.12)¹⁰⁵. O outro fator repousa sobre o mundo. Adrian dizia: "esta é a época em que já não é possível realizar uma obra de modo piedoso, correto, com recursos decentes. A Arte deixou de ser exequível sem a ajuda do Diabo e sem fogos infernais sob a panela..." (MANN, 2000, p. 694). Nesses comentários de Leverkühn, pode-se notar novamente a consciência de uma época cuja estrutura pode ser definida pela falta de substancialidade, o absoluto desencontro entre expectativas subjetivas e possibilidades objetivas. Se focamos o campo da arte, notamos a feição paródica do material artístico, a recepção estereotipada das produções artísticas – a *regressão da audição* – e a insustentabilidade da crítica¹⁰⁶. Isso forma a imagem

¹⁰⁵ Nesse aspecto se pode notar a ressonância da pretensão mítica de totalidade, que busca submeter o mundo às suas ordenações.

¹⁰⁶ A noção de regressão da audição é elaborada por Adorno no texto "O Fetichismo na música e a regressão da audição" (in BENJAMIN, et al., 1979. p. 65-108). O frankfurtiano disserta sobre a música sob as condições da

especular da impossibilidade de realização da Arte sem a ajuda do inumano, do qual o demoníaco é uma forma. Ora, se o humano já não é capaz de realizar *obras*, é justamente porque está enredado numa totalidade fechada: o apelo ao não humano é uma tentativa de buscar um novo sentido, um novo homem, é uma estratégia de saída desta unidade opressora. Nesse sentido, o demoníaco está inscrito como possibilidade na trama do real, a qual, se atualizada, apenas reafirma a mesma imanência da qual se quer escapar, falsificando a emancipação com a introdução da completa assimilação à estrutura do real através de uma radicalização do pensamento formal. Essa parece ser a situação desesperadora desenhada pelo compositor aos seus convivas.

Prosseguindo, o músico explica aos seus convidados os termos do pacto. Comprometido com o diabo, Leverkühn explica que esta relação deveria ser sua única: era-lhe proibido amar, e por isso todas as suas relações amorosas acabaram em dor e desespero. É como se toda transgressão desses termos fosse punida pelo derramamento de sangue inocente. Adrian Leverkühn estabeleceu algumas relações amorosas, mas a fruição desse amor ou efetivação de um vínculo profundo com os amados foi impossibilitada pelo pacto. Por isso suas relações mais significativas acabaram tragicamente: com Hetaera Esmeralda, a prostituta, contraiu sífilis; com Marie Godeau, a tentativa de casamento, foi frustrada pela recusa e traição do grande amigo, Rudolf Schwerdtfeger, que, por sua vez, foi assassinado; e, finalmente, Nepomuk, seu sobrinho, morreu infante devido a uma doença excruciante. No entanto, apesar do fim trágico de cada uma dessas relações amorosas, sua simples existência pode revelar a presença de uma força disruptiva na vida do pactário. A

Indústria Cultural. Aqui, a produção musical é submetida a estruturas composicionais fetichizadas, e a recepção musical passa a responder apenas a essas composições e a outros aspectos extra-musicais, como a fama do artista. A afirmação da insustentabilidade da crítica é pensada a partir da noção que Benjamin desenvolve em *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* e *Ensaios Reunidos – Escritos sobre Goethe*, bem como Adorno em *Teoria Estética*. Nesses textos, podem-se encontrar os fundamentos do desencontro entre as exigências do exercício crítico e a especificidade da arte na modernidade, e, da mesma forma, as possibilidades de uma arte legítima e as esperanças expressivas dos sujeitos.

figura do feminino no romance é emblemática para pensar esse amor redentor¹⁰⁷, e a apresentação da imagem de algumas mulheres da vida do Fausto pode explicitar aquela força. A relação com Elsbeth Leverkühn é significativa, pois o retorno do filho ao seio da mãe, após o “voo nas mais vertiginosas órbitas do mundo”, é compreendido pela mulher como um retorno ao verdadeiro; a aventura do filho seria, assim, uma aberração pecaminosa e incompreensível (cf. MANN, 2000, p. 704), e resta como verdadeiro a existência no seio da mais profunda solidariedade. Frau Else Schweigestill, que representava outra figura materna, recebeu o músico em Pfeifering após o pacto e cuidou ternamente de Leverkühn e de sua saúde. Além de oferecer o refúgio adequado ao seu trabalho, ela manteve silêncio em relação ao demonismo que orbitava a vida do Fausto, como bem sugere o nome Schweigestill – *Schweigen* é traduzido por silêncio, e *still* por manso, tranquilo. Apesar do trágico fim da proposta de casamento de Leverkühn, Marie Godeau parece representar o desejo de uma vida amorosa “saudável”, apartada do demoníaco. Finalmente, podemos também pensar a prostituta, Hetaera Esmeralda, emissária da doença demoníaca, mas que também figura de forma mais candente a proximidade entre a salvação e a condenação, pois sua relação com o Fausto era formada por esses dois aspectos. Todas essas figurações do feminino do romance de Mann parecem apontar para uma forma de relação não submetida inteiramente às expectativas míticas, e, por isso, possibilitam vislumbrar algo além da inevitabilidade da condenação. De forma arquetípica, podemos considerar que a mulher, ou mais verdadeiramente, o pensamento feminino, opera diversamente do masculino: o feminino não é a *hybris* que identifica, nem o conhecimento que domina, nem a produção de dualismos antagônicos. A dimensão feminina do pensamento seria determinada por uma profunda

¹⁰⁷ Não é sem interesse lembrarmos que na adaptação fílmica do mito do Fausto realizada por Murnau, a salvação do pactário devém justamente dessa força, enunciada em letras luminosas no final do filme: *Liebe*, o amor.

hospitalidade em relação aos objetos, a possibilidade de mantê-los livres em suas singularidades. O feminino é emissário privilegiado do amor na vida de Leverkühn, pois seria a chave de uma resistência ao pensamento masculino, aquele que assina o pacto¹⁰⁸. No capítulo anterior apontamos como a proibição do amor operava em consonância a uma racionalidade formal, indiferente às particularidades. As relações amorosas de Leverkühn parecem recusar a indiferença, e afetam profundamente o músico. Se o pacto funciona como um contrato, a quebra de uma cláusula causaria a sanção, o fim trágico desses amores. Mas mais do que isso, poderia ser também o que nulifica seu pacto. Tudo se passa como se Adrian, a quem o amor era proibido, negasse o demoníaco justamente através do amor.

Continuando seu *sermoni*, Adrian Leverkühn tematiza a força do demoníaco em sua obra. Sobre isso, poderíamos lembrar as palavras do próprio diabo, ao explicar as formas de inspiração, diferenciando-as entre a demoníaca e a divina. O entusiasmo demoníaco não concebia qualquer trabalho extra, pois se definia como:

Uma inspiração deveras deleitosa, fascinante, indubitável, fêrvida; uma inspiração na qual não há nem escolha nem correção nem remendos e na qual se acolhe tudo como um benfazejo ditado; uma inspiração que faz com que o passo estaque e tropece, com que sublimes tremores percorram da cabeça aos pés o ente agraciado e lhe arranquem dos olhos uma torrente de lágrimas de felicidade – não, tal inspiração não é possível com Deus, que abandona demasiado trabalho ao intelecto. É possível unicamente com o Diabo, o verdadeiro senhor do entusiasmo. (MANN, 2000, p. 335)

Parece-nos que, examinando a série das composições de Leverkühn, podemos notar o signo marcante da presença demoníaca na música *Apocalypsis cum figuris*, como elaboramos no capítulo II. Sua composição procedeu como o diabo lhe antecipara, ou seja, infernalmente, e fora

¹⁰⁸ Essa análise do feminino é feita com base no texto *Sokrates*, de Benjamin, e textos de Olgária Matos (MATOS, 2006; MATOS, 2010). Podemos pensar a repulsa do pensamento esclarecido frente ao feminino a partir da tentativa de suicídio que Adrian empreendeu quando soube que ficaria sob os cuidados da mãe, e no ataque furioso contra ela na viagem de regresso à terra natal.

concluída em apenas seis meses. Os momentos de calor, nos quais o Fausto não podia fazer nada além de compor, de transcrever para a folha pautada as notações musicais, eram seguidos pelos momentos de intensa incapacidade, nos quais as dores impossibilitavam posicionar a pena sobre o papel, e a música era muda. Vimos que em *Apocalypsis cum figuris*, uma mesma estrutura composicional se repetia no coro que representava as figuras demoníacas que traziam o apocalipse e no coro representando as infantis figuras angelicais, que prometiam salvação. A formalização radical, que desconsidera todo conteúdo particular, é a face do mal, e esse seria o pecado maior de Adrian Leverkühn. A composição, surgindo furiosa sobre a pauta, forçava os conteúdos musicais na forma dodecafônica, e o compositor pôde dizer: "Concluí a obra em meio ao homicídio e à luxúria" (MANN, 2000, p. 699).

No entanto, contrapondo-se a isso, a aparição fala sobre uma inspiração originada em deus, a qual seria própria a gênios como o de Beethoven, que trabalhavam sobre a ideia concebida divinamente:

Dá uma olhada nos cadernos de esboços de Beethoven! Lá, nenhuma concepção temática permanece intata, tal como Deus a forneceu. É alterada e acrescenta-se na margem: *Meilleur*.

Note-se que a característica que diferencia as inspirações divina e demoníaca encontra-se no trabalho empregado sobre a ideia inumanamente concebida. Assim, a explicitação do esforço que empreendeu durante suas composições é emblemática, pois novamente revela os limites da influência demoníaca na vida do compositor:

– Mas, meus amigos, embora eu fosse um pecador abjeto, um assassino hostil aos homens, afeiçoado à fornicção com o Diabo, mesmo assim, labutei ininterrupta e assiduamente, criando coisas, e nunca descansei (mais uma vez parecia meditar, e, corrigindo a palavra, disse "descansei", mas depois, fixou-se definitivamente em "descansei"), nem tampouco dormi, senão me esforcei duramente e pus nas minhas costas uma carga pesada, segundo a palavra do Apóstolo: "Quem procurar coisas difíceis terá vida difícil." Pois, assim como Deus não realiza grandes feitos através de nós, sem nos ter ungido, assim também se dá com o Outro.

(MANN, 2000, p. 697-s)

Note-se que, apesar de reconhecer que fora “ungido pelo Outro”, o compositor afirma que “labutou ininterruptamente”. Isso quer dizer que as ideias que concebera não eram oriundas de uma “inspiração na qual não há nem escolha nem correção nem remendos e na qual se acolhe tudo como um benfazejo ditado”, não era uma ideia mantida intata. Ora, se o trabalho é a marca que diferencia o divino do demoníaco, podemos encontrar nele um novo limite para o mal¹⁰⁹, e, nesses termos, uma nova esperança para o Fausto.

Terminado seu sermão, Adrian Leverkühn se dirige ao piano e em meio a lágrimas toca um acorde dissonante e vocaliza um som, sem concluir nenhum deles: cai em choque paralítico. Desperta do choque e permanece em torpor por dez anos, vivendo sem nenhuma autonomia, dependente de cuidados médicos e maternais, em estado de plena regressão. Infante, o Fausto ressurgiu de seu choque paralítico:

sob a forma de um ser diferente, que não era mais do que apenas o invólucro esvaziado de sua personalidade e no fundo já não tinha nada que ver com aquele que se chamava Adrian Leverkühn. Originalmente, a palavra ‘demência’ significa tão somente esse tipo de desvio do próprio eu, o alheamento de si mesmo (MANN, 2000, p.703).

Alheado de si, sem memória, sem fala, sem autonomia: esse é o retrato daquele que um dia foi Adrian Leverkühn, retrato final que reflete um veredicto possível sobre a alma de Adrian Leverkühn. No entanto, a crueldade dessa imagem dificulta o reconhecimento de sua polissemia. Esse retrato final pode simbolizar o triunfo do mal sobre a resistência, sendo a imagem da condenação que conduziria a alma do homem ao

¹⁰⁹ Para corresponder a esta perspectiva redentora, a noção de trabalho deve se definir como a manifestação da falta e do desejo, ou seja, o pressuposto de desenvolvimento do sujeito e de seu reconhecimento social e espiritual. No entanto, sabemos que o trabalho também pode se integrar ao mito, tornar-se expressão dele sob uma forma alienada e reificante. Nessa segunda perspectiva, o trabalho repõe e reforça a estrutura social mitificada, como se fosse capturado pelo demoníaco. Assim, não sendo mau ou bom em si mesmo, o trabalho portaria essas duas faces.

inferno; mas essa imagem também pode representar o pecador em constrição, cuja alma se conduz ao purgatório ou, ainda, o corpo imolado em benefício da salvação de sua alma, que seguiria ao paraíso. Se na história da vida de Adrian Leverkühn o destino parece triunfar sobre as possibilidades de salvação, a estrutura do romance e a narrativa confessional elaborada para seus convivas em seus últimos instantes de vida desafiam a univocidade daquela mesma destinação. É nesse sentido que refletiremos sobre a última composição de Adrian Leverkühn. A música, apesar de não ter sido ouvida pelo seu público, ganhou vida, pois, ao ser criada, conquistou uma história própria, cujos efeitos podem sobreviver ao seu compositor.

A Lamentação de Doutor Fausto

O que conduziu o compositor ao pacto foi o reconhecimento de que as condições do material musical de sua época não eram mais suficientes para conceder ao sujeito a almejada capacidade expressiva – condição que alegoriza a situação da e toda a cultura. Em poucas palavras, subjetividade e objetividade não podem mais se encontrar para compor uma obra. “A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes”, afirma Adorno (2008, p.14), o conselheiro musical de Thomas Mann. Com esta frase, o filósofo nos concede um importante ponto de referência, pois nos revela que a arte não tem um conceito fixo, não pode tê-lo; sua verdade não repousa sobre uma fórmula fixa da qual se pode tomar ponto seguro e caminho certo. Deve-se reconhecer, portanto, um movimento próprio à arte, mas um movimento desenvolvido por sua própria força. Esta afirmação deve ser lida a partir de duas perspectivas: por um lado ela significa que técnicas, modelos, materiais e motivos modificam-se, são superados, recuperados, transformados a cada momento da arte; por outro lado, para aquele que frui a arte, entretida ou criticamente, é como se o conceito que têm dela fosse sempre formado por referenciais passados, objetivados pela totalidade social, à qual o

artista deve referenciar. Assim, a incapacidade expressiva da arte deve ser reconhecida e tematizada pela própria arte. Racionalização, desencantamento, autonomização das esferas de valor social: as diversas formas de compreender o lugar da arte no mundo moderno apontam para uma situação anômica e melancólica. A *Teoria Estética*, de Adorno, inicia-se com uma afirmação emblemática sobre essa condição da arte:

Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação com o todo, e até mesmo o seu direito à existência. A perda do que se poderia fazer de modo não refletido ou sem problemas não é compensada pela infinitude manifesta do que se tornou possível e que se propõe à reflexão. O alargamento das possibilidades revela-se em muitas dimensões como estreitamento. (ADORNO, 2008, p.11)

Se o sofrimento passa a compor o horizonte de experiências dos homens, sua expressão mais sincera é o lamento. Mas esse lamento será verdadeiro apenas se, enquanto formado artístico, expressar a complexidade do sofrimento. Isso quer dizer que todas as contradições e tensões do sofrimento devem compor o formado, e somente assim esse ele poderá escapar à dimensão mítica. Parece-nos que é justamente isso que a última composição de Leverkühn realiza, apropriando-se de um lugar no tempo.

Uma lamentação, uma lamentação! Um *De Profundis*, que meu zelo afetuoso julga sem igual. E no entanto, do ponto de vista criativo, se encararmos a obra sob o aspecto tanto da história da música como da perfeição pessoal, não encontraremos nessa medonha dádiva de compensação e resgate um sentido sumamente triunfante? Não significa ela aquela "abertura de caminho" da qual tantas vezes falávamos e cujo problema, cuja possibilidade paradoxal discutíamos, sempre que se ponderava e examinava o destino da Arte, sua situação e sua hora? Não significa ela, repito, a reconquista – não quero dizer, e todavia o digo, em prol da exatidão –, a reconstrução da expressão, do apelo supremo, mais profundo, ao sentimento no plano da espiritualidade e do rigor formal, que carecia ser alcançado, para que se pudesse realizar essa conversão de calculadora frieza em expressiva manifestação da alma e cordial afeição da confidente criatura? (MANN, 2000, p.675)

Para que possamos compreender a possibilidade de respostas

afirmativas a essas perguntas de Zeitblom, importa construir a justificação estético-formal da música de Leverkühn. Assim, trata-se de insistir que o surgimento de necessidades puramente estéticas, derivadas da racionalização da música, implica na abertura de possibilidades de transformações estruturais na forma artística, bem como na libertação de capacidades perceptivas, antes vinculadas ao culto. Assim, a produção artística e a fruição da arte são levadas a uma transformação derivada da sua autonomia¹¹⁰. Apenas quando a arte instaura sua própria legalidade ela pode buscar o belo por si só, abordando os mais diversos conteúdos, tematizando-os através de procedimentos construtivos peculiares à técnica artística e conquistando expressividade:

O que se apresenta na arte como a sua própria legalidade é tanto um produto tardio da evolução intratécnica como da posição da arte no seio de uma secularização progressiva; incontestavelmente, as obras de arte só se tornaram tais, negando sua origem (ADORNO, 2008, p.14).

Esta passagem de Adorno revela uma tensão entre o estatuto que a arte sustenta em diferentes tempos. Se na "origem" a arte tem por função reafirmar o regime de legalidade da religião, depois de sua autonomização essa função esmaece e as obras se conquistam êxito ao negarem aquilo mesmo que eram antes. É por causa desse dinamismo que Adorno pode afirmar que "a arte é só interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes". Tendo em vista este movimento histórico, podemos tomar a noção de obra de arte como uma imagem dialética: foca-se a contradição

¹¹⁰ A noção de autonomia que queremos referenciar aqui pode ser bem compreendida a partir da formulação de Peter Bürger: a capacidade de "descrever algo de real (a separação da arte – como esfera particular da atividade humana – do contexto da práxis vital), mas que, ao mesmo tempo, traduz este fenômeno real em conceitos que não permitem mais reconhecer o processo como socialmente condicionado" (BÜRGER, 2008, p. 82). O afastamento do mito e negação de qualquer função ritualística constituem aquele momento de separação da práxis vital, que é completado pela estruturação de critérios imanentes de desenvolvimento e julgamento. A arte teve de desembaraçar-se da religião para produzir seus próprios critérios e, assim, ao invés de assessorar a estrutura religiosa, buscar o gozo estético. Isso é significativo, pois o gozo estético deriva do conceito de Belo, o critério artístico por excelência, também autonomizado frente ao mito.

entre seu estado original e seu estado autônomo, lança-se luz sobre o lugar ambíguo que a arte tem na sociedade e com isso podemos ampliar a apreensão das tensões próprias à sociedade desenvolvidas em uma obra. Vemos a arte instaurada em uma realidade contraditória, cindida, de fragmentos que se recusam a se encontrar e de uma totalidade que se recusa a ser apreendida. Assim, perceber a arte na “lei de seu movimento” nos revela mais que a sua própria inadequação derivada de um sistema de legalidade que insiste em se subtrair a uma comunicabilidade imediata com as outras esferas, revela também esta fragmentação generalizada do real, uma realidade avessa à sua apreensão total. Como Adrian Leverkühn, Thomas Mann também era ciente dessa difícil situação da arte, e em Doutor Fausto, o escritor consegue expor a crise artística articulada à crise social, construindo um “romance impossível”, nos termos de Heller.

Se for fiel à sua história, a arte no século XX alcança uma função crítica, pois uma obra de êxito desvelaria a fragmentação do real na Modernidade. Com isso, ela parece libertar o sofrimento de sua dimensão mítica, iluminando as fissuras do destino. Importa abordar a *forma* de crítica que a arte moderna desenvolveu de maneira imanente ao seu movimento. Usamos o termo forma, pois estamos designando tanto *maneiras* e *disposições* críticas que a arte assume com seu desenvolvimento, quanto estamos abordando o *desenho* dessas críticas. Apenas compreendendo essa forma crítica poderemos reconhecer no lamento do Fausto a possibilidade de salvação.

Um protocolo crítico da arte moderna é o afastamento do princípio mimético, possibilitado por sua autonomização. A arte se tornou capaz de se estruturar de forma independentemente das organizações e valores estabelecidos na objetividade social¹¹¹. É importante apontar que este

¹¹¹ Negando esta afinidade mimética às categorias e modos de organização estabelecidos, a Arte Moderna insiste em revelar que nesses locais a dominação é mais violentamente exercida, e que a consciência é mais enganada e falseada(Cf. SAFATLE, “O novo tonalismo e o esgotamento da forma critica como valor estético” in DUARTE, R. e

afastamento do princípio mimético não significa uma negação de toda a mimese. A arte apenas voltou-se contra a objetividade social e passou a buscar em si a validação e o fundamento de seus conteúdos e materiais. Esse afastamento da mimese da totalidade social é fruto de um processo de autonomização, ou seja, da conquista de uma legalidade própria, de uma estrutura de desenvolvimento e valoração interna, o que dá à arte novos conteúdos possíveis de produção. Mais precisamente, é como se a Arte Moderna tematizasse a si própria e aos seus próprios processos de produção, negando toda "naturalização de sua aparência como totalidade funcional" (SAFATLE, 2007, p. 78). Podemos encontrar essa disposição no romance de Mann, em que o autor utiliza expedientes técnicos diversos para elaborar seu romance de forma autocrítica, mas, além disso, faz seu narrador tematizar seu próprio trabalho, e ainda disserta longamente sobre outra arte, a música¹¹². Tal especificidade constitui a *forma crítica*: uma obra de arte capaz de se organizar a partir de protocolos de desvelamento do seu próprio processo de produção¹¹³. Assim, temos que a forma crítica instaura um regime de interpretação e valoração não reificado, pois seu processo de produção está clarificado, e ela se revela também uma obra de arte autocrítica. A arte torna-se um indutor crítico, pois a consciência oriunda dessa sua forma possibilita supor um regime de transparência integral dos mecanismos de produção de sentido no mundo, uma vida sem a falsidade e o fascínio da aparência. Assim, uma obra de arte moderna de êxito parece se revelar um exercício de crítica social, pois, além de expor a fragmentação da vida moderna, revela também o

SAFATLE, V., 2007).

¹¹² Isso quer dizer que mesmo a tematização da música pode ser considerada como um recurso irônico, pois seria o expediente utilizado por Mann para tratar da própria arte, como se a música fosse uma cifra para a literatura e para o mundo.

¹¹³ É importante notarmos que tal desvelamento se insere numa noção de passagem da aparência a essência, passagem que se dá através da consciência do modo de produção da aparência. Com isto, aproximamos o exercício da Arte moderna de uma crítica ao fetichismo de veio marxista, pois este exercício está em clara oposição a qualquer processo de ocultamento da determinação de valor do objeto em benefício de uma aparência que fascina devido à naturalização de significações socialmente objetivadas.

processo de verificação da vida social, de busca do que está fora, escondido ou esquecido em benefício do verdadeiro; busca que faz parte de uma estratégia comum de crítica¹¹⁴. Sob as exigências materiais do século XX, uma das grandes conquistas seria a constituição de um regime de crítica a modos de ordenamento que visam se passar por naturais.

Clement Greenberg aponta a música como o modelo para a compreensão do empreendimento da arte modernista, ou especificamente, da vanguarda, da qual a música dodecafônica é uma expressão maior. Ele escreve que “em razão de sua natureza ‘absoluta’, da distância que a separa da imitação, de sua absorção quase completa na própria qualidade física de seu meio, bem como em razão de seus recursos de sugestão” (GREENBERG, 2001, p. 50) a música alçou-se

¹¹⁴ Quanto à especificidade de busca da verdade através do desvelamento de suas próprias características, podemos acompanhar uma concepção de Clement Greenberg sobre Arte Moderna, especificamente sobre a pintura moderna, que a qualifica como tendo por fundamento a negação do princípio da ilusão (“Pintura Modernista” in FERREIRA, G. E. COTRIM, C. (orgs), 2001, p. 101-ss). Nesse exercício negativo, a arte moderna teria sua especificidade no fato de que suas obras declaram abertamente serem apenas obras, e não uma janela ou espelho da realidade. A pintura moderna teria aceitado sua especificidade material mais profunda, a saber, ser apenas plano e cor. Assim, conforme os grandes mestres usavam diversos recursos de ilusão para aparentar tridimensionalidade e realidade vista através de um portal limitado pela moldura, a pintura moderna declara, de antemão a qualquer um que a vê, que é apenas um quadro, que é arte e nada mais. Isto quer dizer que as limitações da arte pictórica passaram a ser vistas como elementos positivos, pois constituíam sua mais profunda especificidade. Leo Steinberg escreve uma crítica a esta concepção, apontando-a como limitadora, pois baseia uma divisão entre Grandes Mestres e Modernistas em um princípio de percepção subjetivista, além de ter desconsiderado diversos elementos das pinturas desses grandes mestres, que já utilizavam muitos elementos, como montagens e molduras destacadas, para declarar suas obras como arte, e não como ilusão (STEINBERG, L. “Outros Critérios” in STEINBERG, L. *Outros Critérios: Confrontos com a arte do século XX*, Trad. de Célia Euvaldo, São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.79-ss). Compreendemos a pertinência desta crítica, mas ainda consideramos válida a concepção de Greenberg, pois a aliamos à noção de racionalização: levando em consideração esta categoria social, podemos remeter a noção de Greenberg de pintura modernista ao processo de autonomização da arte, e o abandono do princípio de ilusão seria uma manifestação da exigência de independência de todo critério de organização exterior à própria arte, tal como a mimese da realidade. É nesse sentido que ele pode afirmar: “Cada arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras, seus próprios efeitos exclusivos.(...) Logo ficou claro que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo que era único na natureza de seus meios. (...) Assim, cada arte se tornaria “pura”, e nessa “pureza” iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. “Pureza” significa auto-definição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical.” (GREENBERG, 2001, p. 102).

primeiro àquela pureza da autonomia crítica, tornando-se modelo para que as outras artes também delimitassem seu exercício.

A música de Arnold Schoenberg é grande representante deste intento modernista. No romance de Mann, sabemos que o dodecafonismo foi criado por Leverkühn, fato que foi explicitado na segunda edição da obra, na qual o autor inseriu uma nota ao fim do livro: "Não me parece supérfluo avisar o leitor que o gênero de composição descrito no capítulo XXII e conhecido sob a denominação de técnica dodecafônica ou serial, é realmente propriedade intelectual de um compositor e teórico contemporâneo, Arnold Schoenberg". Herdeiro de uma tradição romântica, Schoenberg buscou uma "música absoluta", de estruturação instrumental, apartada de qualquer texto e que negasse qualquer função ritualística ou pedagógica. Esta extrema pureza foi bem designada por Eduard Hanslick ao apontar que a música era formada apenas por "formas sonoras em movimento", e expressava apenas "idéias musicais" (cf. HANSLICK, 1994). O empreendimento de Schoenberg com o serialismo visava a autonomização extrema da música, sua pureza, tornando-a independente de qualquer idéia que fosse exterior ao empreendimento musical. É por isso que até mesmo o sistema tonal de organização do material musical deve ser superado. A tonalidade e seus modos de organização fazem referência a um tipo de "gramática dos afetos", um sistema de organização da escala cromática que pré-determinava os elementos e a hierarquia entre os sons através de exigência de controle da dissonância, elemento irracional da música. Schoenberg produzirá a "emancipação da dissonância", ou seja, ele levará ao limite o empreendimento que Beethoven iniciou em sua *sonata opus 111*, e o fará através de um novo processo composicional, o dodecafonismo. Nesse processo, o compositor – Adrian Leverkühn, por exemplo – organiza o material musical sob a exigência de total transparência dessa ordenação, exigência que conduz a progressiva clarificação dos desenvolvimentos e do material da música, que, por sua vez, exige o apagamento de todo elemento excedente na obra, a eliminação de todo ornamento. Nesse processo composicional,

toda distinção hierárquica é destituída, superando a dicotomia entre notas ornamentais e notas essenciais (cf. SAFATLE, 2007, p.81-ss). O processo combativo operado pelo serialismo conduz a música à crítica de todo elemento de aparência da música. Essa disposição construtiva é especialmente clara no elemento motivico que homenageava Esmeralda, o qual sustentava essa destituição hierárquica:

Foi nessa ocasião que Adrian, sob a pressão de dores de cabeça, desvendava-me sua idéias de uma "composição rigorosa" derivada do modo como na canção *O lieb Madel, wie Schlecht bist du* melodia e harmonia ficam determinadas pela permutação de um motivo básico de cinco notas, correspondentes à simbólicas letras de *h-e-a-e-es*. O amigo fazia então com que eu avistasse o "quadrado mágico", de um estilo ou uma técnica que, de materiais idênticos, permanentes, desenvolvesse o máximo de variedade e na qual já não houvesse nada que fosse atemático, nada que não pudesse demonstrar seu caráter de variação de uma coisa imutável. Tal estilo, tal técnica, segundo se afirmava, não admitiria nenhuma nota, nem uma técnica, que não cumprisse na construção geral sua função de motivo. (MANN, 2000, p.676-s)

Nesse contexto, a música moderna passa por uma transformação de sua própria função expressiva: se antes ela expressava sentimentos e paixões mediados pela aparência e derivados de uma gramática afetiva, agora a arte expressa ideias musicais cuja ordenação manifesta todo seu processo construtivo, expressão que é um fim em si mesmo. É assim que propomos compreender a "Lamentação do Doutor Fausto", como uma expressão não instrumentalizada inteiramente consciente de seu lugar, a única que ainda seria capaz de comunicar legitimamente a situação da arte, e, conseqüentemente, do mundo. É essa sensibilidade aguçada do *lamento* que recupera para a música a possibilidade de resistir ao mito. Serenus Zeitblom elabora essa força da última composição de seu amigo:

Uma lamentação de monstruosas dimensões, tal como esta, é – repito – necessariamente uma peça expressiva, uma obra de expressão. Com isso se torna obra de libertação, assim como a música primitiva, com a qual reata os laços, num salto por cima de séculos, desejava ser liberdade de expressar-se. Ocorre apenas que o processo dialético através do qual se realiza, na fase da evolução atingida por

essa obra, a passagem do mais estrito rigor para a livre linguagem da paixão, a liberdade nascida da escravidão – ocorre apenas que esse processo parece agora infinitamente mais complexo, infinitamente mais surpreendente e prodigioso da sua lógica do que na época dos madrigalistas. (MANN, 2000, p. 676)

A composição de Leverkühn reconhece a condição trágica de seus materiais, bem como do mundo no qual é inserida. Em uma situação perpetuamente melancólica, a única verdadeira expressão será o lamento. A composição final de Leverkühn resulta na reconstrução da expressividade em sua primeira manifestação original, a expressividade como lamento, ou seja, o grito primordial da criatura sofredora. Mas esse grito não é a manifestação puramente irracional. Pelo contrário, a conquista dessa expressividade é realizada através do recurso a um princípio mais racional de composição. A “Lamentação do Doutor Fausto” é o trabalho mais rígido de Leverkühn, mas carrega como um eco a história da música. Isso quer dizer que a forma, apesar de sua rigidez, não opera indiferentemente, não suprime seus conteúdos particulares e a tensão que os compõe. O dodecafonismo de Leverkühn/Schoenberg não nega nem desdenha as oposições e contradições, como aquelas entre consonância e dissonância, forma e conteúdo, melodia irracional e harmonia racional. Em sua expressão acabada, a técnica dodecafônica fundamenta a incomensurabilidade de percepções contraditórias e articula a verdade da inabilidade da modernidade de escapar de contradições reais do mundo. Tudo se passa como se a melhor expressão da inautenticidade da cultura ressoasse nas dissonâncias do serialismo. O reconhecimento dessa situação possibilita ao biógrafo compreender as questões que ele próprio colocou:

Revisto de perguntas o que é tão-somente descrição de um estado de coisas que encontra sua explicação tanto no tema escolhido como na forma artística. Pois a lamentação – já que se trata de uma lamentação contínua, inesgotavelmente acentuada, gesto mais doloroso de um *Ecce homo* – a lamentação é expressão em si; até se pode dizer audaciosamente que toda a expressão no fundo é lamento, assim com a música, desde que compreenda ser expressão,

intrinsecamente, transforma-se em lamento, no *Lasciatemi morire*, no lamento de Ariadne, no suavemente ecoante canto queixoso das ninfas. Não é por acaso que a cantata do *Fausto* tenha ligação estilística tão forte e inconfundível com Monteverdi e o século XVII, cuja música – outra vez não por acaso – dava preferência aos efeitos do eco de um modo que às vezes beirava com o maneirismo: o eco, a devolução da voz humana como som da Natureza e a revelação de seu caráter de som da Natureza são essencialmente lamento, o melancólico “ai” que a Natureza profere com respeito ao homem e o esforço que ele faz para comunicar sua solidão – assim como, ao inverso, o lamento das ninfas aparenta-se ao eco. Na derradeira e mais sublime criação de Leverkühn, o eco, artifício predileto do Barroco, foi empregado amiudadamente, produzindo efeitos de indizível melancolia. (MANN, 2000, p. 675-s)

A história da música é retomada pela “Lamentação do Doutor Fausto” sob a forma composicional mais rigorosa, mas esse rigor não carrega mais a frieza de *Apocalipsis cum figuris*: “A derradeira hora de Leverkühn pouco tem em comum com a dos seus trinta anos”, afirma Zeitblom. Essa composição derradeira parece ter superado o demoníaco fetichismo da forma em benefício de uma razão maior¹¹⁵ e de uma história possível que contrapõe o mito. Nessa composição, como nas outras, o motivo da Hetaera Esmeralda também é composto, e predomina nos momentos em que a peça musical tematiza o vínculo, a promessa, o pacto de sangue. No entanto, a obra inteira, até mesmo essa referência à Esmeralda, é submetida ao motivo maior da composição, a frase que compõe o tema da obra: “Pois eu morro como um mau e bom cristão”. Uma citação da lenda do Doutor Fausto em sua primeira edição, essa frase era falada pelo nigromante pactário nos últimos momentos de sua vida, instantes antes de o Diabo buscar sua alma. Pouco antes de sua morte, o antigo Fausto ponderava que:

¹¹⁵ Poderíamos lembrar a sentença adorniana: “É preciso mais razão, e não menos, para curar as feridas que a ferramenta razão, em um todo irracional, infligiu à humanidade” (ADORNO, 2003). Isso quer dizer que, apesar de ter sido a racionalidade o que instaurou o mito do mundo moderno, a simples recusa de toda razão é um desfavor à humanidade. É necessário que a razão possa criticar a si mesma, mas não como soberana incontestada da vida humana.

Morrerá como um mau e um bom cristão: bom em virtude de seu arrependimento, e porque, no fundo do coração, sempre nutria a esperança de misericórdia por sua alma; mau, porquanto sabia que um desenlace horroroso estava iminente, com o Diabo desejando e certamente obtendo o seu corpo. Estas palavras: "Pois eu morro como um mau e bom cristão" constituem o tema geral das variações. Quem conferir o número de sílabas dessa frase constatará que são doze, e todos os doze tons da escala cromática aparecem no tema e todos os intervalos imagináveis foram utilizados nele. (MANN, 2000, p. 678)

Nesse motivo, podemos notar a proximidade com a especulação de Leverkühn sobre a condenação e a salvação. E a composição, ecoando a desesperança do Fausto, é construída como a contraposição da Nona Sinfonia de Beethoven. Assim, os momentos de coro, de orquestra, as posições dos contrapontos, as curvas melódicas: toda a construção parecia ter sido concebida como contrapeso para o Hino à Alegria. Podemos lembrar que Leverkühn afirmou, quando o angelical sobrinho falecera, que "aquilo não deve existir", referindo-se ao "bom, a alegria, a esperança". Nesse momento final de sua vida, a declaração de Leverkühn é ressignificada, e podemos encontrar nela o motivo de sua proscricção pelo regime nazista, pois a intenção iconoclasta revela a força de repor a tradição musical alemã – poderíamos dizer: uma tradição hegemônica. Da mesma forma que o dodecafonismo de Schoenberg foi condenado como bolchevismo cultural¹¹⁶, Zeitblom nos lembra que a música de seu amigo também fora proibida na Alemanha nazista, condenada como arte degenerada. Essa proibição parece apontar para o desacordo entre a face mais violenta do mito e o princípio fundamental da música de Leverkühn. Mas encontramos o significado mais profundo da declaração revogatória

¹¹⁶ Anton Webern, compositor cujo mentor foi Schoenberg, participou do núcleo da Segunda Escola Vienense e era um dos proponentes da Nova Música, faz referência a condenação que suas composições receberam pelo Regime Nazista em seu livro *Wege zur Neue Musik* [The Path To the New Music, 1963]: "Nos dias de hoje, Bolchevismo cultural é o nome dado a tudo que orbita Schoenberg, Berg e a mim mesmo. Imagine o que será destruído, aniquilado, por causa desse ódio à cultura!" (tradução nossa). O princípio de igualdade radical entre as notas musicais pode revelar o fundamento ideológico dessa proibição, pois a supressão radical da hierarquia pode apenas ser condenado por um pensamento fascista.

do pactário quando insistimos na tristeza essencial de sua obra, pois é através dessa tristeza que a obra alcança o estatuto de forma crítica. Serenus Zeitblom aponta para o sentido dessa tristeza crítica:

Bem ao final dessa obra de infinita tristeza, ela atinge nosso sentimento de modo suave, superior a qualquer razão, com aquela eloquente descrição que é apanágio da Música. Refiro-me ao último movimento, puramente orquestral, da cantata, antes do qual esmaece o coro, e que soa como o lamento de Deus em face da perdição do Seu mundo; esse lamento que se assemelha a um aflito "Eu não queria isso" do Criador. Nesse ponto, a meu ver, foram alcançados os mais extremos acentos do pesar; exprime-se o auge da desolação e – hesito em dizê-lo, já que seria uma ofensa à intransigência da obra e a sua mágoa irremediável, se alguém afirmasse que em sua última nota ela oferece outro consolo que não aquele que jaz na própria expressão e no poder de proferir o lamento; que, portanto, provém do fato de a criatura dispor de uma voz para manifestar sua tristeza. Não esse sóbrio poema tonal não admite até ao fim nenhum conforto, nenhuma reconciliação, nenhuma transfiguração. Mas não pode ser que ao paradoxo artificial, que fez com que da construção total brotasse a expressão – a expressão sob a forma do lamento –, corresponda o paradoxo religioso, segundo o qual da mais profunda desgraça poderá germinar a esperança, mesmo que seja somente como uma interrogação apenas audível? Será essa a esperança, fora dos limites do desespero, a transcendência da desolação, não como sua renegação, e sim como milagre que ultrapassa a fé. (MANN, 2000, p. 683)

A limitação dessa profunda tristeza parece apontar para uma falsa esperança. Assim, frente à situação trágica da arte, do mundo e do sujeito, não se pode remediar a tristeza, pois isso falsearia a experiência desses elementos trágicos, e a expressão só será verdadeira se não se comprometer com uma falsa felicidade. A dureza dessa afirmação é consonante àquele grave aforismo adorniano, escrito aproximadamente na mesma época em que o romance de Mann:

Nada mais é inofensivo. As pequenas alegrias, as expressões da vida que parecem isentas da responsabilidade do pensamento não só contêm um elemento de obstinada tolice, de impassível endurecimento, como se põem imediatamente a serviço do seu extremo oposto. Mente até mesmo a árvore florida no instante em que se percebe seu florescimento sem a sombra do horror.[...] Cabe unir-se ao

sofrimento das pessoas: o menor passo na direção de suas alegrias segue no rumo de enrijecer o sofrimento. (ADORNO, 2008, p. 22)

É por não ceder à uma felicidade simples, por recusar a alegria em uma época em que ela seria um gesto de crueldade, é por isso que a “Lamentação do Doutor Fausto” retira o sofrimento da cadeia do destino, e, nesses termos, postula a possibilidade de rompimento do mito. A possibilidade de salvação surgiria a partir dessa composição “como o milagre que ultrapassa a fé”, a esperança impossível.

Conclusão

Em sua origem, a história do Fausto conquistava sua grandeza pela imersão no campo teológico-religioso. Apesar de nossa distância em relação a essa origem, as considerações de ordem teológica são ressignificadas ou traduzidas nas variadas versões do mito. Assim, a pergunta sobre a alma do Fausto é repostada, e a salvação ou condenação dessa figura parece representar o destino do próprio homem moderno com suas aspirações de grandeza. Não pretendemos ter respondido àquela questão fundamental sobre a salvação ou condenação de Adrian Leverkühn, mas apenas ter matizado suas possibilidades a partir de uma abordagem filosófica.

A vida do moderno Fausto parece, desde a infância, dirigir-se ao inferno. A relação com os estudos, o tédio, a cefaleia e a frieza já apontavam para um destino aparentemente fechado; a passagem pela teologia e o encontro com a música parecem encerrar sua vida no mito, como se Leverkühn fosse o eleito do demônio. Nesses termos, o sofrimento seria rendido à força do Mesmo, da reprodução da estrutura existente, impossibilitando a experiência, o devir e a história. Tomado por essa perspectiva, não haveria outro lugar para a alma do Fausto senão o Inferno. Mas esses elementos não totalizam o romance. A estrutura da obra de Mann é construída a partir de elementos críticos que repõe o significado do sofrimento, fazendo-o ultrapassar a dimensão mítica. Além disso, a última noite de consciência do Fausto e a sua última composição desafiarão a inevitabilidade do destino, pois contaminam a rede mítica com elementos que lhe recusam a submissão integral. Nesses termos, o sofrimento é ressignificado, e podemos recuperar a doença de Leverkühn para reconhecer nela mais do que o mero estigma do demoníaco, e encontrar ali algo que o ultrapassa, que apresenta a possibilidade de uma vida diferente daquela que se oferece com naturalidade. Sobre o conteúdo

de uma doença, Thomas Mann elabora:

Aquilo que resulta da doença é mais importante e estimulante para a vida e sua evolução do que qualquer normalidade aprovada do ponto de vista médico. A verdade é que a vida nunca prescindiu da doença, e dificilmente haverá uma afirmação mais idiota do que "a doença só pode gerar coisas doentias". (MANN, 2011, p. 125)

Se enfatizássemos essa perspectiva, estaríamos mais dispostos a considerar que a doença não o condenou ao inferno: Adrian Leverkühn poderia ser salvo, a graça seria maior do que o pecado e sua alma seria redimida.

Ora, não se trata de afirmar peremptoriamente uma interpretação em detrimento da outra. Na verdade, o que nos motivou sobremaneira é afirmar que nenhuma interpretação pode resolver a situação da alma de Leverkühn. Podemos apenas dispor as possibilidades e reconhecer, sem reservas, sua inapreensibilidade, pois o *bem*, como a *graça*, não é uma substância simples, não é um conceito determinável. O triunfo de uma noção sobre a vida humana reverte-se dialeticamente em seu violento oposto, e o *bem* se reverteria em barbárie. Assim, não poderíamos afirmar a condenação ou a salvação do Fausto, mas essa impossibilidade não deriva de uma precaução de ordem religiosa, como o fiel que reserva o julgamento a deus. Pelo contrário, essa impossibilidade de construção do juízo derivaria de uma disposição integralmente humana, que reconhece a possibilidade de recuperar a história soterrada pelo mito. Assim, o que resta de verdadeiro é dispor aquelas possibilidade e tentar compreendê-las, pois "uma compreensão verdadeiramente humana, podem acreditar, basta para tudo" (MANN, 2000, p.700). Essa compreensão humana reconhece a força do demoníaco, mas também a possibilidade da salvação. Ela opera sob o jugo da condenação, insiste em recusar a crença na redenção, mas mantém, como uma pequena chama, a esperança no "milagre que ultrapassa a fé".

Tomar o romance com essa abertura do juízo conquista valor ao lembrarmos que a vida de Adrian Leverkühn é uma alegoria para a

história da Alemanha. Com seu romance, Thomas Mann expôs a verdade dolorosa de que o nazismo não era alheio aos alemães em geral. O Nacional Socialismo teria suas raízes em características germânicas historicamente determinadas, e que não foi produzido apenas por uma pequena parcela de "seres humanos ruins"¹¹⁷, mas por centenas de milhares de alemães. Mais do que isso, o nazismo estaria prefigurado em traços de grandes alemães e em características germânicas fundamentais, citados em todo o romance¹¹⁸. Assim, uma terrível verdade articulada por Zeitblom na biografia de seu amigo é que a ignominia dos crimes cometidos pelos nazistas para sempre marcará a Alemanha, como se todos os alemães estivessem marcados com o signo da culpa. E para que se possa recuperar o que há de libertador no que é chamado de *alemão*, seria necessário enfrentar o sofrimento e expressar o lamento.

A coincidência entre a vida do Fausto e a da Alemanha é emblematicamente reposta por Zeitblom no final da vida consciente do amigo:

Quão singularmente se concatenam entre si os tempos, a época em que escrevo com a que constitui o fundo desta biografia! Pois os últimos anos da vida espiritual de meu herói, esses dois anos de 1929 e 1930, após o fracasso de seu projeto de casamento, a perda do amigo e o finamento da maravilhosa criança, que a ele se juntara, já fazem parte da aproximação e do incremento daquilo que em seguida se apossaria do país e agora se afoga em sangue e chamas.

¹¹⁷ Em um de seus Discursos contra Hitler, Mann chama os líderes do partido de nazista de "seres humanos ruins, no sentido último e mais profundo da palavra" (MANN, 2008, p.33). A cadeia de adjetivos usada pelo autor para se referir a esses homens é profusa, e nossa escolha se dá por sua honesta simplicidade. Em seus Discursos, Thomas Mann apelava aos alemães, pedindo que recusassem a liderança nazista e se livrassem de seu jugo, mas sob a esperança que o apelo revelava, é possível compreender também a culpa alemã generalizada que ele reconhecia.

¹¹⁸ Hans Rudolf Vaget (*in* LEHNERT; WESSEL. 2004, p. 238) , germanista especializado nas obras de Thomas Mann, lembra um desafio lançado por Richard Meinecke em 1946, no qual conclamava historiadores e intelectuais a elucidarem as causas imediatas e distantes da barbárie que haviam acabado de testemunhar em seu país. Muitos anos após o desafio, continua Vaget, o historiador Heinrich August Winkler afirmou que apenas Thomas Mann teria elaborado uma resposta satisfatória ao desafio de Meinecke. O desenvolvimento de Doutor Fausto compõe uma larga porção dessa elaboração bem sucedida.

(MANN, 2000, p. 671)

Como elaboramos no primeiro capítulo, a vida do Fausto e a história da Alemanha se entrelaçam. Nessa passagem, os sofrimentos pessoais de Adrian Leverkühn antecipam a destruição da Alemanha, pois, antes da ascensão do nazismo, apresentam o caráter trágico e demoníaco do que despontava no horizonte pessoal e nacional. Com isso, se afirmássemos a condenação do Fausto, condenaríamos também a Alemanha a desaparecer com o nazismo, como se não houvesse redenção possível à sua história e, mais do que isso, apenas a estrutura fascista na vida alemã permanecesse. Por outro lado, se afirmássemos com facilidade a salvação da alma fáustica, nos arriscaríamos a tratar com leviandade o fenômeno nazista, como se ele pudesse ser simplesmente superado. Assim, resta-nos abrir o juízo, negando a condenação e, conscientes da barbárie, esperando uma salvação futura.

A música opera como um ponto de coincidência maior entre a história individual do Fausto e história alemã, pois o romance dispõe essa arte como traço fundamental do caráter germânico. Nesses termos, o paralelo entre a vida de Leverkühn e da Alemanha alcança novo ponto emblemático na composição, *D. Fausti Weheklag*:

Anos houve em que nós, os filhos do cárcere, sonhávamos com o canto jubiloso, o Fidélio, a Nona Sinfonia, para festejarmos a aurora da libertação da Alemanha, da liberdade obtida por suas próprias forças. Neste momento, porém, só uma única música pode servir-nos, somente ela corresponderá a nossas almas, a saber: a lamentação do filho do Inferno, a lamentação humana e divina, que, partindo do indivíduo, mas ampliando-se cada vez mais e, em certo sentido, apoderando-se do cosmo, há de ser a mais horrenda que jamais tenha sido entoada na terra. (MANN, 2000, p. 675)

O biógrafo reconhece que não é mais possível para a Alemanha festejar a “aurora da libertação”, e resta somente a lamentação. Não se trata, no entanto, de afirmar que apenas pela destruição bélica a Alemanha poderia purgar o mal que lhe acometera. Esse fosse o caso, os bombardeios aéreos que arruinaram cidades inteiras, e com elas sua

população civil, queimariam os traços fundamentais que compõem o nazismo. Esse reconhecimento de Zeitblom aponta para a necessidade de superar a doença, mesmo que isso exigisse a derrota na guerra ou a vida decrépita e inconsciente do amigo, uma exigência de lembrança e redenção pela história. O lamento possibilita essa superação justamente porque insiste na dor e no sofrimento daquilo que sobrevive à doença, mesmo após a morte do doente. Como afirmara Rosenfeld: "A 'doença' pode ser uma fase necessária da formação humana, mas essa fase dever ser superada pelo 'Eros irônico' à vida, por uma simpatia sorridente em face dos fenômenos da realidade" (ROSENFELD, 1994, p. 150). Assim, se Adrian Leverkühn é o modelo do alemão e do sujeito moderno, sua história aponta para a necessidade de lembrar e compreender sua vida, esse objeto impossível, em benefício de manter o juízo aberto, e evitar que a história seja suprimida pelo mito e pelo destino. Ao fim, o juízo crítico deverá se assemelhar àqueles acorde e vocalização dissonantes do Fausto, que antecederam sua queda, pois são uma expressão do sofrimento que dá vida à sua obra de lamentação e à sua história.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Tradução: Marcos Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- _____. *Educação e Emancipação*. Tradução: Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- _____. *Escritos Filosóficos Tempranos*. Tradução: Vicente Gómez. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- _____. *Filosofia da Nova Música*. Tradução: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Minima Moralia - Reflexões a partir da vida lesada*. Tradução: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- _____. *Notas sobre Literatura*. Tradução: Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- _____. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, Theodor, e Max HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução: Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. *Profanações*. Tradução: Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALONSO, Aristide. "A Música das Esferas: O Doutor Fausto de Thomas Mann." *Vozes em Diálogo*, nº 1, jan-jun de 2008.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução: Vários Tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BADIOU, Alain. *O Século*. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.
- BARRENTO, João (Org). *Fausto na Literatura Europeia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984.
- BARRENTO, João. *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Editora

- da UFSC, 2013.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe*. Tradução: Mônica Krausz Bornevusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Escritos sobre Mito e Linguagem*. Edição: Jeanne Marie Gagnebin. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.
- _____. *O Anjo da História*. Tradução: João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.
- _____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução: Márcio SELIGMANN-SILVA. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- _____. *Obras Escolhidas I - Magia e Arte, Técnica e Política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. *Obras Escolhidas II - Rua de Mão Única*. Tradução: Rubens Rodrigues TORRES FILHO e José Carlos Martins BARBOSA. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Obras Escolhidas III - Charles Baudelaires, um Lírico no Auge do Capitalismo*. Tradução: José Carlos Martins BARBOSA e Hemerson Alves BAPTISTA. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Origens do Drama Trágico Alemão*. Tradução: João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- _____. *Passagens*. Edição: Olgária Mato Willi Bolle. Tradução: Cleonice Mourão Irene Aron. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG, Imprensa Oficial, 2009.
- _____. *Selected Writings - Volume 1, 1913-1926*. Edição: Marcus BULLOCK e Michael JENNINGS. Cambridge; London: Harvard University Press, 1996.
- BENJAMIN, Walter, e et al. *Textos Escolhidos, Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BERGSTEN, Gunilla. *Thomas Mann's "Doctor Faustus" - The sources and*

- Structure of the Novel*. Tradução: Krishna Winston. Chicago: University of Chicago Press, 1969.
- BLOOM, Harold (ed.). *Thomas Mann - Modern Critical Views*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. Tradução: Reginaldo CARVALHO e Mary A. L. BARROS. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRAIT, Beth. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- BRESCIANI, Stella, e Marcia R. C. NAXARA. *Memória e (Res)Sentimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.
- BRETAS, Alexia. *A Constelação do Sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- _____. "Lamento de um Artista: Doutor Fausto e a Cultura Alemã." *Viso - Cadernos de estética aplicada*, nº 9, jul-dez de 2010.
- BRIDGES, George. "Sublimation in Thomas Mann's Doktor Faustus." *Monatshefte*, vol. 91, nº1, Primavera de 1999: págs. 28-44. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/30153760>>.
- BRINKLEY, Edward S. "Fear of Form: Thomas Mann's "Der Tod in Venedig"." *Monatshefte*, Vol. 91, nº 1, Primavera de 1999: págs. 2-27. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/30153759>>.
- BUCCHIANERI, Elizabeth. *Faust: My soul be damned for the World*. Bloomington, IN: Author House, 2008.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics*. New York: The Free Press, 1977.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CACHOPO, João Pedro de Bastos Gonçalves. *Verdade e Enigma no Pensamento Estético de Adorno*. Lisboa: Tese de Doutorado Apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa, 2011.
- CALVIN, John. *The Institutes of the Christian Religion*. Tradução: Henry Beveridge. London: Acheron Press, 2012.

- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CHAVES, Ernani. "Mito e Política: Notas sobre o Conceito de Destino no "jovem" Benjamin." *Trans/Form/Ação*, nº 17, 1994: págs. 15-30.
- CHIARELLO, Maurício Garcia. *Das Lágrimas das Coisas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- COBLEY, Evelyn. "Decentred Totalities in Doctor Faustus: Thomas Mann and Theodor W. Adorno." *Modernist Cultures. Volume 1, Issue 2*, 2005: Págs. 181-191. Disponível em <<http://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/E2041102209000100>>.
- COWAN, Bainard. "Walter Benjamin's Theory of Allegory." *New German Critique*, nº 22, Inverno de 1981: págs. 109-122. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/487866>>.
- DESCARTES, René. *Textos Seleccionados - Coleção Os Pensadores*. Tradução: Jacó Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- DREXL HANNUM, Hildegarde. "Self-Sacrifice In Doktor Faustus Thomas Mann's Contribution To The Faust Legend." *Modern Language Quarterly*, Vol. 35, nº 3 , Setembro de 1974: págs 289-301. Disponível em <<http://mlq.dukejournals.org/content/35/3/289.full.pdf>>.
- DUARTE, Rodrigo, e Vladimir (Orgs) SAFATLE. *Ensaio sobre Música*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- EISENSTEIN, Paul. "Leverkühn as Witness: The Holocaust in Thomas Mann's Doktor Faustus." *The German Quarterly*, Vol. 70, Nº 4, Outono de 1997: págs. 325-346. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/408067>>.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na Civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e outros textos*. Tradução: Paulo Cesar

- Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. *Limiar, Aura e Rememoração - Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GALLE, Helmut, e Marcus (Ed.) MAZZARI. *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010.
- GILLIAM, Harriet S. "Mann's Other Holy Sinner: Adrian Leverkühn as Faust and Christ." *Germanic Review*, nº 52, 1977: págs. 122-147. Disponível em <<http://www.tandfonline.com/toc/vger20/52/1>>.
- GIRARD, Rene. *A Violência e o Sagrado*. Tradução: Marthe C. Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto - Uma Tragédia*. Edição: Introdução e Notas de Marcus Vinicius Mazzari. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.
- GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. Tradução: André CARONE. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GRIMM, Reinhold, e Jost (Orgs.) HERMAND. *Our Faust? Roots and Ramifications of a Modern German Myth*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.
- HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Tradução: Luiz Sérgio REPA e Rodnei NASCIMENTO. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HATFIELD, Henry. *Thomas Mann - A collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1964.
- HEGEL, Georg W. F. *Fenomenologia do Saber*. Tradução: Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2008.
- HEGEL, Georg W. F. "Fragmento de Sistema de 1800." Edição: Erick C. Lima. *Cadernos de Filosofia Alemã*, 2007: 115-139.
- _____. "Esboços sobre Religião e Amor." *Revista Eletrônica Estudos Hegelianos*, nº 3, Dezembro de 2005: Disponível em

- <<http://www.hegelbrasil.org/rev03trad.htm>>.
- HELLER, Erich. *Thomas Mann - The Ironic German*. South Bend, IN: Regnery / Gateway, 1979.
- HORKHEIMER, Max. *Anhelo de Justicia - Teoria Crítica y Religión*. Tradução: Juan José SÁNCHEZ. Madrid: Editorial Trotta, 2000.
- _____. *Eclipse of Reason*. New York: Continuum, 2004.
- _____. *Origens da Filosofia Burguesa da História*. Tradução: Maria Morgado. Lisboa: Editorial Presença, 1984.
- _____. *Teoria Crítica I*. Tradução: Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KANT, Imanuel. *Textos Seletos*. Tradução: Raimundo Vier e Floriano Fernandes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Tradução: Manuela P. Santos e Alexandre F. Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- KIERKEGAARD, Soren. *O Conceito de Ironia*. Tradução: Álvaro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- KITTELSON, James. *Luther the Reformer: The story of the Man and His Career*. Minneapolis: Fortress Press, 2003.
- KRAMER, Heinrich, e Jacob SPRENGER. *Malleus Malleficarum*. Oxford: Acheron Press, 2012.
- KRAUS, Justice. "Expression and Adorno's Avant-Garde: The Composer in "Doktor Faustus"." *The German Quarterly*, Vol. 81, nº 2, Primavera de 2008: págs. 170-184. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/27676163>>.
- KRÜLL, Marianne. *Na Rede do Magos - Uma outra história da família Mann*. Tradução: José P. Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- KÜHNE, August, e Johann SPIES. *Das Altest Faust*. Amsterdam: Rodopi Bv Editions, 1970.
- LEBRUN, Gerard. *O Averso da Dialética*. Tradução: Renato J. Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- LEHNERT, Herbert, e Eva (orgs) WESSEL. *A Companion to the Works of*

- Thomas Mann*. New York: Camden House, 2004.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução: José M. M. Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- _____. *Ensaio Sobre Literatura*. Edição: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Realismo Crítico Hoje*. Tradução: Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada, 1969a.
- _____. *Thomas Mann*. Tradução: Jacobo Muñoz. Barcelona: Grijalbo, 1969b.
- LUTHER, Martin. *Tischreden - Kritische Gesamtausgabe - Dritter Band*. Weimar: Böhlau, 1914.
- MANN, Thomas. "A Enganada." In: *Duas Novelas*, por Thomas Mann, tradução: Lya Luft, 91-174. São Paulo: Mandarim, 2001.
- _____. *A Gênese do Doutor Fausto - Romance de um Romance*. Tradução: Ricardo Henrique. São Paulo: Mandarim, 2001.
- _____. *A Montanha Mágica*. Tradução: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Confissões do Impostor Felix Krull*. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000a.
- _____. *Die Betrogene*. Vol. II, em *Sämtliche Erzählungen in zwei Bänden*, por Thomas Mann, 1038-1121. Darmstadt: S. Fischer Verlag, 1987.
- _____. *Doctor Faustus*. Tradução: John E. WOODS. New York: Alfred A. Knopf, 1948.
- _____. *Doktor Faustus - Kommentar*. Edição: Ruprecht Wimmer. Vol. 2. 2 vols. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 2007.
- _____. *Doktor Faustus*. Edição: Ruprecht Wimmer. Vol. 1. 2 vols. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 2007.
- _____. *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- _____. *Essays of Three Decades*. Tradução: Helen T. LOWE-PORTER. New

- York: Alfred A. Knopf, 1947.
- _____. *O Eleito*. Tradução: Lya Luft. São Paulo: Mandarim, 2000.
- _____. *O Escritor e sua Missão*. Edição: Johanes Kretschmer. Tradução: Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- _____. *Ouvintes Alemães! Discursos contra Hitler (1940-1945)*. Tradução: Antonio Carlos SANTOS e Renato ZWICK. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- _____. *Reflections of a Nonpolitical Man*. Tradução: Walter Morris. New York: Ungar, 1987.
- _____. *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Tradução: Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2000b.
- MATOS, Olgária. *Benjaminianas - Cultura Capitalista e Fetichismo Contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- _____. *Discretas Esperanças*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.
- _____. *História Viajante*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- _____. *O Iluminismo Visionário*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- _____. *Os Arcanos do Inteiramente Outro*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da Aprendizagem*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- MORETTI, Franco (org). *A cultura do Romance*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Além do Bem e do Mal*. Tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Genealogia da Moral*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Humano, Demasiado Humano*. Tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Obras Incompletas - Coleção Os Pensadores*. Tradução: Rubens

- Rodrigues Torres Filhos. São Paulo: Abril Cultura, 1978.
- NOVAES, Adauto (org). *A Crise da Razão*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 1996.
- _____. *Os Sentidos da Paixão*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1987.
- OEHLE, Dolf. *Terrenos Vulcânicos*. Tradução: et al. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- PALMER, Philip Mason, e Robert Pattison MORE. *The Sources of the Faust Tradition: from Simon Magus to Lessing*. London, New York: Oxford University Press, 1936.
- RANCIÈRE, Jacques. "O Efeito de Realidade e a Política da Ficção." *Novos Estudos*, nº 86, Março de 2010.
- REED, Timothy J. *Thomas Mann - The Uses of Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- ROBERTSON, Ritchie (org). *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. New Yoirk: Cambridge University Press, 2004.
- ROCHLITZ, Rainer. *O Desencantamento da Arte*. Tradução: Maria Elena Ortiz ASSUMPÇÃO. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- RÖCKE, Werner (ed.). *Thomas Mann Doktor Faustus 1947-1977*. Bern: Peter Lang, 2004.
- RÖHL, Ruth. "A Ironia - Traço Estilístico em Thomas Mann." *Revista Letras*, nº 39, 1990: págs. 227-237. Disponível em <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/19167>>.
- ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. Campinas, SP: Perspectiva, 1994.
- RUSH, Fred. *Cambridge Companion To Critical Theory*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e a Falência da Crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SAFATLE, Vladimir. "O Amor é mais Frio que a Morte: Negatividade, Infinitude e Indeterminação na Teoria Hegeliana do Desejo." *KRITERION* 117 (2008): 95-125.
- SAID, Edward. *Estilo Tardio*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo:

- Companhia das Letras, 2009.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução: Marden MALUF. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SCHOOLFIELD, George. "Thomas Mann's *The Black Swan*." In: *Thomas Mann*, por Harold Bloom, 45-70. New York: Chelsea House Publishers, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. *Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SEBALD, Winfried G. *Guerra Aérea e Literatura*. Tradução: Carlos ABBENSETH e Frederico FIGUEIREDO. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *O Local da Diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SMITH, Gary (Ed). *On Walter Benjamin*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- SMITH, Preserved. *Luther's Table Talk*. New York: Columbia University Press, 1908.
- TISCHER, John. *Life of Martin Luther*. Stockbridge, Massachusetts: HardPress Publishing, 2012.
- VIEIRA, Antonio. *As Lágrimas de Heráclito*. Tradução: Girolamo Cattaneo. São Paulo: Editora 34, 2001.
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Myths of Modern Individualism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- WEBER, Max. *A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo*. Edição: Antonio Flávio Pierucci. Tradução: José M. M. Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WEBER, Anton. *The Path to the New Music*. Tradução: Willi REICH. Pennsylvania: Theodore Presser, 1963.
- WOOD, James. *Como Funciona a Ficção*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

