

A LAMENTAÇÃO DO DR. FAUSTO:
HUMANISMO E PARADOXO NA MODERNIDADE EM CRISE –
OBSERVAÇÕES A PARTIR DO *FAUSTO* DE GOETHE E DO *DR.*
***FAUSTO* DE THOMAS MANN**

Wilson Madeira Filho

Professor Titular da Faculdade de Direito da Universidade Federal Fluminense (UFF)
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Direito da UFF
Presidente da ANINTER-SH (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação
Interdisciplinar em Sociais e Humanidades
wilsonmadeirafilho@hotmail.com

Resumo

Esse trabalho revisita dois momentos críticos do pacto hermenêutico, através do mito de Fausto, nas obras clássicas de Johann Wolfgang Goethe (1808) e de Thomas Mann (1947), apontando para elaborações distintas nas diferentes etapas desse drama. Trata-se de apontar elementos numa formulação híbrida entre os modelos literários e a crítica científico-acadêmica que permitem o questionamento de padrões do discurso humanista enquanto processo de homogeneização discursiva. Num primeiro momento, no painel da literatura alemã novecentista, se perscruta, através do *Fausto* de Goethe, alguns dos principais pilares de desconfiança em relação a uma razão discursiva ascendente. Em um segundo momento, em plena Segunda Guerra Mundial, através do *Dr. Fausto* de Thomas Mann, o pacto da Razão estabelece a complexa moldura hermenêutica onde se ensaia o lamento paradoxal da modernidade.

Palavras-chave: Fausto; Goethe; Thomas Mann; Modernidade.

DR FAUST'S LAMENT:
HUMANISM AND PARADOXES OF A MODERNITY IN CRISIS –
OBSERVATIONS BASED ON GOETHE'S *FAUST* AND THOMAS MANN'S *DR*
FAUSTUS

Abstract

This work revisits two critical moments of the hermeneutic through the myth of Faust in the classic works by Johann Wolfgang Goethe (1808) and Thomas Mann (1947), pointing to distinct developments in the different stages of the drama. Elements are appointed in a hybrid formulation between the literary models and scientific-academic criticism, in order to question the standards of humanist discourse as a process of discursive homogenization. First, in the presentation of twentieth-century German literature, some of the main principles of a distrust of a rising discursive rationalism are examined through Goethe's *Faust*. Second, the pact of reason present in Thomas Mann's *Dr. Faustus* establishes, in the middle of the Second World War, the complex hermeneutic mould where the paradoxical lament of modernity is evidenced.

Key-words: Faust; Goethe; Thomas Mann; modernity.

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

(Walter Benjamin, *Sobre o conceito de história*)

(Abreviaturas utilizadas: FA = *Faust*; Fa = *Fausto*; DF = *Doktor Faustus. Das Leben detschen Adrian Leverkuhn, erzählt von einem Freunde*; DF = *Doutor Fausto. A vida do compositor alemão Adrian Lverkuhn narrada por um amigo*; RDF = *Die Entstehung dês Doktor Faustus. Roman eines Romans*; RDf = *Le journal de Docteur Faustus. Le Roman d'um Roman*)

A modernidade, ao fracionar a esfera da cultura, criou as condições para que a arte, assim como a lei, patrocinasse sua autonomia. Todavia, não se tratava de apenas de uma implosão, mas de uma espécie de *big-bang*. Ou seja, os universos criados não poderiam ser recompostos novamente em um todo harmônico. Por sua vez, o discurso da modernidade, assim como o discurso da hermenêutica jurídica, persegue, com olhar nostálgico, essa concreção perdida, criando um dever-ser que não se projeta num futuro programático, mas que, inversamente, esvazia esse futuro, para imprimir no presente as marcas de um “desespero institucional”.

A hiperfragmentação do cotidiano, atomizando o indivíduo em seu abandono digital é um dos extremos da atualização desse paradoxo. A desesperança do sujeito transladado à ordem do empreendedorismo fractal, onde o refugio humano e o exército industrial de reserva são redefinidos na desapareição dos guetos e dos chãos de fábrica, subsumidos, pois alcançados pela rede social do capitalismo mundializado, apontam o terror do outro extremo, a hegemonia asséptica.

Esse trabalho revisita dois momentos críticos do pacto hermenêutico pela busca de sentido, através do mito de Fausto, nas obras clássicas de Johannn Wolfgang Goethe e de Thomas Mann, apontando para elaborações distintivas nas diferentes etapas desse drama.

Tempestade e ímpeto

Quando Goethe escreve o "Prólogo no Céu" do seu *Fausto* (1808), a cena remete à equivalente no *Livro de Jó*, sendo, no entanto, distinta. Três arcanjos cantam a força da criação, cuja razão não se alcança, quando Mefistófeles, convocado, apresenta-se ao Senhor, que lhe indaga sobre o mundo. O Demônio, com linguagem pândega, lamenta a sorte dos homens, miseráveis, e a própria sorte por ter como missão atormentar criaturas tão fracas. O Senhor comenta sobre Fausto, sua ovelha especial. Mefistófeles alega que este o serve na ânsia do Infinito, movido pela busca de totalidade e não propriamente pela fé. O Senhor, então, autoriza-o a tentar a ruína de Fausto para aquilatar sua predisposição. Mefistófeles garante que sairá vitorioso na disputa. Fecha-se o céu, dissipam-se as nuvens, resta o Diabo, só, que, em solilóquio, orgulha-se de conviver com Deus.

O que temos agora é um Satã cultural, emergindo da antigüidade clássica e atravessando a revolução romântica para instaurar-se com todo seu cinismo no bojo do classicismo alemão. É, por assim dizer, um artista de circo, a personificar a picardia literária em sua crítica às Letras. Passaram-se cerca de vinte e cinco séculos desde que o poeta oriental redigira o seu poema dramático. E agora um novo poeta, considerado o mais brilhante do seu tempo, retoma o mote, com a diferença de que, se para o poeta antigo o Mal não estava exatamente exemplificado no Satanás, agora o demônio, que tem vários nomes, mas atende, em especial, pelo nome de Mefistófeles, já satiriza seu próprio declínio após o apogeu do seu poder na Idade Média. Se antes o aedo identificava-se como Porta-Voz de Deus, agora o poeta tenta dublar o demônio para conviver prazeroso na esfera da criação.

Acompanhemos, em rápidas pinceladas, os momentos iniciais do drama, até o instante em que a parceria entre o homem e o demônio se concretiza. No lugar de Jó, o patriarca, temos Fausto, o intelectual. O tema subjacente na obra bíblica é agora claramente preponderante. Baseado em diversos mitos sobre um sábio que teria pactuado com o Diabo para alcançar o saber máximo, Doutor Fausto procura desesperadamente um sentido para a vida, dedicando-se ao estudo e à ciência na tentativa de decifrar o motivo de ser de tudo o que o cerca.

*Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und, leider! auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.*

*Da steh' ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug, als wie zuvor
(FA, p. 421)*

*(Estudei com ardor tanta filosofia,
Direito e medicina,
E infelizmente até muita teologia,
A tudo investiguei com esforço e disciplina,
E assim me encontro eu, qual pobre tolo, agora,
Tão sábio e tão instruído quanto fora outrora!)*
(Fa, p. 35)

Incapaz de encontrar explicações nos limites da ciência, sentindo-se preso à matéria e em busca do espírito puro, Fausto, observando a lua, reconhece na Natureza a força portentosa de uma imanência reveladora. Então, valendo-se de um livro de Nostradamus onde consta o sinal do Gênio do Universo, conjura o Espírito da Terra, na tentativa de, conversando com este de igual para igual, descobrir o caminho da felicidade. Mas, quando o Espírito lhe fala por dentro de uma chama vermelha, Fausto recolhe-se apavorado. Ao que o Espírito retruca:

*Du flehst er atmend, mich zu schauen,
Meine Stimme zu hören, mein Antlitz zu sehn;
Mich neigt dein mächtig Seelenflehn,
Da bin ich! - Welch erbärmlich Grauen
Faßt Übermenschen dich! Wo ist der Seele Ruf?
Wo ist die Brust, die eine Welt in sich erschuf
Und trug und hegte? Die mit Freudebeben
Erschwoll, sich uns, den Geistern gleich zu heben?
(...)
Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir!
(FA, p. 424)*

*(Quiseste tanto olhar-me e ter-me aqui presente,
Ouvir a minha voz e contemplar-me o aspecto.
Tocou-me o teu desejo em rijo e por completo.
Eis-me aqui! Mas que medo tão impertinente
Te assalta oh! Super-Homem! E da alma o anseio?
O mundo que contém vaidoso no teu seio!
E com inflado orgulho, crendo-te genial,
Julgavas-te, de nós, Espíritos, igual?
(...)
És igual ao Espírito que imaginas
Jamais igual a mim!)*
(Fa, pp. 39-40)

Nesse momento, batem à porta e o Espírito se esvai. Entra Wagner, discípulo de Fausto, que ao ouvir a voz do mestre, julgara estar este a declamar alguma tragédia helênica e viera assistir. Fausto despede o jovem após breve diálogo onde entrevê neste

a caricatura de sua própria busca contínua e medíocre, humilhado que está pela visão do Espírito que lhe fez compreender a pequenez da condição humana.

Monologia - como no *Hamlet* de Shakespeare - com uma caveira, reconhecendo que a ciência, os livros, os instrumentos e mesmo a magia ou a alquimia são chaves, mas que não se ajustam à porta da Verdade. Observa uma ânfora que contém veneno e sente a sedução da morte. Porém, quando está preste a verter a letal bebida, ouvem-se sinos e o canto de um coro. É véspera da Páscoa, e da rua ouvem-se cantos sobre a ressurreição de Cristo. Fausto interpreta o aviso da festa como um chamado à vida e um apelo aos divertimentos da juventude, olvidados pela busca do saber.

No dia seguinte, o povo, em suas variadas facetas, do operário ao burguês, da serviçal à jovem casadoira, dirigem-se à festa. Fausto e Wagner integram-se, excepcionalmente, à multidão. O doutor é reconhecido pelos campônios que o homenageiam. No passado, o pai dele, também médico e pesquisador, buscara em seu laboratório criar remédios para a peste que a todos assolava. Ainda jovem auxiliara o pai nas inúmeras tentativas, criando drogas infernais e valendo-se do povo como cobaia. Wagner, que prefere a leitura de um bom livro à convivência com a turba, obtempera que a busca da cura fora realizada com honestidade, evoluindo do pai para o filho e que o filho deste ainda mais alto ascenderá. Mas para Fausto uma dicotomia ficara aberta após a visita do Espírito, que poderia se traduzir de forma geral - no confronto entre instante (os enfermos da peste) e história (a busca da ciência pela cura) - ou de forma particular:

*Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen*
(FA, p. 439)

*(No meu corpo há duas almas em competição,
Anseia cada qual da outra se apartar.
Uma rude me arrasta aos prazeres da terra,
E se apega a este mundo, anseios redobrados;
Outra ascende nos ares; nos espaços erra,
Aspira à vida eterna e a seus antepassados.)*
(Fa, p. 60)

E mais uma vez Fausto almeja a união ideal entre matéria e espírito, sugerindo que por tamanha emoção seria capaz de pagar um bom preço. Nesse momento, estando

a anoitecer, surge frente a eles um cão negro, a aproximar-se em estranhos volteios. Fausto presente algo de fantasmagórico apesar de seu discípulo não ver senão um cão comum. O Doutor retorna a seu laboratório, levando o cão em sua companhia. E lá, trazendo ainda na alma a vitalidade da festa, sente renascer o amor e a fé nos homens, o amor a Deus e à vida, sentimentos contra os quais o cão rosna. Fausto insta-o para que sossegue enquanto, paralelamente, sente-se tentado a reler o Novo Testamento, em busca da pureza espiritual da eterna essência, planejando traduzi-lo para o alemão.

*Geschrieben steht: "Im Anfang war das Wort!"
Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muß es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
Geschrieben steht: "Im Anfang war der Sinn."
Bedenke wohl die erste Zeile,
Daß deine Feder sich nicht übereile!
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
Es sollte stehn: "Im Anfang war die Kraft."
Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,
Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geist! Auf einmal seh' ich Rat
Und schreibe getrost: "Im Anfang war die Tat!"*
(FA, p. 442)

*(Está grafado aqui: "No princípio era o Verbo!"
Esbarro! Quem me ajuda no caminho acerbo?
É impossível estimar tão alto o Verbo assim!
Preciso de outra forma traduzir! Para mim,
Iluminado do Espírito e com a sua assistência,
Pode entender-se assim: "No início a Inteligência!"
Reflete bem agora o que esta frase expressa,
Para o teu escrever não corra tão depressa!
A Inteligência só, tudo cria e reforça?
Devia estar escrito: "Ao princípio era a Força!"
Enquanto lanço agora essa última linha,
Algo me inspira além e para mim caminha.
O Espírito me ajuda! E diviso um clarão.
Escrevo confiante: "Ao princípio era a Ação!")*
(Fa, pp. 65-66)

O cão se eriça e começa a metamorfosear-se. Fausto, assombrado, utiliza-se de práticas ocultistas medievais - "A Chave de Salomão", "A fórmula dos Quatro" - para aprisionar a criatura. Esta se agiganta, tomando a forma de uma nuvem negra que aos poucos se desfaz dando lugar a Mefistófeles, trajado à maneira de um estudante andarilho.

MEPHISTOPHELES

*Wozu der Lärm? was steht dem Herrn zu
Diensten?*

FAUST

*Das also war des Pudels Kern!
Ein Fahrender Skolast? Der Kasus macht mich lachen.*

MEPHISTOPHELES

*Ich salutierte den gelehrten Herrn!
Ihr habt mich weidlich schwitzen machen.*

FAUST

Wie nennst du dich?

MEPHISTOPHELES

*Die Frage scheint mir klein
Für einen, der das Wort so sehr verachtet,
Der, weit entfernt von allem Schein,
Nur in der Wesen Tiefe trachtet.*

FAUST

*Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen
Gewöhnlich aus dem Namen lesen,
Wo es sich allzudeutlich weist,
Wenn man euch Fliegengott, Verderber, Lügner heißt
Nun gut, wer bist du denn?*

MEPHISTOPHELES

*Ein Teil von jener Kraft,
Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.
(FA, p. 444).*

(MEFISTÓFELES

*Por que tanto barulho?
Em que posso servir a Mestre tão eminente?*

FAUSTO

*Eras tu, que, no cão, me inspiravas horror?
Estudante andarilho! O caso é para rir!*

MEFISTÓFELES

*Saúdo-te com agrado, oh meu sábio Senhor!
Já me fizeste suar bastante até aqui vir.*

FAUSTO

Como te chamas? Dize...

MEFISTÓFELES

*A pergunta é vulgar,
Para quem bem despreza o Verbo, e só se empenha
A no âmago das coisas com ânsia penetrar,
E o brilho do exterior abandona e desdenha.*

FAUSTO

*No mundo que tu habitas, senhor, a natureza
Dos seres se conhece em nomes, com certeza.
Está tudo bem claro e por mim tanto faz
Te chames Belzebu, Demônio ou Satanás.
Qual o teu nome, então?*

MEFISTÓFELES

*Sou parcela do Além
Força que cria o Mal e também faz o Bem!*
(Fa, pp. 68-69).

Fausto questiona por que, sendo parcela, o Diabo pretende apresentar-se distinto da esfera divina. Este revela que, de fato, por ser parcela de Luz emergida do Caos, vive a ilusão da própria luminosidade. E por não poder opor-se ao Nada indestrutível, busca tentar o mundo visível dos homens, eles também, como o Demônio, a iludirem-se, tomando o seu pequeno mundo como se fora um Todo. Ao que o Doutor, irritado, retruca:

*So setzest du der ewig regen,
Der heilsam schaffenden Gewalt
Die kalte Teufelsfaust entgegen,
Die sich vergebens tückisch ballt!*
(FA, p. 445, grifo nosso)

*(Assim enfrentas tu a ação e o amor eterno,
À força criadora, imorredoura e santa?
O punho frio do Diabo em furor do Inferno
Em vão se crispa em ódio e se agiganta!)*
(Fa, p. 70)

Este momento, como a menção de uma reza nicromântica, já por si assinala o pacto. A palavra "mágica" - *Teufelsfaust*, Punho do Diabo - foi dita, unindo o nome dos dois personagens, que até aqui vinham caminhando sorrateiramente para o enlace entre Razão e Irracionalismo. Fausto, cujo nome onomasticamente significa punho, faz-se metonímia do próprio Verbo que se quer Inteligência, que se quer Força e se quer Ação e que ainda, no desespero de apreender a totalidade de uma natureza que repousa na calma de seu movimento, busca consorciar-se com essa parcela da divindade que também aspira, à sua maneira, ao sublime. O encontro com o Espírito da Terra já revelara ao sábio que este não era um seu igual. Agora, finalmente, frente ao Espírito da contradição, mesmo antes de o saber já pressentira sua afinidade.

Mefistófeles, porém, por estar aprisionado pelo Pentagrama sobre a porta de Fausto - o Pé do Feiticeiro (*Der Drudenfuss*), obstáculo ao Diabo - quer adiar a continuação da conversa para quando se encontrar em melhores condições. Para tanto,

com a ajuda de espíritos que convoca, faz com que o Doutor adormeça e, como rei das ratazanas e de outros animais daninhos, convoca um rato que rói o portal.

Na cena seguinte Fausto e Mefistófeles se reencontram no gabinete de estudos. O Diabo surge agora vestido à maneira fidalga e propõe-se a estabelecer um pacto. Fausto expõe que o atormenta não poder exteriorizar as forças interiores em que Deus o agita. Mefistófeles propõe auxiliá-lo, guiando-o pelas trilhas que desejar, servindo-lhe de criado e cumulando-o de prazeres. Em troca, após morrer, será o Doutor quem deverá servi-lo humildemente. Fausto diz não importar-se com o outro mundo, quer viver a alegria deste, não sentindo temor pelo que puder vir a ocorrer. Mas duvida que a fugacidade dos desejos e os sabores efêmeros dos prazeres que o Outro lhe oferece se equiparem a sua pretensão. Concorda, todavia, em firmar acordo caso viva com tanta delícia um instante que exclame ao momento fugaz: "Aguarda! Tu és lindo! Espera! Não te vás!" (Fa, p. 82).

A partir daqui, feita a aliança, e assinado com sangue um pergaminho, Mefistófeles servirá a Fausto, iniciando-se uma paródia gótica de humor refinado sobre o saber na virada do século XVIII para o século XIX. Já na mesma cena, enquanto o Doutor vai vestir-se para saírem, Mefistófeles, assumindo o lugar deste, recebe um estudante que procura um mestre. E, justamente na exposição das ciências que tanto atraem a Fausto - a lógica, a metafísica, o direito, a teologia e a medicina - , descreve-as minuciosamente e de maneira anárquica, cativando o jovem pelo desregramento. É quando conclui:

*Grau, teurer Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum.*
(FA, p. 461).

*(Cinzenta, caro amigo, é toda teoria
E verde é a árvore dourada da Vida!)*
(Fa, p. 92 - optamos aqui pela variante da tradução do verso, cfe. nota 53 do tradutor, p.223)

E daqui para diante a obra irá caminhar sob o rumo da paródia, com a figura do Demônio assumindo o papel de protagonista. Às disposições estudantis de Wagner se oporá a descrição da Adega de Auerbach com seus estudantes embriagados, à festa da Páscoa irá contrapor-se a noite de Valburga, onde bruxas e feiticeiros procriam, e aos ideais românticos do herói, que aspira a um amor sublime, confrontar-se-á a tragédia da doce Margarida, caída em desgraça por amor a Fausto.

Vê-se que aqui o poeta irá se valer da voz de Mefistófeles para tecer duras críticas à sociedade do seu tempo, ironizando a justiça, a ciência, o teatro, a política, a religião e tudo o mais, criticando sem perdão. O gênio alemão dubla o discurso do demônio, a propagar o desmonte de aspectos decadentes da cultura de sua época.

Amadurecendo muitas das propostas de liberdade de criação, constantes no movimento de cunho pré-romântico, o ***Sturm und Drang*** (Tempestade e Ímpeto), do qual fora um dos expoentes na juventude com o sucesso do romance ***Die Leiden des jungen Werthers*** (*Os sofrimentos do jovem Werther*) - 1774 - Goethe parte com todas as forças para uma tarefa bastante mais ousada e que parece ter por meta a completa revisão dos ideais estéticos em vigor. Sobretudo com o ***Fausto II***, quando os conceitos estéticos veiculados pela intelectualidade centrada na cidade de Weimar repercutem num estranho compósito greco-barroco, com Fausto apaixonando-se por Helena de Tróia e Mefistófeles servindo como bobo da corte de um Império corrupto, Goethe não poupa a ninguém, com cenas aludindo a figuras reais e valendo-se de um compósito poético pouco comum para seus contemporâneos. Através de uma atmosfera shakespeariana, satiriza a demonologia da época da Inquisição assim como a Reforma luterana.

O Diabo de Goethe é uma figura alegre e picaresca, cuja grande maldade é saber-se modelar frente à mediocridade humana, a qual afinal não é obra sua. Participando do imaginário da repartição da Criação entre o dia e as trevas, repercutindo nas dúvidas de Jó que, em seu lamento, aventura objetar nas razões divinas o toque de irracionalidade, passando pelo dualismo maniqueísta que o elegera substância maligna, o Satanás faz-se agora repositário de uma memória folclórica marginalizada e de uma tradição pré-cristã revisitada. Seu discurso, com a alternância de ditos grosseiros e aforismos filosóficos tem o sabor de um manifesto poético revolucionário. Se responde à busca da Razão Suprema por Fausto é para fazê-lo de forma paradoxal, através do irracionalismo da vida, da juventude, do amor e da alegria. Na ânsia do Todo, ele apresenta o Nada, na busca da Verdade ele presenteia o Caos, e não o faz trocando uma coisa pela outra na intenção de ludibriar e divertir-se com o desespero alheio, mas o faz porque, para ele, uma e outra são diferentes aspectos da mesma coisa, e diverte-se bastante mais por saber que mesmo sem ludíbrio algum o ser humano há de achar-se ludibriado.

Mas, assim como um "Prólogo no Céu" antecederia o poema dramático bíblico, na obra de Goethe a própria esfera divina é antecedida por um "Prólogo no Teatro", que

inicia o poema e onde três personagens, o Diretor, o Poeta e o Palhaço debatem o próximo espetáculo a ser levado ao público. Ao Diretor preocupa a urgência do espetáculo, que seja esclarecido e agradável a um tempo, relativizando o valor da obra e a necessidade de agradar-se à platéia. Para o Poeta, escrever a obra é um triste ofício, pois que almeja a poesia autêntica e a beleza ideal, só a poucos acessíveis. Já o Palhaço não quer saber de Eternidade nem de posteridade da obra, deseja divertir-se e divertir o mundo e entende que a boa obra é a que a isso almeja. O Diretor insiste com o Poeta para que este invente cenas e a desdobre em efeitos, posto que não se deve desperdiçar idéias e sim criar entretenimento. O Poeta irrita-se e clama:

*Wer ruft das einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?
Wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüten?
Das Abendrot im ernsten Sinne glühn?
Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüten
Auf der Geliebten Pfade hin?*
(FA, p.412)

*(Quem vincula o indivíduo ao Todo Universal
Em que ele palpita em harmonia ideal?
Quem incendeia as paixões e seu louco tormento?
E as luzes do poente acende em firmamento
Da alma amargurada?
Quem faz desabrochar flores primaveris
Nos caminhos que levam ao refúgio da amada?)*
(Fa, p. 26)

A fala irada do poeta é bastante semelhante à passagem no *Livro de Jó*, quando a voz de Deus nirrompe com sua magnitude apondo-se ao debate dos patriarcas. Contudo, agora não há uma supremacia do aedo sobre os circunstantes, senão uma tripartição da esfera produtora do espetáculo, numa alusão às companhias de saltimbancos e à *commedia dell'arte* com seus Pierrôs, seus Arlequins e seus Pantaleões (a esconderem suas filhas, as Colombinas-Margaridas).

O Palhaço coloca-se a ironizar o mundo ideal do poeta, demonstrando que este não passa de uma ilusão, e que é justamente o que o público quer, arrebatado pela aparência. O Poeta, então - assim como a dedicatória do poema - clama pela ajuda da antiga mocidade, com todo o frescor das inspirações e vitalidade das crenças. O Palhaço faz-lhe ver que a memória, fazendo ressurgir a juventude, pode ser do Poeta a grande arma. O Diretor, todavia, é um homem prático, quer o texto, que o Poeta comande a poesia!, que utilize dos recursos que lhe aprouver, e arremata:

*So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
Und wandelt, mit bedächt'ger Schnelle,
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!*
(FA, p. 414).

*(Faze assim desfilar no palco estreito o eterno
Produto da Criação
E caminha depressa, com reflexão,
Do céu, por este mundo, em direção do inferno!)*
(Fa, p. 29)

A intenção do autor é sublinhar sua humanidade: trata-se do produto de uma indústria teatral, para a qual se consorciavam os serviços de um autor, de um ator e de um produtor e insere-se ainda numa realidade histórica, a Alemanha do final do século XVIII, e coincide com um projeto político, o classicismo alemão, com o coroamento das aspirações humanistas, a conscientização burguesa, o direito à individualidade e a revolta contra os exageros das vertentes racionalistas. Se por um momento o poeta figura como um pequeno Deus, autor da Criação dramática, o seu percurso é o da queda demoníaca, de natureza múltipla, convivendo com as altas esferas da poesia ideal e baixando, por entre os homens, às expressões rudes e às piadas grosseiras do vulgo. E sua ação poética não é mais o ato de vontade de uma onipotência magnífica, é antes a urgência do dia-a-dia de um circo, a riscar o esboço por onde o espetáculo criar-se-á por si mesmo, antepondo-se muitas vezes o texto a seu autor.

Por fim, nessa leitura de trás para frente, vejamos a dedicatória do poema. Este é dedicado às recordações da juventude, a quem roga, como às musas, para que venham e lhe inspirem a obra. As lembranças da mocidade ganham conotação de lendas mitológicas, capazes de descrever um mundo onde os sentimentos são mais vívidos, o vigor constante, onde ainda existe o amor e a amizade, e onde a felicidade paira.

As figuras vaporosas do passado, musas letárgicas, surgem em meio a sonhos, e sua qualidade primordial não está no relato circunspecto do reportar com fidelidade o passado, mas na exclusividade de tornar presente a juventude. Não se quer contar os idos da mocidade, quer-se discorrer pelo presente com a ousadia dos moços, que não corresponde necessariamente à mocidade do autor, mas, talvez, simplesmente, à mocidade do gênero humano.

O mundo do passado, suave e espiritual, é confrontado com a realidade dura da atualidade, trabalhando-se nessa dualidade o contraponto da busca do drama entre a conformação de Espírito com Matéria, entre o Bem e o Mal, num percurso que do Céu,

pela Terra, leva ao Inferno. Mas será justamente desse confronto do homem desesperançado com sua memória juvenil repleta de anseios - que plasma a noção de que, em seu caminho à angústia ínfima, o poeta, por entre os homens, chame em seu auxílio o passado do percurso, quando em esferas especiais -, será desse liame que surgirá do Caos a Obra, demonstrando o instante como uma gênese da esperança. O poeta, em sua realidade eivada de críticas, aspira a uma humanidade feliz, chamando em seu socorro o passado mítico da escrita, época em que o homem organizara-se como povo eleito e a voz de Deus transmitira-se no testemunho do aedo, época em que a palavra carregara a força da Criação. Para criar, o poeta apela para esse tempo primordial, fonte de todas as atualidades:

*Ein Schauer faßt mich, Träne folgt den Tränen,
Das strenge Herz, es fühlt sich mild und weich;
Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten,
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten*
(FA, p. 409).

*(Domina-me a emoção e não contendo o pranto
Meu rude coração logo se abrandando, enquanto
A realidade atual se torna mais distante,
E o passado renasce, ardente, impressionante.)*
(Fa, p. 22)

As notas musicais

h (si)

Muitas leituras críticas de *Doktor Faustus* (1947), de Thomas Mann, sobretudo na época do lançamento do livro, mas também, seguidamente, até a atualidade, procuraram identificar junto ao compositor Arnold Schönberg o modelo para o maestro fictício Adrian Leverkühn. O próprio Schönberg, em determinada altura e através de uma série de mal entendidos, chegou a crer nessa suposição, indignando-se por ver-se associado a uma personagem pactária e vindo a alterar asperamente com Mann pelo roubo de seu produto cultural, o método dodecafônico, apresentado como invenção de Leverkühn no romance. Thomas Mann replicou publicamente, em 1948, através do *Saturday Review of Literature*:

Em vez de aceitar meu livro com um sorriso satisfeito, como obra da literatura contemporânea que testemunha sua tremenda influência na cultura musical de nossa era, Schönberg o vê como um ato de violência e um insulto. É um triste espetáculo contemplar um homem de grande valor, cuja hipersensibilidade é mais do que

compreensível, pois decorre de uma vida suspensa entre a glorificação e o descaso, ceder quase que por gosto, a manias de perseguição, à idéia de que o estão roubando, e envolver-se em altercações rancorosas. Minha sincera esperança é que ele possa pairar acima da amargura e da suspeita e encontrar a paz na segurança de sua grandeza e sua glória. (*apud* HAMILTON: 1985, pp 508 - 509).

Em todo caso, Mann veio a acrescentar ao fim do romance uma breve nota de advertência onde credita a Schönberg além do método dodecafônico descrito por suas personagens outras passagens sobre teoria musical, o que teria acalmado o compositor.

Este episódio seria meramente corriqueiro e questão de somenos, caso não ilustrasse exemplarmente um desvio de análise, de certa forma intencionado pelo próprio Mann. Ao fazer da música um campo próprio para a manifestação cultural irracionalista por sua própria imaterialidade - por si mesma, *não existe*, é produzida por instrumentos que, acionados, a formam, e, logo, desaparece *no ar* -, leva a crer que nessa esfera própria da arte processam-se acordos sombrios, retratados de forma realista em seu romance, mesmo pela inclusão neste de fatos e pessoas da vida real.

Contudo, uma análise mais atenta demonstra que esses argumentos não se sustentam. Nem o romance pretende-se realista, a seguir a literalidade do termo, nem a música é pactária. Esta não o necessitaria, pois, sob a ótica de Mann, ela é naturalmente *demoníaca*, logo, dispensaria pactuar consigo mesma. Tampouco, trata-se de um romance sobre a música, esta é apenas um disfarce, uma alegoria, como o fora o diagnóstico médico em *Der Zaulberg (A montanha mágica)* ou o *Tanach* em *Joseph (José no Egito)*. O tema central e primordial do livro era, ainda e mais uma vez, a própria palavra, esta sim, pactária, a consorciar-se com a teoria musical em busca de uma vitalidade para a formatação de sentidos discursivos.

Andreas Huyssen, em *After the great divide* (1986), comenta a certa altura, a respeito de *Doktor Faustus*:

It is well known that Thomas Mann took ideas from Adorno's philosophy of music and integrated them into the novel. The devil speaks Adorno's mind. Adorno himself always insisted on the separation of art and reality. For him, serious art could only negate the negativity. (HUYSSSEN: 1986, p. 144).

De fato, se alguém é retratado e *apropriado* ao romance este alguém é Theodor Wiesengrund-Adorno. Sua menção em *Die Entstehung* (Gênese) praticamente recebe um capítulo à parte, onde o autor anuncia, paulatinamente, uma angústia crescente junto às dificuldades estilísticas do romance, necessitando de um conselheiro que o auxiliasse

a dar consistência à trama por meio de uma verossimilhança técnica. Nesse ponto, o diário confessional de Mann torna-se paródia da paródia, promovendo uma associação de si mesmo com a lenda fáustica através de seu romance sendo *romanceado* pelo registro memorialístico.

Ich fühlte wohl, daß auch dazu der Hilfe von außen, des Ratgebers, des fachkundigen und zugleich der Absichten meiner Dichtung kundigen und wissend mitimaginationierenden Instructors bedurfte; und solche Hilfe anzunehmen war ich um so bereiter, als die Musik, sofern der Roman von ihr handelt (denn freilich praktiziert er sie auch - aber das ist eine Sache für sich), nur Vordergrund und Repräsentation, nur Paradigma war für Allgemeineres, nur Mittel, die Situation der Kunst überhaupt, der Kultur, ja des Menschen, des Geistes selbst in unserer durch und durch kritischen Epoche auszudrücken. Ein Musik-Roman? Ja. Aber es war als Kultur - und Epochen - Roman gedacht, und Unbedenklichkeit in der Annahme von Hilfe bei der exakten Realisierung des Mittels und Vordergrundes war mir das selbstverständlichste Ding von der Welt. (EDF, pp.171).

(Je sentais bien que j'avais besoin d'une aide extérieure, d'un conseiller, expert en la matière et conscient de mon propos, capable d'imaginer avec moi; et j'étais d'autant plus disposé à accueillir une aide de ce genre que la musique, dans la mesure où le roman traite d'elle (il est vrai qu'il la pratique aussi, mais cela, c'est une autre histoire) ne formait que le premier plan, la peinture et l'exemple d'un monde plus universel, un moyen d'exprimer la situation de l'art en général, de la civilisation, voire de l'homme, de l'esprit même, à notre époque profondément critique. Le roman de la musique? oui, mais entendu comme le roman de la civilisation et de l'époque, si bien que l'acceptation sans scrupules d'une aide pour réaliser exactement le moyen et le premier plan, me semblait la chose la plus naturelle du monde - EDF, pp. 39-40).

Quando o "conselheiro" surge por entre as leituras de Mann, este logo o identifica e exclama "Eis o meu homem". Mann, então, tendo ao fundo a ofensiva russa, e com a redação do romance estática no sétimo capítulo, deparara-se com *Zur Philosophie der modern Musik*, de Adorno. Considera a obra uma crítica sutil e profunda do panorama artístico e sociológico contemporâneo. A partir de então, no livro sobre a gênese de *Doktor Faustus*, Adorno ganhará estatuto de protagonista, constituindo-se algo ironicamente como uma espécie de Mephistóphes. O crítico musical, que "conhece todas as músicas do mundo", recorda-lhe ainda algo de muito familiar, ele mesmo, quando jovem, à época em que escrevera a novela *A morte em Venesa*. A obra de Adorno comenta sobre a importância de Schönberg e seu sistema, num estilo formado ao modo do de Nietzsche, expondo a fatalidade que rejeita dentro de trevas míticas o iluminismo construtivista e objetivo da música. Curiosamente,

Adorno, também exilado, tornara-se seu vizinho, morando em Los Angeles. Estabelecem contato, criando uma forte amizade. O crítico lhe auxilia sobremaneira nas passagens referentes às palestras de Kretzschmar, a ponto de, no trecho referente à sonata de Beethoven, *Opus III*, insinuar, como gesto de gratidão, o nome de Wiesengrund, seu patronímico. Quando lê o capítulo para este, na companhia de Max Horkheimer, Adorno, chegando-se a Mann, lhe declara:

"Die ganze Nacht könnte ich zuhören!"

Ich hielt ihn nahe neben mir fortan, wohl wissend, daß ich seines Beistandes, gerade des seinen, in tieferen Fernen des Werkes bedürfen würde (RDF, p. 176).

(- Je pourrais écouter toute la nuit!

A partir de ce jour, je le retins près de moi, sachant bien que pour développements futurs de mon oeuvre, j'aurais besoin de son concours, du sien précisément - Edf, p. 46).

e-a-e (lá-mi-lá)

Peter Bürger (1984-85), num ciclo de conferências sobre a obra de Adorno, argumenta sobre a necessidade de recuperação de pressupostos de uma vanguarda crítico-musical, elidida pela exaustão patrocinada por uma ruptura na modernidade, produzindo um discurso que ao pretender-se pós-moderno antes resulta numa postura de negação da modernidade. O "fim da arte", conforme anunciado por Hegel, atingia, um século depois, uma paródia cruel, patrocinando o esvaziamento do Espírito.

A geração atual, herdeira a um tempo do formalismo estético e dos protestos de vanguarda contra esse formalismo, depara-se, súbito, com uma radicalização niilista e a-histórica em pleno debate entre racionalismo e modernidade, ou, num círculo concêntrico e mais complexo, entre modernidade e modernismo. A postura neomarxista de Bürger, todavia, não hesita em resgatar o devir hegeliano, promovendo uma ressemantização da arte.

A dialética da forma e da expressão deve ser executada como algo de irredutivelmente específico, algo através do qual a expressão deixa de significar situação individual para ser experiência social refratada através do sujeito (BÜRGER: 1984-85, pp. 94-95).

Para exemplificar sua noção de ressemantização da arte, capaz de sugerir caminhos para a interpretação da modernidade, diversos da anticultura da agoridade pós-moderna, Bürger relembra a antinomia, criada por Adorno, entre os compositores

Stravinsky e Schönberg. Para Adorno, o neoclassicismo de Stravinsky é denunciado enquanto politicamente reacionário e antimoderno. Já a escola de Schönberg seria exemplar para caracterizar a criatividade modernista, conforme, no texto específico de Adorno (1983: p. 191):

A sua música dá forma àquela angústia, aquele, àquela visão clara do estado catastrófico ao qual os outros só podem escapar regredindo.

Para Adorno, o retorno ao clássico por parte de um artista como Stravinsky, que contribuíra com a vanguarda, seria característico no demonstrar a música clássica enquanto fetiche cultural de salões, entregue a uma audição regressiva que, semelhante às imposições da música popular, traria como ênfase a superficialidade da obra em oposição à "dissonância" da música criativa, a qual revela a fraude que habita na harmonia embotadora dos sentidos. Chega mesmo a afirmar:

As obras que sucumbem ao fetichismo e se transformam em bens de cultura sofrem, mediante este processo, alterações constitutivas. Tornam-se depravadas (ADORNO: 1983, pp. 174-175).

Mas, lembra Peter Bürger, Adorno veio a corrigir esse posicionamento, considerando a música de Stravinsky não mais como uma linguagem "atraente", mas como "o jogo soberano de um artista com formas preestabelecidas do passado" (BÜRGER, p. 83). Sob esse novo prisma, o neoclassicismo de Stravinsky seria um exemplo de paródia, o que, tecnicamente, tornava a conferir à obra do compositor um lugar *dentro* da modernidade. Porém, Bürger arremata:

O moderno é mais rico, mais variado, mais contraditório do que aquilo que Adorno representa como moderno nos trechos de sua obra onde estabelece fronteiras por temor a uma regressão...(BÜRGER: 1984-85, p. 94).

Consolidando uma proposta de leitura da arte em frente ao momento paradoxal, Bürger encaminha a superação de uma leitura antimoderna da atualidade, argumentando com uma interpretação pluralista, que objetivaria:

...uma teoria da estética contemporânea tem a tarefa de conceitualizar uma continuidade dialética do modernismo, empenhando-se em afirmar categorias essenciais do modernismo, mas ao mesmo tempo libertando-as de sua rigidez modernista e ressuscitando-as (p.92).

Em outras palavras, trabalhando, como Thomas Mann, com a idéia de um consórcio entre razão e vanguarda, objetivando uma renovação dos conceitos de modernidade, eleva a um novo grau a mesma proposta. Assim como a obra de Stravinsky lograra, na crítica final de Adorno, um lugar na modernidade, agora, numa virtualidade teórica, o radicalismo pós-moderno poderia ser compreendido como um jogo de linguagem soberano com as formas preestabelecidas da modernidade, conquistando um lugar em sua reativação.

es (mi bemol)

De forma similar, o narrador Zeitblom dialoga com a música demoníaca, onde o amigo de infância, nunca descrito fisicamente - no final do livro, na única menção à sua aparência, já agora desfigurada pela sífilis, assemelha-se a pinturas de El Greco, numa imagem que pode reportar tanto a Cristo quanto a Nietzsche -, funcionará como um possível demônio ou como um anjo da guarda.

Adrian Leverkühn, menino vivaz e de riso franco, iniciado pela própria criada da casa em aulas de canto, cria uma visão estrutural da música, o que, na juventude, se converte no fascínio da composição enquanto um "quadrado mágico". A matemática dos espaços sonoros alia-se ao esotérico na versão mística dessa estrutura: a numerologia, a ilogicidade da lógica existencial. Daí virá a trabalhar a música enquanto estrutura lógica e decodificável em truques e formalidades de estilo, acentuando, conjuntamente, a sua fascinação por não se constituir materialmente, em sua habilidade de só existir no momento de sua enunciação.

Por sinal, é o próprio Adrian quem revela essa antinomia:

- Sabes o que acho? - perguntou. - Que a música é a ambigüidade organizada como sistema (Df, p. 57).

Em suas primeiras excursões no mundo da composição, Leverkühn conceituará o modelo estrutural vigente enquanto um receituário estagnado, ao qual se refere com perversa ironia:

Eis o que sucede quando as coisas são belas: os violoncelos entoam sozinhos um tema melancólico, pensativo, que questiona de modo solidamente filosófico e sumamente expressivo os desvarios do mundo e os porquês de todas essas precipitações, azáfamas e mágoas recíprocas. Durante algum tempo, as cordas comiserando-se e

meneando sabiamente as cabeças, discutem esse enigma, e em determinado, bem preparado ponto de seu discurso, intervêm vigorosamente, com intenso fôlego, que ergue e baixa os ombros, o coro dos sopros, com um hino coral comoventemente solene, suntuosamente harmonizado e executado com toda a dignidade dos metais surdinados e meigamente amansados. Assim progride a melodia sonora até as proximidades de um clímax, porém, por enquanto, ainda o evita, segundo as leis da economia; recua dele; poupadamente, mantém-no em reserva; submerge, mas ainda assim continua belíssima; arreda-se, no entanto, ainda mais, para dar lugar a outro tema, singelo como uma canção popular folclórica, jovialmente comedido, aparentemente de índole rústica, mas, na realidade ardiloso, e que, devido a certa perícia nas técnicas de análise e coloração orquestrais, se manifesta espantosamente capaz de ser interpretado e sublimado (DF, pp. 155-156)

O deboche perpetrado contra o virtuosismo estabelece uma visão onde todos os gêneros aparecem a si mesmo, e forçosamente, como a sua própria paródia. A primeira composição de Leverkühn, *Fosforescências do mar*, é, todavia, uma obra "neoclássica", numa espécie de ato de contrição frente à tradição musical e à necessidade de apuro técnico e conhecimento do que já fora consagrado, e que retorna agora como base elucidativa. É Zeitblom, o narrador, quem comenta a obra:

Aquela *Fosforescência do mar*, com sua cintilação sonora, representava, a meu ver, um exemplo muito esquisito da capacidade de um artista para dar o melhor de si a uma causa na qual, intimamente, já não acredita, de modo que insiste em exceler no uso de recursos artísticos, que, na sua opinião, já beiram o obsoleto. (...)

Mas, a fim de expressar tudo isso, aquela obra-prima de esplendor do colorido orquestral, por ter sido realizada sem fé incluía secretamente certos traços de paródia e de ironização intelectual que na produção posterior de Leverkühn tantas vezes se manifestariam genial e sinistramente (Df, pp. 176-177).

O paralelo com o "neoclássico" Stravinsky é evidente. Entretanto, as similitudes com Adorno não se reduzirão a alusões aproximativas. O próprio crítico musical virá a entrar em cena, na figura do próprio demônio, na cena do pacto, num capítulo apresentado como se fosse cópia de um manuscrito deixado pelo finado Leverkühn:

Enquanto o sujeito proferia estas últimas frases, uma transformação singular produzira-se nele. Se eu não me enganava, seu aspecto tornara-se diferente: quem estava ali já não se parecia com um rufião ou um marginal, e sim, palavra de honra, com qualquer coisa melhor. (...) Em suma, 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. (Df, pp 279-280).

O pacto da formalização estética - o residual estruturalista dodecafônico - com a vanguarda elabora-se, ainda, em ressonância com um paralelismo anterior. Na abertura do capítulo, que desenrola numa atmosfera medieval, em Palestrina, na Itália, tem-se uma espécie de "epígrafe":

Estava sentado, sozinho, na sala, perto das janelas, tendo diante de mim toda a extensão do recinto. À luz de minha lâmpada, lia o ensaio de Kierkegaard sobre o *Don Giovanni* de Mozart (Df, p. 261).

O ensaio de Kierkegaard citado associa os mitos de Don Giovanni e de Fausto dentro de uma dinâmica "demoníaca" a propiciar um modo de ser estético, relacionando o indivíduo com a noção de Absurdo, vale dizer, relaciona-os a idealizações irracionalistas. Os mitos viriam a diferenciar-se na medida em que Don Juan, o sedutor, oscilaria entre ser idéia - e, conseqüentemente, ser força vital, energia em trânsito - e indivíduo. Concebido como erótico musical, fica excluída a segunda hipótese, estando Don Juan, força da natureza que seduz por seduzir, livre da racionalização.

Don Juan es, por lo tanto, la expresión de lo demoníaco definido como sensualidad; Fausto, por su parte, es la expresión de lo demoníaco definido como espiritualidad que queda excluida por el espíritu cristiano (KIERKEGAARD: 1969, p. 175).

Ao sobrepor o capítulo do pacto à diferenciação Fausto/palavra versus Don Juan/música, Thomas Mann estabelece uma possibilidade de interpretação vertiginosa: o pactário, em nenhum momento, fora Leverkühn, o músico, o "neutro", energia pura, mas Zeitblom, o humanista, detentor do bem decadente da palavra, na busca desesperada por consorciar-se com uma modernidade que lhe fizesse escapar ao declínio cultural de sua era e ao apocalipse em que se vê imerso em pleno clímax da Segunda Guerra.

É o próprio Zeitblom quem, referindo-se ao capítulo do pacto como um documento confiado a ele pelo amigo, anuncia:

Coube-me reproduzir com pesarosa piedade um documento recebido, transportando-o do papel pautado de Adrian para o manuscrito. Foi o que fiz, não somente palavra por palavra, mas sim, como posso afirmar, letra por letra, freqüentemente depondo a pena, para descansar, atravessando a passo circunspecto o recinto de meu gabinete de trabalho, entregue aos meus pensamentos, ou lançando-me sobre o sofá, com as mãos postas em cima da testa, de modo que, por estranho que pareça, esse capítulo, que somente tive que copiar, não saiu mais depressa de minha mão, muitas vezes trêmula, do que quaisquer anteriores, por mim mesmo redigidos (DF, p. 294).

Desse modo, toda a estrutura do romance anuncia uma guinada metalingüística. E Adrian Leverkühn confirma sua conversão de pactário faústico para a de uma alegoria *mefistofélica nietzschiana*. A angústia característica do pactário resta ao próprio humanista, o qual, visto sob essa *outra luz*, permite que se entreveja o poder por ele adquirido no contrato. Assim, já nas palestras de Kretzschmar, ocorridas na juventude, por exemplo, a sombra do ouvinte desimportante envolve e submerge a do artista.

Falei de nossas almas, mas, naturalmente, só me refiro à de Adrian. O que ouvi e assimilei não tem nenhuma importância (Df, p. 70).

A alma do outro é sugada para alimento e luz de suas trevas interiores. Por sob a música, a intencionalidade do resgate do discurso, na estrutura sinfônica, o desespero da estética humanista. Ao comentar sobre a *Sonata Opus 111*, de Beethoven, composta apenas com dois movimentos, no lugar dos três convencionais, Kretzschmar propusera a curiosa interpretação de que o segundo movimento, abrangente e totalizador, alcançara o seu fim; não um fim qualquer, nem o fim *daquela* sonata, mas o fim do gênero em si, tornando impossível uma continuidade. Em outro momento, a palestra "A música e o olho", a superposição ambígua entre a dupla central do romance (música e signo) coloca-se amplamente:

Como o título dá a perceber, nosso orador tratava de sua arte, na medida em que esta se dirigia à visão ou pelo menos também a ela, o que, segundo explanava, já fazia pelo simples fato de que a fixamos no papel pela notação, a escrita de sons, que sempre e com crescente diligência tem sido praticada desde os dias dos antigos neumas, anotações constituídas de traços e pontos suscetíveis de indicarem aproximadamente o movimento sonoro(...) Explicava ele, por exemplo, que muitas locuções do linguajar musical não provinham em absoluto do campo acústico e sim do visual, da imagem oferecida pelas notas. (...)

Talvez - disse Kretzschmar - seja o mais íntimo desejo da música não ser ouvida, nem tampouco ser vista ou sentida, e sim, se possível, ser percebida e enxergada unicamente num além dos sentidos e até da alma, numa região espiritualmente pura (Df, pp. 72-73).

Em outro momento, aludindo a embaixada de casamento do violinista Rudolf Schwerdtfeger representando Leverkühn junto a Marie Godeau - alusão a demanda de Nietzsche junto à Lou Andréas Salomé - além de referir a si mesmo como um *alter ego* de Adrian, Zeitblom não só descreve minuciosamente o encontro dos dois (que virão a

apaixonar-se) como o diálogo travado entre eles e nunca testemunhado ou relatado a ninguém.

Será que alguém duvida de que eu possa reproduzir o diálogo que se travou entre Rudolf e Marie Godeau tão literalmente quanto relatei o de Pfeiffering? Alguém dúvida de que eu tenha estado "presente"? Creio que não (Df, p. 516).

O biógrafo, senhor das palavras, autor da repetição da vida, potencia-se, sendo onisciente e onipresente; já se sente capaz de enfrentar o beco-sem-saída da razão, cruzando as veredas da modernidade em direção à encruzilhada da estética. É o Diabo quem questiona:

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, a situação da técnica se apresenta a ele como problema. A cada instante, a 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 respostas dessa espécie e não passam de soluções de rébus técnicos (Df, p. 281).

Ao que Leverkühn, via palimpsesto de Zeitblom, retruca, posteriormente:

EU: - (...) Poderíamos elevar o jogo à segunda potência, brincando com as formas das quais, como não se ignora, a vida desapareceu.

ELE: - Claro, claro. A paródia. Ela poderia ser divertida, se não fosse tão merencória no seu niilismo aristocrático. Aguardas de truques dessa espécie muito prazer e grandeza?

EU (retrucando iradamente): - Não! (Df, p.284).

A trajetória de Adrian Leverkühn no restante do romance se converterá numa técnica do exaurimento, permitindo uma crítica à própria escola de Schönberg. A determinada altura, por exemplo, o violinista Schwerdtfeger, cuja insistência na adulação a Leverkühn alarma o narrador, solicita continuamente ao compositor que lhe escreva um concerto exclusivo, chegando mesmo a sugerir um novo "receituário", a destacar uma técnica vanguardística já perfeitamente catalogável:

E o concerto que desejaria receber do senhor seria apenas a expressão mais concentrada, quase que simbólica de tal necessidade. O senhor o faria às mil maravilhas, muito melhor do que Delius o Prokófiev, com um primeiro tema *cantabile*, extremamente simples, no movimento principal, e que se repetiria depois da cadência. Pois o melhor momento no concerto clássico para violino ocorre sempre quando, após as acrobacias do solista, reinicia o primeiro tema. No

entanto, não é obrigatório que o senhor o faça assim. A cadência seria até dispensável; é coisa que não se usa mais; o senhor pode mandar às favas todas as convenções e até a subdivisão em movimentos. Podemos passar sem movimentos. Quanto a mim, o *allegro molto* poderia mesmo encontrar-se no centro da obra, como um autêntico trilo do Diabo, com o qual a gente realizaria malabarismos rítmicos tais como somente o senhor sabe inventar, e o adágio surgiria ao fim, à maneira de uma transfiguração (Df, pp. 411-412).

Conceituação que, curiosamente, permite um paralelo com o resgate de Stravinsky por Adorno. Uma vez que após seu período "neoclássico", Stravinsky tornara a realizar música moderna. Porém, essa nova disposição de Stravinsky pode perfeitamente ser interpretada como uma nova citação, que parodia dessa vez a própria modernidade e suas formas preestabelecidas do presente.

Interessante, portanto, observar como, utilizando-se da literatura para ambientar uma crítica que destoa francamente dos modelos de romance de sua época, na medida em que se converte praticamente numa tese acadêmica sobre teoria musical, Thomas Mann termina por oferecer uma dimensão mais arguta (ou mais demoníaca) à estética de Adorno. Seu herói, que carrega elementos da criatividade de um Beethoven e de um Wagner, e, no que se refere à oposição central com a qual viemos trabalhando, se torna a própria junção de compositores como Stravinsky e Schönberg, representa a conscientização, no clímax da modernidade - a Segunda Guerra Mundial -, de que o declínio do Novo transformara o próprio movimento em tradição. O espelho da história só poderia fornecer o paradoxo como reflexo.

Duas grandes obras marcam o final da existência de Adrian Leverkühn. São estas *Apocalipsis cum figuris*, visão mordaz da utopia no conflito mundial, e *Lamentação do dr. Fausto*, obra conclusiva da trama.

Na primeira, *Apocalipsis cum figuris*, muito das teorias de Adorno sobre a dissonância questionadora em oposição à harmonia conformista, direcionam a composição:

Mas esta é a índole da obra; toda ela está dominada por um paradoxo (se realmente se trata de tal): a dissonância expressa nela tudo quanto existe de sublime, sério, piedoso e espiritual, ao passo que o harmonioso, o tonal ficam reservados ao mundo do Inferno, que, neste contexto, é, portanto, o mundo da banalidade e do lugar-comum (Df, pp 438-439).

Oposição da forma que irá contrastar, na parte temática da composição, equilíbrios inesperados; ou, segundo o texto, demonstrará "o cálculo elevado ao grau de

mistério" (p. 443), consumando a proposta de um "quadrado mágico" - o número 34, que Zeitblom *reservara* para a transcrição da sinfonia. Oferecendo a totalidade do irracional, a junção das camadas íferas e celestes alegoricamente reunidas, sublimando o retorno idealizado a uma unicidade, em contraste com o demonismo histórico do momento político.

Pois a gargalhada infernal ao fim da primeira parte do oratório tem seu complemento naquele prodigioso coro infantil, que, acompanhado por um grupo da orquestra, abre o segundo movimento. (...) É esse trecho, cuja magia conseguiu conquistar, comover, enlevar até os mais obstinados adversários, é, como constatará quem tiver ouvidos para entender e olhos para ver, na sua substância musical, uma réplica da risada dos demônios! Adrian é sempre grande quando se trata de desigualar o igual (Df, p. 442).

Na obra máxima do compositor, *Lamentação do dr. Fausto*, prefigura-se a entrega ao abismo, o retorno ao Nada, a resposta violenta ao humanismo cancerígeno, estirpando-o. Inconformado com a febre que levava a vida do pequeno Nepomuk, o sobrinho a quem adorava, Leverkühn, às vésperas de penetrar nas trevas mentais da doença, projeta a perda daquela inocência num sentido lato, como perda de toda a *inocência* no mundo. E reclama, invocando a destruição de um ideal tornado decadente, o próprio humanismo, sublimado na sinfonia de Beethoven:

- Achei a solução: aquilo não deve existir.
- O que não deve existir, Adrian?
- O bom e o nobre - respondeu -, 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 - replicou, sem acrescentar mais nenhuma palavra, por mais que eu ansiasse ouvi-la (Df, p. 557).

O motivo *h-e-a-e-es*, a assinatura secreta, a *Hetaera esmeralda*, predomina na composição, consolidando a invenção do método rigoroso, a técnica dodecafônica, o "quadrado mágico", desenvolvendo um sistema de variedades constantes a partir de formas estáticas - a junção formidanda e absoluta do formalismo com a vanguarda, num funcionalismo absurdo, onde "Não haveria mais nenhuma nota livre" (p. 567).

Uma lamentação, uma lamentação! Um *De profundis*, que meu zelo afetuoso julga sem igual. E no entanto, do ponto de vista criativo, se encarmos 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" de que 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? (Df, p. 565).

Assim, numa espécie de remodelação dos principais motivos de suas composições anteriores, surge essa obra última, cujos acordes, sugeridos pelo talento narrativo, nos fazem "ouvir" o clímax de uma era.

Ouçam então o final, ouçam-no junto comigo: um naipe de instrumentos após outro esvai-se, e o que resta, quando a obra se acaba, é o sol agudo de um violoncelo, a última palavra, o derradeiro som que plana no ar e se extingue, lentamente sumindo numa fermata em pianíssimo. Nada mais acontece. Silêncio e noite. Mas o som ainda suspenso no silêncio, esse som que já não existe, que unicamente a alma prossegue escutando, e que arrematou a aflição, muda de sentido e se ergue como uma luz na noite (Df, p.572).

O silêncio que se faz ouvir para além da música. Parece um prenúncio para a famosa peça de John Cage, *Tacet 4'33* (1952). A página em branco substituindo o texto. A alma que, assistindo a seu pôr-do-sol, finalmente repousa na tranqüilidade da noite.

A arte progressiva se encontra assim com a história regressiva, num enlace obrigatório, num forçoso pacto para a continuidade de um significado. Fazendo da perplexidade iluminista uma atualização do lamento civilizatório de Jó. Apenas, agora, trata-se de uma dádiva perdida, a própria Alma; implodida pela força das alterações.

A atualização de uma modernidade faústica dá-se na insistência neomoderna por uma alma totalizadora, que explicita vácuos e paroxismos, em oposição a uma *estética da exaustão*, que não cria interesse pelo utópico e transforma o próprio discurso em vácuo.

O resultado desse paradoxo, a arte após o "fim da arte", - ou a ressemantização da arte, conforme Peter Bürger - passa a ser uma "qualidade de tempo" que é distinta do próprio tempo. Ou, como o informa o demônio:

Er: "Zeit? Bloß so Zeit? Nein, mein Guter, das ist keine Teufelsware. Dafür verdienen wir nicht den Preis, daß das Ende uns gehöre. Was fÿr 'ne Sorte Zeit, darauf kommst an! Große Zeit, tolle Zeit, ganz verteufelte Zeit, in der es hoch und überhoch hergeht, - und auch wieder ein bißchen miserabel natürlich, sogar tief miserabel ... (DF, p. 309)

(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 de folia, mas também, como é natural, com períodos um tanto miseráveis ou mesmo inteiramente miseráveis - Df, p.270).

O que se oferece no pacto é o próprio humanismo. Jogando com o duplo sentido, entre Zeit/Tempo e o nome do narrador, o que se oferece é o próprio paradoxo, a arte estimulando o beco-sem-saída, a exaustão transcrita como júbilo. Em troca, não a alma de Fausto, mas a alma "Humorizada", a alma que se pretende Espírito de época, a alma "hegeliana", a própria Razão iluminista em suma.

Referências

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo, Perspectiva, 1974.

------. "O fetichismo na música e a regressão na audição" *in: Os Pensadores*. Tradução de Luiz João Baraúna e João Marcos Coelho. São Paulo, Abril Cultural, 1983, pp. 165-191.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história" *in: Mágia e técnica, arte e política (Obras escolhidas, vol I)*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 222-234.

BÜRGER, Peter. "O declínio da era moderna" *in: Novos estudos*, n° 20. Tradução de Heloísa Jahn da versão norte-americana publicada em *Telos* n° 62, winter 1984-85. São Paulo, CEBREP, 1988, pp. 81-95.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust, in : Goethes Werke in Vier Bänden*, Band I. Hamburg, Hoffmann und Campe Verlag, s/d.

-----, *Fausto*. 2 vol. Tradução de Flavio M. Quintiliano. São Paulo, Círculo do Livro, 1989.

HAMILTON, Nigel. *Os irmãos Mann. As vidas de Heinrich e Thomas Mann, 1871-1950 e 1875-1955*. Tradução de Raimundo Araújo. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

HUYSEN, Andreas. *After the great divide. Modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

JÓ, Livro de. *In : Bíblia sagrada*. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo, Ed. Ave, Maria, 1989.

KIERKEGAARD, Sören. "El erotismo musical" *in: Obras y papeles de Kierkegaard*, V. VIII. Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 125-253.

MANN, Thomas. *Tônio Kroeger/ A morte em Veneza*. Tradução de Maria Deling. São Paulo, Abril Cultural, 1971

----- *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1991.

----- *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

----- *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. In: Reden und Aufsätze 3. Gesammelte Werke, Band XI*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1974.

----- *Le journal du Docteur Faustus. Le roman d'un roman*. Traduit par Luise Servicen. Paris, Plon, S/d

----- *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1993.

----- *Doutor Fausto. A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Humberto Caro. São Paulo, Círculo do Livro, 1988.

----- *José no Egito*. Tradução de Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.