DR. FAUSTO E O ESGOTAMENTO DO ESPONTÂNEO

MARIA DA GLÓRIA BORDINI

O pacto faústico como momento subversivo da ordenação material ou metafísica do mundo, violando sua estrutura normativa, seja ela proveniente de Deus ou do contrato social, é o núcleo semântico mais importante do último romance de Thomas Mann, tido como seu testamento literário. Mann escolhe o enquadramento do mito alemão de Johannes Faust, diz-se, para examinar, entre outras dimensões, a decadência da civilização alemã que resulta na ascensão do nazismo e para diagnosticar os novos obstáculos colocados à criação artística pelo acúmulo da tradição e a recente vertente crítica do pensamento racionalista desenvolvida por Nietzsche, de quem ele toma certos episódios biográficos para tematizar na figura do herói de sua história, *Adrian Leverkühn*.

Thomas Mann é um humanista ao velho estilo iluminista, para quem a razão, exercida não como instrumento para a consecução de finalidades com maior economia de esforços e tempo, mas como processo de desvendamento da verdade, deve cumprir a tarefa de esclarecer a vida e retirá-la do obscurecimento do não-entendimento. É na razão que ele vê a possibilidade de emancipação de espécie, sendo corolário do pensar o projeto realista que ele empreendeu numa linha bastante consistente de romances de formação, em que o conceito de aprendizagem emancipatória, obtida pela experimentação dos extremos da existência, interdita a soberba, delírio da racionalidade. Diz Habermas que, com Nietzsche,

"a crítica da modernidade renuncia pela primeira vez a manter seu conteúdo emancipatório. A razão centrada no sujeito fica então confrontada com o absolutamente outro da razão. E como contra-instância da razão, Nietzsche apela às experiências de autodesmascaramento, transportadas ao arcaico, de uma subjetividade descentrada, liberada de todas as limitações do conhecimento" (p. 122).

E continua ele afirmando que, para o irracionalismo nietzschiano, o mundo aparece como um tecido de simulações e interpretações a que nenhuma intenção subjaz.

"A potência criadora de sentido constitui, juntamente com uma sensibilidade que se deixa afetar das maneiras mais variadas possíveis, o núcleo

Maria da Glória Bordini. Professora no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

estético da vontade de poder. Esta é a um tempo uma vontade de aparência, de simplificação, de máscara, de superfície; e a arte pode ser considerada a genuína atividade metafísica do homem, porque a vida mesma descansa na aparência, no engano, na onticidade, na necessidade de perspectivas e de erro" (p. 123).

Essa visão da arte como superfície, desencadeada por uma subjetividade perdida, em que não vigem as normas da vida cotidiana, mas o êxtase da diferenciação, da fusão com o amorfo e o caos primordial, talvez seja o ponto de partida e de descontentamento de Thomas Mann com sua época. Ao irracionalismo niilista, ela parece opor a alegoria de Fausto: vender a alma ao diabo metamórfico produz a nadificação, o silenciamento de qualquer som significativo, o calar-se da linguagem.

É bem verdade que, em *Dr. Fausto*, o pacto com o demônio é motivo de controvérsia intradiegética tanto quanto ao nível da leitura da obra. As ações decisivas para o progresso da história coincidem com as do mito fáustico. Adriam Leverkühn é um jovem compositor ambicioso que deseja superar a música de sua época. A braços com a tarefa de musicar o *Love's labour's lost* de Shakespeare, acossado pela sífilis, que contraiu num bordel por insistir em dormir com Esmeralda, que o adverte do risco, ele julga ter um encontro com o diabo, em que teria aceitado um pacto já pré-instituído desde sua mocidade mais remota. Adriam se torna o compositor genial e inovador que visava ser, mas no auge de sua carreira, num serão delirante, conta aos circunstantes que se aproxima a hora de pagar o preço acordado e, ante a retirada cautelosa dos amigos, que percebem nele a anomalia de uma doença mental, fica paralisado sobre o piano, perdendo todo o contato com "este" mundo.

Também a exemplo do mito de Fausto, Adrian possui um amigo dedicado, equivalente ao fãmulô Wagner, que acompanha toda a sua carreira e que, diante do gênio idiotizado pela doença, escreve sua biografia para tentar compreender esse corte radical na produtividade até ali inteiramente inexplicável pelos parâmetros da normalidade, produtividade em que ele próprio compensava sua vidinha anódina de filólogo e professor. Serenus Zeitblom é, pois, um narrador *a posteriori*, de uma história que se imprime em sua memória com a marca do extraordinário desde o início até o fim. Sua intimidade com Adriam lhe dá acesso a um manuscrito do amigo em que este conta o momento do pacto, o que redimensiona tudo o que ele observa da vida inusitada e crescentemente solitária deste. Serenus começa a escrever sob os bombardeios aliados, em 27 de maio de 1943, dois anos após a morte de Leverkühn. A medida que busca entender o que se passou, entrelaça a trajetória do amigo entediado, inadaptado, sem o mínimo senso da realidade, fascinado por tudo o que implique combinações abstrusas, com o percurso histórico da própria Alemanha, fazendo o que se convencionou chamar de crônica do fim de um mundo. Serenus, porém, não é menos afastado da vida real que Adriam. Na verdade, é o duplo invertido do amigo. Modelo caricato de um humanista que aceita a

guerra pela defesa da pátria, aplaude a ascensão de Mussolini, ridiculariza aquela "outra Alemanha" que, para Mann, perdeu o vigor e não passa de um pálido reflexo do passado.

Como salienta Roberto Schwarz, essa narração não se atém a fatos, mas a interpretações - e pelo visto, no mínimo ingênuas ou alienadas. Daí o analista brasileiro deduz que a presença do demônio é mais interpretada pelo narrador do que realizada no texto. Essa parece uma afirmação infundada, pois Serenus faz questão de interromper sua escrita para transcrever, no capítulo XXV, o depoimento manuscrito de Adriam sobre a visita infernal. Se, depois, como bem aponta Schwarz, suas dúvidas mais convencem o leitor de que o encontro efetivamente existiu, pelos inúmeros indícios dispersos ao longo da narração, obrigando quem lê a efetuar as ligações que confirmam essa visita, trata-se de uma empreitada interpretativa que está de fato entranhada no próprio tecido da narrativa, mas que não refuta a presença do manuscrito e da visão do próprio Adriam de que, naquele serão, algo lhe aconteceu, fosse delírio sífilítico ou realidade sobrenatural.

Zeitblom se esforça por explicar esse manuscrito e a genialidade do amigo por toda uma gama de considerações científicas: a fisiológica, em que a sífilis teria efetuado alterações químicas no sangue; a genética, que situaria a excepcionalidade de Adriam na herança recebida do pai e da mãe; e a psicológica, que a atribuiria à soberba ou, psicanaliticamente, a uma tendência a escolher a desgraça que há de vir. Passam-se, pois, a limpo todas as hipóteses da ciência positiva, mas nenhuma se apresenta com o selo de garantia de que é efetivamente essa explicação.

O problema é que o narrador hesitante e cauteloso - sempre é interessante enfatizar que Serenus é um filólogo e que vê a palavra como instituinte - também acolhe com secreto alvoroço a possibilidade desse pacto, por mais que, no início de seu relato, ele esconjure de *seu* texto possíveis traços do mesmo demonismo que teria propiciado a exaltação do trabalho de Leverkühn. Não quer parecer-se com o amigo nem ter o mesmo destino - por isso se refugia numa narração descolorida, detalhista, quase cientificista, do entorno histórico e social que teria favorecido a fama de Adriam. É essa preocupação de filólogo com a compreensão da palavra no contexto que realça a incerteza da narração do pacto. Serenus escreve sua interpretação durante o curso ainda incerto da Segunda Grande Guerra. O seu próprio destino ainda não foi escrito, como adverte Schwarz, assim como o do próprio autor. Assim, as cogitações sobre o pacto de Adriam, que lhe empresta o tempo para criar em troca de sua sanidade mental, também se refletem sobre o próprio romance, o qual indaga se o preço da criatividade inovadora em tempos de esgotamento da vitalidade espiritual não é excessivamente caro e se não levaria à aniquilação tanto do sujeito criador como da função de verdade da arte. É desse espelhamento que Schwarz deriva o caráter participante da obra, que "se enriquece pela refração no próprio momento do qual vai surgindo" (p. 35).

Entretanto, o romance se interessa menos pela história alemã pré-nazista do que pela bem mais evidente questão de como se atinge o momento criativo mais elevado e, ao mesmo tempo, essa intervenção criativa na cultura pode resultar inócua, em vista da condição desordenada e imprevisível da existência. Nisso Leverkühn corresponde ao modelo nietzschiano do artista *outsider*, fabricante de meras superfícies, equivalentes àquilo que as coisas são: incompreensíveis e dinamizadas por forças secretas acessíveis apenas no êxtase da irrazão. Adriam não parece recortar-se por esse molde, uma vez que, desde suas primeiras tentativas na arte de compor, e mesmo antes, em sua formação, sempre se entregou ao exercício de combinações abstratas, entendendo a faustura criativa ou cognoscitiva como um jogo de xadrez, em que a emoção advém não do sensorial, mas do intelecto. É esse exercício da consciência pura que o empolga tanto quando estuda teologia ou matemáticas quanto quando compõe. Essa consciência, entretanto, é entediante a não ser que, manifestando-se, consiga afetar violentamente o mundo, seja o das relações humanas ou o da história da música. Leverkühn também é um adepto da estética do choque, mas, na mesma direção das vanguardas européias, sua agressividade tem a contrapartida do isolamento – dentro da própria consciência desgarrada de quaisquer contatos humanos significativos. O desenlace de seu pacto com o demônio assinala o rumo que a obra prevê para esse tipo de arte combinatória e chocante: o nada da incomunicação.

O problema que defronta o artista, contudo, ultrapassa a dimensão funcionalista da obra de arte. Adriam está face a face com a impossibilidade da criação. A complicação crescente dos modos de produção artística, advinda do acúmulo da tradição – que na história da música alemã, esquadro da atividade do herói, apresenta um “excesso” de gênios – impõe restrições cada vez mais severas à renovação. Adriam sente que a música de seu tempo está num processo de decadência de que seu próprio gosto pela combinação inesperada não basta para reordenar todo o sistema num rumo inovador, mantendo o mesmo impulso criativo do passado. A espontaneidade já não tem mais lugar nesse estágio de desenvolvimento técnico e temático da arte musical.

Esta é a razão para que, contrariando a tudo e a todos, ele se afirme desde criança como o “desordenado”, o egotista, o desmesurado, aquele a quem a rebeldia contra as instituições marca como “posse do diabo”. Não é sem motivo que, durante o encontro com o tentador, Adriam não se perturbe muito com a insistência desse em que ele já é “um dos nossos” e que seu diabolismo é imanente, não uma dádiva transcendente. Para Adriam, viver no mundo da vida cotidiana, com suas regras domésticas e públicas, é tão entediante como ir para um Céu em que só o merecimento através da renúncia ao eu e sua afirmação soberana tem valor. Adriam prefere a sua vontade, mesmo que a sua habilidade se reduza a produzir “formações osmóticas” como aquelas florestas e seres que seu pai fazia crescerem a seus olhos de menino a partir de reações químicas sobre matéria mineral. Nada daquilo era vivo, mas tinha a superfície

da vida e era vida, uma outra fórmula de vida ao alcance da criatividade humana. É isso que o demônio insinua ser seu caráter inerentemente transgressivo, que o faz um dos seguidores de Satanás. Ele trata a não-vida como a vida, invertendo as prioridades estabelecidas pela sabedoria do Todo-Poderoso.

Serenus, no capítulo I, além de reafirmar sua recusa em pactuar com as forças infernais, não nega que o gênio, embora seja entendido numa esfera luminosa de harmonia e nobreza, contém o elemento demoníaco e que, por essa ligação como o “reino dos Inferos”, desperta um certo horror. Por isso interroga se existe alguma diferença entre a genialidade pura, proveniente de um dom divino, e a impura, advinda do cumprimento de um contrato de compra e venda. É ao entregar-se a esse desvendamento que ele surpreende em si algo que o impele para fora de seus pensamentos e exalta escusamente seus próprios dons naturais. Vítima, pois, do mesmo mal de Adriam, a excessiva *cogitatio*, a *hybris* da busca de um princípio escabroso nos seres ou objetos de beleza ímpar, Serenus reduplica esse que seria o *leitmotiv* da vida de Adriam, a enfermidade fulgurante que encerra no âmago a destruição e que a imagem da borboleta venenosa das páginas iniciais faz equivaler ao princípio vital de toda a Natureza e de toda a Arte.

No relato que Adriam faz da visita do demônio, o refrão “se sabes algo, cala” espelha não só o segredo do documento, mas a mudez final do compositor. Leverkühn deixa escapar que, “finalmente, finalmente”, encontrou o diabo e que a extrema frialdade do ambiente é sua melhor evidência de que não se tratou de uma alucinação provocada pela dolorosa cefaléia que o acometera o dia todo. O encontro, pois, para ele, existe: uma aspiração que “finalmente” se realiza significa que o demoníaco já estava nas suas cogitações.

No correr da conversa, o visitante lhe explica que o frio enregelante que dele emana é a contrapartida do ambiente de onde vem, em que um tormento sem fim, polarizado entre opostos sempre mutantes de júbilo ante o sofrimento do outro e humilhação mútua, produz a chamada “volúpia infernal”. É essa dávida que o diabo vem trazer ao entediado Leverkühn, a da volúpia criativa, cujo preço será o isolamento e o desamor.

De início, o visitante lhe revela que, desde o momento em que contraiu a sífilis num ato de desafio à natureza, seu tempo está contado e mais ainda sua sanidade mental. Vem, pois, oferecer-lhe tempo para que leve ao extremo o que já está nele, a desordem que, na sua perspectiva infernal, é a única saída para a criação.

Mudando várias vezes de figura, do homem vulgar e grosseiro ao intelectual refinado, ele explora os lados ambíguos da personalidade de Adriam, mas este está cômico dessa manipulação e se diverte com tais estratégias de maldade canhestra. Essa superioridade acentua a desmedida de sua soberba e reafirma que o diabo tem razão: ele não lhe vem dar senão o que já está nele. Também torna verossímil o final do encontro, em que Leverkühn jamais toma qualquer atitude que signifique ter assinado o contrato. O demônio some

como se nunca tivesse estado na sala, mais um indício de que sempre esteve dentro do herói.

O que interessa ao compositor é a perspectiva do futuro, pois sente que o demônio tem razão quanto a um pacto imemorial que agora deve apenas ser confirmado. Indaga-lhe do Inferno, mas o parceiro de conversa lhe nega informações. Somente depois de mostrar-lhe as vantagens da mercadoria em oferta é que descreve esse futuro como um lugar onde tudo acaba, inclusive a possibilidade de se falar dele e da própria linguagem como constituinte do sentido.

Todavia, o ponto central da conversa não são as consequências do pacto, que o compositor gostaria de poder medir antes de confirmar sua aceitação. O núcleo da longa conversação é o problema do tempo e a excitação que seu conteúdo excepcional pode operar sobre a criatividade, acelerando-a e intensificando-a. O demônio diz a Leverkühn que vende um tempo limitado, que lhe parecerá infinito pelo seu recheio.

Não será apenas de altos mas também de baixos, como o vaivém do pêndulo que o marca, entre a exuberância e a melancolia. Argumenta ele:

"propiciamos 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 induzi-lo a renunciar de bom grado a qualquer estima que venha de outros e de fora, sob o frêmito do narcisismo e até mesmo o delicioso horror a si, cujo efeito o leva a reputar-se porta-voz da Graça e monstro divino" (p. 311).

Em compensação, há as descidas profundas, ao ermo e ao vácuo, às dores alegremente aceitas em troca do gozo, as da Pequena Sereia. Afirma-lhe que o que poderá oferecer-lhe como artista não é a novidade: "limitamo-nos a desatar e libertar. Mandamos às favas a lerdeza, a timidez, os castos escrúpulos e as dúvidas". O demônio não quer a crítica negativa, e sim sua triunfante superação, "através da ostentosa irreflexão" (p. 320). Se Adriam lhe alegar que houve gênios sem a interferência demoníaca, ele lhe retruca que isso só pode ter acontecido no classicismo, mas hoje o que há a oferecer é o retorno ao arcaico, ao caos primordial, que ninguém experimentou.

Para ele, a modificação de uma idéia para melhor, através do trabalho aturado, implica irreverência para com a fonte divina que a inspirou ao artista, mas ter de suar sobre a idéia ainda é dádiva de Deus. O demônio oferece inspiração instantânea e irretocável. Pondera que a arte agora é "uma romaria sobre ervilhas" (p. 322), e os artistas uns imponentes cuja produção ameaça estancar por falta de demanda, e especialmente porque ficou difícil encontrar o novo, já que está "embargado o direito de dispor de todas as combinações de notas outrora empregadas" (p. 323) e que estão presos às injunções da técnica, a tal ponto que "as composições do artista não vão além de respostas dessa espécie e não passam de soluções de rébus técnicos".

Adriam ainda acredita na possibilidade de uma harmonia espontânea entre as necessidades pessoais e o momento, mas o diabo o dissuade. O problema do artista não é social e sim o imperativo imanente da densidade contra a extensão temporal. A arte já não pode fornecer a ilusão ou a aparência de vida. Adriam lhe pergunta se não se pode jogar com essas formas de que a vida desapareceu, ao que o seu tentador ironiza se pode esperar muito prazer e grandeza da paródia. O que ele lhe oferece, pois, é a eficiência vital do que poderá fazer. Liderará o futuro e à base da sua loucura, os rapazes não precisarão enlouquecer e para eles, será sadio. Ele superará o culto da cultura:

"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" (p. 329).

Eis aí, portanto, o cerne da problematização da criatividade que Thomas Mann faz emergir desse duelo entre as potências inferiores e a racionalidade humana. Diante da acumulação histórica de temas e técnicas, o artista moderno enfrenta o obstáculo ultimado da saturação. Não é sua posição de crítico da sociedade que lhe retira consumidores e isola a arte numa esfera autônoma. É a própria evolução da *poiesis* que o impede de ser outra vez o poeta estimado com reverência pela comunidade a quem entrega seus objetos ficcionais. Num sistema saturado, a mobilidade é nula: todas as "idéias" já foram exploradas e todos os procedimentos de modificação ou de recombinação das mesmas já têm donos geniais.

Dr. Fausto trata, pois, do bloqueio criativo e de sua superação por uma via irracional. É mergulhando no abismo da origem, onde não há diferenciação nem consciência, mas pura vitalidade em expansão, que o artista pode renovar o repertório estético-ideológico de seu tempo e ultrapassar aqueles de seus pares que labutam diuturnamente no âmbito da consciência desperta e renitente aos apelos da instintividade, pois estes ficarão presos ao sempre-igual.

Se essa é uma fórmula bem conhecida, após a psicanálise, de superação de bloqueios, cumpre chamar à atenção a moldura em que esse pacto não assinado se recorta. Ali estão a vida de Leverkühn e a narração de Zeitblom. Essa vida vai do talento para o gênio e daí para a idiotia. Vai do tédio para a exaltação da fama e daí para a solidão nadificante. Vai da fascinação pelo mórbido para o crime e para o enclausuramento em si, uma verdadeira morte do eu. A seu termo, a narração dessa vida atravessa as múltiplas camadas que constituem a História dos homens para chegar a um não-homem, a uma não-vida, a uma absoluta incerteza sobre seu próprio tema.

Pode-se presumir que é nesse jogo entre visita e trajetória vital, transcrição e narração que o pacto proposto como vivificador da arte deve ser compreendido. O contexto da diegese e da narração atribuem um valor ambíguo à solução proposta pelo demônio e aceita por Adriam. Ela produz arte genuína, sim, mas também a morte e o nada. A alternativa, que reside em empreender o

trabalho criador a partir da inspiração divina, deixou de existir pelo acúmulo de realizações inexcedíveis. Resta a outra alternativa, a da paródia, de que o demônio se ri.

Pode-se dizer, entretanto, que é entre a solução demoníaca e a solução rejeitada por Leverkühn que hoje se move a criatividade artística. A primeira marcou o modernismo, a segunda, o pós-modernismo. Entre uma e outra, continua instalada a insatisfação. Já não se fazem mais sinfonias como as de Beethoven. Thomas Mann parece assinalar a decadência da arte moderna, que acabou no silêncio de suas formas atormentadas, longe do convívio com o público. Todavia, não vê nada promissor na arte pós-moderna, pois o obstáculo que se ergue ante o artista, hoje, continua sendo do esgotamento das fontes de originalidade. Esta é a era da saturação, em que só se repete. O pacto que perdeu a alma do artista moderno mas produziu o choque das consciências agora perdeu também seu poder revigorante. A origem já foi esgotada.