

GÊNESE E DOUTOR FAUSTO - O PACTO FÁUSTICO DE THOMAS MANN

GENESIS AND DOCTOR FAUSTUS – THE FAUSTIC PACT OF THOMAS MANN

Jayne Mathias Netto¹

resumo

Temos como pretensão neste trabalho responder à pergunta: em que consiste o pacto fáustico de Thomas Mann? Faremos isto por meio da análise do Doutor Fausto: A vida do Compositor Alemão Adrian Leverkühn Narrada por Um Amigo e seu diário como uma espécie de prólogo à maneira nietzscheana em A Gênese do Doutor Fausto: Romance Sobre um Romance, extraindo uma consequência possível: a confluência entre autor e personagem, que dizem respeito à criação e expressão artística de uma obra-prima como um pacto com o diabo.

PALAVRAS-CHAVE: Doutor Fausto. Thomas Mann. Pacto. Expressão. Criação.

¹ Jayne Mathias Netto é doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e em co-tutela de tese pela Université de Picardie Jules Verne (UPJV). Ele construiu a sua tese "A imanência da linguagem em Spinoza". O autor se interessa pelo tema do pacto fáustico como expressão artística. Na sua novela "Outrora: crônica de uns dias perdidos", ele constrói essa temática por meio de dois pseudônimos. Um pacto ritualístico entre Marcel Leônidas Padilha e Assis de Sá Carneiro. O distanciamento das relações humanas faz com que Marcel perceba que não consegue mais sequer pronunciar uma palavra, senão por meio da escrita poético-filosófica, dirigindo-se, assim, após o pacto com "o mestre", a um deslocamento radical da sociedade contemporânea. Algumas das temáticas analisadas nesse artigo foram pensadas para construção dessa obra, como: o feminino, o pacto, a expressão, o sarcasmo da situação artística de nosso tempo e a temática da grande obra como realização artística. Sobre a novela, conferir a resenha de Leonardo Lima Ribeiro em Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 52, p. 265-271, set./dez. 2017 e demais textos no site outrora.net.

abstract

We aim to answer with this work a question: what consists the faustic pact for Thomas Mann ? We'll make the analysis between Doctor Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkühn, Told by a Friend and his diary as a kind of Nietzsche's postface in The Story of a Novel: The Genesis of Doctor Faustus, extracting a possible consequence: the confluence of writer and character, that concerns creation and artistic expression of a masterpiece as a pact with the devil.

KEY WORDS : Doctor Faustus. Thomas Mann. Pact. Expression. Creation.

O pacto fáustico é presente como um clássico tema da literatura. Trata-se de um mito baseado na história de um homem, Georg Faust (1480 – 1540), que teria vivido na Alemanha, praticando, com uma sede insaciável pelo conhecimento, astrologia, medicina, vidência e feitos sobrenaturais. Faust ficou conhecido pelo pacto com o diabo devido aos muitos conhecimentos que tinha. O tema foi abordado em uma das mais conhecidas obras literárias como o Fausto I e II de Goethe. Direta ou indiretamente diversas obras fazem alusão a esta temática, como é o caso do romance brasileiro de Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas.

Essas dentre outras obras tratam desse tema que transcende a vida humana. Em geral, é abordada a história de um personagem, o qual vende sua alma ao diabo em troca de algo significativo à sua vida. Este grande significado vital tem fácil acesso por parte do diabo, basta, em troca do que deseja, conceder-lhe a alma. Em Goethe, temos um pacto em nome da sabedoria e da realização de um amor pela jovem Margarida. Neste tema, o pacto fáustico consiste em algo que faz o personagem exceder a sua própria vida em nome do conhecimento.

Lendo na ponta do lápis² como fez Thomas Mann ao criar o seu fausto em *Doutor Fausto: A vida do Compositor Alemão Adrian Leverkühn Narrada por Um Amigo* e juntamente associando seu diário como uma espécie de prólogo à maneira nietzscheana em *A Gênese do Doutor Fausto: Romance Sobre um Romance*, temos como pretensão nesse trabalho responder à pergunta: *em que consiste o pacto fáustico do romance de Thomas Mann?* Extraíndo dessa pergunta as possíveis consequências interpretativas para as duas obras. Faz-se necessário remeter aos diversos símbolos os quais compõem a obra-prima do autor. Esses símbolos são muitos, mas pretendemos fazer um recorte sob a perspectiva do pacto. Esta análise não seguirá a formação psíquica de Adrian ano após ano, como é a estrutura do livro, mas os fatos que marcaram o

2 Muitas vezes Thomas Mann em *A Gênese do Doutor Fausto* expressa os seus estudos para a composição do Doutor Fausto como uma leitura à ponta do lápis, por exemplo: "Eram as memórias de Igor Stravinski, que li 'com o lápis,' ou seja, sublinhando para um estudo posterior. (MANN, 2001, p. 15)

que pretendemos pensar.

O romance de Thomas Mann, diferentemente dos supracitados, envolve, em primeiro lugar, o tema da música e da criação da técnica dodecafônica. É explícita a influência do filósofo alemão Theodor Adorno, no que concerne à sua teoria da nova música. O tema escolhido pelo autor não só demarca o espírito da cultura alemã, mas também o fato de a música ser uma arte singular. Isto por que não se limita à imitação da natureza, mas, desde os pitagóricos, está ligada à dinâmica inerente ao próprio cosmo, como é afirmado no romance: “a música, o cosmo dos sons.”³. É, portanto, por meio desta arte singular que o homem tem o poder de expressão cósmica, totalizante do real.

Para a resposta à nossa questão, partiremos da análise das passagens que demarcam o pacto fáustico na obra, em seguida assinalaremos a proposta explícita do Diabo, o pacto propriamente dito, frente à questão da arte como objetivo do acordo. E, no último tópico, pretendemos demonstrar como o pacto converge Thomas Mann e Adrian Leverkühn, o autor e seu personagem.

o preâmbulo do pacto fáustico

Diante de uma possibilidade de interpretação do romance de Thomas Mann, temos como tema principal a história de um artista, Adrian Leverkühn, que vende sua alma ao diabo em nome de composições musicais que sejam extraordinariamente brilhantes para o seu tempo. O romance ocorre nas primeiras décadas do século XX, incluindo a primeira e a segunda guerra mundial. Trata-se de uma história narrada por Serenus Zeitblom, um docente que passa a contar detalhadamente a formação de seu amigo. Esta narrativa se dá após a morte deste no ano de 1943.

Thomas Mann, por meio de Zeitblom, conta a história de vida de Adrian Leverkühn, desde sua infância na cidade próxima a Kaisersaschern. Adrian era de origem luterana e filho de Jonathan Leverkühn, um amante da natureza que guardava coleções de borboletas, lia a Bíblia traduzida por Lutero⁴ e de quem herdou fortes enxaquecas durante toda sua vida. Sua mãe Elsbeth, apesar de ter voz para uma excelente cantora, nunca se dedicou a esse dom dado pela natureza. Tinha certo pudor com relação a isto. Essa postura não existe na voz feminina que apresenta a música pela primeira vez a Adrian, Hanne de Buchel, uma criada da granja de

3 MANN, 2011, p. 386.

4 Dentre os diversos encantamentos da natureza o pai apresenta a Adrian, por meio de um livro, uma borboleta denominada haeterea esmeralda que se caracterizava por desaparecer ante o mimetismo em relação a qualquer ambiente que a cercasse. Incitava a todos questionamentos sobre os mistérios da natureza e seus diferentes tipos de animais. Colocando diante dos olhos do pequeno Adrian um experimento da música visível que consistia em uma chapa polvilhada de areia fina que vibrava de acordo com a acústica, dando à areia figuras precisas e variadas. Estas dentre outras experiências marcaram a infância de Adrian e de seu amigo Zeitblom.

seu pai⁵, a qual aparece pela primeira vez da seguinte forma: “agachada num mocho, espremia adentro de nossos copos o leite morno, espumoso, que ainda exalava o odor dos bondosos animais que o davam.”⁶

O pudor está em Elsbeth, já a criada como é ligada diretamente ao campo, de “cheiro animalesco”, com uma voz que fazia logo o pequeno Adrian associar as letras das canções, não tem essa rejeição. Ela apresenta a Adrian a beleza intrínseca à música, algo que sua mãe fazia questão de repudiar.

Coisa esquisita, aquilo que Elsbeth Leverkühn, apesar de sua bela voz, por uma espécie de pudor abstinha-se de fazer e era realizado com toda espontaneidade por essa criatura de cheiro animalesco, que à noite, no banco sob a tília, cantava para nós, com voz estridente, mas bom ouvido, canções populares, de soldados ou da rua, quase sempre de conteúdo piegas ou horripilante.⁷

É com essa figura dionisíaca que Adrian aos oito anos de idade, seu irmão Georg e Zeitblom ensaiavam as canções nas primeiras tentativas com cânones organizados por Hanne. Essas experiências que retomam à polifonia imitativa do século XV, fazia com que fosse arrancado de Adrian sua gargalhada posteriormente colocada em uma de suas principais composições: *Apocalipsis cum Figuris*. Essa gargalhada remetia a algum truque artístico que ele admirava, “uma fina alusão psíquica no diálogo de um drama”⁸. Como que evocando as raízes dionisíacas do campo, Adrian procurava algo ao longe, conseguindo gargalhar do engenhoso procedimento por trás da música que contemplava saindo da voz dele, de seu irmão e de Zeitblom.

O papel da mulher como iniciadora à música dionisíaca nos remete à visão inserida por Thomas Mann em relação às mulheres. Nas aulas de formação teológica de Adrian ministrada pelo livre-docente Eberhard Schleppfuss, há passagens que formaram a estrutura psíquica do personagem. A mulher nos aparece como uma condição para o pecado. Diante dessa aula, temos como debate principal a natureza sexual do diabo e sua relação intrínseca à providência divina. Enfatizava o mestre que a sexualidade estava associada ao influxo do demônio sobre a vida humana. Diante das citações bíblicas, o professor mostrava a influência do diabo no campo da vida sexual. Afirmava ele: “nesse ponto, mais uma vez se evidenciava a unidade dialética de Bem e Mal, já que, sem a tentação, era impossível imaginar a santidade, que se

5 O ambiente da granja do pai de Adrian é marcante, pois se encontra ali os primeiros resquícios para o pacto com o demônio. O contato com algo dionisíaco nas lições musicais de Hanne e a simbologia por trás do cão Suso demarcam esse ambiente. Este é o nome do cão que será o mesmo quando Adrian muda-se para Pfeiffering, e ao chegar domina o animal com um apito. Há uma espécie de comunicação interna entre Adrian e o cachorro. Ambos os cachorros que tinham nomes distintos atendiam intimamente a Adrian que os chamava de Suso. Esse fato nos lembra o Fausto de Goethe, o qual o cão simboliza a presença de Mefistófeles.

6 MANN, 2011, p.37.

7 MANN, 2011, p.43.

8 MANN, 2011, p. 45

media pela terribilidade da porfia, a saber a potencialidade de pecado inerente às pessoas.”⁹ Daí a necessidade, no mundo cristão do pecado, sem o qual não seria posto à prova a santidade do homem. E como instrumento inarredável dessa prova não seria tão claro dizer que era o diabo, mas a mulher “o objeto, o instrumento do Tentador.”¹⁰ E por causa disso, ferramenta da santidade também a qual não era possível sem a vontade de pecar. Em uma passagem o mestre sintetiza:

Sim, mas isso era obra da mulher, representante de toda carnalidade na Terra. O sexo era seu domínio, e como poderia ela, que se chamava femina, palavra composta de fides e minus, e, portanto, tinha menos fé- como poderia ela deixar de manter relações malvadamente íntimas com os espíritos obscenos que povoavam essa esfera?¹¹

Faz-se presente, por meio das passagens de formação intelectual de Adrian, o percurso pelo qual Thomas Mann analisa o sexo feminino vinculado ao demônio, ou ao mal, como necessidade da existência e intensificação do bem. Neste romance, as mulheres têm um vínculo direto ao pacto efetuado por Adrian. Isto porque é por meio da mulher que o personagem inicia o interesse pela música (Hanne). E não somente isso, mas a sua vida sexual com Esmeralda adquirindo a sífilis, a qual é a porta de entrada para os “pequerruchos” ajudantes do Diabo.

No capítulo XVI, Adrian envia uma carta ao narrador Zeitblom diretamente de Leipzig e redige como foi a experiência lembrando-se de Schlepffuss. Pois o homem que carregava suas malas, o leva a conhecer a cidade e, ao fim do passeio, em busca de comida, Adrian pede ao guia que o encaminhe a algum restaurante. Ele o leva a um bordel onde “abriu o caminho através do inferno da volúpia”¹² .

Esta relação sexual, muito provavelmente a primeira de Adrian, tem um espírito de redenção para a prostituta e de danação para aquele. A presença do feminino tem essa característica própria no romance. Um encantamento tentador da música em Hanne e da volúpia em Esmeralda, lembrando a curiosidade da natureza advinda das experiências do pai, mostrando aquela borboleta encantadora que consegue se adaptar a qualquer ambiente se camuflando. Esse outro lado do homem pode ser enfatizado pelo fato de Adrian estar empreendido em algo sumamente importante na sua vida¹³. As mulheres são símbolo de algo desconhecido bem

9 MANN, 2011, p.147.

10 MANN, 2011, p.147.

11 MANN, 2011, p.148.

12 MANN, 2011, p.200.

13 De outro lado temos o lado feminino da redenção no último ato pronunciado por Adrian, mediante o qual todos os convidados vão embora, menos as mulheres. Com relação ao lado feminino na interpretação do Fausto de Goethe, Antônio Monteiro em seu artigo Fausto, de Goethe – Um Exercício Interpretativo, afirma: “(...) Goethe mostra que é dentro de nós que se encontra a via que conduz à iluminação espiritual, mas que para seguir é necessário aceitar-se a componente feminina do nosso ser, a famosa anima de Jung”. E, ainda a respeito de Fausto, afirma: “é o desprezo pelo seu lado feminino e a sua opção pela via diabólica que levanta todas as dificuldades” (MONTEIRO, p. 9 -10). A diferença é

como as suposições de que equivalem ao lado do mal e pecaminoso. Tudo isso se dá como característica daquele que se volta para o obscuro e desconhecido da alma humana. Pois Adrian se insere diretamente nessa esfera, mesmo após o pacto quando se apaixona por Marie Godeau.

Outro caráter simbólico marcante que dinamiza a possibilidade de pensar Adrian enquanto aquele que visa o lado obscuro da alma humana são as enxaquecas herdadas de seu pai. Estas fortes dores de cabeça perpassam toda sua vida e agravam-se depois dele contrair a sífilis. Assim, em meio ao agravamento do problema, Adrian tinha fortíssimas enxaquecas e desejava sempre fugir da luz. “Adrian passava metade do dia no quarto completamente escuro, já que qualquer manhã ensolarada bastaria para fatigar-lhe os nervos a tal ponto que ele ansiasse pelas trevas e as saboreasse como um elemento benéfico”¹⁴

Adrian passou a se beneficiar daquilo que era repudiado. De modo que conseguia aproveitar-se do obscuro e tirar algum benefício. Aos que iam lhe visitar ele convidava para “compartilhar com ele, pelo menos por algum tempo, as trevas comprovadamente salutares e aliviadoras”¹⁵. Este fator se confirma na concepção colocada inúmeras vezes no romance, de que o gênio artístico está vinculado à doença. Numa das passagens que podemos indicar, temos a de que Zeitblom admite¹⁶: “o gênio é uma forma de energia vital, profundamente conhecedora da doença, abeberada na mesma e criativa através dela”¹⁷

Adrian Leverkühn se apropriava da doença para, como diria Zeitblom, acomodar-se em uma solidão apartada da vida “e de desenvolver assim projetos aos quais a saúde normal jamais confere a necessária audácia e que, por assim dizer, precisam ser roubados dos Infernos, para dali serem carregados à luz do dia”¹⁸. Essa ida aos infernos, típica de um artista que se volta às profundezas da alma humana em nome de sua obra de arte, faz parte do desempenho de Adrian na sua vida comum. Nele havia uma risada típica e sarcástica ante as visões de mundo que lhe apresentavam. O capítulo XXVII se faz simbólico neste aspecto. Pois, Adrian compõe *Festa da primavera* e *Os prodígios do universo*, essas duas sinfonias são arranjadas e justificadas por Adrian por meio de uma narração de detalhes extremamente realistas ao narrador Zeitblom.

que, no caso de Adrian, ele volta-se completamente a esse outro lado do masculino, não o evita por completo.

14 MANN, 2011, p. 482.

15 MANN, 2011, p.491.

16 Isso é confirmado no fato do próprio Mann passar por um problema pulmonar ao redigir o romance, o modo de transvaloração típica do gênio frente aos problemas da doença e seu tratamento no hospital em *A gênese do Doutor Fausto*, Capítulo XIII, confirmam tal hipótese, como veremos em seguida.

17 MANN, 2011, p.500.

18 MANN, 2011, p. 501.

No primeiro caso, uma viagem ao fundo do mar contando detalhes sobre as espécies que lá habitam. Trata-se da exploração de um mundo novo a uma distância de 2.500 pés de profundidade, colocando-se frente a frente com animais nunca antes vistos. Aqueles das profundezas que não foram feitos para serem enxergados muito menos contemplados pelos olhos humanos. Uma espécie da noite eterna pode estar associada diretamente às profundezas da alma humana, sobre a qual o personagem descobre cada dia mais. Adrian continua a narrativa acerca do universo e da origem da vida na Terra. Afirmando que adquiriu tais conhecimentos não porque ele havia lido em algum livro, mas porque experimentara, passando por todos aqueles lugares.

Estas passagens aludem não só à ideia de conhecimento semelhante ao *Fausto* do Goethe, no qual Mefistófeles oferece o conhecimento e sabedoria para o pactuário. Mas também nos remete diretamente a uma viagem ao desconhecido, ao que a ciência pouco sabe em seu tempo. As duas sinfonias mencionadas acima confirmam o caráter sarcástico de Adrian, no qual Zeitblom indica: “Um sarcasmo luciferino, encômios proferidos por um parodista maganão, que parecem dirigir-se não somente ao terrível tear que movimenta o relógio do cosmo, mas também ao próprio meio no qual este se reflete e até reitera: a música, o cosmo dos sons”¹⁹ Este sarcasmo associa-se à noção das profundezas desconhecidas que Adrian tinha fácil acesso e expressava por meio de sua arte. O mar profundo nos aparece como o mundo das profundezas não acessíveis àqueles que estão na superfície.

o pacto fáustico em Doutor Fausto

Temos por concluído alguns dos episódios marcantes em relação à personalidade de Adrian por parte de Mann. Agora podemos nos remeter diretamente ao pacto e seu viés interpretativo na concepção artística trabalhada pelo autor no romance. O pacto se deu há muito tempo antes do próprio diálogo proferido no capítulo XXV. O diálogo com o Diabo se dá ao entardecer. Adrian ao chegar em casa percebe a presença de um estranho que evoca calafrios de tão gélida a sua presença. Nesse diálogo, o diabo se faz primeiramente de um rufião que tuteia Adrian como se fosse íntimo²⁰. O rufião propõe falar de negócios, de um contrato a ser assinado. O diabo mostra saber da vida de Adrian muito bem, a ponto de ele chegar a pensar que a existência do rufião é um fato psicológico. O diabo diz:

Percebes que ando bem informado, e ao invés de deduzires disso que não estou

19 MANN, 2011, p. 386.

20 No decorrer do diálogo Adrian se irrita com o rufião e passa também a tuteá-lo. Ao que Ele diz: “Abandonas finalmente a cortesia do plural e me tratas por tu, assim como convém entre pessoas ligadas por um pacto e conluídas no tempo e na eternidade” (MANN, 2011, p.322). O fato de Adrian nunca tratar ninguém por tu demarca sua personalidade excêntrica e distante daqueles com quem mantém relação. O diabo aqui é privilegiado, justamente por ser conhecedor de seus íntimos desejos vitais.

presente em carne e osso, deverias pelo contrário tirar a conclusão que não apenas estou aqui, mas também sou aquele por quem me tomas o tempo todo.²¹

Daí por diante, o rufião passa a explicar a Adrian o fator existencial do pacto, consistindo num negócio que tem por moeda o tempo. Alertando-o de que a areia já começara a descer pela ampulheta e que pouco antes começou a contagem, de modo que a parte superior ainda tem muita areia em relação à inferior. Propõe vender-lhe 24 anos. Tempo em que serão produzidas, por parte de Adrian, obras diabólicas tendo por direito saborear o narcisismo, confirmando a si mesmo que “jamais houve tamanho engenho e simplesmente se reputará um deus em certos momentos desenfreados”.²² O rufião propõe não qualquer tempo, mas aquele mais intenso e vital, o qual como um pêndulo oscilará, de um lado, entre o endiabrado júbilo e folia, experimentando a máxima liberdade e admiração por suas colossais realizações e, de outro, a mais profunda melancolia.

Adrian, embora resistindo à conversa, é espectador da explicação que o pacto se deu há algum tempo e o tihoso está ali apenas para uma ratificação e pagamento. Trata-se de toda explicação de como Adrian chegou até àquele momento. Desde os tempos quando ele estudava teologia, seu encontro com Esmeralda e a morte dos médicos que poderiam tratar sua doença. O que caracteriza um aspecto passivo da personalidade de Adrian frente aos acontecimentos de sua vida. Ele é mais ator do que autor de sua trajetória. Estamos a falar de um herói, isto porque tem seu destino traçado por forças sobre-humanas. Esse diálogo é apenas o aviso para que o pactuário se reconheça como tal. Trata-se de “uma ratificação expressa e um pacto firmado quanto à prestação de serviços e ao pagamento”.²³

O que ocorreu foi que o diabo pedira a ajuda dos “pequerruchos”, os quais penetraram na região superior, na massa cinzenta e cerebral de Adrian e realizaram o serviço. Mencionando o fator de que não são os pequerruchos que cobiçam pelo cérebro, mas:

Ocorre justamente o contrário. 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 chegada. Ainda te lembras? Aquele filósofo, no *De anima*? “As ações dos fatores ativos exercem-se sobre os anteriormente predispostos à passividade. Estás vendo, tudo depende da predisposição, da presteza, do convite”.²⁴

O diabo sempre estava lá à espreita, esperando o convite para atuar, muito embora esse convite não fosse plenamente esclarecido por parte do pactuário. Neste ato, o rufião esclarece todo o

21 MANN, 2011, p.317.

22 MANN, 2011, p.323.

23 MANN, 2011, p.325.

24 MANN, 2011, p.328.

percurso da vida de Leverkühn, dando explicações que ele próprio não era capaz. O contato com Esmeralda fora imprevisto e, no entanto, foi o início de seu verdadeiro trabalho:

Atualmente, quatro anos depois que apanhaste a coisa, a arezinha lá em cima, dentro de ti, é pequena, estreita, delimitada, e todavia existe, o foco, o gabinete de trabalho dos pequerruchos, que chegaram ali pela via líquida, via fluvial, por assim dizer, até o lugar da incipiente iluminação.²⁵

Trata-se não só da doença adquirida por um fato inexplicável - porque Adrian não teria a mínima intenção de encontrar Esmeralda naquela noite - mas também a herança das dores de cabeça do pai, a morte dos médicos que Adrian procurara a fim de se tratar. O diabo sempre estivera presente. Ele incita sua proposta e diz: "Ora essa! Basta que tenhas apenas um pouco de paciência. Aquilo que lá acontece e progride ainda te capacitará para muitas façanhas; há de derribar obstáculos bem diversos e te dará o impulso para vences lerdezas e inibições".²⁶ Essa é a proposta irrecusável do diabo. À medida que joga Adrian contra seu próprio destino, Ele o insere no jogo de seu pacto, para que esse agora consiga resistir, muito embora o fim seja certo e o percurso para esse fim também. Adrian necessita superar a si mesmo, suas inibições e lerdezas para deixar sua marca na existência, exprimir o inexprimível por meio de experiências nunca antes traçadas em sua vida.

O diabo o instiga cada vez mais para que ele finalmente se coloque diante do que já está previamente traçado, para Ele: "O artista é irmão do criminoso e do demente".²⁷ Reforçando a ideia de que para fazer arte naqueles tempos era necessário estar em contato com as zonas infernais. "O que nós propiciamos já não é o clássico, meu caro, e sim o arcaico, o primordial, o que, desde tempos imemoriais, ninguém experimentou".²⁸ Esclarecendo no último recado do rufião que Adrian seria tomado nesse processo de criações artísticas por inspirações que nunca seriam possíveis por meio de Deus.

Uma inspiração deveras deleitosa, fascinante, indubitável, férvida; uma inspiração na qual não há nem escolha nem correção nem remendo e na qual se acolhe tudo como um benfazejo ditado; uma inspiração que faz com que o passo estaque 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.²⁹

Nesta sua última frase o rufião se transforma repentinamente em um intelectual que escreve

25 MANN, 2011, p.330.

26 MANN, 2011, p.330.

27 MANN, 2011, p. 333.

28 MANN, 2011, p.333.

29 MANN, 2011, p.334.

artigos para jornais e até compõe algumas músicas. Este tem certa semelhança com o filósofo Theodor Adorno, o qual começa com a indagação: O que é arte hoje em dia? Essa pergunta com tom de convencimento para o próprio Adrian, depois de tudo o que fora pronunciado, faz com que ele queira se destacar em relação ao meio artístico. Oferecendo mais uma vez a Adrian aquilo que já ia ser feito: a possibilidade de, com a arte e por meio da doença, tornar-se um gênio, afirmando:

Nunca ouvi besteira maior do que a que afirma que do mórbido só pode provir o mórbido (...) Toda uma horda, toda uma geração de rapazes receptivos, sadios como mais ninguém, precipitam-se sobre a obra do gênio mórbido, do homem que foi genializado pela doença.³⁰

Trata-se aqui não só da possibilidade de se apropriar da doença e transformá-la em saúde³¹. Mas no fato de conseguir transformá-la em obra de arte e inaugurar um novo modo de concebê-la. Adrian será contemplado como um líder de gerações inteiras e experimentará jubilosas criações artísticas que não lhe custarão nenhum esforço intelectual: será um homem para além de seu tempo. Será um louco para que os homens do futuro não precisem mais enlouquecer, portanto será sadio. O novo diabo, o intelectual, passa a explicar novamente - de maneira mais amena e menos provocante - como tudo procedeu para que Ele chegasse até àquele diálogo com Adrian, acrescentando o sabor da sua morada pós-morte no inferno e o fato de que, para o pactuário, não será permitido amar. É necessário que ele se mantenha sempre frio, tão frio que nem mesmo suas produções artísticas o esquentem.

De fato, aqueles de quem Adrian se aproximou por amor morreram: Rudi Schwerdtfeger, seu melhor amigo, foi assassinado pela amante, por ter um relacionamento amoroso com alguém por quem Adrian também se apaixonou (Marie Godeau) e seu sobrinho angelical Nepomuk Schneidewein (Echo) foi morto por uma doença terrível. O fator do ciclo amoroso entre Marie Godeau e Schwerdtfeger, seu melhor amigo, levando-o ao assassinato por parte de Inês e também da morte de seu angelical sobrinho o levou a compor a sua grande obra final: As lamentações do Doutor Fausto, a qual dá origem ao nome do livro de Thomas Mann.

Vimos que o pacto com o Diabo demarca a obra artística, trocando as dores do intelecto, às quais Deus faria exigências, por dores físicas, não obstante os momentos de jubilosas criações. O pacto marca também certa passividade em relação à vida de Adrian Leverkühn, o qual nunca havia se dado conta de que seu comportamento, suas enxaquecas, a busca pela Teologia, depois pela música, haviam levado como que pelo destino diabólico a contrair sífilis em um

30 MANN, 2011, p.342

31 Em A Gênese do Doutor Fausto, Thomas Mann, que passara por sérias doenças na composição do romance aqui trabalhado, afirma: "Os tempos de bem-estar físico e de saúde inabalável, tempos de firmeza no passo e serenidade física, não são necessariamente abençoados pela produtividade." (MANN, 2001, p.10)

bordel. Doença esta que seria o gabinete de trabalho do próprio diabo, no qual finalmente apenas ratificaria o acordo. O pacto não só fazia poucos anos (quatro apenas) do ato de Adrian com a prostituta Esmeralda, mas também foi marcante em toda sua vida. Isso se confirma pelo próprio fato de Zeitblom estar narrando a história sobre essa perspectiva. Todo aquele enredo do começo demonstra esse ponto de vista: Adrian fora puxado pelo seu próprio destino e escolhido por Ele.

Mann e Leverkühn – a confluência do pacto em A Gênese do Doutor Fausto

Temos como possibilidade de interpretação, compor a resolução do problema, sob o viés de uma coimplicação entre escritor e personagem. Temos Thomas Mann, Serenus Zeitblom e Adrian Leverkühn. Podemos afirmar, primeiramente, que Mann se expressa por meio dos outros dois, os quais abordam de forma convergente a temática do pacto relacionado à produção artística de Leverkühn.

No que concerne à coimplicação entre Adrian Leverkühn e Thomas Mann, ambos são levados a construir uma obra magna em suas vidas. Adrian, em seu empreendimento, compõe como obra maior *As Lamentações de Doutor Fausto* e Mann compõe o *Doutor Fausto*. Sobre o início da composição deste último, Mann nos diz, na *Gênese do Doutor Fausto*:

Quarenta e dois anos haviam se passado desde que eu fizera anotações para um possível projeto de trabalho sobre um pacto entre um artista e o diabo, e buscá-las e revê-las provocou em mim uma comoção, para não dizer um abalo emocional, que evidencia, já no começo, uma aura de sensação de vida inteira em torno desse núcleo temático vago e escasso, uma atitude biográfica etérea, cujo alcance, mais profundo do que minha própria visão, predestinou a novela a se tornar romance.³²

Trata-se, portanto, não somente de um plano de trabalho, mas de uma vida inteira pela qual Mann entra em contato com suas antigas anotações e é levado a retomar a possibilidade de trabalhar o tema fáustico. *Doutor Fausto* é uma obra-prima, na qual o autor identifica como sua *Parsifal*, fazendo alusão à obra de velhice do compositor Richard Wagner. *Doutor Fausto* é, então, uma obra de velhice pré-programada na juventude e que só quarenta e dois anos depois vêm à tona. Há certa semelhança com Adrian Leverkühn, seu personagem, o qual desde a infância se vincula ao mundo da música, sofre alguns desvios, mas é destinado a compor sua última e maior obra: *As Lamentações do Doutor Fausto*. A obra de ambos (Mann e Leverkühn) possui nomes que retomam o pacto fáustico da lenda germânica. Mas também demarca o vínculo vital que essas obras causam na vida de seus criadores. As duas obras têm o caráter de ser aquilo pelo qual as suas vidas foram inteiramente direcionadas, tendo como pano de

32 MANN, 2001, p. 21.

fundo a música.

A partir da descoberta de Mann dessas anotações antigas, passa ele a envolver-se por uma espécie de universo de composição do romance, prosseguindo seus dias com anotações sobre Lutero, Goethe e, principalmente, Nietzsche no que concerne à sua biografia. Diante dessas anotações e organizações de dados geográficos, políticos, biológicos, musicais etc. Mann oferecia o romance para que os amigos lessem, dentre eles Arnold Schönberg e o filósofo Theodor Adorno³³. Para o autor, o romance não podia apenas descrever possíveis experiências estéticas da composição artístico-musical de seu personagem. Por isso sente-se coagido a estudar música e encontrar um conselheiro para essa obrigação com o romance. Afirmando: “Bem sentia que precisava de uma ajuda externa, de um conselheiro, de um instrutor especializado, que, ciente de minhas intenções poéticas para esse trabalho, unisse sua imaginação à minha”³⁴.

Com a música, Mann queria “expressar a situação da arte, da cultura mesma, do próprio ser humano, do próprio espírito nesta nossa época absolutamente crítica”³⁵. Para este empreendimento contou com a ajuda fundamental de Theodor Adorno. Fica explícita esta menção ao tratar da técnica dodecafônica apresentada nos diversos capítulos do romance: é precisamente no capítulo XXVII, onde apresenta as obras de Adrian: *Love’s Labor’s Lost*, *A festa da primavera* e *Os prodígios do universo*; nos tópicos componentes do capítulo XXXIV em que é apresentada uma das principais obras pactuadas: *Apocalipsis cum Figuris*; mas também no capítulo XLVI, no qual é apresentado as *Lamentações do Doutor Fausto*. Não obstante a necessidade de conhecer bem o tema exposto (a música), Mann afigura-nos as representações das grandes obras pactuadas com o diabo, utilizando-se de imagens e poesias e não de partituras para apresentar-nos as composições de Adrian.

33 Ao pensarmos no segundo diabo como sendo aquele que representaria Adorno e na pergunta ante a crítica que este faz da indústria cultural (o que é arte hoje em dia?), podemos perceber que Adrian vende a alma ao diabo em troca de tempo para compor sua grande obra. No capítulo XXXVII entra em cena o judeu Saul Fitelberg. Esse judeu oferece a possibilidade de ser o manager de Adrian, mas ele não aceita, preferindo permanecer no isolamento. O judeu representa o sistema capitalista que quer incluir Adrian, o artista autêntico, no meio de produção da indústria cultural. É presente no pensamento adorniano que tanto influenciara Mann, a ideia de que obra de arte também se inclui no jogo mercadológico, mas com outra finalidade que não apenas o mercado. A arte tem uma finalidade em si mesma, ao passo que um produto da indústria cultural tem a finalidade externa (o mercado). O que ocorre é que em artistas como Arnold Schönberg, a obra de arte ao mesmo tempo em que tem sua finalidade em si, aproveita-se do material artístico disponível. Sobre essa análise, Lucianno Ferreira Gatti explica em seu artigo intitulado “Theodor W. Adorno – A indústria Cultural e Crítica da Cultura”: “Na obra de grandes artistas, como o compositor Arnold Schönberg, por exemplo, Adorno valoriza tanto a oposição a finalidades exteriores à obra de arte quanto à fidelidade da obra ao seu material artístico. Quando Schönberg abandona o sistema tonal tradicional e desenvolve a técnica dodecafônica de composição musical, ele não tem em vista as leis do mercado ou a possibilidade de lucro, mas a lógica de seu próprio material – sistema tonal, harmonia, melodia e contraponto, timbres, ritmos, instrumentação -, ou seja, o material musical que ele herda da tradição. Com base nesses elementos, podemos concluir que o reconhecimento de uma obra de arte verdadeira e autônoma deve ser buscado na forma como ela reconhece seu caráter de mercadoria, mas recusa a adequação à lei do mercado. Nas palavras de Adorno, trata-se da incorporação da contradição entre autonomia e mercado no interior da própria composição da obra.” (NOBRE, 2008, p. 80).

34 MANN, 2001, p.38.

35 MANN, idem.

As músicas de Adrian na verdade são composições do próprio Mann, fazendo com que nós ouçamos com os olhos, bem como Kretzschmar explica analogamente a partitura de Mozart³⁶. Essa analogia vem aqui ao caso porque as músicas de Adrian, composta por Mann, aludem aos sons que podemos ouvir na leitura do livro. E, além da composição, experimentamos a gênese psíquica do compositor e sua história em cada composição. Autor e personagem se identificam numa espécie de convergência, em que ambos confirmam a ideia de que uma grande obra expressa a condição humana. Personagem e autor estão vinculados por uma questão artística contemporânea, a qual é comentada na *Gênese do Doutor Fausto*: "E o que poderíamos fazer na vida além de dar o máximo de nós mesmos? Toda arte que merece esse nome é prova da vontade de atingir o máximo, da decisão de alcançar limites, trazendo o signo e as cicatrizes do *utmost*."³⁷

Sobre esses signos e cicatrizes que marcam aquele que experimenta percepções diferenciadas da vida, Mann afirma:

Nessa esfera do demoníaco reina uma convenção, uma tradição primeva que proporciona experiências e visões predefinidas àquele que é visitado; é um curioso processo psicológico no qual, conforme o texto do romance, 'a febre de um faz avistar o que outros tenham visionado num estado igualmente febril, e que uma pessoa pode alcançar um arrebatamento padronizado, sem independência e por empréstimo.' Considero essa ideia fascinante e digna de ser realçada, e sei bem por quê; De certo modo, ela está de acordo com minha própria tendência – e percebi que não se trata de uma mera inclinação pessoal – a considerar a vida toda como um produto cultural na forma de clichês míticos e a preferir a citação à invenção 'autônoma'. O Fausto traz alguns traços disso.³⁸

Isto é tornado concreto na perspectiva apocalíptica que têm as obras de Leverkühn frente ao tempo da Segunda Guerra Mundial. Esse paralelo entre os estados psíquicos de Leverkühn e a grande guerra é algo que persiste nos dois romances, demarcando o enredo de seu tempo. Isto é, a derrocada da Alemanha e a crise cultural da música como uma grande doença generalizada que define uma espécie de escatologia. Não obstante, na relação entre autor e personagem evidenciada no romance, temos como marco central a mediação de um narrador, sobre o qual Mann explica:

(...) decidi não contar eu mesmo a vida de Adrian Leverkühn, mas inserir um outro que

36 Embora em sentido diferente do que o professor de Adrian queria explicar. No caso de Mozart a música era ouvida com os olhos tendo em conta a partitura, aqui no romance tendo em conta a própria leitura de sua descrição. De qualquer forma, vale aqui reproduzir o que Kretzschmar nos diz a respeito desse tema: "Qualquer surdo, exclamou ele, por inexperiente que seja em matéria de sons, deveria alegrar-se em face dessa suave visão. To hear with eyes belongs to love's fine wit, citava de um soneto de Shakespeare, pretendendo até que em todos os tempos os compositores houvessem incluído em seus manuscritos certas alusões secretas, destinadas mais aos olhos do que aos ouvidos" (MANN, 2011, p.88)

37 MANN, 2001. p. 125.

38 MANN, 2001, p.123.

a contasse (...) tal medida era de extrema importância para abrandar o tema sombrio, permitindo que o leitor e eu suportássemos seus horrores. Veicular o demoníaco por intermédio de um mediador exemplarmente não demoníaco, deixar que fosse apresentado por uma alma humanista singela e piedosa (...) e a possibilidade de deslocar a um plano indireto tudo o que havia de direto, pessoal e confessional no fundamento desse projeto sinistro, e assim deixar que tudo fosse delineado, em traços satíricos, pelas trêmulas mãos confusas daquela alma angustiada.³⁹

Vemos com a citação acima o caráter confessional assinalado por Mann em relação ao seu próprio romance e à vida de seu personagem⁴⁰. Serenus e Mann começam a escrever no mesmo dia a biografia de Adrian. O romance ganha até um aspecto secreto e de confissão biográfica com qual o autor chega a admitir que mantinha distante a ideia de uma publicação. Para Mann, o processo de deixar um outro contar a história, que parecia uma confissão de um projeto vital, foi extremamente cômoda, admitindo: “Como foi importante este jogo de máscaras diante da seriedade da incumbência, da qual só agora eu tomava plena consciência, pela primeira vez desde o começo!”⁴¹

Sobre esse romance que se disfarça sob várias máscaras e não apenas as dos três aqui mencionados, o narrador Zeitblom tinha um papel fundamental, a saber: fazer da grande obra que seria um romance de época algo chistoso e que aliviasse a tensão patológica de seu tempo. Essa era a única vez que Mann chega a admitir:

Dessa vez eu sabia o que queria e a que me propunha: a nada menos do que um romance da minha época, disfarçado numa história de vida de artista altamente precária e pecaminosa. (...) *Querer* que uma obra seja grande, concebê-la grande, provavelmente não era o mais correto – nem para a obra, nem para o espírito por ela subjugado. Então, era necessário o máximo possível de chiste, de pantomima, de biógrafo, de auto-ironia para atenuar o patético – sim, de tudo isso, o máximo possível!⁴²

Mann está diante de uma obra que relata a sua época e sua própria vida artística, com a qual conflui ao mesmo tempo uma grande obra. Esta era a mesma pretensão de seu personagem. Ambos confirmam o que é colocado na gênese do romance:

Um interesse que nos traz à alma plenitude é mesmo capaz de exercer um magnetismo forte e enigmático. Norteia as conversas sem a intervenção consciente daquele que o manifesta, atraindo-as irresistivelmente para sua órbita; governa, molda e matiza as experiências externas e os contatos sociais. Naquela época, todos os eventos a interromper a uniformidade de meu cotidiano eram determinados, como que por acaso, por música.⁴³

39 MANN, 2001, p.30.

40 Não obstante haver referências à sua própria vida em outros personagens.

41 MANN, 2001, p.35.

42 MANN, 2001, p.36.

43 MANN, 2001, p.45.

Mann estava também dotado de algo que tomava conta de sua vida plenamente para compor sua grande obra, uma espécie de romance musical. Mann e Leverkühn são irônicos quanto aos seus destinos, dando pequenas gargalhadas com as quais se explicita a ironia da vida artística contemporânea. Ao mesmo tempo em que são obras de grande porte, que tocam no âmago da vida de ambos, isto é, que expressam suas próprias vidas e por isso são obras de *pathos*, vão estar sujeitas como outras obras às leis comuns do mercado, por exemplo (um tema próprio da filosofia de Adorno). Isto porque tanto nas profundezas da vida que Adrian experimentara antes e após o pacto, quanto nas experiências de Mann em relação à condição de seu país natal e da doença que adquire, submetendo-se a uma cirurgia, numa palavra como artistas que conseguem enxergar o outro lado das coisas, ambos são levados a rir sarcasticamente da vida supérflua as quais eles próprios estão inseridos.

Os sofrimentos de Mann ante a cirurgia que tem que fazer para extrair um abscesso do pulmão e a capacidade de converter o sofrimento em obra de arte em seus diários, conferidos no capítulo XIII, confirmam essa hipótese.

O romance: durante todas essas semanas ímpares e aventureiras, mantive-o próximo do coração, fazendo na mente um rol de correções necessárias e diversos planos para o prosseguimento. Minha conduta de paciente exemplar, a ligeireza de minha recuperação, espantosa na minha idade, todo esse desejo de sobrevivência, essa verdadeira persistência em vencer a prova inesperada e tardia – não havia por trás disso tudo um segredo “Para quê?” Não foi tudo a serviço da obra, não foi a partir do inconsciente que a tudo superei para erguer-me e acabá-la?⁴⁴

Se formos interpretar pelas vias de Adrian o pacto fáustico, temos toda uma significação que ganha expressão estética ao final do livro quando arranca aplausos até de um de seus convidados. Trata-se de seu último discurso. “Honoráveis, sobremodo caros manos e manas” assim começa seu longo discurso de um homem que transformou sua vida em obra de arte. Declarando a todos ali presentes que fizera um pacto com o diabo aos 21 anos e que “(...) hoje em dia a gente precisa recorrer ao Diabo, porque para grandes empreendimentos e façanhas não há outro que não Ele que se possa empregar e usar.”⁴⁵ É claro que isto estava expresso na arte de Leverkühn, mas de forma irresponsável própria da arte e, portanto, protegido por ela⁴⁶. Adrian confessa a todos o seu empreendimento vital, aquilo que buscara durante toda a sua vida. Contando a todos de seu grande sofrimento ao adquirir a doença, a perda do

44 MANN, 2001, p.142

45 MANN, 2011, p.697.

46 Fazemos referência aqui à leitura de O Nascimento da Tragédia, no qual Nietzsche assevera que por meio da arte tocamos o cerne de todas as coisas, que é o sofrimento. Esclarecendo parte da filosofia de Arthur Schopenhauer, que, na época da composição do livro, Nietzsche admirava bastante. Basicamente a tese central do Nascimento da Tragédia é que por meio da música pode-se tocar naquilo que seria o incognoscível, no cerne íntimo de todas as coisas, ou no uno primordial. Limitamos-nos a esta nota, porque a análise concreta da obra aqui analisada e a concepção de arte em O Nascimento da Tragédia de Nietzsche demandaria outro foco para o presente trabalho.

amigo (Schwerdtfeger), do sobrinho e da amada, travando assim o sofrimento generalizado do isolamento daquele que experimentou o íntimo de todas as coisas.⁴⁷

Leverkühn, como diz um comentário de um dos presentes no ato de seu discurso derradeiro, fez sua vida parecer poesia. O diabo, por meio de Leverkühn, compôs belíssimas obras, mas também matou seus grandes amores. O personagem de Mann se reconhece como verdadeiro assassino deles, porque foi por causa de seu pacto que eles morreram. Muito embora seu empreendimento não tenha sido em vão porque:

A arte deixou de ser exequível sem a ajuda do Diabo e sem fogos infernais sob a panela... Sim, sim, meus caros companheiros, certamente cabe aos nossos tempos a culpa de que a arte estagna, que se tornou por demais difícil e zomba de si mesma, que tudo se tornou por demais difícil e a pobre criatura de Deus já não percebe nenhuma saída, na sua miséria.⁴⁸

O pacto aqui está vinculado a uma vida dedicada à obra de arte, todo seu sofrimento se converte em obras magnânimas e em tempos exíguos. O acordo fez da vida de Adrian ora sofrimento ora jubilosa criação artística, confundindo qual era o mais confortável para ele. O pacto vinculou-se a uma questão vital que fez com que o artista explorasse sua mais abrangente expressão de uma vida humana. Ele dedicou-se ao lado oculto da alma humana, suas profundezas e, como que tocando o cerne mais íntimo de todas as coisas, descobriu o sofrimento. Fecha-se assim o ciclo de uma grande tragédia, na qual o herói foi destinado ao seu ocaso desde o início. Adrian, ao final do discurso, na tentativa de começar a tocar o piano, tem um colapso, o que fará com que ele permaneça inválido até sua morte.

“(...) Leverkühn era, por assim dizer, uma figura ideal, um ‘herói de nosso tempo’, um homem que traz em si o sofrimento de nossa época”⁴⁹. Leverkühn é apresentado como o herói de nosso tempo porque é no tempo aonde justamente o homem necessita de algo grandioso para que a vida valha a pena ser vivida. Porque o homem precisaria ter uma vida demasiado intensa para conseguir transformar o sofrimento que o assola, mesmo que por causas psíquicas, em uma obra de grandiosidade como fez Mann e seu personagem. A moeda do diabo é o tempo, tempo esse que não vai ser modificado quantitativamente, a ampulheta continua a descer os grãos de areia, mas qualitativamente, no sentido de empreender no ser humano a tarefa de imprimir um sentido para sua existência, ainda que dolorosa, ainda que mesmo o prazer da composição seja um mero calor passageiro e que não esquenta a frieza da alma.

considerações finais

47 Proteção essa que Thomas Mann adquire com o romance, por meio de Zeitblom como vimos.

48 MANN, 2011, p.701.

49 MANN, 2001, p.73.

Doutor Fausto se apresenta como uma tragédia porque marca o dilema do homem contemporâneo. De modo que seja inevitável para o seu destino a necessidade de produzir algo grandioso, de gozar de um grande feito na vida. O artista não é outra coisa senão um dos sintomas de seu tempo. O homem tem que se desgrudar do tempo, fluir com o peso que a vida merece, mas essa balança não tem uma medida pré-estabelecida, esse fato faz com que o peso sobre sua vida seja ainda maior. De modo que o pacto com o demônio é uma lamentação do destino humano, que se faz, ainda que monstruoso e nos maiores sofrimentos, confortável. Ainda que haja todas as perdas dos amores, o homem necessita de algo que tem o sentido que ele próprio, por suas próprias mãos, não pôde dar. Daí ser atribuído como símbolo o demônio. “A pobre criatura de Deus já não percebe nenhuma saída, na sua miséria”⁵⁰. É como se Deus olhasse para esse destino sem nada poder fazer à sua criatura que quer cometer um parricídio e tornar-se o próprio criador. Ele não pode fazer nada porque sua criatura já não tem saída.

O pacto é então uma tragédia a qual o homem contemporâneo está fadado a realizar, achando um mínimo de consolo. Em seu maior lamento, apenas confirma que tem que ser assim. Em vez de um *hino à alegria*, temos seu extremo oposto: o *hino à tristeza*. Essa tragédia ganha na arte seu consolo metafísico. O mito do fausto é algo que irrompe a relação do homem com o mundo e torna o personagem pactuário com o demônio algo atemporal. Isto porque, ao pensarmos a fonte de todas as lamúrias e infortúnios que perpassam a vida humana sob a ótica desse mito, temos a expressão sublime do desejo inquieto de continuar a existir além da mera vida cotidiana. E, para isso, cobizamos tocar no cerne mais íntimo das coisas, ainda que de forma irracional. A música é a arte pensada por meio da qual é possível o acesso à vida de uma maneira mais direta, isto é, onde vida e arte se aproximam como idênticas. Não mais como representação é certo, mas como expressão.

A arte testemunha esse fato tanto da Alemanha da época quanto do homem contemporâneo⁵¹. A Alemanha do tempo de Thomas Mann também experimentara a ascensão ao poder. Aqui, mais uma vez, o homem não quer ser mais criatura, mas o próprio criador de sua história e de sua atitude ante a vida. É uma pergunta que confirma o fato de que culturalmente aquela Alemanha decaiu. O nosso tempo decaiu e talvez todos estejamos fadados a isso. Trata-se na verdade de uma música composta sobre o viés de um romance que expressa o nosso tempo, tal qual a música expressa os sentimentos em si. A afirmação que Zeitblom faz ao final do livro

50 MANN, 2011, p.701.

51 Não podemos deixar de notar a tarefa anti-nazista da escrita de Thomas Mann. A própria construção do personagem Adrian é típico do romantismo alemão. O movimento *sturm und drang* como ápice da cultura germânica e a música como elemento fundamentalmente alemão são tomados por Mann, para construir o personagem e seu entorno crítico. Convergir nazismo e cultura germânica foi uma das tarefas principais de Mann no romance, junto à figura de Adrian e sua escolha narrativa de um terceiro (Zeitblom), abrindo toda uma ênfase de engajamento político, pelo viés artístico do autor, e de análise crítica desse tipo social nazista que se construiu ao longo dos séculos. A ascensão dessa forma de pensar alemã é enfatizada, no romance, junto à queda e os destroços da mesma. Cf. A filosofia da História no Doutor Fausto de Richard Moskolci e Cf. Thomas Mann: Um escritor contra o nazismo de Sonia Dayan-Herzbrun.

é definidora desta situação: “receio que nessa década selvagem se haja criado uma geração que entenda minha linguagem tão pouco como eu a sua.”⁵² Encerrando um ciclo vital de uma expressão artística que, embora por vezes isolada, se comunica, apesar de nosso tempo.

referências

DAYAN-HERZBRUN, Sonia. **Thomas Mann: um escritor contra o nazismo**. Trans/Form/Ação, Marília, v. 20, n. 1, p. 71-86, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731997000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 27/06/2018.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Fausto**. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores (Coleção Os Grandes Clássicos). 1980.

HEMILEWSKI, Ada Maria. **O mito fáustico em Grande Sertão: Veredas**. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/63>> Acesso em: 02/06/2012.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Polêmica do Nascimento da Tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2005.

MACHADO, Adriana Rodrigues. **O mito do pacto em Grande Sertão: Veredas**. In: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas - Dossiê: oralidade, memória e escrita. Vol. 04 N. 02. Porto Alegre, UFRGS: 2008.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira (Saraiva de Bolso). 2011.

_____. **A gênese do Doutor Fausto**. Tradução de Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Editora Mandarim. 2001.

MIRANDA, Dilmar. **Razão, sentidos e estética musical**. In Revista Virtual do I Encontro Nacional de Pesquisadores de Filosofia da Música. USP/UFMG: 2005.

_____. **Tristão e Isolda: o anúncio dionisíaco da dissolução do pacto tonal**. In Nietzsche Deleuze: Jogo e música. Lins, Daniel e Gil, José (org.). Forense Universitária, Rio de Janeiro: 2008.

_____. **Natureza e linguagem musical**. In: MONTENEGRO, Maria Aparecida P.; PINHEIRO, Clara Virgínia de Q.; AZEVEDO JÚNIOR, Ivânio Lopes de. (Org.). Natureza e linguagem na Filosofia. Fortaleza: UFC Edições, 2008, p. 69-94.

MISKOLCI, Richard. **A filosofia da história no Doutor Fausto**. Tempo soc., São Paulo, v. 10, n. 2, p. 191-208, Out. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20701998000200011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 27/06/2018.

MONTEIRO, Antônio. **Fausto, de Goethe – Um exercício interpretativo**. Disponível em: <http://www.fraternidaderosacruz.org/am_fausto_de_goethe.pdf> Acesso em: 19/04/2012.

52 MANN, 2011, p.708.

NIETZSCHE, Friedrich. **Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

NOBRE, Marcos. **Curso Livre de Teoria Crítica**. Campinas: Editora Papyrus. 2008.

PINNA, Masimo. **O tema do pacto em Fausto de Goethe e em Grande Sertão: Veredas de Guimarães Rosa**. Disponível em: <http://www.desenredos.com.br/8_at_massimo_277.html> Acesso em: 02/06/2012

ROSSI, Francieli Santos. **Considerações do Pacto Fáustico em “Grande Sertão: Veredas”**. In: Revista Magistro Vol. 2 Num. 2011. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/viewFile/1426/761>> Acesso em: 02/06/2012