

O "DOUTOR FAUSTUS", de THOMAS MANN.

Leônidas Câmara

"Eu não te compreendo, caro amigo. O que queres destruir? A Nona Sinfonia." — Doutor Faustus.

Serenus Zeitblon, o biógrafo de Adrian Leverkühn — O Doutor Faustus — ouvindo a descrição do amigo sobre os seus novos modelos de composição musical, que definiram a teoria dodecafônica, não pôde deixar de dizer que ali se desenhava um "quadrado mágico".

O debate em torno do tema da ausência de emoção na arte moderna, ou de certa tendência abstrata da arte, um dos pontos centrais do romance de Thomas Mann, constitui o núcleo do nosso estudo.

Assim como Thomas Mann se vangloriava de ser "um músico entre os poetas", a sua obra inteira um desenvolvimento sinfônico dos seus temas fundamentais e obsessivos, também Adrian Leverkühn trabalha à base dos "leitmotiv", a persistência temática atravessando a sua composição ao modo de fugas, contrapontos, orquestração de vozes e de corais. O próprio Thomas Mann, na famosa conferência de Princeton, em 1939, julgou ter atingido uma síntese ideal deste processo do "leitmotiv" com "A Montanha Mágica", de 1924, mas com efeito a sua verdadeira epifania trágica do realismo burguês teria de esperar os anos da Segunda Guerra, a velhice, o exílio e por fim o aparecimento, em 1949, do seu "O Doutor Faustus".

Adrian Leverkühn é apresentado como uma espécie de "organizador de sons", não um compositor ou mesmo um músico no sentido estrito do termo. A profissão não exige de si uma dedicação apaixonada ou emotiva, uma relação de amor entre a arte e a vida de um homem, o que não exclui, assim nos parece, que o sofrimento o acompanhe durante toda a sua vida e atue de um modo sub-

terrâneo ou obscuro no seu trabalho. Adrian não se define pelo que habitualmente chamamos no artista o seu instinto nato, a sua vocação ou a sua natureza para a arte. O exercício musical é para ele uma atividade controlada, uma ascese, tanto quanto os estudos das matemáticas e da teologia, na mocidade. Sabemos que na infância se interessou pelo canto — ao qual a mãe também se afeiçoava discretamente, só regressando à música na casa do seu tio — um comerciante de instrumentos musicais. Teve, apenas, durante a vida inteira, um único mestre, o músico Krestzschmar. O seu biógrafo, o humanista Serenus Zeitblon, uma natureza ingênua e bondosa, tocava às vezes a "viola do amor". Músico e teórico da música, Leverkühn exercia através da composição uma disciplina ordenada do espírito. A ausência de emoção como traço de uma arte moderna, ou demoníaca, celebrado o pacto de Adrian com o demônio, implica na renúncia ao amor e à fruição da vida e com a recompensa amarga de uma genialidade cerebral e fria.

Os símbolos de Thomas Mann, nessa obra da velhice, não só são literais e transparentes — algo que desagradou alguns críticos — quanto fortemente intencionados: — a sífilis, que leva Adrian à loucura, à paralisia e à morte como o nazismo, as forças obscuras da raça, o pacto com o demônio uma queda sem remissão, uma perda da verdadeira vontade e da liberdade; a arte, dominada por uma ordem do entendimento — uma lógica demoníaca que se efetiva pela forma, a falência do humanismo, a derrocada dos valores burgueses. Alguns autores querem ver na visão terminal de Leverkühn, no seu último monólogo, a crença numa humanidade melhor — o socialismo triunfante, entretanto o epílogo de Zeitblon, numa Alemanha destruída, com sua ingênua lucidez, recorda apenas o quadro trágico da loucura, da morte e da ressonância magnífica e fria das "Lamentações do Doutor Faustus", a grande epifania do sofrimento.

Um dos motivos da obsessão de Adrian Leverkühn é a "Hetaera Esmeralda", espécie de mariposa com a qual se entretinha no laboratório do pai, um entomologista, no curso da sua infância. Esmeralda é a prostituta que a mando do demônio lhe transmite a sífilis — num paralelismo com um episódio da vida de Nietzsche — e é ainda a palavra Esmeralda que lhe serve para formar o "quadrado mágico" na fórmula "h, e, a, e, es", conjugando a contradição da melodia e da harmonia e consagrando, afinal, o "pacto de sangue". Também é lícito supor, como uma sorte de linfa, talvez, a esmeralda na meningite que mata Nepo — o sobrinho querido de Adrian, a criança angelical, único traço afetivo e proibido do compositor com a vida. As grandes obras — *Apocalipse com figuras* e *As lamentações do Doutor Faustus* ou *Canto de Dor do Doutor Faustus* encerram o pacto de uma maneira expressionista, mas não restituem a liberdade ao herói que alcançara a genialidade, tema típico de Thomas Mann e de toda uma geração de entre as duas guerras.

Através da linha expressionista, o realismo de Thomas Mann se transporta para a grande tradição humanista germânica e se efetiva num ensaio psicológico sobre a gênese de uma raça e de suas vicissitudes históricas. A arte — que deveria ser, normalmente, uma mediação entre as forças obscuras em jogo, torna-se o ponto nuclear do processo e por isso o artista é a medida de todas as coisas — uma medida já nos limites extremos do problema, portanto, uma tomada de posição peculiar aos expressionistas alemães.

Através do famoso e polêmico capítulo XXII do romance, que provocou a reação de Arnold Shonberg, será possível compreender os pontos essenciais de uma nova estética da música e de uma revolucionária colocação filosófica dos seus valores. O "quadrado mágico" é infinito na sua seriação de 45 variantes da escala cromática, sem que os pontos básicos da cadeia se repitam, o que equivale, na melhor das hipóteses, a expoldir a consonância ou romper a harmonia subjetiva da convenção clássica. Tal rompimento — que em Adrian é parte do pacto — reflete o princípio de desumanidade e dissolução de conteúdos vitais ou antropomórficos, significando, no seu radicalismo, a quebra da liberdade harmônica e o aprisionamento do tema "numa ordem absoluta". Leverkühn chama a isso "música astral" ou música "côsmica". Assim, quando ele deseja, ardentemente, destruir a Nona Sinfonia, de Beethoven, não quer, em nome do pacto demoníaco, aniquilar a música — pois como no Fausto, de Goethe, a arte prossegue apesar do demônio, mas o que Adrian pretende é eliminar o elemento individual do amor. Assim o compositor desabafa a Zeitblon (e é de recordar como Adrian sente o casamento da sua irmã, a máscara nupcial do verdadeiro enlace erótico) falando dos triunfos revolucionários do homem, da Bastilha, da ação heróica, do elemento épico externo que a música exalta, coisas que devem ser substituídas por uma outra "ordem", cósmica, é o termo, elidida a estesia subjetiva, o cântico à vida apaixonada, o "hino à alegria", aquilo que em Beethoven encontra uma consagração conciliatória entre o artista e a existência. Talvez Adrian pense na *sonata*, adulando a concentração formal, como uma arte interna, abstrata e pura. O grande teórico da música — Klaus Richter — levanta a contradição da arte de Leverkühn pela fórmula concreta: — "Música para o entendimento". Ou a liberdade conquistada "pela prisão". Daí lembrar Strawinski. No mesmo plano, cremos ser possível acrescentar a antinomia através de J. S. Bach — a experiência que se liberta pela ordem e no caso de Beethoven — a experiência libertada pela subjetividade.

Deste modo, e assim retomo a linha realista de Thomas Mann, aqueles símbolos fortemente intencionados da obra, ou carregados de tensão histórica, e que se transportam para a palavra descritiva dos "leitmotiv" representam, no conjunto da ficção do autor, os diversos planos e as variadas sínteses de uma arte realista, ao mesmo tempo psicológica, superestimando o papel do artista no mundo moderno — o tema da sua exclusão, solidão e exílio, o motivo sinfônico final de Thomas Mann ou a dolorosa síntese interior da sua visão da vida, e, finalmente, como categoria histórica, a alegoria da Alemanha sob a mística do nacional-socialismo. Em suma, a tentativa de penetrar nos subterrâneos obscuros da cultura germânica, a música utilizada como um fio condutor tanto dos motivos poéticos, quanto da temática da decadência. Como acentua o último Lukács, numa entrevista da velhice, ele que sempre foi um grande apologista e reabilitador do realismo de Thomas Mann, que não tem mais sentido para o debate identificar os modelos do romancista do *Doutor Faustus* em Nietzsche e Schopenhauer, debate, afinal, acentuamos ainda, que sempre perseguiu o autor desde 1901, com os "Buddenbrooks". O próprio Lukács, embora não o confesse na entrevista, foi o modelo para Naphta, na *Montanha Mágica*. . .

Então o que se discute, e o que enfadou André Gide — é o fato do romancista usar o seu gênero para uma exaustiva exposição de idéias. Também é de se notar que o autor fundamenta a criação das suas personagens na identidade transparente de pessoas, um processo de paródia que faz parte da ironia burguesa, da sua ironia tipicamente burguesa, fato que irritava as vanguardas, vendo, com espanto, Thomas Mann como um hábil manipulador "moderado" das suas técnicas, como o monólogo interior, o método psicanalítico, a livre associação de idéias, o uso temático e musical do tempo, etc. No Doutor Faustus, a natureza trágica do realismo do autor só pode ser examinada de um ângulo essencialmente alemão, convertida à obra ao cosmopolitismo pela "ordem musical" ou pela ordem universal da linguagem da música e da presentificação dos acontecimentos. O próprio autor se debate *no dilema de ser alemão*, em qualquer parte, ao longo do exílio, a volta à pátria, com o seu cortejo de homenagens, algo tão melancólico como o retorno de Tônio Kroger à cidade natal . . . Assim também como a descida de Hans Castorp à planície, depois dos anos no planalto de Davos, com a sua suspensão do tempo ou como a visão de Aschenbach, diante do mar, nos momentos que antecedem a morte . . . Em todos os casos desses romances — e no próprio caso do autor — a contemplação da Beleza é utópica, interior, na linha de Goethe, que toma a arte como "sagesse" ou experiência muitas vezes trágica.

Deste modo, os temas fundamentais — tendo como núcleo a morte, refletem ou refluem à tradição dos grandes mestres do humanismo clássico-romântico — Goethe e Schiller — e ao mesmo tempo preenchem — segundo é reconhecido pelos críticos — mesmo aqueles que são adversários da sua obra, a lacuna existente entre os dois pólos da cultura, de forma que através da sua linha de força, e por causa dela, não foram tragados de uma só vez os valores de uma continuidade histórica da vida cultural em termos de moderna civilização. Parece correto e verdadeiro reconhecer, que enquanto as vanguardas mantinham um apego narcisista às próprias condições apontadas como fontes de desumanização da arte e da vida na esfera do capitalismo, tema que um Walter Benjamin leva às últimas conseqüências da análise, Thomas Mann luta por demonstrar o irracionalismo dessa atitude, recorrendo, inclusive, à imagem do *artista, irmão do louco* (Tônio e Kroger). Neste caso, o uso do romance como amplo painel de idéias, longe de ser uma enfadonha monografia, abre uma zona de significados e intenções muito além do manejo formal das técnicas e do ludismo, ao mesmo tempo em que reativa, embora de forma melancólica e cética, a continuidade do elemento espiritual numa cultura sob o signo da fatalidade: Arte/Decadência.

Não só no Doutor Faustus, como já em *Morte em Veneza*, obra que separa as águas da estética romanesca do autor, precipitando-a para as grandes definições do humanismo, numa moderna versão realista, trava-se o debate com as linhas avançadas da arte experimentalista e formal e por via de conseqüência se acende, também, a polêmica ao nível filosófico da dicotomia seguinte: — uma atitude neo-marxista, que adere à "teoria do reflexo" na arte, vendo na obra a coletivização das tendências do conteúdo social e a atitude mais clássica da teoria do conhecimento, que aspira à unidade sujeito e objeto e que procede das fontes do idealismo. Deste modo, quando um Lukács privilegiava Thomas Mann

no centro da resistência humanista e nisso aponta com ênfase para o verdadeiro idealismo crítico em detrimento do experimentalismo de um Joyce, por exemplo, assiste-se a denúncia do ludismo artístico atraído pelo canto de sereia das condições adversas que ferem o coração da arte, suscitando um jogo mágico que implica numa inconsciente cumplicidade com a reação e o capitalismo, fontes sem dúvida do pacto demoníaco de Adrian . . . Verdade que Lukács ressalva o nome de Káfka como um "artista sério". Ora, essa interpretação muito livre que levamos a efeito em torno de Lukács, conduz a aceitar ou recusar como anacrônica a alternativa que ele próprio colocou com tanta ênfase: — "Franz Káfka ou Thomas Mann? Uma decadência artisticamente interessante ou um realismo crítico verdadeiro como a vida?" Entendemos ultrapassada a opção categórica de Lukács. O Doutor Faustus, como de resto toda a obra, quase, de Thomas Mann, põe em evidência o binômio arte e decadência, consistindo o realismo em expressar, através da paródia, as condições da reclusão do artista e o seu encarceramento, enquanto em Kafka as alegorias, e por serem tais, totalizam a situação humana num registro universal. Thomas Mann é fatalmente um alemão e não pode ser visto de outra perspectiva, nem ele consegue ver as coisas de outro modo, enquanto Kafka é um judeu do império austro-húngaro nascido na Tchecoslováquia — quase um apátrida — que escreve, universalmente, em alemão. Em Thomas Mann, o recurso ao humor é tão radical quanto a tipologia das personagens modeladas quase ao vivo, na carne. Mas na verdade, como artista perfeito, sabe que o mundo real é insuficiente para fazer criar além do naturalismo mecânico, daí o modo como toma a arte como o seu grande tema musical ao redor da Morte. Quando pretende corrigir o Fausto de Goethe, reescrevendo o pacto através de um músico, mantém-se fiel à Alemanha, a Wagner e à arte, ao mesmo tempo em que conduz a sua sinfonia — *num traço irônico que chega às raízes do grotesco* — como um eco desesperado da mitologia de Wagner e do espírito de negação de Nietzsche. Na última frase do romance, lemos: — "Um homem solitário junta as mãos e diz: — Deus, tenha misericórdia da vossa pobre alma, meu amigo, minha pátria."

Regressamos ao texto do romance e ao problema da liberdade e da subjetividade. Adrian Leverkühn encontra na sonata uma forma pura e independente e cita Brahms como o melhor exemplo da transformação do subjetivo no objetivo, a faculdade de recriar a obra "na sua unidade", a cada instante e num movimento de plena liberdade. A sonata como instrumento propício à espontaneidade e às múltiplas possibilidades internas de trabalhar o tema. Recordamos, neste ponto, o "jazz" e as suas possibilidades de improvisação, fuga, imaginação temática, todas as coisas ocorrendo internamente, com plena liberdade. Deste modo curioso, quando Adrian recusa um certo Beethoven, clama pela organização da música na pauta objetiva da convenção como meio de refletir "as experiências vivas."

Em Beethoven, a subjetividade estética assumiu o papel que cabia à convenção como modeladora da experiência e nesse caso extremo o elemento subjetivo, organizando a obra, dela retira "toda a liberdade". A admiração de Adrian pela combinação dos sons numa pauta rigorosa, leva-o, numa passagem do capítulo XX, à referência entusiástica de *Cláudio Ptolomeu, um homem do*

Alto-Egito, vivendo na Alexandria e que estabeleceu a melhor de todas as gamas conhecidas, a gama natural e justa. E acrescenta: — "Isto prova uma vez mais o parentesco da música e da ciência astronômica como já o demonstrou a lição de harmonia cósmica de Pitágoras".

Alguém já levantou o problema de Thomas Mann como narrador (não o do seu herói, por certo) como uma posição inversa à de Mallarmé, pois enquanto o poeta achava que a música usurpava uma função essencial da poesia, o romancista partiu para a linguagem da música no corpo das estruturas narrativas, justo por compreender, pelo menos entendemos desse modo, a sua relação com o tempo, onde, e quando, os acontecimentos têm a sua inscrição ontológica. A obsessão da música, no autor de *José e seus irmãos*, longe de ser apenas uma referência cultural, ou um mito privado, derivando de Ricardo Wagner e dos seus dramas musicais mitológicos, também reflete e reforça uma condição da existência do artista. Não se pode omitir, sem dúvida, a famosa relação Schopenhauer e Wagner. Do lado de Thomas Mann, parece lícito supor a tentativa de penetrar em Wagner e seu mundo mítico — o mesmo círculo de um Goethe — como a chave mágica da interpretação ou leitura do inconsciente e como meio eficaz de desagregação interna da realidade. O único mestre de Adrian Leverkühn — Krestzschmar — nas suas reflexões, colocava em relevo aquilo que Adorno denominou o "protesto utópico" de Ricardo Wagner. Também aquele mestre da música teórica reconhecia a misteriosa relação que a morte estabelece entre o gênio e a convenção (Martin Jay, *A Imaginação Dialética*). Além disso, lembramos que as discussões de Adrian sobre a linha tonal de Beethoven são insistentes e intensas e o próprio Adorno, "conselheiro privado" do romancista em matéria musical, nos anos da Califórnia, executou ao piano a sonata *Opus III*, provocando tão forte impressão em Thomas Mann que o levou a modificar várias partes do seu romance. Também fez uma revisão integral da famosa teoria do capítulo XXII sobre a música serial de Shonberg, depois de haver lido o texto para Adorno, conforme sobre o assunto depõe o filósofo de Frankfurt. De Adorno, ainda, Thomas Mann tomou como base exclusiva, quase, a "Filosofia da Música Moderna" na realização do seu *Faustus*. Thomas Mann iria se surpreender, afinal, com a extrema coincidência de idéias entre o seu "Grandeza e Sofrimento de Ricardo Wagner" e o ensaio de Adorno sobre o compositor. De modo que quando Arnold Shonberg, naqueles anos também da Califórnia, acusou Thomas Mann de ter se apropriado da sua teoria serial, indevidamente, o romancista fez a ressalva de autoria nas edições do *Doutor Faustus* posteriores a 1949.

Ora, esses fatos são citados para exemplificar o espírito de paródia de Thomas Mann, para demonstrar, inclusive, que o seu processo criativo aderiu a um tipo de realidade cultural vivenciada e contínua, de modo que lhe era possível ir do presente para o passado ao nível das categorias de uma realidade exemplar e ao mesmo tempo dotada de uma cultura mítica, perspectiva irônica própria à tese arte e decadência, civilização e barbárie, ordem e caos. Relembro a interpretação do seu biógrafo, sobretudo a respeito das últimas composições, o recurso ao contraponto muito mais utilizado que o da sinfonia, a música mais pura, no seu cálculo já previamente estabelecido pela ordem dodecafônica, que as composições de trinta anos atrás. . . Não é de outra forma que se compreende

Adrian como um artista impotente para amar a sua arte, e que vê nessa mesma arte uma dilatada medida do sofrimento humano, mas no entanto a organiza, formalmente, trabalha com os sons de modo a fechá-los para uma realidade impossível de ser vivenciada a não ser em termos de um universo desarticulado, inorgânico e desprezível. Daí o recurso gritante, na *cantata* final, ou na "contrapartida da 'Nona Sinfonia' ", aos instrumentos de percussão e ao coro das vozes infernais, quando não se pode cogitar de uma harmonia espontânea do espírito, mas de uma espécie de diabólico desígnio do espírito, a música composta muito antes de ser tema, assunto, muito antes de vincular-se aos sentimentos do artista, refletindo sem dúvida a possessão demoníaca do pacto de sangue. A natureza religiosa desse *Canto*, que o biógrafo discute não sem grandes hesitações ou cautelas, pode ser vista como um princípio "de negação", mas na verdade está implícito no seu nihilismo o grande sofrimento de Adrian e o modo como revela o seu encarceramento e a sua impossibilidade de fuga. A composição orquestra, justamente, no seu atermatismo e na sua atonalidade, no seu materialismo sonoro, o que de desumano há na vida, o que de desespero há na condição do artista, mas nem por isso, e com certeza por isso mesmo, se constitui como arte na inarticulação de uma linguagem do homem, na intensificação dos sons como verdadeiros ecos, na ordem cósmica que escapa, ou tenta escapar, à maldição da alegria, à reverência digna, justa e feliz da "Nona Sinfonia".

O fio condutor da obra de Thomas Mann — numa escalada desde *A Montanha Mágica* — *Morte em Veneza* até a configuração simbólica do Doutor Faustus, é com certeza a doença, tema que deriva desde a herança de Schiller e Goethe com a famosa tipologia do ingênuo e do sentimental. Um paralelo clássico-romântico, quando o sentimental está ligado à enfermidade e o ingênuo à saúde. O próprio Thomas Mann, na mesma linha e com a contribuição evidente de Nietzsche e Schopenhauer, retorna à questão num ensaio sobre Tolstói e Goethe, com o subtítulo: — "Sobre o problema da humanidade". Com efeito, do que ele trata é da humanidade da arte. Há uma passagem que vale a pena transcrever como ponto que pode iluminar a compreensão não só do *Doutor Faustus* como de outras obras, como *A Montanha Mágica* e *Morte em Veneza*: "A enfermidade tem dupla face, uma dupla relação com o humano e sua dignidade. De um lado, a enfermidade é inimiga dessa dignidade, porque com o seu exagero do corporal, por seu afastamento e recusa do homem, opera desumanamente sobre o seu corpo, humilhando-o. Mas por outro lado, é possível sentir e figurar-se que a enfermidade é algo digno e humano, pois dizer que a enfermidade é espírito, ou de outro modo (e isto seria tendencioso) que o espírito é enfermidade, nos levaria muito longe." E adiante Thomas Mann acrescenta, comentando o dito de Nietzsche de "que o homem é um animal doente": — "o Gênio da enfermidade é mais humano que o da saúde". Discussões desta ordem se encontram em profusão na *Montanha Mágica*, mas no *Doutor Faustus* adquirem um caráter sombrio de símbolo. Refiro-me, evidentemente, não só ao mal que atacou Adrian como potenciação do gênio, mas à própria modalidade desse mal, se assim posso me expressar, como um princípio maligno, de forma que espírito é tomado aqui na sua capacidade de sofrer para criar na regra do pacto de sangue e envilecido como natureza humana e a sua produção sensível não

pode usufruir mais da liberdade criadora como movimentos da liberdade e da vontade. Uma crise, em termos filosóficos, no centro do Idealismo alemão. Veja-se que Leverkühn é praticamente crucificado e ao executar o seu "canto de dor", para os amigos, cai sobre o piano com os braços em forma de cruz. Tal sacrifício não redime, e como sintoma do pacto contrariado não libera o espírito numa medida de dignidade. A arte escapa, por certo, à manipulação e ao cerco das forças que lhe são adversas, mas é preciso considerar, na antevisão de Hegel, que desde então — e o símbolo é o *Doutor Faustus* na sua paralisia e atonia, já não é a mesma arte, algo se operou na sua alma ou na sua essência eterna que a feriu de morte e nisso consiste o dilema trágico do herói do romance. Também, aqui, se ilumina o sentido da nossa epígrafe, pois era parte do pacto destruir o princípio de harmonia, confiança e triunfo do homem, aquela sua-vidade ao mesmo tempo feliz e vitoriosa da "Nona Sinfonia", a tranquila e poética frase do seu adágio que precede a consagração do coro.

"Toda arte" — dizia o poeta Schiller — "é dedicada à alegria". Mas nos parece que desde então, desde o *Doutor Faustus* com o seu *Canto de Dor*, esse princípio tão universal ficou comprometido pela raiz. Não sei se será sempre assim.

(Consultou-se a edição francesa de *Le Docteur Faustus*, trad. do alemão por Louise Servicien, Editora Albin Michel, Prefácio de Michel Tournier, 1975.)