



Ministério da Educação – Brasil
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
Reg.: 120.2.095 – 2011 – UFVJM
ISSN: 2238-6424
QUALIS/CAPES – LATINDEX
Nº. 06 – Ano III – 10/2014
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

A Ironia de Sereus Zeitblom

Prof^a. MSc. Tatiana de Freitas Massuno

Bacharel em Inglês / Literaturas (UERJ)

Mestre em Literatura Portuguesa (UERJ)

Doutoranda em Literatura Comparada na Universidade do
Estado do Rio de Janeiro – UERJ - Brasil

<http://lattes.cnpq.br/8566036612434251>

E-mail: tatiana.massuno@gmail.com

Resumo: O presente artigo debruça-se sobre uma questão e uma obra literária: o ceticismo e *Doutor Fausto* de Thomas Mann. A associação não é meramente acidental, diz respeito, por outro lado, à circunstância instaurada pela arte moderna. A arte dita moderna, uma vez que derruba os critérios para se avaliar a qualidade de uma obra artística, arruína a possibilidade de ser ela – a arte – função do conhecimento. Dessa forma, na medida em que Thomas Mann teoriza, a partir de *Doutor Fausto*, a própria impossibilidade de arte moderna no momento em que “A Arte transforma-se em crítica” (MANN, 2000, p. 338); o presente trabalho busca estudar a relação entre o ceticismo que adentra o campo da arte e a instabilidade da escrita de Serenus Zeitblom. Thomas Mann, ao transformar o problema fáustico em um problema artístico, parece compreender que, na dita modernidade, a arte só é possível à beira de sua impossibilidade.

Palavras-chave: arte moderna, Fausto, ceticismo, impossibilidade.

Mais de 700 páginas de um livro (faço uso da palavra livro para evitar qualquer outro termo errôneo) que traz em si todo o peso da cultura ocidental. A palavra peso permite-se ser entendida em ampla extensão. Peso enquanto pressão exercida sobre algo. Pressão de toda a história da cultura sobre os ombros desse narrador/amigo/biógrafo Serenus Zeitblom. Ou ainda, pressão de todas as imposições narrativas que incidem sobre Thomas Mann (que se equiparam à impossibilidade de composição que o próprio músico Adrian Leverkühn vive). Ademais, peso enquanto ônus ou encargo, ou melhor, fardo. O fardo de Adrian Leverkühn: compor em um momento em que a esterilidade da arte está à espreita. O fardo de Thomas Mann: narrar sabendo da impossibilidade inerente ao ato. Impossibilidade de narração? De capacidade? Impossibilidade da arte?

Não é por menos que Thomas Mann evita o projeto de uma novela que data, inicialmente, de 1901. Quarenta e dois anos depois, Mann se depara com suas anotações sobre uma possível história cujo tema central giraria em torno de um pacto entre um artista e o diabo. O projeto evitado sem que, no entanto, fosse abandonado. Como se cada trabalho seu, cada livro findo, trouxesse a marca daquele outro que chegou a considerar ser “o seu último” (MANN, 2001, p. 22). No final, o projeto de novela acaba por se transformar em um livro de mais de 700 páginas.

Há, entretanto, algo em *Doutor Fausto* que o separa de seus demais projetos. Se seus romances ganharam envergadura ao longo do processo, tendo sido concebidos primeiramente como projetos mais modestos (*A montanha mágica*, *Carlota em Weimar*, os volumes do *José*), o mesmo não se pode falar de *Doutor Fausto*. O projeto inicial, de três linhas, escrito em 1901, concebe uma novela; o olhar posterior, quarenta e dois anos mais envelhecido, ao vislumbrar o projeto percebe: “uma aura de sensação de vida inteira em torno desse núcleo temático vago e escasso, uma atitude biográfica etérea, cujo alcance, mais profundo que a minha própria visão, predestinou a novela a se tornar romance” (MANN, 2001, p. 21). Mann compreende que suas anotações para um possível livro não eram apenas a concepção inicial de mais um livro (um projeto qualquer abandonado), mas a culminação de todo o seu esforço enquanto escritor. Tudo aquilo que fora, que escrevera, que lera culminava agora em uma ideia para um livro escrito há anos - um projeto ignorado, evitado. Um projeto que, como o próprio Mann entendeu,

marcado pela impossibilidade: “devo retomar os esforços para a realização deste romance que talvez seja mesmo impossível. Pudera este trabalho tornar-se honroso!” (MANN, 2001, p.58). A ideia inicial de novela que fora, na juventude, concebida de forma modesta, ganhara força ao longo dos anos, mesmo aparentemente esquecido. E, quarenta e dois anos mais tarde, transforma-se em algo grandioso. Nascia, era gestado para ser nada mais nada menos que “um romance de minha época” (MANN, 2001, p. 35). A ambição de Thomas Mann para o seu *Fausto* não era pouca, esse novo *Fausto* já despontava imponente. O peso da tarefa.

Curiosamente, o peso da tarefa (de Mann, de Leverkühn, de Zeitblom) possui como ressonância um dos traços característicos de Adrian: o riso. Curiosamente, pois um livro escrito à beira de sua impossibilidade, como assim concebeu Mann, sobre a quase impossibilidade da arte na modernidade; acerca de um artista que pactua com o diabo como que fugindo da esterilidade de criação, traz como protagonista da biografia um músico que ri. Que possui um característico riso curto. Obviamente não é uma gargalhada, ou “convulsão grosseira” (VALÉRY, 2010, p. 48), é um riso. Um riso rápido e curto. Sem grandes extensões e movimentos corporais:

Naqueles dias, isso não condizia ainda com a sua idade, mas o riso era o mesmo do homem adulto; uma leve exalação de ar pela boca e pelo nariz, acompanhada de um cabeceio rápido, frio, até desdenhoso, que, quando muito significava: “Nada mal! Engraçado, curioso, divertido!” Enquanto isso, seus olhos permaneciam singularmente atentos, como que procurando algo ao longe, e sua escuridão matizada de clarões metálicos tornava-se mais e mais tenebrosa (MANN, 2000, p.45-46).

O biógrafo Serenus Zeitblom não é muito cuidadoso em guardar informações sobre o riso de seu amigo Adrian. Seu riso (de Adrian) aparece desde já criança, desde já o início da biografia-romance. Nesse momento, Serenus diria que fora um erro em sua biografia, que o traço de seu amigo Adrian apareceu antes do tempo e sem a preparação necessária, ou até mesmo no capítulo errado, de forma inadequada. Pediria desculpas. Pediria desculpas por narrar assim sem respeitar a forma própria para tal. Sem seguir os parâmetros de uma boa narração. Não conseguia, porém. Era muito próximo ao tema de sua narração: seu amigo músico já falecido cuja tragédia de vida agora relatava. Ademais, sua mão tremia, tremia com os estrondos lá fora. Serenus faz questão de deixar claro o momento em que

escreve – escreve em meio a Segunda Guerra. Se já o tema o deixava atormentado, o momento mais ainda. Sua mão tremula ao escrever, e sua narração também tremula. Não espere o leitor uma narração coerente, coesa, organizada! Tal narração não é possível!

Sim, o riso característico de Adrian aparecia assim sem suspense. O riso do compositor dodecafônico adentrava a narrativa sem qualquer anúncio ou prenúncio. Adentrava como se possuísse vontade própria alheia às formas adequadas de narração. Muitos são os momentos em que Serenus se desculpa por uma narração não coerente. Serenus diz: “Neste ponto interrompo-me com a humilhante sensação de ter cometido um erro artístico e de não haver logrado refrear-me.” (MANN, 2000, p. 11). Ou ainda: “Uma vez que o capítulo anterior de qualquer jeito intumescceu indevidamente (...)” (MANN, 2000, p.34) No entanto, apesar de seus esforços de controlar a narração, ela quase ganha vida própria e os capítulos ficam ora grandes demais ora pequenos demais, ora respeitando o tema designado a cada capítulo, ora não. Como se a cada capítulo escrito (lido) a pergunta se mantivesse: qual seria a forma adequada de narrar? Que formas seriam essas a que Serenus tanto se apegava? Seria a percepção de que independente da forma como narrasse seria sempre a narração inadequada? Serenus afirmaria que sua mão tremula. Que os estrondos o impediam de narrar de forma coerente, organizada. Mas seria realmente isso? Sua narração estaria prejudicada pelo momento em que escreve? O diabo retrucaria: “Certo, mas isso não basta para explicar tudo.” (MANN, 2000, p.336) Não, a situação é mais intensa do que um mero reflexo do contexto histórico. Esse é o recado do Diabo a Adrian Leverkühn. Se a produção musical ameaça estancar, se a arte “revela fadiga e desgosto” (MANN, 2000, p.336), tal fato diz respeito ao grau de dificuldade da própria composição:

As dificuldades proibitivas da obra residem no próprio íntimo dela. O movimento histórico do material musical virou-se contra a obra completa em si. Esta definha no tempo, recusa ampliar-se no tempo, qual é o espaço da obra musical, e a deixa vazia. Isso não resulta de nenhuma impotência nem tampouco da incapacidade de plasmar; provém, pelo contrário, de um inexorável imperativo de densidade, que abomina o supérfluo, rejeita o fraseado, destroça o ornamento e se dirige contra a extensão temporal, que é a forma vital da obra. Obra, tempo e aparência são uma e a mesma coisa. Reunidos, estão entregues à crítica. Esta já não suporta a aparência e o jogo, a ficção e a autocracia da forma, que censura as paixões e o sofrimento humano, distribui os papéis e os converte em quadros. (MANN, 2000, p. 339)

Difícil, nesse momento, não ouvir a reverberação das palavras de Theodor Adorno na fala do diabo. Adorno diria: “As dificuldades proibitivas da obra não são descobertas, contudo, refletindo-se sobre ela, mas sim na obscura interioridade da própria obra” (ADORNO, 2011, p.38). Cada obra traria, portanto, em seu interior uma gama de proibições. No caso de Adrian, a aparência, o cromatismo e no caso de Serenus? Que peso cai sobre os ombros do narrador que o faz se desculpar tanto? Ou melhor, qual seria o critério para uma boa narração?

Thomas Mann é consciente (assim o próprio escritor pontua na *Gênese de Doutor Fausto*) de que talvez os leitores esperassem algo diferente de seu romance. Depois de James Joyce, o que mais pode se esperar de um romance? O que seria, afinal, um romance? A pergunta assim posta pode parecer, a princípio, fora de propósito. No entanto, o livro como um todo se quer, assim como o próprio subtítulo deixa claro, como a biografia de um compositor. Não é apenas a vida de um artista qualquer, mas trata-se de um músico que vive as dificuldades proibitivas da música moderna. Um compositor que sofre sobre seus ombros o peso de uma tradição que não pode mais servir de modelo. A pergunta do diabo a Adrian Leverkühn: “O que é a Arte, hoje em dia?” (MANN, 2000, p.336) resume a situação de onde surge a grande problemática do livro. “O que é arte, hoje em dia?” parece ecoar no livro todo, ecoando inclusive nas palavras de Serenus, embora implicitamente. A pergunta do diabo não diz respeito à arte (perceba-se que a pergunta não é simplesmente “O que é a arte?”), mas sim a arte “hoje em dia”. Como se houvesse a possibilidade de conceituar a arte passada, a arte barroca, por exemplo. A arte de hoje em dia, no entanto, apresenta-se como o grande problema. A arte de hoje em dia não aceita conceituação ou não é, pelo menos, passível de classificação. O que é arte, hoje em dia? - pergunta o diabo. O diabo próprio diabo responde: “Uma romaria sobre ervilhas” (MANN, 2000, p.336). A conceituação da arte é tão problemática assim como o é o fazer artístico também. Mas por que afinal? O que tornaria a arte de hoje em dia uma “romaria sobre ervilhas”?

Stanley Cavell, no ensaio *Music Discomposed*, preocupa-se justamente com a produção musical da dita modernidade. Um tipo de música, que assim como a arte em geral (a arte dita moderna), traz, em sua própria produção, uma problemática característica: “the problem of modernism, the attempt in every work to do what has never been done, because what is known is known to be insufficient, or worse”.

(CAVELL, 1976, p.196) O ensaio de Cavell gira em torno de uma questão central: se a arte chamada moderna é aquela que impede qualquer tipo de *a priori*, na medida em quem rompe com modelos anteriores, como diferenciar uma obra autêntica de uma fraude? Em outras palavras, se não existe medida para estabelecer aquilo que é arte na modernidade, uma vez que cada obra instauraria seus próprios critérios, se a obra de arte moderna impede a pergunta: “o que é arte?”, que critérios haveria para ela – a arte? Mais uma vez é no âmbito da arte que a pergunta cética aparece: “How do you know this?”¹. Quais seriam os parâmetros ou os critérios que a regeriam? Como saber o que é arte? Mas perguntar sobre os critérios da arte não seria o mesmo que desmerecer o próprio movimento da arte moderna? Se a arte moderna se singulariza por tentar um feito novo, do âmbito do nunca antes feito, já que o conhecido é insuficiente, pode-se ainda falar de critérios? Não seriam eles – os critérios – sempre insuficientes? O ceticismo adentrou o campo da arte, diria Cavell.

O ceticismo aqui não derivaria meramente da dúvida sobre aquilo que se pode conhecer, ou melhor, sobre o conhecimento, mas diz respeito a uma decepção: “To say that there is a skepticism which is produced not by a doubt about whether we can know but by a disappointment over knowledge itself...” (CAVELL, 1979, p.440). É compreensível a decepção com o conhecimento no campo da arte moderna. Cada obra, na medida em que se instaura através do novo, não deve ser apreendida através de critérios que estabeleçam o que seria a arte até então. O conhecimento sobre arte nada mais diz, apenas decepciona. Os critérios para o conhecimento de arte tornam-se ultrapassados pelo próprio fazer artístico. Adorno diria “Enfaticamente, a arte é conhecimento, mas não conhecimento de objectos” (ADORNO, 2003, p.11). A postura de Adorno diz respeito a uma tendência a se estudar a arte cientificamente, como se houvesse a possibilidade de transportar a forma como a ciência vislumbra o conhecimento para o âmbito da arte. Desta forma, enfaticamente é conhecimento, porém não conhecimento tal como é concebido cientificamente. Conceber uma obra de arte cientificamente implicaria somente a comprovação da falência – do conhecimento:

¹ A pergunta “How do you know this?” aparece repetidas vezes em *Claim of Reason* de Stanley Cavell, tanto no que tange ao ceticismo com relação ao mundo, quanto no sentido da existência de outras mentes.

A diferença qualitativa entre arte e ciência não permite que esta figure meramente como instrumento de conhecimento da arte. As categorias que a ciência introduz são tão oblíquas às intra-artísticas que a projecção destas últimas sobre os conceitos científicos expulsa inevitavelmente o que a ciência projecta explicar. (ADORNO, 2003, p.13)

Stanley Cavell, por outro lado, preferiria evitar a palavra conhecimento para o domínio da arte; principalmente após a situação da arte moderna. Se o ceticismo adentra o campo artístico, revelando a falência do conhecimento², o que está em jogo não é mais o conhecimento pautado em certezas e sim, a falta de reconhecimento. J. M. Bernstein, no artigo *Aesthetics, Modernism, Literature: Cavell's transformations of philosophy*, entende o conceito de reconhecimento (um termo quase central no pensamento de Cavell) como referente tanto ao ceticismo que diz respeito a outras mentes quanto ao ceticismo que diz respeito à arte moderna. No que tange a outras mentes e à arte moderna a questão não é mais conhecer, uma vez que tanto a existência de outras mentes quanto a apreensão daquilo que seria arte estão fora da esfera do conhecimento. Não posso ter certezas de que existam outras mentes assim como não posso ter certezas de que estou em frente a um objeto de arte. Tais questões estão além, além do conhecimento.

Nesse ponto, tornam-se claras as insistentes desculpas de Serenus Zeitblom ao longo da narração. Serenus, enquanto narrador consciente, só pode narrar desculpando-se por errar. Se narra conforme os critérios de narração estabelecidos pela tradição, erra terrivelmente contra o princípio da arte moderna; mas, se por outro lado, lança mão dos critérios que regiam uma boa narração, a pergunta sobre a possibilidade de ser ele - Serenus – um narrador fraudulento ganha importância. Como narrar, portanto, sem errar?

Um leitor ingênuo, contudo, simplesmente, ignoraria tais questões. Seguiria a leitura da biografia do músico. Em parceria com Serenus, tentaria organizar a vida de Leverkühn de forma coerente, tendo compaixão por aquela alma que compaixão nunca por ninguém teve. Torceria para que Adrian sofresse o mesmo destino do *Fausto* de Goethe: a redenção final. Buscaria um consolo metafísico, como a boa alma romântica que nos nutre. Nesse ponto, o leitor ingênuo pode ser até escusado,

² "Truth of skepticism: the continuing discovery that the orders of knowledge and reason are not self-moving or, therefore, self-sufficient." (BERNSTEIN, 2003, p.126)

Thomas Mann quase não conseguiu fugir do mesmo destino. Ele mesmo quis que Adrian Leverkühn pudesse ser salvo³.

Um leitor ingênuo, sim, aceitaria as palavras do narrador. Um leitor atento, entretanto, se perguntaria se esse “plano temporal duplo” (MANN, 2001, p. 30), não seria, na realidade, ele mesmo triplo ou quádruplo. Dizendo respeito ao plano da narração (Serenus Zeitblom), ao plano do narrado (Adrian Leverkühn), ao plano da escritura (Thomas Mann) e ao plano da leitura. No entanto, se eles (os planos) se entrelaçam e se afetam (um altera o curso dos demais), as barreiras dos planos não estariam tão bem delimitadas. Não sendo mais possível, conseqüentemente, separar o real da irrealidade. Como se os próprios termos real e irreal tivessem se tornado vazios no contexto de tal entrelaçamento. Seria a realidade irreal? Ou ainda, o irreal real? Qual seria o limite entre a realidade e a irrealidade? Estaria o plano real sendo extrapolado?

De fato, Mann é explícito ao escrever que pretende, em *Doutor Fausto*, deixar impossível que se perceba a barreira entre realidade e irrealidade (o entrelaçamento entre a história de Leverkühn e a de Nietzsche é um dos fatos mencionados). (MANN, 2001, p.31)

Se são planos que se entrelaçam, não tendo limites bem demarcados e pré-estabelecidos entre temporalidades diferentes, ou mesmo entre realidade e irrealidade, qual seria o limite entre Serenus Zeitblom e Thomas Mann? De que forma não estaria Thomas Mann, pelas palavras do humanista Serenus, justificando a sua própria impossibilidade de narrar? Tentando ganhar fôlego? Ou tempo? Lutando contra o próprio declínio daquilo que se entende enquanto romance?

Em *A gênese do Doutor Fausto*, Thomas Mann escreve o romance do romance. Um dos motivos para descrever o processo de criação de *Doutor Fausto* diz respeito a críticas recebidas por não ter referenciado o compositor do sistema musical descrito. O sistema musical, na biografia de Serenus, é creditado a Adrian Leverkühn. A referência para o sistema musical, no entanto, a música dodecafônica, é o compositor Arnold Schoenberg. A fim de evitar mais polêmicas acerca do livro, Thomas Mann escreve o romance do romance para trazer à tona as referências de

³ Theodor Adorno foi crucial na alteração do plano de Thomas Mann. Para mais informações, ver: FARIA, Almeida. “O Doktor Faustus de Thomas Mann”. In João Barrento (org.). *Fausto na Literatura Européia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984. p. 191-195.

Doutor Fausto, tanto no nível do sistema musical quanto no sentido do pensamento estético (aqui no caso Theodor Adorno).

Ao longo de seu relato tornam-se claras não somente as leituras que nortearam o processo de criação, suas pesquisas, como também seus processos. Livro por livro são mencionados, trechos que o fizeram pensar são descritos, além das preocupações e frustrações. Vários são os momentos em que Mann deixa clara a dificuldade que encontra ao longo do percurso. Vários são os momentos em que questiona a sua própria capacidade de dar corpo àquele projeto: escrever um novo *Fausto*. A recepção do trabalho (*Doutor Fausto*) aparece também como mais uma de suas ansiedades. Mann é consciente, no momento em que escreve *Doutor Fausto*, do contexto do romance contemporâneo. Embora não tenha tido acesso aos romances de James Joyce, teve contato com as críticas literárias sobre o escritor. Pergunta-se inclusive se frente ao vanguardismo literário de Joyce, seu *Doutor Fausto* não daria a impressão de ser de “um tradicionalismo insosso” (MANN, 2001, p.75). Pergunta-se ainda se os únicos romances que poderiam ser levados em consideração não seriam aqueles que menos lembrariam romances tradicionais.

Transcrevo agora um trecho do livro *James Joyce* de Herry Levin que Thomas Mann menciona ter-lhe impressionado muito: “The best writing of our contemporaries is not an act of creation, but an act of evocation, peculiarly saturated with reminiscences.” (LEVIN Apud MANN, 2001, p.76)

Encontrar essa citação no meio do livro *A gênese do Doutor Fausto* é, no mínimo, curioso. Mais ainda ao se levar em conta que o livro *Doutor Fausto* traz, logo nas primeiras páginas, a palavra “gênio”. Não, no entanto, para simplesmente garantir-lhe uma aura positiva; mas para colocar tal positividade em xeque. A genialidade até possui uma aura divina, podendo ser concebida como sendo da esfera do divino, entretanto:

(...) não se pode negar e nunca se negou que o elemento demoníaco, irracional, ocupa uma parcela inquietante dessa esfera luminosa, que entre ela e o reino dos Inferos há uma ligação a despertar um leve horror e que, precisamente por isso, os epítetos positivos com os quais tentei qualificá-la, tais como “nobre”, “humanamente sadio” e “harmonioso”, não querem adaptar-se inteiramente a ela, mesmo que – defino essa diferença com uma espécie de decisão dolorosa – mesmo que se trate de uma genialidade pura, autêntica, dada ou talvez infligida por Deus, e não de uma congênere adquirida, ruínosa, de consumpção pecaminosa, doentia de dons naturais, do cumprimento de um atroz contrato de compra e venda... (MANN, 2000, p.11)

Como estariam a genialidade e o demoníaco relacionados? A afinidade entre o diabo e a criação artística não é uma mera casualidade. Não é justamente o diabo que, no meio do livro, traz à tona o problema da arte na modernidade? Não é justamente por meio dos lábios diabólicos que se torna evidente a Adrian que para fugir da situação da mera paródia precisaria de algo mais? Algo até já contraído há anos? Algo que somente com seu auxílio (do diabo) foi possível?

Após o diabo discursar acerca das impossibilidades existentes no momento atual da dita arte moderna: “Acabaram-se as convenções preestabelecidas, obrigatórias, que garantiam a liberdade do jogo.” (MANN, 2000, p.340), Adrian sugere elevar o jogo à segunda potência. O Diabo, entretanto, responde: “Claro, claro. A paródia. Ela poderia ser divertida, se não fosse tão merencória no seu niilismo aristocrático. Aguardas de truques dessa espécie muito prazer e grandeza?” (MANN, 2000, p.340). A resposta do músico é negativa, a mera paródia, portanto, não seria suficiente para levar a produção artística que revela “fadiga e desgosto” (MANN, 2000, p.336), a outro patamar, a uma nova abertura:

O que na era clássica talvez se pudesse obter sem a nossa intervenção, hoje em dia, somente nós podemos oferecer. E nós oferecemos coisa melhor, unicamente nós oferecemos o autêntico e o verdadeiro. O que nós propiciamos já não é o clássico, meu caro, e sim o arcaico, o primordial, o que desde os tempos imemoriais, ninguém experimentou. (MANN, 2000, p.334)

Sim, o genial só poderia ser obtido pelas mãos do diabo, ou melhor, pelos seus “pequerruchos” (MANN, 2000, p. 351). Mas não foi exatamente o que Adrian buscava ao procurar Esmeralda? Não buscava algo que pudesse trazer algum calor a sua frieza característica? Não fora isso? A questão é: sem o auxílio do diabo, não seria possível a Adrian ser “um líder” e a imprimir “o ritmo à marcha que conduz ao futuro” (MANN, 2000, p.342). O terreno da genialidade é tão problemático a ponto de a palavra gênio (genialidade, genial) ser evitada. Engenhoso entra em seu lugar, dando, dessa forma, a sensação de algo não mais inspirado, mas trabalhado. Algo, portanto, não mais do âmbito da intuição, porém do trabalho, da intelectualidade. Não haveria mais criação, somente evocação? Mas evocação de que? De quem? Do diabo?

Na verdade, não somente. O método de criação de Adrian Leverkühn evidencia o sentido de evocação. Primeiramente, a partir das *Lieder* alemães e,

posteriormente, Shakespeare tanto com os sonetos quanto com a comédia *Love's Labour's Lost*. A presença de Shakespeare aparece envolta em um contexto de evocações a situações e elementos barrocos. É claro que Shakespeare possui um sentido característico aos alemães, desde o movimento *Sturm und Drang*. Shakespeare é não somente medida para Goethe, que se lamenta por não alcançar a grandiosidade do dramaturgo inglês, como é também medida para as discussões que começam a surgir na Alemanha. Discussões estéticas que giram em torno da ideia de gênio⁴.

Em um primeiro momento, evocações a Shakespeare e ao barroco não seriam pensadas como conflitantes, poder-se-ia até perguntar se não seria Shakespeare o representante principal do barroco inglês. Longe de querer aqui, entretanto, iniciar uma discussão sobre escolas literárias e o enquadramento estilístico de Shakespeare. Não é minha intenção resolver a questão de se Shakespeare seria renascentista, barroco ou maneirista. Muito pelo contrário. O termo barroco aqui me interessa enquanto ideia. Enquanto ideia, evocações ao barroco e a Shakespeare cumpririam propósitos extremamente diferenciados e por que não antagônicos? Se Shakespeare é a medida da genialidade, entendendo-se genialidade opondo-a a artificioso ou mesmo engenhoso; a ideia de barroco estaria no lado oposto. Assim sendo, entende-se o porquê de os românticos alemães desmerecerem o barroco e a sua dicção poética: a alegoria e elevarem, por outro lado, Shakespeare, como se houvesse sido o primeiro romântico. Assim sendo, entende-se o porquê de Walter Benjamin reabilitar a alegoria em *A Origem do Drama Barroco Alemão*. O que está posta na alegoria é a falta de liberdade:

Literature ought to be called *ars inveniendi*. The notion of the man of genius, the master of the *ars inveniendi*, is that of a man who could manipulate models with sovereign skill. Fantasy, the creative faculty as conceived by the moderns, was unknown as the criterion of a spiritual hierarchy (BENJAMIN, 2003, p.179).

De um lado o gênio, de outro, o engenhoso, o manipulador de modelos. As evocações do romance colocam, mais uma vez, lado a lado o genial e o engenhoso, assim como estiveram na época de Goethe. Tais referências não são, todavia, casuais.

⁴ Ver: SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

A genialidade de Adrian não pode, em nenhum momento, ser negada, para a tristeza de Serenus. Serenus Zeitblom pressente que seria justamente tal genialidade, proveniente ou não de um dado diabólico, a grande causadora da ruína de Adrian. Sabe-se desde o início que Adrian é um músico que o destino “tão terrivelmente assolou” (MANN, 2000, p.9). Sabe-se desde o início que Adrian, já quando criança, revelava tendências que o próprio Serenus reprovava, como se o amigo-biógrafo percebesse o quanto certas atitudes e comportamentos eram desviantes. No início da biografia de Adrian Leverkühn, sua carga genética é apresentada. Há uma busca. Mas busca pelo que? Toda a vida, obra e a própria existência de Adrian se apresentam carregadas de sobrenaturalidade, de misticismo, que só através da narração, somente no rememorar, podiam ganhar talvez um sentido mais pleno. Serenus é o homem da razão, o humanista que reprova lastros de misticismo, ou mesmo de especulação. É aquele com quem Adrian conviveu e com quem (com Adrian) mantinha uma relação de atração e de repulsa; amava-o, mas pressentia um quê de sinistro em sua presença. Desconfiava de seu riso, de sua indiferença e por que não de sua inteligência? Serenus narra e, ao longo de sua narração, sente a mão tremular. Percebe que não há firmeza no ato da escrita. Desconfia, sim, da narração. E não desconfiaria da própria existência de Adrian Leverkühn? Do próprio rumo que a vida do músico tomou? Qual seria o sentido daquela vida? Começa pelos pais, como se somente através do início da vida do compositor pudesse ter uma compreensão daquela vida que tão tragicamente havia terminado. Como se as causas daquela vida, de sua obra, estivessem já em gérmen em seus progenitores. Busca causas e, enquanto homem da razão, explicações uma vez que “fantasmagorias desse gênero são privilégios exclusivos da Natureza, e sobretudo da Natureza desbragadamente tentada pelo homem. No digno campo dos *humaniora*, não corremos o risco de alucinações dessa espécie”. (MANN, 2000, p.33) A mão de Serenus tremula como se a serenidade evocada por seu nome estivesse a cada linha sendo abalada. Como explicar aquela existência, a do músico genial assolado pelo demoníaco? Aquela vida que mais parecia uma grande fantasmagoria? Aquela vida cujas referências barrocas não deixam de se perceber? Por que tais referências barrocas?

Serenus expõe as características herdadas por cada um. O pai, o típico alemão⁵, que além de sofrer de enxaqueca (dado que Adrian também herda) possui um passatempo singular - a tentativa de desvendar a natureza, aventurar-se em experimentos:

Sim, o pai de Leverkühn era um especulador, um devaneador, e eu já disse que sua propensão pesquisadora – se é que se pode falar de pesquisas, quando se trata de sonhadora contemplação – sempre tendia para um rumo bem determinado, a saber, o místico ou o intuitivamente semimístico, que o pensamento humano toma quase necessariamente, quando tenta desvelar as coisas da Natureza. (MANN, 2000, p.29)

Nesse pequeno trecho torna-se clara a distinção que Serenus faz entre pesquisa e devaneio. Sua crítica não é à pesquisa, entendendo-se pesquisa como algo que possui um método e objeto específicos, mas sim à contemplação sonhadora do pai de Adrian. Um tipo de contemplação que só poderia levar a fantasmagorias, ou a um tipo de pensamento que muito se aproxima do misticismo. O pensamento especulador do pai de Adrian aparece como um pensamento que, por não ter controle, ou por não ser bem guiado pela razão, avizinha-se daquilo que seria concebido como sendo do campo do irracional, da fantasia. Aquilo, justamente aquilo, que deveria ser expurgado do pensamento. Pelo menos do pensamento concebido pelo humanista Serenus Zeitblom. Não é por menos que é justamente tal traço, tal extrapolação, que Serenus critica em Adrian Leverkühn. Não é por menos também que tal traço – a especulação – seja a grande associação entre Adrian e o diabo.

Serenus começa do início, os pais de Adrian, sua infância, como se pudesse através de uma narração cronológica compreender a trágica vida de Adrian. Como se tentasse explicar algo que simplesmente escapasse à compreensão. Como explicar a inteligência acima da média de Adrian? Como explicar uma inteligência que absorvia tão rapidamente assim como se cansava? Como explicar a indiferença de Adrian? Adrian aparece aos olhos de Serenus como um grande enigma, um ser de exceção. Não é por menos que toda a sua existência esteja envolta em uma aura de misticismo e de irracionalidade. Algo naquela vida fugia à compreensão de

⁵ Embora típico, trata-se de uma essência alemã, outrora perdida. Serenus Zeitblom afirma que alemães do tipo do pai de Leverkühn eram raros no momento em que escreve. Diz respeito, portanto, a um alemão de épocas passadas.

Serenus. Adrian fora um gênio e, enquanto gênio, enquanto ser de exceção, estava fora do âmbito do comum, estava fora dos acordos do ordinário.

Enquanto gênio, suas composições não mais coadunavam com os critérios da boa música. Enquanto gênio, extrapolava critérios na medida em que sua música se apresentava sob o signo do novo, do nunca antes ouvido. A pergunta de Serenus a Adrian, após a exposição do compositor de sua técnica dodecafônica: “E tu esperas que alguém possa ouvir tudo aquilo?” (MANN, 2000, p. 271), deixa claro um fato específico: a não preparação da plateia para tal tipo de música. Os ouvidos não estariam adaptados a captar certas especificidades da composição. Partes da composição só poderiam ser captadas através da leitura da partitura. Música para ser lida?

A preocupação de Serenus é consistente. O sistema musical que Adrian propõe pressupõe a suspensão do entendimento do que seria música. Um sistema que aboliria conceitos tais como harmonia e melodia, conceitos tão caros ao público musical. Quem ouviria tal tipo de música? Ou melhor, a pergunta me parece mais intensa do que o mero estabelecimento de um público ouvinte. A pergunta de Serenus Zeitblom vai um pouco além. Talvez fosse melhor reformular a pergunta para: quem ouve, ouve música? Como se na composição de Adrian, houvesse, por trás, no fundo, escamoteado, a afirmação da impossibilidade da música enquanto tal. Sim, da música enquanto tal. Eis o peso da tarefa de Adrian. Se James Joyce, conforme afirma Herry Levin, escreve um romance para por fim a todos os romances; Adrian cria um sistema musical que põe abaixo a noção daquilo que se conceberia como música. Eis o fardo do modernismo, tal como Cavell entende: “the procedures and problems it now seems necessary to composers to employ and confront to make a work of art at all themselves insure that their work will not be comprehensible to an audience” (CAVELL, 1976, p. 187). De fato, tal música torna-se incompreensível para o público uma vez que os problemas e procedimentos que confronta no fazer artístico acabam por tornar impossibilitados os critérios daquilo que seria ou não boa música. Adorno vislumbra o problema da nova música pelo mesmo viés. O que está posto na nova música é: “desmoronamento de todos os critérios de boa ou má música, tais como se haviam sedimentado desde os primórdios da época burguesa (ADORNO, 2011, p.16). Se não há mais critérios que qualifiquem a nova música, como saber se o que ouço é música e não fraude?

A imagem do gênio, desde os seus primórdios, está intimamente conectada com a ideia de liberdade, ou melhor, soberania sobre o material utilizado:

Corresponde a uma aspiração, nascida já nos primórdios da época burguesa, de “compreender” com critério de ordem tudo o que constitui o fenômeno musical e de resolver a essência mágica da música na racionalidade humana. Lutero chama Josquin, falecido em 1521, “o mestre das notas que devem ter feito o que ele queria, enquanto os outros mestres da música devem fazer o que as notas queriam.” Dispor conscientemente de um material natural significa a emancipação do homem com respeito à coação natural da música e a submissão da natureza aos fins humanos. (ADORNO, 2011, p.57)

Adrian Leverkühn, entretanto, não pode ser simplesmente entendido enquanto gênio. Sua postura é dupla: gênio e engenhoso. Embora a composição baseada em séries de doze notas, possa ser compreendida enquanto o máximo de soberania ante o material utilizado (e por que não o máximo de desmistificação possível da música?), tal ordem imposta ao material musical traz como consequência o momento em que o grau máximo de emancipação ante ao material é conquistado à custa da própria liberdade, como entende Serenus: “Quando este começa a trabalhar, já não estará livre.” Adrian responde: “Amarrado, sim, por uma obrigação à ordem que ele próprio instituiu e portanto livre.” (MANN, 2000, p.272) Eis o grande paradoxo: a liberdade só é garantida, somente se torna possível, quando existe submissão à ordem.

Adrian Leverkühn compreende os efeitos da briga dos românticos, compreende que o embate entre antigos e modernos trouxe como consequência o momento em que compõe. Momento em que a liberdade buscada pela arte, a própria liberdade de criação tão prezada pelos românticos coloca em xeque a possibilidade de se fazer arte:

Mas liberdade é apenas outro termo para designar a subjetividade, e qualquer dia, essa já não se aguentará a si mesma. Chegará então o momento em que se desesperará da possibilidade de criar algo por suas próprias formas; então procurará proteção e segurança na objetividade. A liberdade inclina sempre à reviravolta dialética. Muito cedo, reconhece-se na delimitação, realiza-se na subordinação à lei, à regra, à coação, ao sistema; efetua-se nisso, o que não quer dizer que deixe de ser liberdade (MANN, 2000, p.268).

Eis a reviravolta dialética: a liberdade por si só não poderia mais ser base da produção artística. Eis o problema: a liberdade elevada a seu limite colocaria em suspensão a possibilidade de se criar. Ao se buscar o incondicionado da liberdade,

tem-se como consequência disso: uma produção estanque? Não haveria mais criação, somente evocação?

Adrian percebe que sem um ordenamento a ideia de liberdade estaria prejudicada, a composição musical estaria comprometida. Propõe um sistema: “O essencial é que cada nota contida nela, sem nenhuma exceção, tenha seu lugar seguro na sequência ou numa de suas derivações. Isso garantiria o que qualifico de indiferença de harmonia e melodia.” (MANN, 2000, p.271) Da ordem resultaria a indiferença. Um tipo de música que, como se pergunta Serenus Zeitblom, talvez não tenha ouvintes. Quem ouviria uma música que prescinde de harmonia e melodia? Qual seria o público para um tipo de música que abole toda a aparência da música e se atém a sequência de notas?

Antes mesmo do encontro com o diabo Adrian, entretanto, já sabia. Já previa o que o movimento da arte anunciava. O músico se pergunta inclusive se não seria o diabo apenas a sua consciência materializada na figura que agora se apresentava. Adrian percebe que o que o diabo fala não era nenhum dado novo, era, simplesmente, algo trazido à consciência, mas que há muito se encontra já ali. Há muito se percebia. Há muito se anunciava. Que não há mais criação, somente evocação?

Ao se levar em consideração a situação da composição musical que o romance apresenta, o que se percebe é a reviravolta dialética (e, por que não irônica?) que a composição musical sofre. Nas palavras de Theodor Adorno: “Beethoven reproduziu o sentido da tonalidade partindo da liberdade subjetiva. A nova ordem da técnica dodecafônica extingue virtualmente o sujeito.” (ADORNO, 2011, p. 61). Se a liberdade romântica fora alcançada a partir da subjetividade (no romance subjetividade e liberdade aparecem enquanto termos correspondentes), a técnica dodecafônica, que busca maior liberdade na medida em que a sujeição do material musical é máxima, suprime tal sujeito justamente para garantir a liberdade. Eis a grande ironia: a mesma racionalidade que garante a liberdade da composição é a mesma que suprime o sujeito. O sujeito é suprimido na medida em que se afirma.

E quando não há saídas e a mente não consegue resolver o impasse em uma resolução, o que fazer? Rir...rir e expulsar da mente a impossibilidade que reina.

Eis a náusea do absurdo: a impossibilidade da arte. Eis a náusea do absurdo: a impossibilidade da vida. Nesse ponto, esperar-se-ia que o pranto tomasse conta. Nesse ponto, imaginar-se-ia a paralisia frente às impossibilidades. Mas Adrian ri. Adrian ri quase em uma atitude satânica. Ri porque observa em tudo um dado de rigidez: da música, da humanidade, da vida? Ri e se exime da responsabilidade. Como se Adrian ao rir, ao possuir um característico riso curto, fosse colocado em uma posição não qual não pudesse mais assumir responsabilidade por nada? Que não houvesse mais criação, somente evocação?

Eis a náusea do absurdo: a impossibilidade de narrar a história do músico Adrian Leverkühn. Serenus Zeitblom, por não mais poder narrar, por ter em mãos uma tarefa que sobrepesa, por se perceber diante de uma tarefa que traz em si muitos impeditivos *a priori*, escreve Serenus quase 700 páginas. Grande ironia de Serenus: por suspeitar da impossibilidade da narração, delonga a narração. Por se saber incapaz, ou melhor, por saber das impossibilidades inerentes à narração, narra muito. No entanto, o ato de Serenus de forma alguma restabelece a possibilidade da narração. A impossibilidade da narração é executada no ato de narrar. O que Serenus narra é a sua própria impossibilidade. A impossibilidade do romance enquanto tal. Ou ainda, a impossibilidade da arte na modernidade. Grande ironia de Serenus: sua narração só se torna possível na medida em que coloca em cena, através de Adrian Leverkühn, os problemas da composição da arte, seja ela qual seja. Como se Thomas Mann ficcionalizasse o grande conteúdo da arte moderna – a sua composição, seus problemas formais, o fazer artístico:

But maybe it just is a fact about modern art that coming to care about it demands coming to care about the problems in producing it. Whatever painting may be about, modernist painting is about painting, about what it means to use a limited two-dimensional surface in ways establishing the coherence and interest we demand of art. Whatever music can do, modern music is concerned with the making of music, with what is required to gain the movement and the stability on which its power depends. (CAVELL, 1976, p. 207)

Grande ironia de Thomas Mann: se a arte moderna traz como problema o seu fazer artístico, uma obra de ficção só pode ser ela sobre um artista. Nesse ponto torna-se claro o espelhamento irônico: Thomas Mann, através de Serenus, expõe os problemas relacionados a uma obra em prosa (como narrar sem errar?), que através de Adrian e do diabo, traz os problemas relacionados à obra moderna. Vários níveis de um mesmo problema: o fazer artístico.

Não é por menos que Thomas Mann evita a escrita de Doutor Fausto por quase quarenta e dois anos. A ideia se anuncia ainda nos anos de juventude, talvez como uma suspeita sobre a situação da arte. Apenas como uma insinuação da esterilidade que podia possuí-la, a arte. Com o passar dos anos, a suspeita torna-se quase que uma confirmação e, para dar cabo à história anunciada há anos, Mann escolhe como protagonista Adrian Leverkühn, músico-compositor que propõe um sistema musical baseado na música dodecafônica de Arnold Schönberg. Um sistema musical para proporcionar a liberdade de composição musical. A liberdade criativa, ou a dita subjetividade, havia engessado a própria possibilidade de se compor música. Para fugir de tal engessamento, Adrian propõe um sistema que não se baseia mais na melodia ou na harmonia, mas na sequência de notas. Um sistema que uniria seu interesse pela música e pela matemática, como se a composição agora estivesse fadada a ser uma mera combinação matemática. A indiferença é levada ao nível da música. O total esfriamento também é. O ambiente da música é permeado pela indiferença e pela frieza. Grande ironia de Leverkühn: para a liberdade criativa existir, fez-se necessário cercear a liberdade em um sistema. O riso de Adrian. Transformar a criação artística em uma análise combinatória. Eis a grande ironia de Adrian: que não haveria mais criação, somente evocação? Evocação de sequência de notas?

Abstract: This article focuses on an issue and a literary work: skepticism and *Doctor Faustus* by Thomas Mann. This association is not merely accidental but resides in a circumstance established by modern art. The so-called modern art, inasmuch as it abolishes the criteria to assess a work of art, it ruins the possibility of art being a function of knowledge. Hence, as Thomas Mann theorizes, through *Doctor Faustus*, the impossibility of art in a moment that “Art becomes criticism” (MANN, 2000, p. 338); this paper aims at studying the relationship between skepticism which enters the field of art and the instability of Serenus Zeitblom’s writing. Thomas Mann, by turning the Faustian problem into an artistic one, seems to understand that, in the so-called modernity, art is only possible on the verge of its impossibility.

Keywords: modern art, Faust, skepticism, impossibility.

Referências

ADORNO, Theodor. *Experiência e Criação Artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.

_____. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BENJAMIN, WALTER. *The origin of German tragic drama*. London: Verso, 2003

BERNSTEIN, J. M., “Aesthetics, Modernism, Literature: Cavell’s transformations of philosophy”. In: Eldridge, Richard (ed.) *Stanley Cavell*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 107-142.

CAVELL, Stanley. *Must we mean what we say?* Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

_____. *The Claim of Reason*. New York: Oxford University Press, 1979.

FARIA, Almeida. “O Doktor Faustus de Thomas Mann”. In João Barrento (org.). *Fausto na Literatura Européia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984. p. 191-195

MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto: Romance sobre um romance*. São Paulo: Mandarim, 2001.

_____. *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MUECKE, D. C. , *Ironia e o Irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

SCAFF, Susan Von Rohr. "Doctor Faustus". In: Robertson, Ritchie (ed.) *The Cambridge companion to Thomas Mann*. New York: Cambridge University Press, 2002. p. 167- 184.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

VALÉRY, Paul. *Meu Fausto (Esboços)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

Texto científico recebido em: 05/09/2014

Processo de Avaliação por Pares: (*Blind Review* - Análise do Texto Anônimo)

Publicado na Revista Vozes dos Vales - www.ufvjm.edu.br/vozes em: 31/10/2014

Revista Científica Vozes dos Vales - UFVJM - Minas Gerais - Brasil

www.ufvjm.edu.br/vozes

www.facebook.com/revistavozesdosvales

UFVJM: 120.2.095-2011 - QUALIS/CAPES - LATINDEX: 22524 - ISSN: 2238-6424

Periódico Científico Eletrônico divulgado nos programas brasileiros *Stricto Sensu*
(Mestrados e Doutorados) e em universidades de 38 países,
em diversas áreas do conhecimento.