

O PACTO E O MAL EM *DOCTOR FAUSTO* DE THOMAS MANN

DENIS ROSENFELD

Centrar-me-ei, nesta exposição, na questão da racionalidade, para, então, esboçar uma caracterização de dois personagens, Serenus Zeitblom e Adrian Leverkühn, tendo como pano de fundo, de um lado, o problema do Mal e, de outro, como este problema ou como suas diferentes linguagens - do ponto de vista do entendimento do Mal, da sua compreensão, da sua explicitação (veremos quiçá qual seria a melhor forma de colocá-lo) - vão levar a uma certa consideração da cultura clássica. Ou seja, esta colocação do problema do Mal - a partir das posições de Zeitblom - vai dar origem a uma determinada forma de racionalidade, a uma outra linguagem, que é a linguagem da teologia, que ocupa boa parte do livro. Em seguida, colocarei a questão própria da música e de como a música vai tentar esboçar, na perspectiva de Adrian Leverkühn, uma outra visão de regramento, embora possa ser um regramento que se dê sob as condições do Mal.

Em um primeiro momento, pareceu-me - foi um pouco a minha primeira reação na leitura do livro - que minha situação seria particularmente incômoda. Incômoda pela seguinte razão: Serenus Zeitblom - que relata e escreve a biografia - é quem encarna, por assim dizer, a racionalidade clássica ou uma forma de racionalidade clássica, uma forma de humanismo, cabendo à música, do ponto de vista da linguagem e de sua alteridade, um papel - como ele fala a propósito de seu pai - de "especular com os elementa". Portanto, aquilo que nós, na filosofia, vimos a considerar como o próprio nascimento da filosofia, ou seja, dar ordem ao desregramento, dar ordem ao Caos, portanto "especular com os elementa", é considerado, no romance de Thomas Mann, como próprio da música, salvo em um momento no final do livro, onde uma certa atividade da música a aproxima da filosofia. Assim, eu gostaria de tentar colocar como esta problemática se faz, situando-a na contraposição do discurso de Serenus Zeitblom com o de Adrian Leverkühn.

Gostaria, neste sentido, de assinalar uma colocação de Thomas Mann a propósito do mundo Grego e da cultura Clássica, que é bastante próxima, por exemplo, a de Leo Strauss, um filósofo conservador americano - um judeu alemão americano - que vai pensar as questões relativas à filosofia e ao ad-

Denis Rosenfeld. Professor no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

vento da maldade do ponto de vista histórico, ou seja, partindo do Nazismo, que também faz parte do pano de fundo do livro de Thomas Mann.

Viso, com isto, problematizar o papel da cultura e de seu outro. O Pacto será assim reformulado como sendo uma questão que é objeto de indagação por uma alteridade que faz parte da própria cultura, que faz parte da própria natureza humana, e que, portanto, se coloca como alteridade radical, uma alteridade do homem, própria de cada um. Não é sem razão que o romance de Thomas Mann possui uma tripla temporalidade: a do leitor - a da leitura -, que se reconhece neste ato, que pensa este processo; a do cronista, que é o próprio Serenus Zeitblom, pensando e escrevendo na Segunda Guerra, no seu transcurso; e a do tempo propriamente histórico, o da vivência de Serenus Zeitblom e a de Leverkuhn, transcorrendo durante a Primeira Guerra e no período anterior a ela. Temos aqui três períodos a organizarem o romance, diferentes tempos do ponto de vista da cultura, do seu desregramento, ou mesmo de dissolução daquilo que se entende por racionalidade.

Se tomarmos uma primeira definição da cultura, dada por Thomas Mann de uma forma bastante próxima a de L. Strauss, veremos com maior precisão a posição específica de Leverkuhn. Escreve o autor: "a cultura consiste essencialmente na incorporação piedosa ordenadora, quase se poderia dizer, propiciatória dos monstros da noite no culto dos deuses." L. Strauss, por sua vez, diria o seguinte: "a genialidade dos gregos consiste em terem contemplado o mal, tendo como idéia norteadora, reitora, o bem. Eles contemplavam, porém teriam, diante do vislumbrado, recuado na exploração desse novo continente." Ora, o que faz Adrian Leverkuhn? Ele é aquele - como diria L. Strauss a propósito da filosofia política moderna, nas figuras de Maquiavel e de Hobbes - que, do ponto de vista da música, parte para a exploração deste continente desconhecido, o da alteridade radical, o do domínio do Mal. Como colocar-se-á, portanto, nesse primeiro momento, a questão do Mal? É interessante aqui observar, embora eu o faça de uma forma diferente, em um certo sentido, da de Thomas Mann, que o "mal", ao ser formulado como uma questão de entusiasmo, o Týmós grego, termina por obscurecer que ele é resultado de uma decisão racional. Trata-se, assim, de "Búlesis", ou seja, de uma questão de decisão e de decisão racional, colocando, portanto, o problema do ato que dá início, intencionalmente, ao desregramento.

A propósito de uma formulação da física sobre o significado do universo, escreve Thomas Mann: "o universo encontra-se em estado de frenética expansão, ou, mais precisamente, de explosão." Neste sentido, o universo vai aparecer como o lugar do Mal - no sentido metafísico, no sentido leibniziano do Mal metafísico - ou seja, como "a desmedida folia de um universo em explosão", do qual vai derivar, por exemplo, a moral. Logo, a moral é derivada precisamente do Mal, ela é derivada do desregramento. Mann escreve inclusive que "ela é uma *Fleur du Mal*", evidentemente jogando com Baudelaire, onde o que seria o homem senão uma criação deste "monstruoso espetáculo

universal?" O que significa ser *Homo Dei* senão "o produto da fertilidade e de gazes dos pântanos de um dos planetas mais próximos." Então, o que se tem como dor, doença e morte será considerado, por sua vez, como uma forma do "Mal Físico", a "sífilis" e a enxaqueca sendo, no livro, o seu exemplo.

Estas doenças aparecem como modos da punição de Leverkuhn, embora saibamos que ele não cometeu nenhuma transgressão do ponto de vista objetivo. Quiçá, no final, ele reconhece, já sob o efeito fantasmático, que ele talvez teria matado o pequeno Nemo, teria tido uma relação homossexual e teria assassinado seu amigo. Mas isso se dá no final do romance sob a forma de um delírio, e o que de fato nós vemos seria uma certa intenção de subverter a racionalidade: se há, portanto, uma intenção do ponto de vista da ação de Leverkuhn, ela é a da subversão da racionalidade.

Vejamos bem como o problema se coloca nas figuras de Serenus Zeitblom e de Leverkuhn - das quais se poderia dizer, num primeiro registro, que são figuras que se complementam - quando, na verdade, são figuras que se produzem reciprocamente. Ou seja, de um lado, Serenus Zeitblom diz: "eu sou o homem da razão humanista, aquele homem que contempla, que transcreve e descreve as experiências do amigo". De outro lado, é muito claro que ele ama o amigo, que ele segue alguém que lhe é particularmente caro do ponto de vista pessoal. Se ele diz "eu renuncio à minha vida para seguir os tormentos deste amigo, sobre o qual eu não tenho nenhuma influência", é para acrescentar que "eu jamais pude alterar o curso desta vida".

Realmente, quem é Adrian Leverkuhn? O que é ele de um ponto de vista filosófico? Ele é uma mônada, no sentido leibniziano, pois tem um "programa" que o determina desde o início de sua vida, não cabendo nenhuma influência de ordem externa. Todo seu processo se determina no livre jogo de sua subjetividade, de uma subjetividade que desde o início do livro encontra, na solidão, na reclusão e no afastamento da sociabilidade, a sua forma de ser. Então, Zeitblom, esse doutor em filosofia... - daí meu constrangimento, embora tenha sido logo dito "doutor em filologia", o que me tranquilizou um pouco. Diz ele: "eu sou a figura clássica do humanista, aquele que foi criado na língua grega, na língua latina". "Eu sou basicamente", prossegue, "um observador atento de seu tempo", como significa o seu próprio nome, "Serenus": sereno, puro, limpo, das nuvens. Entretanto, a questão que vai ser colocada é a de que este indivíduo que contempla serenamente, na verdade, não está contemplando serenamente, pois ele é perpetuamente questionado por esta alteridade, que é o seu amigo, com o qual ele mantém uma relação afetiva, amorosa.

O que contempla, de uma posição primeiramente de exterioridade, este observador atento de seu tempo? Ele pensa os desvios e os deslizos da racionalidade. Ele é um cultivador daquilo que chamamos "Les Belles Letres", perfeitamente voltado para a beleza e a dignidade racional do homem. É um homem, portanto, que acredita na vida pública da "pólis" contra o seu tempo, sendo crítico do nazismo desde o seu início. Ele se dá conta, porém, das difi-

culdades do que significa ser racional e ter uma vida pública. Por quê? Porque ele não consegue educar os seus filhos. E seus filhos são o quê? São partidários do Fuhrer. E ele, desde o início, mantém-se completamente fora disso. Diz ele: "eu não posso nem falar com meus filhos, porque posso ser perseguido pela Gestapo, pela polícia política". Só lhe resta pois a reclusão daquele que, ao escrever o livro 'Doktor Faustus', se mantém na solidão, afastado dos homens, e que, portanto, se coloca, como um observador do seu tempo".

O seu primeiro sentimento em relação à música de Leverkuhn consiste em que ela poderia dar lugar a algo monstruoso. Ele ama a música, mas diz ele: "eu amo a música, eu amo Leverkuhn; porém, por outro lado, eu me dou conta de que ela é produto de uma certa contradição da natureza humana". Estabelece-se uma dúbia relação de Zeitblom com a música que aparece como o avesso de uma racionalidade que procura ancorar-se na religião, temendo ser atraída por este seu outro. Com efeito, ele acredita em valores absolutos, pois é um homem religioso - que se diz católico -, ao contrário de Leverkuhn, que é filho de protestantes. A observação do mundo se faz então na perspectiva destes valores absolutos, reivindicando-se, ao mesmo tempo, das Luzes, reivindicando-se da "Aufklaerung", o que é próprio da "Aufklaerung" alemã na medida em que esta procura conciliar o exercício crítico da razão com a religiosidade natural. Mantendo-se, assim, uma relação com o absoluto, ao contrário da "Aufklaerung" francesa, que se coloca desde o início senão descrente em relação a Deus, pelo menos agnóstica. Em todo caso, a questão de Deus não é uma questão fundamental, certamente não de um ponto de vista positivo, embora o seja negativamente. Mas isso é outro problema.

Como vai se dar esta problemática na perspectiva de Leverkuhn? O que significa esta subjetividade moderna que especula sobre os "elementa" do universo e do mundo humano? Como se constitui esta subjetividade que especula sobre o Mal, sobre o desregramento das coisas materiais e humanas, recusando-se inclusive a entusiasmar-se, a sentir-se sensivelmente relacionada com as coisas? Adrian, não tem nenhuma relação amorosa com a música, é frio nas suas relações pessoais. O amor e a sensibilidade só se manifestam em três ocasiões, na verdade exceções: o pequeno Nemo, o amigo violinista, e uma única proposta de casamento. Esta, aliás, é fantástica, porque ele pede a um amigo violinista que transmita seu pedido de casamento. De fato, o amigo transmite o pedido de casamento para ele próprio, traindo assim Leverkuhn. Estabelece-se, então, uma triangulação que é extremamente interessante do ponto de vista do romance, pois mostra que isto que aparece como relações amorosas - que são "brutalmente", diz ele, "cortadas pelo diabo" -, na verdade, deve ser posto de lado, porque a atividade da música é essencialmente racional, metódica. Ela se dá ao nível da matemática, ao nível da teologia, sendo a frieza portanto sua característica.

Vemos que se trata de um desregramento racional, por assim dizer, da forma, a música sendo o pensamento desta criação. Logo, Adrian vai pensar o

modo de constituição do universo, dos seus elementos constitutivos. Cabe ressaltar que ele procura, de certa maneira, colocar-se no lugar de Deus e, ao colocar-se neste lugar, ele vai cometer aquele que é um dos piores pecados do ponto de vista bíblico, ou seja, o de ter a pretensão de por-se no lugar do absoluto e, portanto, de poder "especular com os elementa".

A primeira relação de Adrian com o mal ocorre a propósito da questão da esmeralda, personificada em uma prostituta incessantemente buscada, a Hetaera Esmeralda, Hetaera significando amiga, em latim, que, por sua vez, vem do grego, logo, "amiga esmeralda". É com ela que será contraída a sífilis, aparecendo esta doença como sendo a da alteridade de uma amiga. Essa alteridade do Mal é a alteridade própria de uma amiga, a alteridade de alguém com quem Adrian estabelece uma relação de "filia", que, na língua grega, em particular em Aristóteles, significa também o laço social constitutivo das relações humanas e não apenas a relação amorosa no sentido moderno. A "filia" significa a relação amorosa enquanto relação constitutiva dos laços sociais. Neste sentido, trata-se de estabelecer este laço amoroso, este laço amoroso com alteridade - portanto uma relação social de um novo tipo - que vai, precisamente, nos colocar a questão de como podemos decifrar este código. Evidentemente, o livro é a história deste deciframento.

A propósito da definição de cultura, Adrian dirá que "a barbárie é o oposto da cultura somente naquela ordem de pensamentos que esta coloca à nossa disposição. Fora de tal ordem, o oposto pode ser muito diferente e talvez nem seja oposto." Ou seja, aquilo que vamos considerar como racionalidade ou irracionalidade, como bem ou mal, como cultura ou barbárie são termos relativos, são qualificações provisórias que, neste sentido, correspondem apenas à posição que ocupamos neste processo.

Logo, qual é o papel da música? Diz Adrian: "num certo momento, a música esteve a serviço da igreja." Ele procura aqui resgatar, seguindo parcialmente um de seus interlocutores, que a música poderia colocar-se a serviço de outra potência. Em alguns momentos, tem-se inclusive a impressão de se ouvir o espírito nacional alemão, mas sabemos que Adrian não é alguém que estivesse vinculado a isso. Ele é demasiado frio inclusive para ser tomado por um movimento de massas como é o nazismo. Se há alguma coisa que abomina particularmente, é a dissolução de sua individualidade.

Tanto que quando um agente musical entra em contato com ele - o agente fala o tempo todo e Adrian praticamente não diz nada -, manifestando-se da seguinte maneira: "a sua música é de tal característica que cai numa qualificação mais geral", ele é obrigado imediatamente a retificar o dito: "não, desculpa, eu sei que estou infringindo aqui sua própria posição, porque estou dissolvendo a sua individualidade numa determinada categoria musical". Isso é exatamente o que Adrian considera como sendo impróprio em relação à sua própria formulação.

Aqui, a concepção musical de Adrian - que, na verdade, refere-se ao modo de viver e de conceber a sua subjetividade, a sua individualidade - retorna, do ponto de vista de sua idéia, aos escritos teológicos de sua juventude. Com efeito, a teologia tinha sido, na verdade, um estudo das formas da transgressão. Graças a ela, pôde ele elaborar as noções de diabo, de transgressão e de como não devemos respeitar a Deus. Ou seja, ele faz uma espécie de teologia negativa, dando lugar a uma demonologia positiva. Sabe-se assim o que Deus não é do ponto de vista de seu conhecimento. A palavra Deus fornece-nos apenas um acesso à cultura, uma determinada vinculação a valores absolutos, que podem ser igualmente abordados na perspectiva do Diabo, de Lúcifer, de Satanás, isto é, na perspectiva de uma crença que também pode se dar como crença do outro radical.

Opera-se no entanto aqui a transição da teologia à música: "é melhor, diz Adrian, teres dores de cabeça por causa de exercícios de cânones, fugas e contrapontos do que como consequência da refutação kantiana das demonstrações da existência de Deus. Chega de celibato teológico!" Nesse momento, faz-se, portanto, a passagem para a música. E ao fazer a passagem para a música, ele a faz - e isso é interessante - sob uma forma religiosa também. Até o final, ele diz: "eu devo levar esta subversão da racionalidade ao seu extremo, à sua alteridade, e quiçá aí a graça me seja concedida, porque Deus seria suficientemente misericordioso para entender que na máxima maldade é o momento de operar a sua bondade." Ao entender que a graça ainda seria possível, ele conclui sua obra. Ele desfalece e, nesse último momento, profere as seguintes palavras: "a misericórdia de Deus é possível, logo a bondade de Deus existe, quiçá não para mim."