

---

**A BANALIZAÇÃO DA VIDA**

---

**EM DR. FAUSTO OU O MAL**

---

**SEGUNDO THOMAS MANN**

---

ANA LÚCIA MODESTO

Resumo: *o texto analisa o significado do mal no romance Doutor Fausto, de Thomas Mann.*

Palavras-chave: *mal, Dr. Fausto, Thomas Mann, mito, individualismo moderno*

Diferentes razões explicam meu interesse pelo estudo do romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. Em primeiro lugar, a forma com que o autor retoma o que pode ser chamado de mito do pacto demoníaco em pleno século XX. Em segundo lugar, impressionam-me as transformações que a figura de Fausto sofre na imagem do compositor Adrian Leverkühn, personagem que Mann considera uma de suas principais criações. Essa metamorfose indicaria, em meu entender, a consciência de mundo do seu criador, que retoma um tema clássico e controvertido para discutir o que é o mal, num “tempo sombrio”, usando a expressão de Arendt (1993), cujo pensamento será utilizado no meu trabalho, como ferramenta na busca da compreensão do significado das alegorias do romance alemão.

Por último, instiga meu interesse a sobrevivência histórica do mito de Fausto, a riqueza simbólica que mantém o mito, nascido no final dos tempos medievais, como uma história cujo sentido não se esgota – ao contrá-

rio, é fonte de inspiração para novas versões. É como se história lendária precisasse ser constantemente re-contada, pois o público não consegue apreender seu sentido – e a História do Homem Ocidental seria a prova dessa incapacidade –, e assim colocar um ponto final nas contínuas versões produzidas. Seria seu problema insolúvel trazer em si o espectro do mal absoluto, algo por demais inacreditável diante da secularização do mundo, mas, de alguma forma, ainda verossímil? Ou, ao contrário, por que o personagem que dá nome à obra nos persegue como uma sombra, perigosamente próximo, e, no entanto, impossível de ser tocado, absorvido?

Na visão de Carrière (2003) e Watt (1997), Fausto, junto com os personagens de Don Juan e Dom Quixote, representa como algo mais que uma peça dramática: ela é um verdadeiro mito da modernidade, reproduzindo hoje a importância da mitologia na Antigüidade. Para Watt (1997), o mito moderno ocupa uma posição intermediária entre a ficção e realidade. Seguindo a definição de Malinowski, Watt (1997, p. 16) fala do mito como “uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna valores e simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade”. Acrescentaria à definição a idéia que, se o mito encarna valores, mostra também a impossibilidade do homem segui-los, o que teria, como resultado, o encontro com o trágico. Pensemos em Édipo, por exemplo.

Mas meu problema persiste: por que histórias como a de Fausto e não outras atingiram esse patamar de mito dentro da sociedade moderna, sendo que muitas outras também representam valores básicos da sociedade? Carrière (2003) também levanta o problema comparando Dr. Fausto e Próspero, personagem criado por Shakespeare na peça *A tempestade*. Próspero seria o contrário do mágico alemão: expulso do seu ducado, renuncia a seus poderes mágicos e retorna a seu povo. Mas Próspero não obteve o fascínio que o “doutor negro” (expressão do próprio Carrière, 2003) conseguiu no imaginário social, e por isso

*A nós restaria perguntar porque Fausto se elevou à dimensão mítica enquanto Próspero permanecia um personagem de teatro. Será que os tempos modernos da Europa se reconheceriam, mais clara e facilmente, no doutor negro? Um dos nossos mitos favoritos nos indicaria, com toda a certeza, como nosso local preferido, os territórios infernais? (CARRIÈRE, 2003, p. 33).*

## O DIABO, O MAL E A MODERNIDADE

Ao contrário do que possa parecer, o início da era moderna não representa o esquecimento da figura do Diabo do espaço da cultura. No campo das artes e da literatura, em busca da libertação da tutela da Igreja, o anjo caído passa a ser visto como um rebelde em luta contra Deus, ganhando prestígio entre os artistas e intelectuais humanistas. Identificada com a figura de Prometeu, o artista faz do anjo caído a imagem do homem pós-medieval, com sua coragem de pensar por si e desafiar as tradições. Essa tensão religião/pensamento humanista será, inclusive, profundamente revisada durante a história de Adrian Lekerkuhn, mediante diálogos e discursos que discutem a relação entre a figura diabólica e a arte.

Os sinais da mudança da representação artística de Lúcifer se fazem sentir no século XVI. O pintor maneirista Domenico Beccafumi, por exemplo, ao criar sua versão do conflito entre Miguel e os anjos caídos, não só humaniza a figura desses últimos como também os torna mais notórios que os demais. Segundo Link (1998, p. 190),

*O que mais ocupou o artista não foi Miguel, e sim os anjos caídos, e podemos notar isso porque o triunfante Miguel é uma figura apática e banal, em uma atitude banal, enquanto no rosto dos anjos rebeldes há dor, medo e sofrimento.*

Algo semelhante acontece na obra O Juízo Final, de Michelangelo, que chegou a gerar polêmicas em sua época (LINK, 1998). Na interpretação de Argullol (2002, p. 45), o pintor vê o juízo pela “consciência do condenado, por isso a imagem da queda o fascina”. Atraído pela iminência da queda, o que o move é a “energia trágica” de uma luta pela salvação que ele sabe que já está perdida, e gera uma forma particular de consciência apocalíptica.

O Paraíso Perdido, de John Milton, por sua vez, sofreu leituras contraditórias no que diz respeito à representação do anjo caído. Enquanto parte da crítica entende que Milton quis mostrar os erros de Lúcifer, outros percebem que há uma glorificação do anjo expulso, cheio de energia e dignidade. O debate continua até hoje, de forma que o historiador Praz (1996) pergunta se o Paraíso Perdido não significaria, na realidade, uma grande valorização do mal, fruto da frustração do poeta diante dos acontecimentos de sua época.

Por isso, essa visão positiva do anjo caído encontrará defensores entre nomes importantes da literatura do mundo moderno, particularmente góticos e românticos. Sobre o personagem, Shelley (*apud* LINK, 1988, p. 192), por exemplo, escreve:

*O Diabo de Milton como ser moral é tão superior a seu Deus quanto alguém que persevera em algum propósito que julgou excelente; a despeito de adversidade e tortura, é superior a alguém que na fria segurança do triunfo indubitável inflige a mais horrível vingança a seu inimigo – não por alguma concepção equivocada quanto a induzilo ao arrependimento [...] mas com o desígnio expresso e proclamado de exasperá-lo para merecer novos tormentos.*

Já Taine (*apud* PRAZ, MÁRIO. 1996, p. 73) verá em no personagem de Milton a encarnação de um “idealizado caráter inglês”, como revela o seguinte comentário:

*Esse heroísmo sombrio, essa dura obstinação, essa pungente ironia, esse braço orgulhoso e rijo que cerra dor como uma amante, essa concentração de coragem invicta, que, curvada sobre si mesma, tudo encontra, esse poder de paixão e esse domínio sobre a paixão são traços próprios do caráter inglês e da literatura inglesa.*

Baudelaire (*apud* LINK, 1988, p. 192) vai além, e vê no Diabo de Milton o significado do Belo:

*Encontrei a definição de beleza, da minha beleza. É uma coisa apaixonante e triste [...]. Não consigo imaginar a beleza onde não aja adversidade [...] É difícil para mim não concluir que o tipo mais perfeito de beleza viril é Satã – ao modo de Milton.*

Muitas dessas características creditadas a Satã serão encarnadas por Fausto em seu drama em que, como observa Campos (1981, p. 81), “o sagrado, o conflito escatológico do Bem e do Mal, se recompõe na medida do homem”. Fausto é tanto o homem “apavorado, torturado pela iminência de uma condenação tornada inevitável”, como um “rebelde, cuja violência prefigura aquela, do soberbo anjo decaído e combatente de Milton” (CHARTIER, 2003, p. 152).

Já Argullol (2002, p. 54-5) considera que, com Fausto, “se inventa o inferno moderno”, que está onde o homem habita, como declara Mefistófeles. Para Chartier (2003, p. 149), Fausto “torna-se a figura contemporânea de referência para o pecado do orgulho”, a vontade de ser senhor de todos os segredos da natureza, como aparece em sua primeira versão nos palcos ingleses:

*O Fausto de Christopher Marlowe não é apenas simples fantasia teatral ou eco complacente de algum fantasma popular arcaico. Pertence a seu tempo. O doutor alemão impressiona as multidões como mágico, até como feiticeiro, em geral como um sábio, em um contexto no qual, na Europa, a ciência se torna pela primeira vez capaz de exprimir por sua conta o sonho antiqüíssimo, até então reservado à magia, de dominar a natureza* (CHARTIER, 2003, p. 151).

*The tragical history of the life and death of Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe, estreou em 1592, baseado no *Faustbuch*, primeira versão escrita conhecida. Para Watt (1997, p. 421-2), a transformação do livro em peça teatral por Marlowe foi um passo fundamental para que o que era apenas uma lenda religiosa ganhasse o nível de uma obra dramática, justamente na época em que o teatro elizabetano ganhava força e prestígio:

*Talvez não haja em literatura nada mais difícil do que conferir realidade àqueles três temas básicos do mito de Fausto: a excitação pelo conhecimento, o entusiasmo pela beleza terrena, e a danação espiritual. Marlowe triunfa nos três casos, e, desse modo, pela primeira vez dá à voz de seu personagem uma simpatia comovente.*

O triunfo seria fruto, segundo Watt (1997), de uma possível identificação do dramaturgo inglês com o personagem, já que Marlowe ficou também conhecido pela forma agressiva com que expressava sua postura anti-religiosa, na qual as críticas à ortodoxia se misturavam à defesa do homossexualismo e do interesse pela magia. O autor enfatiza os laços de Fausto com o mundo acadêmico – e, conseqüentemente, com os mitos onde o interesse pelo conhecimento é punido – e diminui as passagens moralizantes e as partes cômicas contidas na versão escrita.

Além disso, o Fausto de Marlowe está dominado pelos dilemas do indivíduo moderno sobre as escolhas que deve fazer, os desejos descontrolados, a luta contra o tempo. Embora seja um cético quanto à possibilidade de existência do inferno, Fausto tenta parar o relógio para evitar que o tempo de seu contrato se extinga e, ao falhar, acaba devorado pelas “mandíbulas abertas do inferno”, recurso teatral usado pela primeira vez no palco (WATT, 1997, p. 53). Porém, mais do que as mandíbulas do inferno, é contra o tempo pré-determinado por um contrato que o herói luta, expondo duas forças que exercerão pressão sobre o indivíduo moderno, o tempo irreversível e a força do contrato.

O final pode parecer contraditório com as crenças pessoais de Marlowe, mas o autor sabia que, para o público de então, se tratava de um desfecho verossímil. Mais importante que a cena final é o fato de que a peça discutia a justiça de uma danação eterna para a alma do homem, como defendia a reforma e a contra-reforma, como fica claro numa das partes do monólogo de Fausto (*apud* WATT, 1997, p. 54), quando ele exclama, revelando a condição humana, mais infeliz que a Divina, por um lado, e que a dos animais, por outro:

*Mas não há fim para almas condenadas,  
por que não tens uma alma como o homem? [...]  
Os animais são felizes, porque quando morrem  
suas almas nos elementos logo se dissolvem,  
mas a minha sofrerá para sempre no inferno.  
Malditos os pais que me engendraram.*

Embora desagrade às concepções dominantes, o Fausto de Marlowe comove ao demonstrar que a danação eterna é uma injustiça ante os erros do personagem, e mesmo da humanidade. Como declara Watt (1997, p. 56), “Fausto permanecerá em nossa imaginação como o homem que foi punido por querer tudo – o mesmo que o restante da humanidade quer” (pelo menos, a humanidade moderna, já que é sobre ela que Watt discute). Já para Argullol (2002, p. 57), “querer tudo” é apenas uma face da alma de Fausto; a outra é a de jamais conseguir se satisfazer. Para Fausto todo o prazer é insuficiente: ele “quer viver o que há de universal na vida como um ato supremo de afirmação da soberania terrestre. Entretanto, para fazer lhe é indispensável assimilar também o sentido mais elevado da negação” (ARGULLOL, 2002, p. 57).

Com Goethe, Fausto passará por transformações importantes, deixando de ser o herói renascentista para ganhar algumas características do romantismo alemão e expressar tensões vividas pela Europa no final do século XVIII. Levando em conta que os primeiros textos da obra foram escritos em 1771 (WATT, 1997), o escritor alemão gastou os sessenta anos de sua vida literária produzindo a obra cuja versão final só foi publicada em 1832, ano seguinte ao de sua morte, e que já em seu lançamento foi indicada como a maior peça da cultura alemã.

O Fausto de Goethe tem pouco a ver com o personagem do dramaturgo inglês. Dividida em duas partes, há uma certa quebra no enredo, seja na formação do personagem, seja na forma teatral. No prólogo, Deus e Mefisto estabelecem um jogo, em que é dado ao maligno o poder de tentar aquele que é definido pela Divindade como um servo fiel. A primeira parte é um drama, marcado pela relação entre Fausto e uma moça ingênua, Gretchen, que, devido ao relacionamento, perde, de forma violenta, sua mãe, seu irmão, seu filho e, depois, a própria vida.

Na segunda parte, Fausto, auxiliado por Mefistófeles, aparece como um herói de guerra, que, após conceder vitória a seu imperador, recebe posses, honrarias, passando a agir como um empreendedor capitalista, sem escrúpulos, sem caráter. Apesar de tudo, sua alma é resgatada pelos anjos, que elogiam aquele que tanto lutou sozinho.

Para Watt (1997), há falhas por trás dessas mudanças, mas algo garantirá a unidade da peça e do personagem: o movimento ininterrupto. As transformações de Fausto são coerentes com um enredo em que é dado às ações transformadoras o primado da História. Não por acaso, nas primeiras cenas após o prólogo, encontramos um Fausto melancólico em seu quarto cheio de manuscritos e sombras. As mudanças na vida do professor começam quando ele lê o primeiro versículo do Evangelho segundo São João – “No início era o Verbo” – e o traduz para “No princípio era a Ação”. É justamente quando resolve dedicar sua devoção ao Deus do Velho Testamento por sua ação criadora, que Mefistófeles se apresenta como o lado negativo de todo ato criador, o mal, a destruição a partir dos quais as coisas podem ser criadas. Ao se apresentar a Fausto, Mefistófeles mostra não só sua natureza contraditória como os paradoxos que envolvem a relação entre o Bem e o Mal, a criação e a destruição:

*Eu sou parte da Energia  
Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria.  
O Gênio sou que sempre nega!  
E com razão; tudo o que vem a ser  
É digno só de perecer.*

Na visão de Watt (1997, p. 200), não temos aqui um drama moral, como na peça de Marlowe. Percebe-se que, bem mais importante que as classificações éticas/religiosas, para Goethe é a construção, através de Fausto, da imagem do Homem Universal, o qual, no início da peça, está perdido no mundo das noções medievais mágicas e religiosas, passa pelas idéias e pelos mitos clássicos do Renascimento e vai evoluindo até que, no momento da morte, vê o mundo e age como um burguês do século XIX.

#### O DR. FAUSTO DE MANN

Para Watt (1997), o Dr. Fausto de Mann é superior ao de Goethe. Escrevendo para um público que certamente não acredita que forças sobrenaturais comandam a História, Mann (1994) usa estratégias narrativas que fazem com que o pacto entre Adrian Leverkühn e o Mal Absoluto permaneça verossímil. O Mal ganha realidade no texto independente da figura do Diabo, porque há algo de demoníaco em Adrian, um indivíduo arrogante, anti-social e que, simultaneamente, desperta compaixão alheia. Adrian Leverkühn é, como quer o narrador, uma “das pessoas com as quais não é fácil conviver, mas que jamais se podem abandonar” (MANN, 1994, p. 298). Ao terminar de ler o romance, fica a certeza de que ele existe no homem moderno, que vive em conflito interior, acompanhado de outra questão: o que é o Mal?

Essa ambigüidade que cerca o Mal é resultado, em primeiro lugar, da história ser narrada pelo melhor amigo de Adrian Leverkühn, Serenus Zeitblom, que sendo um religioso – católico, diferente do amigo, que é protestante – e um intelectual ao mesmo tempo, conta com horror e simpatia a história do jovem compositor. Ao receber uma carta do músico, onde este narra um possível pacto com o Diabo, Serenus se mostra perturbado, certo, por um lado, de que o pacto era fruto da mente atormentada pela sífilis de Leverkühn, mas aceitando a possibilidade de existência do Diabo (MANN, 1994, p. 299). Zeitblom



constrói diferentes interpretações do que ocorreu com Adrian, mas não se mostra seguro em nenhuma delas. “O problema é que o narrador hesitante e cauteloso – sempre é importante enfatizar que Serenus é filólogo e vê a palavra como instituinte – também acolhe com secreto alvoroço a possibilidade desse pacto”, como observa Bordini (1992, p. 55). Entendo que essa hesitação contamina o leitor e o leva para a dimensão mítica, onde o real é feito por palavras, e não de fatos unívocos. O próprio fato de Adrian ter contraído sífilis, transmitida por uma prostituta chamada Esmeralda que lhe avisou do risco que corria, tem para Serenus um sentido transcendental, onde queda e redenção se encontram:

*A desventurada acautelou contra ‘si mesma’ a quem a desejava, e isso representou um ato de livre elevação da alma acima da sua deplorável existência carnal, um ato de distanciar-se humanamente de tal situação, um ato de comoção, um ato – permitam-me esta palavra – de amor. E, céus, não havia também amor da parte dele? Que mais podia ser, que obsessão, que vontade de desafiar a Deus, que impulso de incluir o castigo no pecado, e enfim que desejo mais arcano, mais profundo, de concepção demoníaca, que anseio de uma transformação química de sua natureza, suscetível de provocar a morte, induziram o acautelado a desprezar a advertência e a insistir na posse dessa carne? Nunca consegui pensar sem nenhum calafrio religioso naquele abraço, no qual um sacrificava a sua salvação e a outra a encontrava* (MANN, 1994, p. 206-7).

Para Adrian, a transmissão da doença é resultado do encontro com o demoníaco, como se lê na carta que Adrian escreveu a Serenus, citada anteriormente. Na carta, Adrian conta que, quando se encontrava na Itália, enquanto tomava vinho e lia um ensaio de Kierkegaard sobre Don Juan, foi surpreendido por um golpe de frio que o estremeceu. Logo, ele percebeu que não estava mais só: um homem baixo, de corpo macilento e roupas de malandro, começou a conversar com ele. Uma longa conversa, reproduzida em mais de trinta páginas do romance, onde o visitante se apresenta como Sammael, “O Anjo do Veneno”. A conversa é repleta de apresentação de teses e troca de argumentos, no melhor estilo dialético, num jogo de especulações que é a marca do demoníaco, segundo aquele que se apresenta como o Diabo.

No início, Adrian (*apud* MANN, 1994, p. 300) parece entusiasmado com o encontro:

*Tenho a firme e inabalável vontade de não deixar em absoluto afrouxar o digno controle de minha razão. E, no entanto, vi-O, finalmente, finalmente! Ele esteve aqui comigo, nesta sala; visitou-me inesperadamente e todavia de há muito esperado [...].*

Na conversa narrada em seguida, porém, Adrian coloca em dúvida a identidade de seu visitante e vem o debate: Sammael busca comprovar sua realidade, enquanto o músico demonstra ceticismo. Na carta que escreve, porém, o compositor sempre se refere ao outro como Ele – com a primeira letra maiúscula.

Além disso, as falas do vulgo Sammael revelam um conhecimento íntimo de Adrian, o que pode ter um duplo significado, como os personagens indicam: “Somente dizeis coisas que estão dentro de mim e provêm de mim, mas nada que seja vosso” (MANN, 1994, p. 304). Para o músico, essa seria uma prova de que o diálogo não passa de um delírio. Para Sammael, seu objetivo é mostrar que ele e Adrian estão juntos há muito tempo.

Em seguida, discutem sobre o caráter nacional alemão, sobre a salvação humana, sobre a arte. Tanta especulação revelaria o espírito demoníaco que domina os interlocutores, pois os habitantes do inferno já tem “no sangue [...] o jeito de especular” (MANN, 1994, p. 335). Como em outras versões do pacto fáustico, Sammael oferece 24 anos de vida a Adrian, tempo que seria usado na composição de uma grande obra. Uma obra necessária para libertar a arte de sua mediocridade, tema de um longo discurso, onde Sammael critica tanto a cultura separada do culto quanto a religião:

*Espero que não te pasmes de ver Lúcifer te falar de religião. Com a breca! Só desejo saber quem, a não ser eu, poderá falar-te dela hoje em dia. Certamente não um teólogo liberal [...]. A Religião é meu elemento, tão indiscutivelmente como deixou de ser matéria da cultura burguesa. A Cultura, desde que renegou o culto e passou a cultuar-se a si mesma, não passa de um refugio, e depois de meros quinhentos anos de tal situação, todo mundo está tão farto e cansado dela, como se tivesse engolido, sala vênica, panelas cheias de tal comida (MANN, 1994, p. 329).*

Embora a narrativa do encontro não descreva nenhuma assinatura de um pacto, Sammael insiste que o pacto foi concluído na relação que Adrian teve com Esmeralda, onde contraiu “a iluminação, o *aphodisiacum* do cérebro” (MANN, 1994, p. 336). A sua visita teria apenas o objetivo de ratificar o acordo. Além disso, o Diabo mostra as condições do pacto: Adrian deveria renegar “tudo quando vive, de todas as hostes celestiais e de todos os seres humanos” (MANN, 1994, p. 336).

Adrian Leverkühn estranha a cláusula e pergunta: “Acaso o Diabo deseja proibir a volúpia?” (MANN, 1994, p. 336). Mais tarde, acrescenta que o amor é necessário à criação artística, causando risos no Diabo, e depois ira:

*O amor te fica proibido, porque esquenta. Tua vida deve ser frígida, e, portanto, não tens o direito de amar pessoa alguma. Que é que imaginas? A iluminação deixa intactas tuas forças intelectuais e até as intensifica de vez em quando, convertendo-as no mais perfeito elevo [...]. A natureza das coisas requer o esfriamento total de sua existência e de tua relação para com os homens, já inerente a sua índole. Absolutamente não ti impomos qualquer coisa inédita. [...] Queremos que fiques tão frio, que nem sequer as chamas da produção artística sejam bastante quentes para te aquecerem* (MANN, 1994, p. 337).

Adrian (*apud* Mann, 1994, p. 337) conclui: “Evidentemente é uma antecipação do inferno o que me preparais já em terra”. Se Fausto inventou o inferno moderno, como quer Argullol (2002), Adrian o atualiza: não se trata mais da dúvida ou do desejo insaciável, mas o fim do sentimento, das relações humanas, da própria relação com a vida, mesmo antes da morte. Outros Faustos viveram momentos de volúpia, de sexualidade, ou de paixão, como na história de Goethe, em que o protagonista se apaixona por Gretchen. Até o primeiro Dr. Faustus, segundo a lenda, teria gozado do carinho de alunos e da glória de ser amado. Leverkühn não: a criação musical implicava na negação da vida social. O Adrian vivo já estaria no mundo dos mortos, sendo sua vida reduzida à criação de uma obra musical. Essa é a sua tragédia, que se completa quando a loucura o separa de todos.

A ameaça do Diabo teria se cumprido quando da única relação amorosa que brotou na vida de Adrian. Isso aconteceu quando Nepo

Schneidewein, sobrinho do compositor, foi morar com o tio numa chácara. Nepo, ou Eco, como prefere ser chamado, é descrita como uma criança encantadora, angelical, que seduziu a todos por sua beleza e bondade, inclusive o próprio Adrian que, embora tentasse controlar seu afeto, confessou que “amava o sobrinho ternamente e que a aparição dele marcara em sua vida o início de uma fase luminosa” (MANN, 1994, p. 629). Inspirado, Adrian trabalhava justamente na adaptação musical da peça A Tempestade, de Shakespeare, que Carrière considera uma espécie de avesso da história de Fausto, como foi visto.

Adrian passeava com o menino pelos campos e adquiriu o hábito de entrar no quarto de Eco, quando este fazia suas orações noturnas. Embora fossem várias as orações, Adrian percebeu que havia algo em comum entre elas, num comentário que fez a Serenus: “Ele reza logo por toda a criação, expressamente na intenção de ser incluído nela. Deverá uma pessoa piedosa realmente saber que se serve a si própria, ao rezar por outros?” (MANN, 1994, p. 636). Ou seja, o contrário da vida de Leverkühn.

A relação, no entanto, dura pouco. Após alguns meses, Eco contrai uma meningite e falece. Adrian fala da morte do menino como uma ação do demônio, devido à quebra do pacto que o proibia de amar:

*Leva-o monstro [...], já que não quiseste tolerar nem isso, velhaco que és! [...] Leva seu corpo, sobre o qual tens poder! Mesmo assim, terás de deixar em paz sua doce alma. Eis o que te torna impotente e ridículo. Por isso, hei de zombar de ti através do eões! [Depois, assume a culpa pela morte:] Foi um crime horroroso termos admitido que ele viesse, que eu o deixasse aproximar-se de mim, que me deleitasse com seu aspecto! Deves saber que as crianças são feitas de uma matéria delicada e facilmente permeáveis a influências peçonhentas...* (MANN, 1994, p. 642-3).

Próximo ao final do romance, Adrian faz uma confissão de seu pacto diante de um grupo de amigos que acreditavam estar reunidos para a audição da última obra do compositor, O Lamento do Dr. Faustus, e se coloca como o assassino da criança. A confissão de Adrian é sua última fala: no final, o músico perde a lucidez por completo. Assim, mantém-se o mistério: não se trata apenas de um delírio, influenciado pela sensação de culpa?

Aqui, o romancista usa de um recurso interessante, pois as possíveis reações do leitor diante da narração são representadas no texto pelas reações daqueles que ouvem a fala de Adrian. No início da narração, os ouvintes pensam se tratar de “um exórdio humorístico”, o que provoca risadas. Em seguida, as risadas diminuem, substituídas “por diversos estalos de língua e meneios de cabeça”. Logo a tensão aparece no público, as sobranceiras se fecham e os rostos expressam dúvidas. Aos poucos, os ouvintes começam a se retirar; em primeiro lugar, os religiosos, assustados com a referência ao demoníaco, que são, logo depois, acompanhados pelos três cientistas presentes, sendo que um deles “comprimia as têmporas com ambas as mãos”. Ironicamente, dois grupos com concepções de mundo divergentes, mas que, por motivos também diferentes, recebem a confissão como um absurdo. Absurdo moral para os primeiros, e irracional para os homens de ciência.

Outros ficam até o fim. De quando em quando, o poeta Zur Höhe exclamava que tudo era muito lindo. Algumas mulheres se aproximavam de Adrian, “em atitude protetora”. Else Schweigestill, que mantinha uma relação maternal com o músico, manteve-se a alguma distância, o que não a impediu de ser a primeira a socorrê-lo quando ele desmaiou, após a confissão. Foi ela também que ordenou que todos saíssem da sala, dizendo:

*Essa gente da cidade não tem nenhuma compreensão, e aqui se precisa de compreensão! Ele falou muito da Graça eterna, o coitado, e não sei se ela será bastante grande. Mas uma compreensão verdadeiramente humana, podem acreditar, basta pra tudo* (MANN, 1994, p. 678).

Independente da realidade do demoníaco na história, o significativo é que o músico vê sua vida e o sucesso de sua carreira como estando relacionados à busca do maligno desde a juventude:

*Escondi os fatos sempre no meu íntimo. Agora, porém, já não quero ocultar-vos que desde a idade de vinte e um anos estou casado com Satanás, e em pleno conhecimento do perigo, por maduramente ponderada coragem, altivez e ousadia, almejando conquistar glória nesse mundo, dei a Ele uma promessa e fiz um pacto, de modo que tudo quanto realizei no lapso de vinte e quatro anos, e que os homens,*

*com muita razão, olharam com desconfiança, originou-se unicamente graças à ajuda dele e é obra do Diabo, inspirada pelo Anjo da Peçonha* (MANN, 1994, p. 669).

Para Adrian, a busca do Mal é conseqüência de ser um predestinado à perdição:

*[...] desde a minha juventude, tem sido meu destino ir em busca dele, uma vez que deveis saber que o homem foi criado e predeterminado para a beatitude ou o Inferno, e eu nasci para entrar no Inferno. Eis porque dei açúcar à minha ambição, estudando theologiam em Halle, na Escola Superior. Mas não o fiz por amor a Deus, senão por causa do Outro. Clandestinamente, meus estudos das Ciências Divinas já eram começo do pacto e disfarçado movimento em direção não a Deus e, sim, a Ele, o grande ‘religiosus’* (MANN, 1994, p. 672).

Embora reconheça ter recebido “dons de cima”, para Adrian o pacto com o demoníaco era fundamental para a criação artística, pois vivia numa “época em que já não é possível realizar uma obra de modo piedoso, correto [...]. A Arte deixou de ser exequível sem a ajuda do Diabo” (MANN, 1994, p. 672).

## CONCLUSÃO

Embora Adrian fale sobre uma troca com o Diabo, percebe-se que, na visão de Mann (1994), o Mal está no próprio homem, o que difere a obra de outras versões do pacto fáustico, especialmente a de Goethe. Como observa Watt (1997, p. 249),

*enquanto em Goethe Mefistófeles representa o espírito da negação e das opiniões cínicas e destrutivas, em Mann [...] é Adrian que encarna o espírito do cinismo; e aquele que o tenta, por ocasião da fatal entrevista, é o odioso otimista romântico.*

A soberba, a altivez que o mantêm separado das outras pessoas aparecem também na sua própria relação com a vida, pela qual mostra desprezo quando contrai conscientemente a sífilis – para ele um afrodisíaco mental, útil no desenvolvimento de sua genialidade, mas

fatal para a sua sobrevivência. Adrian Leverkühn prefere morrer e deixar um “nome” imortal, do que gozar a vida.

É interessante que, apesar de tudo isso, esse homem que não aperta a mão das pessoas desperte simpatia entre alguns personagens, em especial em Serenus, o narrador. Um Serenus que reflete o próprio Mann (*apud* WATT, 1997, p. 247), que confessou

*que nunca havia amado qualquer criatura nascida de minha imaginação [...] na medida em que amei Adrian. [...] Literalmente, dividi com o bom Serenus o seu sentimento por ele, estava dolorosamente apaixonado por ele desde os seus dias de escolar arrogante, entusiasmava-me com a sua ‘frieza’, seu distanciamento da vida, sua carência de ‘alma’ – essa que faz mediação entre o espírito e o instinto – a sua ‘desumanidade’, o seu coração ‘desesperado’, a sua certeza de ser destinado à danação.*

Essa ambigüidade que cerca o personagem, que busca o trágico e mesmo assim consegue despertar compaixão, é fruto das contradições de nossa era. Na obra de Mann, o importante não é obter indício se o autor acredita ou não no demoníaco, e sim saber que vivemos numa época em que o Homem não tem mais alma para negociar. Dentro da tradição judaico-cristã, isso é visto como morte espiritual. Essa perspectiva está presente na última descrição que Serenus faz de Adrian, marcada pela idéia de que a Vida desprezada usou de ironia, transformando-o num verdadeiro morto-vivo, no período final de sua existência:

*No fundo da peça, num sofá, mantendo os pés na minha direção, [...] jazia estendido, agasalhado por um leve cobertor de lã, aquele que em outros tempos fora Adrian Leverkühn e cuja parte imortal se chama assim. As mãos lívidas, [...] estavam cruzadas sobre o peito, como nas estátuas jacentes das sepulturas da Idade Média. A barba mais acentuadamente grisalha espichava ainda mais o rosto afinado, a ponto de torná-lo muito semelhante aos dos nobres de El Greco. Poder-se-ia dizer que uma brincadeira sardônica da Natureza produzia a aparência da mais sublime espiritualização numa pessoa da qual o espírito se distanciara (MANN, 1994, p. 686-7).*

Ao fazer separação entre o Adrian Leverkühn, o nome imortal, e o ser patético à sua frente, Serenus traz de volta um paradoxo menciona-

do no início do livro, quando ele chama o compositor de “genial”. Em seguida, acrescenta que pessoas comuns como ele nem deveriam ter acesso ao termo “gênio, que tem certamente som e caráter nobres, harmoniosos, humanamente sadios” (MANN, 1994, p. 8-9). Depois, observa que, apesar disso, “não se pode negar e nunca se negou que o elemento demoníaco, irracional, ocupa uma parcela inquietante dessa esfera luminosa [...]” (MANN, 1994, p. 9). No final do parágrafo, Serenus pede desculpas ao leitor, diante da confusão.

A confusão do humilde Serenus é fruto da própria sociedade desencantada, que faz de alguns homens, considerados excepcionais, do campo da arte ao da política, seres divinizados, acima do bem e do mal, da vida e da morte. Consagrasse, então, a “genialidade” como algo acima de valores morais e éticos – usando a palavra ética no sentido de arte do bem viver. Na verdade, a noção de gênio na sociedade burguesa é uma ‘divinização’ do indivíduo pelo seu dom de criar, ideologia paralela à idéia da existência de um Deus Criador. Para Julia Kristeva (2002, p. 7), “‘gênio’ é uma invenção terapêutica que nos impede de morrer de igualdade num mundo sem o mais-além”.

No caso de Adrian Leverkühn, o preço da imortalidade, da exaltação acima dos demais, representa uma distorção do sentido da Vida. Ele é a negação dos princípios do cristianismo, se for observado como o sentido principal dessa religião o que a exaltação da Vida como Bem Supremo, como coloca Arendt (1995, p. 326-33), onde a imortalidade da vida individual inverte “a antiga relação entre o homem e o mundo, promovendo aquilo que era mais mortal, a vida humana, à posição de imortalidade ocupada pelo cosmo”.

A crença cristã na inviolabilidade da vida desvaloriza a *vita activa* dos antigos e, com isso, o valor do trabalho na existência humana – Arendt (1995) fala do cristianismo como religião dos mendigos. Com a decadência do cristianismo, observa-se, porém, segundo a filósofa judia-alemã, a vitória do *animal laborans*. A capacidade de criar fica limitada aos ‘gênios’. Os demais homens labutam, mais do que vivem, e são desumanizados pela burocracia instituída. É fácil entender a luta de Adrian Leverkühn pela glória; mas vê-se também, por sua experiência, que a imortalidade do gênio aponta para uma banalização da Vida, em seus vários sentidos. Um nome imortalizado implica a negação da arte de viver.



Se Arendt (1993) falou numa banalização do mal em nossos dias, Mann (1994) demonstrou, com sua versão de Fausto, que ainda existe uma forma de Mal Absoluto: a banalização da Vida, que o capitalismo promoveu enquanto desencantava o mundo. Por isso, a figura de Adrian Leverkühn promove efeitos paradoxais: ele apresenta as características típicas do indivíduo glorificado, ao mesmo tempo que mostra como a divinização do Homem leva à sua própria destruição como alma vivente, usando a expressão bíblica empregada na criação do homem<sup>1</sup>.

## Nota

<sup>1</sup> “E formou o Senhor Deus do pó da terra e soprou em seus narizes o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente” (Gênesis 2: 7).

## Referências

ARENDR, H. *Eischmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Diagrama e Texto, 1993.

ARENDR, H. 1995. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

ARGULLOL, R. *O fim do mundo com obra de arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BERMAN, M. *Tudo o que sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

BÍBLIA Sagrada. Tradução revista de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica Brasileira, 1995.

BORDINI, M. da G. Dr. Fausto e o esgotamento do espontâneo. *Organon*, Porto Alegre, v. 6, p. 53-60, 1992.

CARRIERE, J.-C. Juventude dos mitos. In: BRICOUT, B. (Org.). *O olhar de Orfeu*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

CHARTIER, P. *Os avatares de Fausto*. In: BRICOUT, B. (Org.). *O olhar de Orfeu*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

LINK, L. *O Diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

KRISTEVA, J. *O gênio feminino: a vida, a loucura, as palavras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MANN, T. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

PRAZ, M. *A Carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

WATT, I. *Os mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

*Abstract: the article tries to point out the Thomas Mann's work The Doctor Faustus on the Evil.*

*Key words: Evil, Thomas Mann, Doctor Faustus, Myth, Modern Individualism.*

ANA LÚCIA MODESTO

Doutora pela Universidade de Campinas. Professora de Antropologia na Universidade Federal de Minas Gerais.