

A ANAMNESE DO PACTO EM *DOUTOR FAUSTO* DE THOMAS MANN

PAULO FARIA

A minha idéia foi explorar exclusivamente a estrutura deste documento central que, no livro, aparece como a única secção que não é narrada por Sere-nus Zeitblom, mas transcrita por ele a partir do manuscrito que lhe foi confia-do pelo pactário, ou pelo suposto pactário. Digo "suposto pactário", porque o que há de realmente intrigante neste documento, presente no coração do livro, é que ele deveria ser o relato de um pacto, e não há pacto algum ali. Não acon-tece, propriamente falando, nada. Ou melhor, se algo acontece, é à maneira da revivescência, da anamnese de algo que já desde sempre teria acontecido. Este diálogo - que se aproxima, sob este aspecto, do diálogo psicanalítico - é vivi-do como uma evocação de um pacto que já aconteceu. O que tentarei fazer é, de certa maneira, conectar esse tema da ausência do pacto (ao nível pelo me-nos do enredo e da ação que esse documento tem a nos relatar) com as suas condições. Tentarei, em suma, explorar as relações que há entre o que nos foi proposto como tema-título dessa mesa-redonda de hoje - o pacto entre criação e subversão, que seria o núcleo do modo como o problema da criação artísti-ca, nas condições histórico-sociais do século XX, é posto no livro de Thomas Mann - e o tema proposto para a mesa de amanhã, ou seja, o tema das condi-ções do Pacto, as condições sob as quais pode haver o Pacto. Em outras pala-vras, tentarei relacionar a ausência do Pacto enquanto evento, enquanto algo que deveria acontecer mas não acontece, com a questão acerca das condições sob as quais um Pacto efetivo teria acontecido. Farei isso explorando, na es-trutura da narrativa contida neste documento, o singular fenômeno, para o qual a professora Maria da Glória Bordini já chamou a atenção, das mudanças de aspectos do diabo - o qual se apresenta, sucessivamente, sob as espécies de um rufião, de um crítico musical, de um teólogo e, enfim e novamente, de um rufião.

A idéia que quero deixar para a discussão é que ocorre aí uma retomada, por parte de Thomas Mann, de um tema que é uma espécie de "locus" classi-cus" do Romantismo alemão, a saber: o tema da aparição do demoníaco, do insólito, do "unheimlich" sob as espécies do cotidiano, do prosaico, do "heim-lich". Como vocês sabem, o tema é explorado por Freud no ensaio sobre o in-sólito, a propósito do conto de Hoffman, o '*Homem de Areia*'. O tema central

Paulo Faria. Professor na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

do conto de Hoffman é a impossibilidade de decidir se o outro que se apresenta diante de mim é um ser humano ou uma máquina, se ele é vivo ou morto. Voltarei a isso no fim. A questão que se coloca, porém, é exatamente essa: se o que aí está é homem ou minério, se é vivo ou é morto. E vou sugerir que a lição política do romance tem a ver com este ponto: saber se isso é um homem ou uma máquina, se isso está vivo ou morto.

Como começa a história? O que aparece diante deste narrador dentro da narrativa - deste homem que narra, no documento, o seu encontro com o demônio - o que aparece diante de Leverkuhn, precedido por uma onda de frio aterradora, é um personagem absolutamente vulgar. A primeira aparição do diabo reveste-se das espécies do ordinário, do vulgar e do comum. Ele entra em cena já tratando o interlocutor com a intimidade de um "tu", que o destinatário não concedeu senão aos mais íntimos dos amigos ao longo de toda a sua vida. Diante dele, Leverkuhn reage dizendo, "o que é isso? Strizzi, um rufião." A insistência desse tipo - que se apresenta com esta intimidade desrespeitosa sob as espécies de um rufião, de um proxeneta - em apresentar-se como o Outro por excelência - o demônio -, provoca da parte de Leverkuhn uma tentativa de jogada esperta (porém logo desmontada pelo interlocutor), que consiste em jogar o jogo da dúvida cética

("eu não sei se isto está realmente acontecendo; estive doente o dia todo, estive atormentado por uma enxaqueca terrível. Posso perfeitamente estar alucinado. Isto não está acontecendo. Os meus sentidos me enganam.").

É isso que ele diz ao diabo. Além disso ele julga conhecer de algum lugar este personagem. Conhece as palavras com que este personagem se dirige a ele. Há frases que este diabo vestido de rufião profere que ele ouviu em outro lugar. As palavras dele ecoam as de um professor de teologia de Halle ouvidas muitos anos antes. E ele:

"isso é como nos sonhos. Ouço coisas que eu já ouvi, evoco imagens que já encontrei. Isso é uma evidência de que essas coisas não estão acontecendo!"

O diabo, no entanto, usando de um argumento que tem as características de uma hipérbole cética em que o cogito cartesiano vira do avesso, retruca: "o fato de que você fala e isso que você diz, longe de certificar sua existência, certifica antes sua inexistência". E então Leverkuhn diz ao diabo:

"quase todas as palavras que pronunciais revelam vossa inexistência. Somente dizeis coisas que estão dentro de mim e provêm de mim, mas nada que seja vosso."

E o diabo responde, desarmando o expediente da dúvida:

"Isso, bem ao contrário, é a prova mais cabal de existência que poderia haver. Que o que eu digo esteja dentro de ti, que o que eu digo pertença

aos teus sentidos, às tuas idéias, aos teus pensamentos, às tuas evocações e às tuas memórias, é a prova mais cabal de minha existência. Certifica, em primeiro lugar, que eu existo e, em segundo lugar, onde é que eu irrecusavelmente existo".

Há um sentido de existir, portanto, em que o que se tem como meramente subjetivo - as sensações, as percepções, as idéias - é um modo privilegiado de existência. Isso adianta alguma coisa sobre por que não vai haver pacto. O modo de existência disso que se afirma existir aí não é o modo de existência do que existe fora de mim - não é o modo de existência, portanto, do genuinamente outro.

Vencida essa primeira etapa, o diabo apresenta o negócio que ele tem a fazer. Ele tem tempo a vender. O que ele vende é tempo, emblematizado na metáfora da ampulheta que evoca a imagem da melancolia de Durer, metáfora clássica da finitude humana. O diabo oferece um remédio para isso: tempo. Porém, não tempo ilimitado, não duração temporal ilimitada ou eternidade, mas uma certa qualidade de tempo. Qualidade de tempo que, todavia (em nova jogada de resistência), Leverkuhn não está disposto a considerar, porque precisamente a aparência prosaica, vulgar e banal do interlocutor parece vedar o acesso a esse tempo vertiginoso que é lhe anunciado. Surge então a controvérsia sobre a espécie sob a qual se apresenta o diabo. O diabo diz: "eu me apresento sob a espécie que as circunstâncias pedem. Eu sou um camaleão, sou um ser mimético. Eu sou como estas borboletas que teu pai colecionava e estudava na infância, capazes de mimetizar qualquer que seja o seu meio. Eu sou, com efeito, a imagem dessa borboleta" - a imagem de Hetaera Esmeralda, a borboleta translúcida, cujas asas traziam uma mancha violácea que lhe permitia, em seu vôo totalmete transparente, evocar uma pétala levada pelo vento - e cujo nome Adrian, secretamente, dera à prostituta com quem, desaconselhado pela própria, mantivera relações sexuais, contraindo a sífilis anos antes. Era o mesmo nome que estava cifrado no coração da obra musical, através de um velho truque que Bach e tantos outros compositores até Schoenberg - modelo do personagem de Mann, pelo menos no aspecto da técnica musical - empregaram.

Como vocês sabem, nas línguas alemã e inglesa, as notas musicais são representadas por letras do alfabeto, o que permitia ao compositor gravar mensagens cifradas no coração da obra, compondo, como, por exemplo, Bach compôs, fugas sobre o próprio nome, isto é, sobre a combinação de notas que correspondem às letras B, A, C, H. Há uma série, há um núcleo melódico fundamental composto pelas letras fundamentais do nome Hetaera Esmeralda que atravessa toda a criação musical de Leverkuhn. O que significa dizer que esse ser mimético, em que o insólito, o demoníaco se manifesta com uma simples mudança de aspecto do familiar, tem seu nome gravado no coração da própria obra que está sendo criada.

É aqui que ocorre a primeira insinuação da inexistência do Pacto ou, ou o vem a dar na mesma, de sua existência já desde sempre constituída. Não há nada que pactuar, pois aquilo que o pacto poderia instituir já está instituído desde sempre. Esta obra musical já está sendo criada, trazendo gravada no seu coração o compromisso com as fontes que a alimentam. A "frieza" do criador cerebral, que submete o material musical à disciplina de uma técnica rigorosa, alimenta-se do compromisso com a licenciosidade baixa e vulgar emblemática na figura do rufião.

Nesse momento, é possível enfrentar as condições do negócio que está sendo proposto. É então que o diabo apresenta a descrição (que a professora Maria da Glória leu há instantes) do conteúdo vertiginoso deste tempo que é oferecido. E é nesse passo que o diabo explicitamente diz, pela primeira vez, que o pacto já foi celebrado, que já não há nada a fazer senão ratificá-lo. Ele estaria ali apenas para lembrar que este pacto já aconteceu. E a idéia central é que a obra, na verdade, alimenta-se da contaminação do espírito pela embriaguez da sensibilidade de que a figura da Hetaera Esmeralda - da prostituta - é a encarnação.

Ora, é neste passo, justamente, que o diabo fornece uma explicação médica - clínica - do fenômeno. O ingresso no tempo vertiginoso da criação é também a história da contaminação pela sífilis, história do progresso ascendente - como ele diz - "rumo à pia-máter, do vírus nervoso, da espiroqueta". O ingresso no tempo demoníaco é assim o produto de uma "metástase no campo metafísico, metavenéreo, meta-infeccioso". Ora, o que é notável é que essa descrição metódica do processo de ascensão da doença venérea - "as meninges, a dura-máter", diz o demônio, "que envolve o cérebro; a pia-máter, que, junto com ela, protege, no seu interior, o delicado parênquima" - trivializa o mal, devolve-o, mais uma vez, ao familiar, ao *heimlich*. É um assunto de medicina, é um assunto clínico na melhor das hipóteses. Também o pai de Leverkühn estudara os processos naturais de contaminação, de passagem do orgânico ao inorgânico. E o diabo diz: "todo este processo provém da osmose". Isso é instável porque, neste momento, a naturalização do mal prepara o caminho para a amálgama entre doença e loucura, em primeiro lugar, e, em segundo lugar, entre loucura e criação. E aqui o diabo convoca todo o arsenal da mitologia romântica do gênio ao invocar "contra o tédio, contra a convenção burguesa, contra a herda ponderação, contra o mortífero controle do intelecto, a ostentosa irreflexão". "O artista", diz o diabo - o diabo-rufião ainda -, "é irmão do criminoso e do demente". O diabo, que nada crê, diz:

"nós não criamos novidades, pois isso cabe a outra gente. Limitamo-nos a desatar e libertar. Mandamos às favas a lerdeza e a timidez, os castos escrúpulos e as dúvidas".

O diabo, este que liberta, que desata, é - e assim ele se autodefine - "o senhor do entusiasmo".

Neste momento, chegados a esse ponto, o diabo sofre sua primeira mudança de aspecto. O que até então foi visto como um rufião, um proxeneta, metamorfoseia-se gradualmente, enquanto fala, num gentleman, num intelectual, num crítico musical, mantendo como único índice da sua identidade a voz. A naturalização completa do demoníaco e a trivialização do mal propiciam a passagem a uma nova figura. E Leverkühn, tal como registra em sua narrativa, está mais à vontade nesse elemento.

É um crítico musical que fala agora. O que eu gostaria de propor é que nós ouvíssemos um crítico musical de verdade, a saber, Theodor Adorno. Na "*Filosofia da nova música*", Adorno escreve a respeito de Schoenberg, cuja técnica musical notoriamente inspirou a caracterização que Thomas Mann faz da arte de seu personagem:

"(...) o único momento propriamente subversivo em S. é a mudança de função da expressão musical. Já não se trata de paixões que são simuladas, representadas e encenadas, mas de movimentos corpóreos do inconsciente, de choques, de traumas, que ficam registrados por meio da música. Ataca os tabus da forma, já que estes submetem seus movimentos à censura, os racionalizam e os transpõem em imagens. As inovações formais de S. estavam estreitamente ligadas ao conteúdo da expressão e serviam para fazer irromper sua realidade. As primeiras obras atonais são documentos no sentido dos documentos oníricos da psicanálise."

Ora, o tema que intriga Adorno ao longo de todo o seu ensaio sobre S. é como se dá a passagem do desregramento dos sentidos (na libertação da tonalidade) e a imposição do método de composição dodecafônica para reorganizar esta irrupção do demoníaco, que não é senão a condução, o levar às últimas conseqüências do princípio da expressão, do princípio do gênio, encontra expressão nessa mitologia romântica de que o diabo-rufião se faz porta-voz no diálogo com Leverkühn. É interessante porque, fazendo eco a Adorno (que ele de resto cita, sem aspas, porém literalmente), o diabo, sob a forma de um crítico musical - o diabo T. Adorno - diz a Leverkühn a uma certa altura.

"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 define no tempo, recusa ampliar-se no tempo, que 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."

Qual é o problema que isso coloca para Adorno e para o diabo? A recusa do ornamento, a recusa da convenção, a recusa da generalidade abstrata da forma clássica, importa também na recusa de um meio de conciliação entre a subjetividade da criação e as condições sob as quais ela pode ser reconhecida. Esta é a dificuldade que fica agora para ser resolvida. Explica o diabo:

"há quatrocentos anos toda a grande música está se dando por satisfeita com a ilusão de que tal unidade" (a unidade entre o subjetivo e objetivo, entre a forma convencional e a criação pessoal) "se tenha produzido sem nenhuma falha" (Mozart compoendo minuetos de acordo com as convenções musicais de seu tempo). "Comprazeu-se (a grande música) em confundir as leis e as convenções gerais válidas para ela com suas aspirações mais particulares. Ora, meu amigo, isso não se dá. A crítica ao ornamento, à convenção e à generalidade abstrata é uma e a mesma. O que permanece objeto dela é o caráter ilusório da arte burguesa da qual a música participa, embora não crie nenhuma imagem. Certo, com relação às demais artes, ela leva a vantagem de não produzir imagens, mas, em virtude de seu incansável esforço por conciliar suas ambições específicas com o rigor das convenções, todavia tomou, na medida de suas forças, parte nesta burla em alto estilo. A subsunção da expressão da generalidade conciliadora é o princípio mais intrínseco da aparência musical. Isso terminou. A pretensão de imaginar que o geral se acha contido harmoniosamente no especial desmente-se a si mesmo. Acabaram as convenções pré-estabelecidas obrigatórias que garantiam a liberdade do jogo."

O problema agora é como é possível jogar o jogo livre, quando as regras do jogo foram abolidas. Na tentativa de imposição da forma sobre o caos de pulsões de paixões (dos quais, todavia, se alimenta o impulso criador), o diabo denuncia uma autocracia da forma, tendente a esterilizar o próprio impulso da criação musical. Assim Adorno:

O que a música radical conhece é a dor não transfigurada do homem. A impotência desse é tal que não permite nem a aparência, nem o jogo. Os conflitos instintivos, sobre cuja gênese sexual (como na história de Leverkühn) a música de Schoenberg não permite abrigar dúvidas, assumiram, na música documental, uma força que impede suavizá-los como consolo. Na expressão da angústia, a música da fase expressionista de Schoenberg testemunha a impotência do homem.

O que o diabo tem a oferecer em troca disso? O tempo vertiginoso do demoníaco - ao preço, contudo, da perda integral da alteridade. O proponente desse jogo (que, na verdade, não é o proponente de um Pacto, mas sim o evocador de um Pacto que teria sido feito já há muito tempo) toma agora, sucessivamente, a figura de um teólogo. É quando, finalmente, se faz o exame metuculoso - jurídico, eu diria - das condições do Pacto, do objeto do contrato, da prestação e de contraprestação: vinte e quatro anos garantidos de vida, em troca da renúncia ao amor, da perda do amor, da solidão. E eis que, consumada a explicitação da troca, o diabo teólogo volta a ser o rufião original.

Qual é a moral da história a se extrair dessa sucessão de mudanças em que uma espécie de movimento pendular se joga entre, de um lado, o insólito, o demoníaco, o estranho e, de outro, o familiar - o demasiado familiar, o cotidiano; em que aspectos se modificam, o mesmo apresentando-se sempre à semelhança de alguma outra coisa? Qual é a lição que isso nos propõe?

Na verdade, o preço pago (é isso que eu gostaria de sugerir; isso explica que não haja pacto em momento algum: há um buraco vazio bem no meio do livro) não é a execução de uma obrigação contratual ("você me dá vinte e quatro anos de tempo vertiginoso de criação, e eu te dou, em troca, o que você me pede, digamos, o amor, a solidão), mas, antes, a dissolução das condições mesmas do contrato, ou seja, do reconhecimento do outro, da alteridade. E a perda da alteridade, a perda da medida comum, a perda do reconhecimento é, na perspectiva de T.M. (e isso é o background político da história), um evento histórico de primeira grandeza. Para ele, no pano de fundo disso, o que acontece - nesse processo de destruição das condições sob as quais se pode estabelecer um pacto e contratar - é que essas condições envolvem o reconhecimento do outro como um outro. Isso aí o diabo apresenta na descrição do que seja o estado de embriaguez mística que ele propõe como conteúdo do tempo vertiginoso da criação. Qual é a imagem disso?

Lembra-te da comovente exaltação, do ambiente bem convulsivo, cheio de pressentimentos e inquietudes, o afã de peregrinar ao Santo Sangue de Niklashausen no vale do Tauber, as cruzadas de crianças, as hóstias sanguinolentas, a fome, a revolta dos camponeses do Bundschuh, a guerra e a peste em Colônia, meteoros e cometas e grandes signos, freiras estigmatizadas, cruces que assomavam nas vestes das pessoas, que então queriam combater os turcos, com o estandarte feito de uma camisa de moçinha, adornada de uma cruz milagrosa. Que belos tempos, tempos endiadradamente alemães!

A aniquilação das condições do Pacto, a aniquilação das condições do reconhecimento do outro tem um nome histórico. Isso que está no pano de fundo desse drama fáustico ao avesso - em que não há pacto nenhum, pois as condições do pacto foram aniquiladas - o nome disso, na história de nosso tempo é o Nacional-Socialismo. Estes são os tempos que Zeitblom, o narrador do romance, descreve como de "insânia".

Não é coincidência que, na mesma época em que Mann escrevia este romance, Wittgenstein se preocupasse em explicar como ver algo como algo, enxergar um aspecto em alguma coisa, está na base de nossa capacidade de julgar, de pensar; e, em consequência, de nossa capacidade de conhecermos e reconhecermos; e recorresse insistentemente ao exemplo da situação em que eu olho para o outro e não enxergo um ser humano, mas um autômato (algo morto), para ilustrar esse "despertar de um aspecto":

"Diga para si mesmo: 'Aquelas crianças ali são meros autômatos; toda sua vivacidade é mero automatismo'. E essas palavras resultarão inteiramente destituídas de sentido; ou então produzirão em você alguma espécie de sentimento insólito (unhemliches), ou algo assemelhado" (*Investigações filosóficas*, 420)

Tal é a natureza íntima das fantasias filosóficas de aniquilamento da alteridade, que encontram expressão no ceticismo moderno - assim, por exemplo, no final da "Segunda Meditação" de Descartes:

"e, entretanto, que vejo eu desta janela, senão chapéus e casacos que podem cobrir espectros ou homens fictícios que se movem apenas por molas?"

Nas *Investigações filosóficas*, Wittgenstein escreve:

"Ver um ser humano vivo como um autômato é análogo ver uma figura como caso-limite ou variação de outra; por exemplo, a cruz na esquadria da janela como uma suástica" (420)