

A arte e o mal em *Doutor Fausto*: prenúncios dialéticos na obra de Thomas Mann

RODNEY FERREIRA

Faço esta observação com o propósito único de lembrar que também a angústia (não a tristeza melancólica) poderia ser contada entre os afetos *vigorosos*, se está baseada em ideias morais; se, no entanto, está fundada na simpatia e, como tal, é também amável, pertence apenas aos afetos *lânguidos*; com isso, chamo atenção para a disposição de ânimo, que somente no primeiro caso é *sublime*.

KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*

Dentre as personagens de Thomas Mann, certos eventos da existência de Adrian Leverkühn representam as mais explícitas associações com fatos biográficos

de Nietzsche, e ao mesmo tempo é justamente em *Doutor Fausto* que a ideia por trás dessas referências se dinamiza e refina, só reencontrando sua dramaticidade na crise final de demência. A ideia de que falo se define pela concepção thomas-manniana de que o artista criador deve ser oprimido pela doença para sublimar-se espiritualmente, em oposição à vida saudável e prática da burguesia. Melhor dito, o corpo burguês e sua atividade cotidiana devem encontrar um desvio, uma moléstia, para que no afastamento do imediato da vida se possa despertar uma consciência espiritual. Adrian Leverkühn, todavia, é um peculiar divergente disso e, com efeito, um elemento de tensão à ideia – que não deve ser restringida, em sua compreensão, a um aspecto formal, pois se dá sobretudo como uma aspiração imanente do *opus* de Mann em forma e fundamento dialéticos. E dentre as várias remissões dessa aspiração, duas podem ser pinçadas mais concretamente: a tradição burguesa do trabalho e da comunidade, muito associada também ao romantismo surgido da vertente pietista do protestantismo; e ao humanismo, tornado militante no contexto das guerras mundiais. Com efeito, a ideia se estende a um sentido prático-racional de direcionamento da vontade, transcendendo a forma para se tornar fundamento dialético que faz surgir da obra de Mann um movimento de um espírito dialético humanista e artístico em busca de se realizar na história e emancipar a vida humana. Isto é, a forma dialética com que a personagem thomas-manniana tenta se localizar entre o mundo burguês e o mundo artístico, e tudo que há de orbitante a essas noções, busca refletir-se na história como militância humanística do autor e fundamentar-se, assim, como uma perspectiva de formação do homem.

Embora possibilitadas pela postura romântica da radical negação do estático e de uma perspectiva unificada da natureza e do eu, as noções transvalorativas e contrapontísticas que dão forma à obra de Mann vão de encontro à raiz kantiana do próprio romantismo¹. Englobada pela dialética, a forma estética se torna fundamento de uma tarefa. Uma tarefa onde o sujeito deve se sobrepor à natureza e realizar-se segundo uma finalidade – finalidade que, no entanto, é suprassensível, e portanto irrealizável a ponto de exigir um movimento infinito em direção a ela. A dialética entre o mundo artístico e o mundo prático é o catalisador desse

¹Cf. *As raízes do Romantismo*, pp. 111-139. Esta e as demais referências simplificadas constarão completas na bibliografia.

movimento que liga a necessidade iluminista da determinação de uma finalidade humana com uma visão romântica da incomensurabilidade de todos os valores.

A questão, no entanto, é que *Doutor Fausto* guarda algo de obtuso, algo de tão soturno e distinto para o *corpus* thomas-manniano quanto é a fase tardia de Beethoven para seu próprio – associação que não é de todo arbitrária, sobretudo pelo romance ter sido objeto de uma intensa correspondência de Thomas Mann com Theodor Adorno, cujos escritos estéticos perscrutaram o sentido sublime da música tardia do referido compositor.² A base dessa percepção está no fato de que Adrian Leverkühn não é um artista como são os das novelas de Mann e nem um burguês singelo o suficiente para ser aberto a contrapontos, como é Hans Castorp, no romance *A Montanha Mágica*. Seu caráter ascético, frio e determinadamente apático, dão-lhe a idealidade necessária para ser protagonista de um romance publicado em 1947, quando o crepúsculo da *Kultur* chegou a seu ápice, mergulhando os projetos iluminista e humanista na densa escuridão do desencanto; desencanto histórico, pela percepção da atualização destrutiva do ideal científico, e desencanto espiritual, com a total subversão do significado da maioria esclarecida e da *Bildung*.

Adrian nada mais é do que a personificação da necessidade de uma reconstituição desse ocaso da cultura, resultando numa biografia que se faz miríade de seus emblemas: personificação, prenúncio, paródia, consciência e lamento. Só ao sê-lo é que podemos colocar pergunta de se após o pacto com o *Führer*, pôde-se salvar aquilo que na alma da Alemanha sustentava a dialética de sua obra e a aspiração que dela emanava, bem como de que modo Leverkühn e seu destino puderam guardar as respostas e os prenúncios de Mann para a relação do artista e da arte com a essência burguesa corrompida.

Traços étnicos e psicológicos, nomes, imagens e locais da infância, arquétipos culturais... A circunscrita vida burguesa de tipos loiros e de nomes irônicos, como Hans Hansen, intensificava a heterogeneidade de um Tonio Kröger, cujo nascimento e vida burguesas no Norte não puderam subsumir seu *vornome* latino, seus cabelos escuros, sua mãe Consuelo, sua alma afogueada pelo sangue artístico do Sul. Mann introjeta em suas personagens percepções e apercepções, isto é, dados sensíveis e dados de auto-consciência, que fazem com que mesmo Hans

² Cf. *Correspondence 1943-1955*.

Castorp, típico burguês na casa dos 20 anos, possa, por meio da doença e da estada num sanatório alienado e distante no tempo-espço, reencontrar a partir de seu corpo de ascendência conservadora um espírito capaz de lidar, e mesmo adotar, as ideias de um humanista do Sul com quem convive.³

Se tem sentido dizer que a burguesia média da primeira metade do século XX se remetia ainda fortemente à tradição, não se pode proferir o mesmo sobre sua atual condição. A verdade é que a oposição entre espírito e vida, doença e saúde, ordem e contingência etc, não considerada apenas pelo que o burguês significa para o artista, mas também do que o artista significa para o burguês, leva-nos a uma consideração premente para Mann, mas cuja transformação se anunciava para nós: a do mau e do bom burguês; a do burguês desviado da prática e dos costumes simples, e do burguês que retém a tradição e sobretudo que obedece à ética do trabalho. A rejeição ao artista, do ponto de vista burguês, não se dá na obra de Mann tanto pelo fruto do espírito, assim como sua aceitação não seria pelo fruto do trabalho, mas sim pelo *modo de vida* do trabalho, o modo de semear. As viagens, o afastamento do regime de profissões, a alienação muitas vezes cultivada, enfim, todas essas figurações de uma mesma prática do *rentismo* são o que, como atividade meramente superficial do artista, caracteriza essencialmente o mau burguês. Não à toa, Tonio Kröger é um escritor que critica o mundo da arte; critica àqueles artistas que não trouxeram para o campo de sua produção a ética burguesa, vivendo do encanto diletante. São artistas inautênticos, que diferentemente dele, não são alienados por características intrínsecas, mas cultivam o afastamento oportunista e vivem de rentismo financeiro e espiritual. Por isso se deve dizer que essa oposição, verdadeira nas obras iniciais de Mann, entre artista e vida se perde junto do *ethos* burguês, dando lugar a uma problemática que reflete essa internalidade decadente e suas consequências tanto para a arte quanto para a vida – e que isso é anunciado em *Doutor Fausto*. Demonstra-se isso não apenas pela terrível constatação do narrador Serenus Zeitblom, ao dizer que para

³Ademais, o leitor ou a leitora sedenta de maiores e melhores ilustrações dessas relações em obras de Mann que não *Doutor Fausto*, poderá consultar, além das próprias obras, os aclamados ensaios de Anatol Rosenfeld – o que acredita-se ser uma boa justificativa para que não nos detenhamos no que não poderia ficar tão melhor. Cf. *Thomas Mann*, de Anatol Rosenfeld, nas referências bibliográficas.

a Alemanha o início da primeira guerra significava uma “cisão histórica profunda, decisiva”, o término da “era do humanismo burguês”. Mas também porque, ao fim e ao cabo, Serenus, como humanista nesse cenário, representa realmente um “papel secundário” diante dos eflúvios de dissolução da burguesia alemã por um elemento mais primordial e diabólico, nostálgico de uma ordem mística em que racionalidade, ainda que elementar, só poderia se manifestar superficialmente: a própria existência de Adrian Leverkühn.⁴

A enxaqueca congênita de Adrian, bem como seu ascetismo e distância da dimensão dos atrativos sensoriais da arte, apesar de ter se tornado um compositor, indicam desde o início da obra um desvio que não tem a ver com o real labor artístico, e sim com a perigosa possibilidade do *fruto* do trabalho burguês ser para ele uma perdição. Um fruto que só poderia brotar da árvore de sua Kaisersachern natal, do interior de seu Éden burguês, e não exatamente de seu interesse pela música, desde o início desprovido de ingenuidade artística e carregado por uma problemática que soprava frieza sobre sua sensibilidade. A demência de Adrian, todavia, é sugerida na obra como consequência menos da enxaqueca e mais de uma sífilis que, assim como Nietzsche, teria contraído de uma prostituta – sua Esmeralda, também uma reminiscência nietzschiana da *Carmen* de Bizet – por quem foi seduzido traumáticamente e que representa seu pacto com a figura diabólica. Essa situação se-nos apresenta como uma verdadeira *paródia* do destino, e não uma aspiração de nível consciente – e por isso é algo que tem menos a ver com a formação artística de Adrian, e mais com sua pureza e austeridade. Todo esse percurso da cefaleia congênita, de um ascetismo inato e conveniente a um rigor tradicionalista, e por fim, da demência engendrada por um choque místico que só poderia ter como fundamento seu próprio caráter burguês, apontam o fim da vida burguesa por sua própria internalidade. Com efeito, é irônico que a absoluta independência social de Adrian seja, na verdade, um efeito individual

⁴Essa percepção se apresentará novamente no ciclo de *José e seus irmãos*, tal como analisa Lukács, ao tratar da representação do Egito como um “reino da morte” em estado de crise social e intelectual, onde “manifesta-se a decomposição nas suas formas menos falseadas: (...) como desencadeamento das paixões bárbaras que se escondem sob a polida superfície deste reino da morte, na esposa de Petrepé. O destino de Eni é, na verdade, interpretado de um ponto de vista puramente pessoal, comovente, mas ele é simultaneamente a imagem individual e humana do surgimento do fascismo.”

de algo que é manifestamente próprio do organismo da *Kultur* alemã, que ao se opor às noções de civilidade e *Civilization*, entregou-se a um isolamento que se fez fator central para a realização das guerras que causaram sua decadência. Tal é o quadro nítido de uma burguesia alemã ao mesmo tempo ensimesmada e imperialista.

Assim como no *Fausto* de Goethe, também para Adrian a figura diabólica representa a revelação de uma consciência decadente e se apresenta como uma possibilidade para que a dor dessa percepção se transforme em fruição (mesmo do sofrimento) e êxito, numa longamente voluptuosa descida até o Inferno. E se Fausto precisou trilhar o caminho do Esclarecimento erudito até ser tomado pela percepção do vazio de significado do domínio das ciências, para só então se tornar objeto de uma aposta entre o Criador e Mefistófeles, Adrian, por sua vez, nasceu sob o signo do gênio; de uma aposta impessoal da criação sobre uma criatura que ainda não sabia ser, mas que teria-de-ser. Sua desilusão, portanto, é um desenrolar de sua própria condição altamente perceptiva, bastando o momento em que se fizesse emergir o que ele já sabia no seu íntimo “espiritualizado por Deus”. Isso, em parte, expressa-se no diálogo em que o *Dicis et non facis* discorre sobre a dissolução da música em um esgotamento formal que apresenta para o século XX a impossibilidade de continuidade da composição musical segundo o tonalismo, e com isso o contexto musical se torna um grande obstáculo para os projetos de Adrian.⁵

Lateralmente, a figura de Kierkegaard, referida no diálogo tanto por Adrian quanto pela figura mefistofélica, projeta a noção da doença mortal. Se também nesta obra permanece a ideia dialética de que a doença é um princípio vital de criação tão ou mais necessário que o corpo, nenhuma doença é para a morte. Todavia, se para Lázaro, e para a virtualidade dos cristãos, isso significa a abdução da alma por Deus, para Adrian significa a submissão ao Diabo, e as coisas se invertem. Assim como aqueles três modos de existência analisados pelo filósofo dinamarquês, a saber, o ético, o estético e o religioso, que, significando modos de existência distintos para um cristão, encontram no pacto fáustico uma convergência. A vida ética do burguês, que Adrian tem por essência, mistura-se ao sensorialismo do esteta, na figura do humor irônico e das imaginárias viagens

⁵Cf. *Composition with twelve tones*.

intergalácticas e submarinas. A vida cristã, por sua vez, salta na fé de uma religião diabólica, onde a angústia presente é transportada para uma intensificação futura, e não para um alívio futuro. Com efeito, a percepção de um *desvio* de Adrian em relação a essa dialética nas obras anteriores de Mann ganha, em termos fenomenológicos, um perfil a mais. O pacto de Adrian consiste em condescender a si mesmo, isto é, condescender à doença que lhe fornecerá a energia criativa que só pode subsistir por um desdobramento de sua própria internalidade. E é o que pergunta retoricamente o Diabo: “Não se encontra, por acaso, a frigidez já preestabelecida em ti, da mesma forma que a enxaqueca paterna da qual nascerão as dores da Pequena Sereia? Queremos que fiques tão frio, que nem sequer as chamas da produção criativa sejam bastante quentes para te aquecerem.”.

Ora, é assim manifestamente pessimista o modo de aparecer da dialética thomas-manniana nessa reconstituição de maturidade, de modo que ao assumir no pacto de Adrian Leverkühn uma analogia do pacto da Alemanha com o nazismo, fica-nos evidente a tese de que toda a apropriação e produção desse regime se deu como um desenvolvimento virológico interno à própria cultura alemã, uma “meningite venérea”, que depois da espiral militar de sangria encoberta e febre exitosa, rumou à danação eterna. A cultura de modo geral entra na relação do bom e do mau-burguês, e assim como a arte, faz ver o verdadeiro foco corruptor como um elemento potencial da própria internalidade do organismo alemão. Daí porque o destino de Nietzsche e dos demais ícones extraculturais referenciados devem ser vistos com uma certa ambiguidade paródica no interior da obra, tanto no sentido de que trata-se de uma emblemática histórica, quanto de que é algo que pertence ao cerne da produção artístico-intelectual de Mann. Isto é, a forma paródica dessa obra é paródica não apenas do destino histórico burguês, mas da própria apropriação e situação desse destino no *opus* do autor, revelando as limitações do que seria sua tarefa dialético-humanista.

Todo esse ímpeto distorcivo, no entanto, apareceu de modo mais esdrachado e superficial na apropriação nazista da arte e do mito que gerou a forma paródica por excelência: a *Propaganda* – forma essa que é hoje o principal gênero comunicativo da atual burguesia rentista. Basta perceber que não é absurdo hoje considerar feliz e arguta a utilização, na discussão do valor estético e da atividade artística, de analogias economicistas, como “bolsa de valores literária” e “declaração de contri-

buinte”, para indicar a contingência histórico-valorativa do cânone ocidental e a submissão dos críticos à ética da referência.⁶ Também a noção de formação como um esforço contínuo de aperfeiçoamento da sensibilidade e do engenho que direcionaria o homem a uma atividade criativa livre, cedeu hoje a uma utilitarização das universidades e a uma noção de aperfeiçoamento meramente dietético e superficial. Mas isso é apenas o reiteramento de uma confusão propriamente burguesa, pois já Kant apontava a necessidade de distinguir o que é liberdade entre prático-técnico, a ação prática como um corolário de um conhecimento científico que prescreve à vida; e prático-moral, ser livre como direcionamento da vontade para uma teleologia humanista concebida como um ideal da razão.⁷ E se o estético, para Kant, seria o meio de conciliar os dois domínios, para nós ele aparece, falando dos seus altos territórios, como vítima de um relativismo estéril de qualquer objetividade e de uma produção tão profusa e comprometida que de modo algum poderia, e nem quereria, arrogar-se um *thelos* formador.

Também nós, viventes deste século, devemos nos perguntar se a falta de horizontes do mundo neoliberal não significa que a presença gélida de Mefistófeles uma vez mais surge, representando nossas consciências atônitas e angustiadas diante do enfado da abundância. Pronuncia-se a pergunta diabólica, quando no jardim da satisfação ingênua, a árvore do conhecimento é posta como possibilidade: que significa nossas vidas? Vidas que nunca consumiram, informaram-se, deleitaram-se da reprodutibilidade técnica e cibernética tanto quanto agora? E vidas cuja formação espiritual se pautou de tal modo pelo jogo da aparência que se fez dele um consolo apolíneo sem metafísica nem calor, isto é, sem sequer a ilusão do além ou da imanência? Ora, independentemente de tomar como certos estes juízos catastrofistas, ou então considerá-los preguiçosos, devemos a este ponto assentir que o desvio fatal para o mundo burguês não foi a realização de um imperativo da arte sobre a moral, como se desejava em *O Nascimento da Tragédia*, mas sua própria atualização financeirista, imposta também sobre o estético.

Não seria possível que todo senso de verdade adquirido do desencanto com os projetos da *Aufklärung* e da *Kultur*, exposto na obra tanto pelo pano-de-fundo

⁶Cf. Os artigos *A modernidade em ruínas* e *Crítica e intertextualidade*, de Leyla Perrone-Moisés.

⁷Cf. Seções I-V da *Segunda Introdução à Crítica da Faculdade de Julgar*.

de ruínas bélicas do narrador quanto pela pergunta, feita por Adrian, “se toda a aparência, até a mais bela, e justamente a mais bela, não se transformou em nos dias de hoje em *mentira*.”, tenha justificado que nossa sociedade tenha tornado a aparência não um consolo para a “ausência de harmonia de nossas condições sociais”, mas o próprio motor de seu pleno funcionamento? Ora, se o que se vende na propaganda não é exatamente o objeto, mas um certo símbolo de um modo de vida, não importa se entendemos o sujeito como algo unificado em um “eu” ou como meramente ligado por uma série de experiências, pois é como se é visto que importa, e é a isso que se reduz o investimento do sujeito sobre ele mesmo. Se assim for, a arte de nossos dias não está ameaçada pela pecha de *mentira* da aparência diante de uma consciência social mais elevada, e sim por uma sociedade cujo desencanto relativizou e nulificou a discussão do verdadeiro e do falso, do bom e do mau – criou na mera intenção uma ponte ilusória de efetivação, isto é, criou a arte conceitual como o rompimento da última fronteira do elemento ético na aparência, da reminiscência do *ethos* burguês no “trabalho artístico, em prol da aparência”. O que passou a valer foi o *decorum* dos museus e galerias, uma ambientação onde o objeto de arte conceitual ganha a maior parte de seu valor segundo sua adequação. Ali, mesmo um óculos jogado no chão por um adolescente pode despertar o interesse dos visitantes, como de fato ocorreu.⁸ Em uma última formulação, o sentido da arte está ameaçado hoje pelas condições sociais não como realidade, mas como aparência. Dialeticamente considerada, essa situação tira a arte do campo de jogo, e a leva à mais alta seriedade como possibilidade de recuperação objetiva de um sentido da aparência e para a aparência como condição social. Ela deve ser a balsa para os ideais à deriva após o naufrágio precipitado da modernidade pelos canhões da barbárie. Enfim, para uma reconciliação entre a vanguarda e a tradição, entre aparência e a verdade, entre o *conceito* de uma arte que se pensa e a *ideia* de uma arte formadora.

E assim como encontramos em *Doutor Fausto* o prenúncio do domínio do capitalismo financeiro como fruto da dissolução da ética do trabalho – que é também uma ética estética do trabalho em prol da aparência – através “apenas da realização distorcida, oclocrática, aviltada de mentalidades e filosofias, cujo

⁸ Conferir a reportagem da *Folha de São Paulo*: “Óculos deixados no chão de museu nos EUA são confundidos com obra de arte”, publicada em 26 de Maio de 2016.

caráter autêntico cumpre reconhecer e que o cristão, o humanista, constatam, não sem certo susto, nos traços dos nossos grandes homens, nas encarnações mais imponentes da germanidade”, talvez seja possível encontrar também nessa obra a fórmula antitética que acompanhou a realização desse domínio, e que assim supera os próprios limites do que na obra de Mann é apropriação dessa mesma realidade histórica que veio a se corromper. Ora, não seria ela aquela que Zeitblom expressa em sua análise da *Lamentação do Doutor Fausto*, obra-máxima de Adrian, quando diz que “uma lamentação de monstruosas dimensões, tal como esta, é – repito – necessariamente uma peça expressiva, uma obra de expressão. Com isso se torna obra de libertação, assim como a música primitiva, com a qual reata os laços, num salto por cima dos séculos, desejava ser liberdade de se expressar”? Levando em conta o “estômago” cheio de pressentimentos catastrofistas neste ensaio zeitblomiano, não poderíamos deixar de pensar que também é por um tom elegíaco que se considera esta contemporaneidade que esticou a matéria restante da modernidade até que se tornasse transparentemente nula, conformista; pós-moderna. Deve-se perceber, no entanto, que o prenúncio antitético da lamentação dirigiu Adrian à realização de sua ambição primeva, que também é a nossa: transcender dialeticamente a arte, tensionando o áureo religioso das convenções por meio do místico pagão da expressão. Isso significa, tanto para Adrian quanto para nós, reproduzir o ato de Cristo ao destruir o mercado ao redor do templo; só dar em sacrifício o fruto de nossa própria terra, e assim permitir que se dê mesmo o fruto do mal. A “liberação da expressão primitiva” é fazer ressoar intensamente do mundo da arte, enquanto aparência, a voz do mundo da vida, enquanto expressão e feitura.

Se a morte de Nepomuk, representação da Graça e o primeiro amor, ainda que filial, de Adrian, remete-nos à Margarida de Fausto, morta também pela mesma manifestação corruptora que é própria às almas destinadas ao Inferno, é preciso encontrar na lamentação algo de Helena. Isto é, uma representação da criação artística e do pranto sobre as ruínas bélicas, que pudesse reconduzir a alma fáustica da Alemanha decaída para a salvação⁹.

⁹Sobre a relação entre a problemática e a temática colocadas, Walter Benjamin já teria dito: “A crise que assim se delinea na reprodução artística pode ser vista como integrante de uma crise na própria percepção. – O que torna insaciável o prazer do belo é a imagem do mundo

Todavia, essa representação da lamentação não exatamente retoma a proposta goethiana, mas permanece no interior do humanismo dialético, que carrega duplamente a reminiscência iluminista-classicista de ser tarefa de formação e a perspectiva transvalorativa-romântica de um sujeito que se desdobra a partir de termos estéticos e práticos que não se reduzem entre si. Nesse sentido, Lukács é esclarecedor ao dizer que a cena no céu do *Fausto* é representativa de um otimismo goethiano com o futuro possibilitado pelos ideais burgueses – ora, mas é justamente na derrocada desses ideais que se articula a relação histórico-espiritual que permite o aprofundamento dos temas da obra de Mann. *A Lamentação do Doutor Fausto* é já absorção e transcendência dialética do que seria lamentação do *Fausto* de Goethe, isto é, como mera desilusão resultante do confronto com o que se fez dos ideais burgueses. Com efeito, fica-se tentado a dizer que salvação e danação se confundem, pois não é o Criador que permite essa transcendência, e sim Mefistófeles: é ele quem possibilita que as forças criativas continuem a se desdobrar após a percepção da decadência interna dos valores burgueses, tal como aparecem friamente constituídos na personalidade de Adrian.

De modo semelhante, falha a aposta de Goethe em uma *Weltliteratur* como uma tentativa de salvar a arte enquanto arte, para que, como diz Lukács, “a pureza da arte fosse preservada em face das forças anti-estéticas da época” e “simultaneamente, em face do isolamento que estava por vir” defender e salvar a sociabilidade da arte. O que patentemente ocorreu foi que a pretensão por uma sociabilidade da arte como enriquecimento universal humano sem perda cultural local foi atropelada pelas tendências anti-estéticas que tentava combater, de modo que as relações artísticas interculturais se submeteram à classificação e ao acúmulo de dados; a ciência europeia e o capitalismo devoraram a possibilidade de uma sociabilidade estética mundial ao precocemente globalizar e uniformizar os povos sob a dita marcha civilizatória, que na verdade era antes de tudo imperialista. Algo muito bem colocado por Auerbach, quando tratou do aspecto científico da filologia: “se a humanidade conseguir escapar ilesa aos abalos que ocasiona

primitivo, que Baudelaire chama de velado por lágrimas de nostalgia. ‘Ó, fostes em idos tempos/ minha irmã ou minha mulher’ – esta confissão de Goethe é o tributo que o belo e o ‘reproduzir’, mesmo que de maneira simples, fá-lo-á ascender das profundezas do tempo (como Fausto o faz com Helena). Na reprodução técnica isto não mais se verifica.”

um processo de concentração tão violento, tão vigorosamente rápido e tão mal preparado, então teremos que nos acostumar com a ideia de que, numa Terra uniformemente organizada, sobreviverá só uma cultura literária, (...) e que assim a noção de literatura mundial seria simultaneamente realizada e destruída.”.

Se realmente for assim, pode-se ver que os ideais burgueses proporcionaram uma verdadeira organização moral do estético, pois embora a arte tenha sido preservada em alta conta pelos iluministas, dificilmente pôde resistir às consequências da uniformização civilizadora, cujo eixo central era moral e científico. É partir disso, portanto, que a condução mefistofélica confunde danação e salvação, transformando a relação da arte com o mal –; justamente quando busca inverter essa ordem e propõe que estético organize o moral; que se coma o fruto do mal para que se possa criar a despeito da frieza e da decadência interna. Essa organização, no entanto, não é a redução do termo prático ao termo artístico, desfazendo o efeito dialético, mas a aposta na possibilidade de que a estética seja aquilo que pode resgatar os princípios da modernidade que foram abruptamente diluídos também na irracionalidade das próprias vanguardas artísticas. Isso parece ser possível na medida em que consideramos que a arte deve recuperar seu elemento ético, que é propriamente burguês: a técnica, o trabalho do artista que não se reduz à intenção conceitual, mas exige auto-educação e uma evolução que respalde a articulação histórico-espiritual que o tensiona como alguém possuidor de um tema poético.

A necessidade de revelação dos limites internos das aspirações dialético-humanistas, na medida em que *Doutor Fausto* é o termo reflexivo do próprio *opus* de Mann como parte da deterioração burguesa, torna possível desfazer o equívoco da objetividade unilateral posta pelo *Fausto* de Goethe; a objetividade expressa ainda sob a esperança da realização dos ideais burgueses, dada como a salvação do Fausto, encontra em sua decadência o termo complementar da dialética: sua danação. A perspectiva divina do moral gerada da expressão estética encontra a perspectiva diabólica do estético como seu resultado e como seu reconhecimento na totalidade das realizações burguesas. É, portanto, através de um espelhamento dialético entre a realidade interna de uma expressão artística e a realidade moral que lhe guiou, que Mann fornece uma perspectiva humanística de sua época como o reconhecimento do homem de suas limitações e realizações sob um determinado *thelos* histórico-espiritual.

Por fim, é interessante que se considere que o fator mefistofélico da energia criativa que permite com que Adrian continue a desdobrar sua vontade, apesar de sua já reconhecida decadência, e que caracteriza sua corrupção interna, sua maldade como positiva, é algo que também prenuncia o que veio após esse reconhecimento da decadência burguesa, isto é, prenuncia a contemporaneidade como uma época transvalorativa, que tem na realidade do seu fazer artístico conceitual-subjetivista, alheio à autoridade canônica e fortemente relacionado ao mundo financeiro da burguesia rentista, também um espelhamento de sua realidade moral.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. & MANN, T. *Correspondence 1943-1955*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- AUERBACH, E. “Filologia da literatura mundial”. In: *Ensaio de literatura ocidental: Filologia e crítica*. Org. Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Tradução. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades: Editora 34, 2012. pp. 357-8.
- BENJAMIN, W. “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo. Obras escolhidas*. Vol. III. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BERLIN, I. *As raízes do Romantismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- GOETHE, J. W. *Fausto: uma tragédia. Primeira e segunda partes*. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. Petrópolis: Vozes, 2016.
- LUKÁCS, G. Thomas Mann e a Tragédia da Arte Moderna. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. pp. 181, 187.
- MANN, T. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. Tonio Kröger. In: *A Morte em Veneza; Tonio Kröger*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. *A Montanha Mágica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- NIETZSCHE, F. W. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- ROSENFELD, A. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- SCHOENBERG, A. *Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1975.
- <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1775290-oculos-deixados-no-chao-de-museu-nos-eua-sao-confundidos-com-obra-de-arte.shtml>. Acesso em 10 Maio 2017.